

**CHRISTINE N. BRINCKMANN**

# **FILMISCHE EIGENHEITEN**

**SCHRIFTEN ZUM FILM 3**

**herausgegeben von Margrit Tröhler**

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Einleitung von Margrit Tröhler</b>	7
<b>Vorbemerkung der Autorin</b>	11
<b>King Kong oder Das Schicksal einer Hochzeitsfantasie</b> Ein Filmmythos im Wandel	13
<b>Vlado Kristl – fremder Vogel in ‹Oberhausen›</b>	17
<b>Paradoxien der Zeitraffung</b>	33
<b>Der Singing Western</b> Ein verklungenes Subgenre	47
<b>Busby Berkeleys Montageprinzipien</b>	67
<b>Die visuelle Substitution</b> Eine Eigenheit der Filme Ulrike Ottingers	85
<b>THE LIFE AND DEATH OF 9413 – A HOLLYWOOD EXTRA</b>	91
<b>FADENSPIELE 1, II, 3</b>	99
<b>NĚCO Z ALENKY: Jan Švankmajers ALICE</b>	107
<b>Handgreiflichkeiten und Übergriffe</b> Asta Niensens eigentümliche Gestik	115
<b>Helmut Berger als Ludwig II.</b> Erscheinungsbild, Körpersprache, Suggestivkraft	121
<b>Das erotische Universum des Gustav Machaty</b>	141
<b>Das Aquarium als filmisches Motiv</b>	165
<b>Dringlichkeit des Privaten</b> Kundgabe und Selbsttherapie in den Filmen Anne Charlotte Robertsons	175
<b>Unsägliche Genüsse</b>	187
<b>Kaltes Grauen, lodernde Glut</b> Werner Herzogs LEKTIONEN IN FINSTERNIS	207
<b>Clemens Klopfensteins GESCHICHTE DER NACHT</b>	219

# Einleitung

## Margrit Tröhler

In jedem der in diesem Band versammelten Aufsätze nimmt uns Christine N. Brinckmann mit auf eine Reise ins Herz der Filmkunst. Entstanden zwischen 1977 und 2023, sind die Texte Zeugen ihrer Entstehungszeit; sie spiegeln den jeweiligen Stand der filmwissenschaftlichen Diskussion und das damals Wahrnehmbare. Mit ihren individuellen Fragestellungen haben sie schon im Moment der ersten Veröffentlichung Akzente gesetzt und bis heute nichts an Aktualität eingebüßt. Scharfsinnig in den konkreten Beobachtungen wie in den großen Zusammenhängen, in den Verbindungen zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen und in der historischen Einbettung vermitteln die Texte die unermessliche Faszination der Autorin für das Medium Film und seine Potenzialitäten, für die besprochenen Filme als besondere Objekte – und für deren *filmische Eigenheiten*.

Die Aufsätze eröffnen vielseitige Perspektiven auf Genres und Gattungen und eine weite geografische wie historische Spanne: vom Hollywood-Kino eines KING KONG (dem von 1976 und dem von 1933 im Vergleich) oder den Musicals Busby Berkeleys über die B-Movies der Singing Western bis zu den experimentellen (und fast vergessenen) Kurzfilmen von Vlado Kristl und zur Animationstechnik von Jan Švankmajer – oder zum (restaurierten) Stummfilm ΕΡΩΤΙΚΟΝ von Gustav Machaty (1929) und der wortlosen Gebärdenkunst einer Asta Nielsen. Wenn hier in Christine N. Brinckmanns Betrachtungsweise die Schauspielerin als Ko-Autorin der Filme von Urban Gad erscheint, so stellt sie Ähnliches für Helmut Berger als Ludwig II. bei Luchino Visconti fest, wobei Körpersprache, Rolle und Image des berühmt-berüchtigten Stars ineinandergreifen und Bergers Performance eine changierende Ausstrahlung verleihen.

Der breite Fächer der Interessen von Christine N. Brinckmann umfasst Mainstreamproduktionen ebenso wie Filme von Autor:innen, etwa von Ulrike Ottinger, Werner Herzog und Clemens Klopfenstein, jeweils vor dem Hintergrund des gesamten Œuvres. Und er ist mit kleinen Perlen bestückt, die als Motive – z. B. in Gestalt des Aquariums – oder als ›marginale‹ Objekte durch den achtsamen Blick der Schreiberin ihren

schillernden Glanz entfalten. Die Marginalität kann sich auf den Kanon beziehen oder auf Themen wie den Kannibalismus, und sie reicht bis zum Ikonoklasmus von Nischen-Produktionen wie dem amerikanischen Avantgarde-Film *THE LIFE AND DEATH OF 9413 – A HOLLYWOOD EXTRA* von Slavko Vorkapich und Robert Florey (1927) oder zu den poetischen Versuchsanordnungen in den Material-Arbeiten *FADENSPIELE 1, II, 3* von Detel und Ute Aurand (1999–2013) und den autobiografischen Filmen von Anne Charlotte Robertson. Alle diese Gegenstände, gleich welchen Formats, offenbaren in der umsichtigen und kenntnisreichen Argumentation der Autorin ihre *filmischen Eigenheiten*.

Filmische Eigenheiten, das sind *ästhetische Techniken* und *Stilelemente*, mit denen jeder einzelne Film aus den schier unendlichen medialen Möglichkeiten schöpft, diese stets neu kombiniert, sie abändert und innovative Lösungen für ein selbstgestelltes formales Problem oder sein kommunikatives Anliegen präsentiert. Die Besonderheiten zeigen sich oft an Details, die durch die präzise Analyse und Beschreibung überhaupt erst hervortreten. Es mag paradox erscheinen, aber Christine N. Brinckmann geht es dabei nicht ausschließlich um das Sicht- und Hörbare, das im Film Realisierte, sondern oft auch um das Unsichtbare, wenn sie zugrunde liegende Figuren, potenzielle Alternativen der Auflösung einer Szene oder nicht-verwirklichte Darstellungsvarianten aufdeckt. So etwa bei der Zeitraffung, die als Ellipse Zeit verschluckt, sie indes auch anhalten oder gar dehnen kann. Immer ist dabei die große Vertrautheit der Autorin mit der Herstellung von Filmen spürbar, da sie als Filmemacherin den Entstehungsprozess bestens kennt und technische Verfahren vom Blickpunkt des Machbaren und des Handwerks mitzudenken vermag.

*Narrative Gestaltungsweisen* bergen weitere filmische Eigenheiten, wenn durch visuelle Substitution in erzählerischen Doppelungen Vergangenheit und Gegenwart übereinander liegen, wenn zwischen den bewegten Bildern und dem dynamischen Einsatz von Tönen eine asynchrone Spannung entsteht, wenn diese auseinanderdriftenden Ebenen durch assoziative Verknüpfungen dennoch zusammenfinden. Oder wenn Erzählmuster gebrochen oder variiert auftreten, sich von Genrekonventionen abheben und an der Norm reiben und so z. B. das Geschlechterverhältnis im Melodram neu ordnen, indem sie dem Paar zu einer gleichgestellten sinnlichen Ausstrahlung verhelfen. Oder wenn die Filme als «generische Mixturen» (im Falle der Singing Western) und als Hybride mehrerer Gattungen (etwa zwischen Dokumentarfilm, Essay und Fiktion oder zwischen Animation und Realfilm) Neues hervorbringen. Zirkulieren Erzählmuster als solche, als Topoi oder Bildmotive, durch filmgeschichtliche Epochen hindurch oder zwischen verschiedenen Medien, so

machen sich ebenfalls einzigartige narrative und ästhetische Gegebenheiten bemerkbar.

Damit sind *kulturelle und historische Merkmale* angesprochen. Verankert im Kontext anderer Künste wie in Kulturgeschichte und Gesellschaft werden intertextuelle und intermediale Transferprozesse sichtbar, sei es vom Film zu Literatur, Theater, Malerei und Fotografie, sei es zum Radio, zur Schallplattenindustrie, zum Musikvideo oder zum Fernsehen – und zurück zum Film. Konvention und Innovation geben sich die Hand, wo Topoi und Motive wiederkehren, sich in ein anderes stilistisches Umfeld bewegen oder in eine andere Kultur verschieben und sich an die Spezifik anderer Ausdrucksformen anpassen. Das Alte, Bekannte, Banale von solchen Mustern und Formeln wird variiert und von neuen Bedeutungen überlagert, erfährt immer wieder originelle Ausgestaltungen. Und doch bleibt das ursprüngliche Prinzip, ein ahistorischer Kern unter dem neuen Gewand erkennbar, generiert – trotz individueller Eigenheiten – ähnliche Vorstellungsbilder und Fantasien und verfestigt sich bei breiter gesellschaftlicher Akzeptanz zum zeiten- und kulturübergreifenden Mythos. Im Zentrum von Christine N. Brinckmanns Interesse stehen zweifellos das Kino und die einzelnen Filme; dem Zirkulieren der wandelbaren Muster und den transmedialen Dynamiken, die eine wechselseitige Bereicherung bedeuten, begegnet sie dabei mit großer Aufmerksamkeit.

Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ein weiterer wichtiger Fokus ab. Dieser liegt auf den Abweichungen von der Norm, auf den Tabu- und anderen Brüchen, dem Scheitern, der Störung, den Widersprüchen und Unebenheiten, kurz: dem Konterkarieren von Erwartungen. Hier deckt die Autorin «das flexible Potenzial des filmischen Apparats» auf ebenso wie den Einfallsreichtum von Filmemacher:innen oder deren erfrischende Respektlosigkeit gegenüber den Konventionen – seien diese formaler oder semantischer, institutioneller oder gesellschaftlicher Natur, z. B. was die dominanten Geschlechterverhältnisse oder die stereotypen Bilder afro-amerikanischer Figuren betrifft. Die *filmischen Eigenheiten*, die im Scheinwerferlicht der Aufsätze in diesem Band stehen, machen auf anschauliche Art und Weise komplexe Zusammenhänge und spannungsvolle Schichtungen deutlich, spüren synästhetische Gestaltungsmomente auf und somatischen Sensibilitäten aufseiten der Zuschauer:innen nach, und sie spengen Denkmuster im Kopf von Generationen.

## Vorbemerkung der Autorin

Der vorliegende Band vereint Aufsätze aus fünf Jahrzehnten, die verstreut in verschiedenen Publikationen veröffentlicht wurden oder bisher nur als Vortragsmanuskript existierten. Ein thematischer roter Faden verbindet sie nicht, wohl aber das Interesse und Bemühen zu erkunden, was das Medium Film zu leisten vermag und wie in unterschiedlichen Traditionen davon Gebrauch gemacht wurde.

Die Texte wurden durchgesehen, manchmal verkürzt oder leicht verbessert und der heutigen Rechtschreibung angepasst. Von einer Aktualisierung habe ich jedoch abgesehen, um ihre historische Situierung nicht zu verunklären. So ist manches überholt, in vielen Fällen sind inzwischen bessere Fassungen der Filme auf DVD zugänglich oder weitere Fakten ans Licht gekommen, und natürlich sind viele Aufsätze zu den verschiedenen Themen erschienen. Wo nötig und möglich habe ich die Erlaubnis zum Wiederabdruck der Texte eingeholt, die mir freundlich gewährt wurde.

Anders als bei den Texten bin ich bei den Illustrationen verfahren. Die bisherigen Standfotos und Screen Shots waren vielfach von minderer Qualität, sodass ich um der Anschaulichkeit willen eine neue Auswahl in besserer Qualität getroffen habe. Auch erscheinen Farbfilm-Aufnahmen nun grundsätzlich in Farbe.

Über die langen Jahre meiner Textproduktion haben mir viele Menschen konstruktiv und in unterschiedlicher Weise geholfen: FreundInnen, MitarbeiterInnen, KollegInnen, LektorInnen, HerausgeberInnen, Verlage und Archive. Ihnen allen weiß ich mich zu herzlichem Dank verpflichtet. Doch da sie zu zahlreich sind, um sie alle aufzulisten, muss ich mich damit begnügen, ein großes kollektives Dankeschön auszusprechen. Namentlich und besonders herzlich danken möchte ich jedoch Margrit Tröhler, die den Band mit kreativer Präzision und unendlicher Geduld herausgegeben hat.

Berlin, den 1. September 2023

*Christine N. Brinckmann*



Plakat für den Film KING KONG von 1933

# King Kong oder Das Schicksal einer Hochzeitsfantasie

## Ein Filmmythos im Wandel\*

[1977]

Der neue KING KONG (John Guillermin, USA 1976), Remake des neben *Frankenstein* und *Dracula* berühmtesten Horrormythos der Filmgeschichte, verkauft sich als Familienfilm. Dementsprechend, so ist anzunehmen, muss auch die Werbung versuchen, den Stoff zu entsexualisieren, und in der Tat ist die monumentale Statue des Riesenaffen, die sich vor vielen Großstadtkinos aufreckt, in ihrer teddybärhaften Geschlechtslosigkeit kaum geeignet, Sexualfantasien in Gang zu setzen. Aber diese geschäftspolitische Erklärung für die Gestaltung des Kong ist allzu vordergründig, seine Geschlechtslosigkeit kein Tribut an Jugend und Familie, sondern, wie im Folgenden gezeigt werden soll, innere Notwendigkeit für das Funktionieren des Mythos. Dass sie gleichzeitig die Marktchancen des Films fördert, indem er nun verschiedene Zielgruppen anspricht, ist ein glückliches Zusammentreffen.

Das Motiv des Films – Jungfrau wird von Monster geraubt, von jungem Mann errettet – ist altbekannt. Die Geschichte vom scheußlichen Drachen, der ein Mädchen in seine Gewalt bringt, das in der Folge von einem Prinzen, Ritter, tapferen Helden wieder befreit wird und ihm daraufhin gehört, ist in unzähligen Varianten über die ganze Welt verbreitet – ein Hinweis darauf, dass das Motiv archetypische Bedeutung hat. So ist es auch in der psychoanalytischen Forschung schon früh als «Hochzeitsfantasie»<sup>1</sup> gedeutet worden, als imaginative Bewältigung der Beklemmung junger Frauen angesichts der Hochzeitsnacht. Die Angst vor der unbekanntem Sexualität des Mannes, die als etwas von seiner übrigen, der Frau vertrauten Persönlichkeit Verschiedenes begriffen wird, führt zu einer Aufspaltung seiner Person in gewalttätiges Monster und sanften Prinzen;

\* Zuerst publiziert in: *Medium* vii/2 (Februar 1977), S. 30–31.

1 Vgl. Otto Rank / Hanns Sachs: «Das Märchen von den zwei Brüdern» [1913]. In: Wolfgang Beutin (Hg.): *Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytischen Textinterpretation*. München 1972, S. 182–204.



die Angst davor, verletzt und vereinnahmt zu werden, führt zur Vorstellung eines tröstlichen Handlungsablaufs, bei dem zwar die Herrschaft des Monsters als Durchgangsstadium erlitten werden muss, Wiederauftauchen und Sieg des Prinzen aber ein dauerhaftes, angstfreies Glück versprechen. Die heimliche Identität von Monster und Prinz ist dabei von Fall zu Fall verschieden deutlich ausgedrückt (im *Froschkönig*, der in den gleichen Motivkreis gehört, ist sie eindeutig), stets aber zumindest durch den Besitzanspruch beider auf die Frau manifestiert. Ebenso kann die phallische Gestaltung des Monsters mehr oder weniger diskret erfolgen und seine Gefährlichkeit, Grausamkeit oder Ekelhaftigkeit verschiedene Ausmaße erreichen. Je nach kulturellem Kontext, so ist zu vermuten, schwankt auch das Bild des Retters: Zwar ist er, im Gegensatz zum Monster, ein Mensch und immer auch ein als Partner begehrenswertes Exemplar, aber in manchen Fällen liegt der Akzent mehr auf seiner Tatkraft, in anderen mehr auf seinem Prinzentum, in anderen schließlich auf seiner Sanftheit und Vertraulichkeit. Der Vorstellung männlicher Sexualität als bedrohlich, gewalttätig, abstoßend steht also das Wunschbild der Frau von der Natur und Funktion des Mannes als beschützend und stark, als einzigartig und wunderbar oder als friedfertig, zärtlich und vertrauenerweckend gegenüber.

Der Filmstoff ›King Kong‹ lässt sich in die Reihe der mythenhaften Hochzeitsfantasien einreihen. Zwar unterscheidet sich das Filmmotiv insofern, als es die Rolle des Monsters durch einen Primaten besetzt – durch ein menschenähnliches Wesen, dessen Qualität als Sexuelsymbol ebenso wie als Besitzer der Frau von den abstrakteren Qualitäten eines Drachen oder Frosches in verwirrungsstiftender Weise abweicht; dass King Kong jedoch kein konkurrierender Heiratskandidat mit Eigenberechtigung sein kann, sondern als bedrohlich aufgeblasene männliche Sexualität zu lesen ist, ergibt sich ohne weiteres aus seiner absurden Größe. Doch zugleich fällt seine Gestalt durch physische Geschlechtslosigkeit auf: Meist ist er nur zur oberen Hälfte oder nur von hinten zu sehen oder seine Unterpartie befindet sich im Dunkeln.

Dementsprechend verfuhr auch die erste King-Kong-Verfilmung (Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, USA 1933): Hier ist der menschliche Bewerber um die Hand der Jungfrau ein schmaler, sanfter, wohlherzogener, unaggressiver Typ (Robert Armstrong), den nur die Liebe zu Kühnheit und Entschlossenheit treibt. In übermenschlicher Anstrengung gelingt es ihm, die junge Frau (Fay Wray) unverletzt aus den Pranken des Kong zu befreien, und kaum ist die Gefahr bezwungen, schlüpfert er in sein liebenswertes, umgängliches Selbst zurück, sodass der Film selbstverständlich und spannungsfrei mit der Hochzeit enden kann.

Für die junge Frau war die Bekanntschaft mit Kong ein Albtraum, der nun ausgestanden ist. Für das Publikum ergibt sich der sexualsymbolische Gehalt des Films einerseits aus dem Motiv des Frauenopfers und Frauenraubs – Kong wollte eine Frau, auch wenn der Film (wie die Märchen vor ihm) offenlässt, was er im Einzelnen mit ihr vorhatte; andererseits aus einer Reihe unverkennbarer Symbole, die in großer optischer Deutlichkeit die Emotionen wachhalten (phallische Gegenstände wie Baumstämme, Riegel, das Empire State Building, eine «sexuelle», an männliche und weibliche Körperformen gemahnende Landschaft etc.). Vor allem aber kontrastiert der Film die beiden männlichen Hauptwesen – Kong und die Rettergestalt – auf komplementäre Weise, sodass sie sich wie Dr. Jekyll und Mr. Hyde ergänzen. Kong steht für all jene Eigenschaften, die – in den Augen der jungen Frau – aus dem Persönlichkeitsbild des Mannes ausgelagert sind und von ihm selbst gebändigt werden müssen. In Kong begegnet sie der geballten, von der Person abgelösten, brutalen Sexualität – und aus diesem totalen Aufgehen Kongs im Sexualsymbol erklärt sich, warum der Riesenaffe seinerseits keine Geschlechtsmerkmale braucht.

Der Erfolg von KING KONG beim Publikum der 1930er-Jahre beweist, dass diese Art der Hochzeitsfantasie Verständnis fand. Auch heute wird der alte Film noch gern gesehen, aber er wirkt – besonders was seinen sexualfantastischen Charakter angeht – etwas merkwürdig und auf exotische Weise prüde, naiv und überholt. So war es Zeit für ein Remake.

Der neue KING KONG von John Guillermin verändert die Geschichte nur geringfügig, das alte Motiv jedoch total. Schon die physische Erscheinung des Retters Jack ist aufschlussreich. Nichts mehr von der sanften Zierlichkeit des 30er-Jahre-Helden; stattdessen ein viriler Athlet (Jeff Bridges), dessen gorillahafter Silhouette zwar durch ein mildes und durchaus unäffisches Gesicht widersprochen wird, an dessen Potenz und Neigung aber kein Zweifel besteht. Die Gestalt des Kong ist für ihn kein Komplement, sondern eher eine ins Monströse vergrößerte Verdoppelung. Dementsprechend verhält sich auch die junge Frau (Jessica Lange): Das Entsetzen ihrer Vorgängerin der 1930er-Jahre ist auf ein Minimum reduziert, ein kurzer Ausbruch von Jähzorn («du blöder Affe») weicht schnell einer Art Wohlbehagen oder wohligem Gruseln, dieses wiederum vertraulichem Geschäcker, das ganz ihrem Kommunikationsstil mit Jack entspricht (dass ihr die Ähnlichkeit von Kong und Jack nicht entgangen ist, drückt sich auch darin aus, dass sie beiden unterstellt, im Zeichen des Widders geboren zu sein). Schließlich entwickelt sich ihr Gefühl zu unverhohlener Sympathie und Liebe, ohne dass von Seiten Kongs mehr als ein paar innige Gesten nötig sind – so als ob ihr in ihm nicht die Ausgeburt des Monströsen, sondern die ideale Verkörperung von Qualitäten begegnen würde, die sie anderweitig nicht in gleicher

Konzentration zu finden vermag. Sie versucht nun auch – gegen alle praktischen Einwände –, ihre Beziehung zu ihm aufrecht zu erhalten, und an dieser Treue zu Kong zerbricht das Liebesverhältnis zu ihrem ›Retter‹. Da Kong nicht als abgespaltener Teil, verselbstständigte Sexualität Jacks, fungiert, ist die Logik des alten Motivs aufgehoben, die Wiedervereinigung mit dem Bräutigam, der Zielpunkt der Hochzeitsfantasie, überflüssig.

Es bleibt zu fragen, wieso King Kong auch in der neuen Konstellation keine männlichen Merkmale trägt. Einmal natürlich, wie eh und je, aus Gründen filmischer Diskretion (für die man dankbar sein kann). Ein wichtigerer Grund ist allerdings, dass Kong und seine Hochzeitsabsichten auch im Remake nicht realistisch aufgefasst werden sollen und dem Publikum – das durch Horror und Science Fiction manches gewöhnt ist – Signale gesetzt werden müssen, damit man den Fantasiecharakter des Motivs versteht. Die physische Absurdität Kongs dient als ein solches Signal: Auch hier, so soll deutlich werden, ist Kong nur uneigentlich Riesenaaffe, eigentlich dagegen Produkt einer weiblichen Imagination, die sich mit den Gegebenheiten der Wirklichkeit nicht abfinden mag, sondern für ihre Tagträume irrealer Bilder braucht. Doch während die erste King-Kong-Fantasie weiblicher Not entsprang oder männlicher Vorstellung solcher Not, lässt die zweite Verfilmung keine Not mehr erkennen. Furchtlosigkeit, wachsende Zuneigung und trancehafter Gesichtsausdruck der entführten Frau bei den Berührungen Kongs deuten vielmehr auf die Erfüllung maßloser Sexualfantasien, bei denen kein als liebenswürdiges Individuum charakterisierter Mann mehr nötig ist. Die brutale Seite männlicher Sexualität, die in der Hochzeitsfantasie abgespalten und als Tier begriffen wurde, hat sich als wünschenswertes Ganzes verselbstständigt: Sie ist zwar weiterhin monströs, aber das macht nun nichts mehr.

Diese unverstellte Bejahung geballter anonymer männlicher Potenz mag auf den ersten Blick emanzipiert erscheinen. Die Heldin des Films scheint zu tun, was sie will – auch ihre Karriere, so wird immer wieder betont, ist ihr wichtig, wichtiger als der Heiratsantrag Jacks, sodass sie sich als eigenständiger, freier Mensch, nicht als anlehnungsbedürftiges, auf Ehe und Monogamie angewiesenes Geschöpf präsentiert. Diese positiven Züge werden jedoch durch eine Reihe anderer Qualitäten mehr als aufgewogen: Ihre Karriere als läppisches Fotomodell (Jack dagegen ist seriöser Wissenschaftler), ihre Oberflächlichkeit, berechnende Eitelkeit, primitive Genusssucht und ihr gedankenleeres, stereotypes Starlet-Gesicht empfehlen sie nicht als feministisches Vorbild. Und auch von männlicher Seite (zum Beispiel von den Filmemachern) werden ihre sexuellen Bedürfnisse offenbar missbilligt: Mit King Kong, das ist jedem klar, hat sich diese Frau übernommen.