

MASKE UND KOTHURN

Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft



Falsche Fährten in Film und Fernsehen

Patric Blaser, Andrea B. Braidt,
Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.)

SYNEMA

Böhlau

Verdrehte Augen

GOTTFRIED SCHLEMMER (WIEN)

Dietmar Brehms Filme sind Teil einer multimedialen Produktion, die Arbeiten aus den Bereichen der Malerei, Grafik, Fotografie, Videokunst und Literatur umfasst. In vielen seiner Werke verfremdet er durch spezielle Techniken das zugrunde liegende Material, um die Pseudosicherheit einer konventionalisierten Wahrnehmung ins Gleiten zu bringen. So versucht er in einigen seiner filmischen Arbeiten durch eine „falsche Narrativität“¹, die er durch die Aneinanderreihung von Einstellungen erzielt, und die einander entgegenstehen, den Rezipienten zu verunsichern. Allerdings haben spätestens die Experimente Lew Kuleschows² bewiesen, dass auch die Aneinanderreihung disparater Einstellungen vom Betrachter als stimmig empfunden werden, wenn eine filmische Abfolge nicht grundsätzlich der menschlichen Wahrnehmung zuwiderläuft, denn bekanntlich lösen auf der Handlungsebene Figuren, die in einem Kontext agieren, welcher Teile der Realität fotografisch oder zeichnerisch wiedergibt, beim Rezipienten ein dem Alltag ähnliches Raum- und Zeitgefühl aus. Daher kann sich entgegen der Absicht des Filmemachers im Bewusstsein des Betrachters der filmischen Bilder ein in sich stimmiges Konstrukt bilden.³ Anhand des Films *Verdrehte Augen*⁴ von Dietmar Brehm soll mittels einer systematischen Beschreibung nicht nur das künstlerische Verfahren erhellt, sondern auch der Frage nachgegangen werden, ob der Betrachter zu Recht ein Erzähltes⁵ vermutet, um dem Unbegreiflichen zu entkommen. Und weiters, ob sich nicht gerade durch die Dekonstruktion eines narrativ aufgeladenen Materials Bedeutungsebenen jenseits der Logik einer Geschichte ergeben.

Wenn bei Brehms Arbeitsweise durchaus von Irritation die Rede sein kann, so steht zu der Absicht, dem Zuschauer eine Falle zu stellen, die Anweisung im Wider-

1 Michaela Karin Pappernigg, „Dietmar Brehm: Blickfalle. E. X. P. Filme, Zeichnung, Malerei, Fotografie“, Diplomarbeit: Wien 1997, S. 107.

2 Vgl. Evgenij Margolit, „Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm. Der Montagefilm: Die sowjetische Filmavantgarde“, *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Hg. Christine Engel, unter Mitarb. von Eva Binder, Oksana Bulgakowa, Evgenij Margolit, Mirosława Segida, übers. v. Eva Binder, Christine Engel, Katharina Klingseis, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999, S. 27.

3 Vgl. Sergej M. Eisenstein, „Zur Komposition des ‚Streik‘-Finale“, *Sergej M. Eisenstein, Schriften 1, Streik*, Hg. Hans-Joachim Schlegel, übers. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser Verlag 1974, S. 275; (Orig.-Auszug aus dem unvollendeten Lehrbuch ‚Regie‘, 1933).

4 *Verdrehte Augen*, 2. Version, Regie: Dietmar Brehm, Österreich 2002, 16 mm, 11:30 Min., s/w, ohne Ton.

5 Als Beispiel sei hier nur eine Inhaltsangabe zitiert. Vgl. Bert Rebhandl, „*Verdrehte Augen* (2. Version). Synopsis“, http://filmvideo.at/filmdb_display.php?id=1168&clen=de, 25.3.2006.

spruch, dass bei der Projektion auch jene Teile des Films gezeigt werden müssen, die der Kinobesucher in der Regel nicht zu sehen bekommt, nämlich den grünen Vorlaufstreifen und das Startband, welche vor dem Titel des Films kommen, wie auch der rote Nachlaufstreifen nach den Credits und dem Endband. Darüber hinaus betonen die handgeschriebenen Anfang- und Ende-Titel den handwerklichen Charakter des Werks gegenüber dem des normalen industriellen Kinofilms. Abgesehen davon, dass derartige Feinheiten den illusionistischen Effekt abschwächen, so verweisen sie vor allem auf die Arbeit des Filmemachers und damit auch auf die Künstlichkeit der filmischen Bilder.

Brehm weiß natürlich, dass trotz dieser Vorgangsweise die Kraft, die dem „Realbildhaften“ innewohnt, nicht vollends aufgehoben werden kann. Doch die vom Filmemacher forcierte Ambiguität⁶ fordert den Betrachter bereits von den ersten Bildern an auf, sich zu fragen, ob er sich noch eine Geschichte leisten kann, wozu die noch immer funktionierenden Konventionen verführen, deren Zweck ja immer schon war, das Artifizielle erzählerischer Konstruktion raffiniert zu verdecken.

Das Material zu dem Film *Verdrehte Augen* stammt „aus dem ca. 45 Minuten langen 16 mm Farbfilm ‚Gierige Hingabe‘, vermutlich eine französische Produktion der 70er Jahre“, einem Sexfilm, „durchsetzt mit seltsamen Szenen, in denen die Darsteller angezogen sind und sich wie in einem Kriminalfilm verhalten“. Brehm folgte „etwa zu 70 % der linearen Vorgabe, den Rest strukturierte“ er seinen „dramaturgischen Absichten“⁷ entsprechend, die das Material in hohem Ausmaß verfremden. Seine „Eindringungsfilmerei“ besteht darin, „stark fragmentarisierte Details ... aus dem ‚found footage‘-Material bzw. aus eigenen Filmen“ abzufilmen. Im konkreten Fall wird das Bild auf einen oberflächenverspiegelten Umlenkspiegel und von dort auf eine Mattscheibe projiziert und kann daher „seitenrichtig“ gefilmt werden. Ein weiterer „Steigerungseffekt“ ist das „Pumping Screen“⁸ mit seinem mysteriösen Flackern. Um den Film „für den Betrachter spröder und entfernter erscheinen zu lassen“ verzichtete er „auf den Filmton“⁹. Trotzdem lädt der Film *Verdrehte Augen* den Betrachter eher dazu ein, eine Geschichte zu konstruieren, als etwa die *Perfekt*-Trilogie, in der die einzelnen Einstellungen zu vage sind, als dass sich ihre narrative Potenz zu „kommunizierenden“ Einstellungsfolgen verdichten kann.

Keine wirkliche Informationsvorgabe gewährt der Titel *Verdrehte Augen*, der bestenfalls ein Hinweis auf einen epileptischen Anfall oder auf das Verdrehen der Augen als Zeichen von Unwillen bietet, denn erst im Verlauf des Films erklärt er sich. Genauso rätselhaft sind die nächsten Einstellungen und bieten keinerlei Orientierungsmöglichkeit. Die programmatische Eröffnung des Films (Einstellung 3) mit

6 Gottfried Schlemmer, „Ich bin ein Zerstörer der Eindeutigkeit. Gespräche zu Dietmar Brehm“, *Dietmar Brehm. Party. Filme 1974–2003*, Wien: Triton Verlag, S. 156.

7 Aus einem Brief Brehms an den Autor vom 5.4.2006.

8 Über das „Pumping Screen“ vgl. „Filmografie. Kommentiert von Dietmar Brehm“, *Dietmar Brehm: Perfekt*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Sonderzahl 2000, S. 208.

9 Beschreibung des Films durch Dietmar Brehm, die dem Autor vorliegt.

sen, die
grünen
wie auch
hinaus
en Cha-
gesehen
verwei-
Künst-

„Real-
ie vom
ersten
ozu die
immer
en.

linuten
luktion
ie Dar-
folgte
matur-
enden.

... aus
ikreten
on dort
en. Ein
en Fla-
zu las-
ten den
t-Trio-
rative

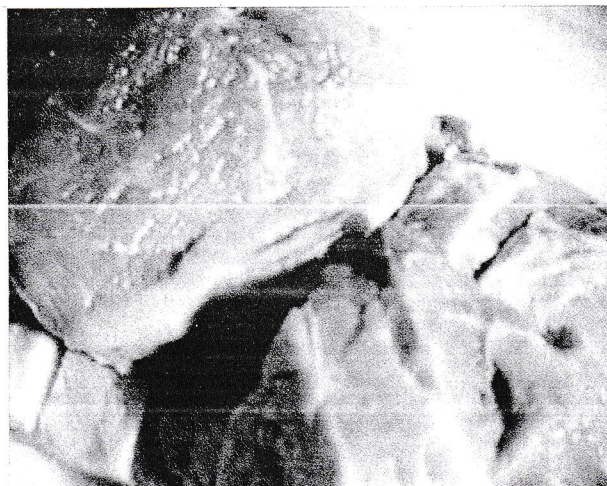
m, der
en der
er sich.
ientie-
3) mit

Brehm“,

Dietmar

zwei auf einer Fläche diagonal angeordneten Fleischstücken (Abb. 1) begründet wohl einen Strang im Filmganzen, doch erst die darauffolgende Einstellung ist der

Abb. 1, alle Abb. aus
Verdrehte Augen, 2. Version,
Regie: Dietmar Brehm,
VHS-Video, o. J.; (Orig.:
16 mm, Österreich 2002).



Beginn jener Ebene, die den Betrachter zur Konstruktion einer Geschichte einlädt. Nur dieser Strang, der mit einem mysteriösen Treffen zwischen einer Frau und einem Mann (E 4) eingeleitet wird und mit 85 Einstellungen der längste ist, weist typische narrative Eigenschaften auf: denn Figuren, die Handlungen setzen, machen ihn für den Rezipienten zu einer mehr oder minder funktionierenden Handlungsebene. Nur diese Figuren dürfen ein Eigenleben jenseits auktorialer Interessen entwickeln. Allerdings „erheben“ sich eine Reihe von Einstellungen der blonden Frau über die Handlungsebene, da sie ohne unmittelbare Funktion für diese bleiben. Dadurch werden sie zu Blicken von außen, wie auch jene eines männlichen Gesichts (M 5). Dieser Strang ist allerdings von vorneherein als ein eigenständiger angelegt.

Der Handlungsstrang lässt sich in drei Blöcke gliedern, wobei die einzelnen Figuren ohne Namen bleiben:

1. Treffen einer blonden Frau mit einem Mann (M 1) in einem Raum (Abb. 2). Auf einer Straße beobachten zwei Männer (M 2 und M 3, Abb. 3) die blonde Frau, deren Verhalten mehrdeutig ist; die Manipulation eines Autos (A 1) durch einen der beiden Männer (M 2, Abb. 4), dessen Verhalten wiederum an Unerlaubtes denken lässt, was sich kurz darauf erhärtet; der vergebliche Startversuch des Autos, in dem auch die blonde Frau sitzt, durch einen dicklichen Mann (M 4, Abb. 5).



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

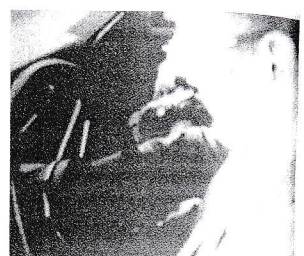


Abb. 5

2. Geschehnisse rund um die Ankunft eines weiteren Autos (A 2, Abb. 6); der zweite Auftritt von M 1, der mit M 2 spricht und dann wieder aufbricht.



Abb. 6

3. In einer Szene wie aus einem Western (Abb. 7) wird die blonde Frau von M 2 und M 3 offensichtlich bedroht, jedenfalls ergreift sie die Flucht durch einen Wald (Abb. 8), sie flüchtet sich in das Auto (A 1, Abb. 9) und „verdreht“ voll Angst ihre Augen (Abb. 10), da M 2 und M 3 in das Auto eindringen wollen – was ihnen am Ende gelingt (Abb. 11). Mit der Nötigung der Frau endet die „Handlung“ (Abb. 12).

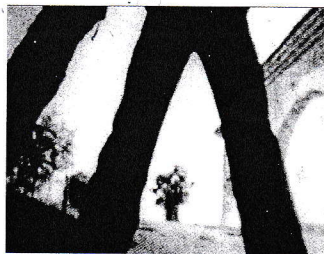


Abb. 7



Abb. 8

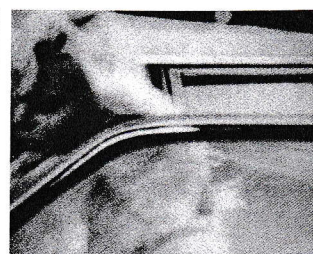


Abb. 9

chlemmer



Abb. 5

6); der



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

Von charakteristischen Merkmalen kann bei den Figuren des Handlungsstrangs keine Rede sein, denn Brehms abstrahierende Methode versagt ihnen jegliche Individualität. Die wenigen stereotypen Handlungen lassen wohl ein bestimmtes Milieu und gewisse Abhängigkeiten ahnen. So unterscheiden sich die Männer bloß durch Äußerlichkeiten, wie Aussehen und Kleidung. Der Mann 2 trägt einen Schnurrbart und ist immer mit einem weißen Hemd bekleidet. Einmal lacht er unbändig, ohne dass man den Grund erfährt. Der Mann 4 ist immer schwarz gekleidet. Der Mann 1 zeichnet sich gegenüber diesen beiden als Träger eines Anzugs aus. Das könnte auf Abhängigkeiten von Mann 1 schließen lassen. Die blonde Frau trägt einen gefleckten Mantel, der keine brauchbare Schlussfolgerung auf ihre gesellschaftliche Stellung zulässt, wenn man davon Abstand nimmt, dass sie vielleicht auf „Kunden“ wartet (E 16, 18 und 22, Abb. 13). Detailaufnahmen von ihrem Gesicht zeigen ihre Angst, als die Männer in das Auto (A 1) einzudringen versuchen (Abb. 14).

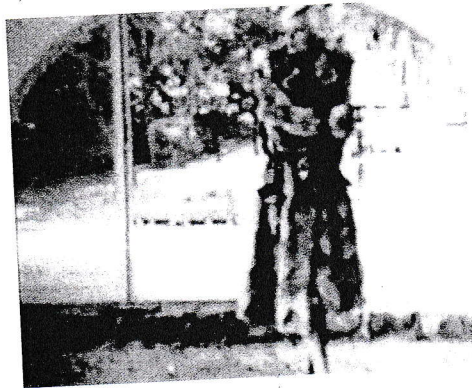


Abb. 13



Abb. 14

Betrachtet man die Perspektiven der Figuren, so bleiben die der männlichen (M 1, 2, 3 und 4) innerhalb der „Geschichte“, denn die beiden Einstellungsfolgen, in denen einmal der Blick von M 2 nach links gerichtet ist, und die darauffolgende Einstellung, die Fleischwürfel zeigt, die in einen Topf gelegt werden, oder wenn M 3 ins Auto blickt, in dem die blonde Frau sitzt, und die folgende Einstellung ein Stück Fleisch zeigt, dann werden diese eingeschnittenen Bilder des Fleischstrangs im Hinblick auf

M 2 und
(Abb. 8),
e Augen
am Ende
12).



den Handlungsstrang zum Subtext etwa mit der Bedeutung, die Frau „ist Fleisch – und damit Nahrung für den Mann“¹⁰ (Abb. 15–19).

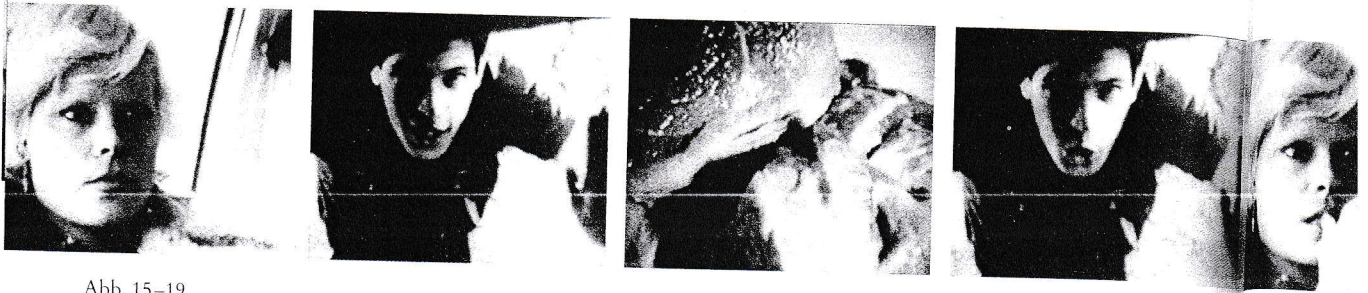


Abb. 15–19

Der Blick bzw. die Perspektive der blonden Frau bekommt, wie schon erwähnt, eine Funktion, die über die unmittelbare Handlungsebene hinausweist. Die E 8 leitet eine Reihe von 17 Einstellungen ein, die sie in einem Auto sitzend zeigt, nachdenklich immer von rechts nach links blickend – einzig eine Handbewegung unterstreicht den Faktor Zeit (Abb. 15–19) –, und die sich zum größten Teil als Rückblende oder als Imagination begreifen lassen. Dadurch können sich diese Einstellungen nicht von der „Geschichte“ als eigener Strang verselbständigen, obwohl schon die auf die E 8 folgende Einstellung, ein Gegenschuss, deren Rahmen sprengt, denn dieser Blick wird durch eine männliche Figur (M 5) erwidert, die nicht in der Geschichte verankert ist und auch in der Folge die Geschehnisse immer nur von außen beobachtet (Abb. 20).

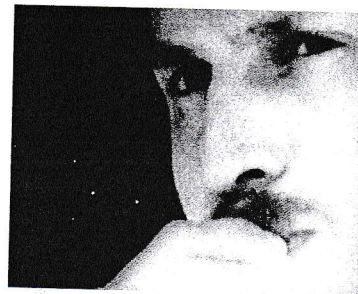


Abb. 20

Von diesem anonymen Beobachter sieht man den ganzen Film hindurch bloß das Gesicht in 27 Ganz-groß-Einstellungen, welches nach links, in Muße an einem Zahnstocher kauend, aus dem Rahmen blickt. In dem Mann einen Voyeur zu sehen, wäre naheliegend, doch dessen offensichtliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Gesehenen scheint diese Form von „Tätigkeit“ auszuschließen. Da dieses Gesicht

¹⁰ Nan Mellinger, *Fleisch. Ursprung und Wandel einer Lust. Eine kulturanthropologische Studie*, Frankfurt/New York: Campus 2003², S. 144.

mangels mimischer Aktivität auch zu keiner „Landschaft der Seele“ wird, gestisch bloß einen Zahnstocher betätigt, ohne Körper bleibt, drängt sich umso mehr die Frage nach seinem Stellenwert in dem Filmganzen auf. Auf der Ebene des Beobachters bringt sich auch der Filmemacher ein, indem er das Gesicht mittels Schärfenwechsel aus einer undefinierbar abstrakten E 63, man kann es nur erahnen, in der E 65 wieder dem Blick des Rezipienten aussetzt, um es in der E 69 ihm wieder durch einen neuerlichen Wechsel in die Unschärfe zu entziehen¹¹ (Abb. 21 und 22).



Abb. 21

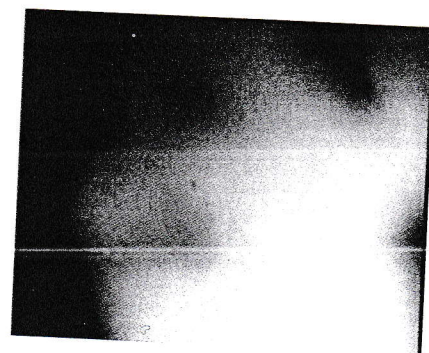


Abb. 22

Aber nicht nur der Filmemacher, auch der Blick der blonden Frau lässt den Beobachter in der E 68 in Unschärfe verschwimmen. Die Macht des Filmemachers, aber auch jene der blonden Frau, darf nicht über die wichtige Funktion des Beobachters hinwegtäuschen, nämlich als ein immerzu Blickender die Brücke zum Zuschauer hin zu schlagen: Denn sein Blick vereint die – nicht mit der Handlung unmittelbar kompatible – „symbolische“ Ebene der Fleischzubereitung mit der real möglichen, nämlich jener der Beobachtung, Verfolgung und sexuellen Bedrängung der blonden Frau durch zwei Männer. Kann sich die blonde Frau nicht aus der Geschichte emanzipieren und somit auch nicht den männlichen Blicken und der sexuellen Nötigung entziehen, ob in Erinnerung an Geschehenes oder als Wachtraum von jederzeit möglichen männlichen Attacken, so bleibt der Beobachter außerhalb jeglicher Geschehnisse. Sein Blick verselbständigt sich, wenn schon nicht zum Auge Gottes, dann doch als einer, der auf die verschiedenartigsten Verknüpfungsmöglichkeiten der diversen Elemente des Films verweist. Und genau dies liegt ja auch im Bereich der Möglichkeiten eines Zuschauers, dem nicht alles gleich zu einer bestimmten Geschichte verkommt, sondern der fähig ist, über die disparaten Teile – in welcher Weise auch immer – zu verfügen.

¹¹ Der Zwischenschnitt mit dem nach rechts sehenden Mann im schwarzen Leibchen ist Teil der Einstellungen der Automaniplation, also einer Parallelhandlung.

Nicht nur der Wechsel in die Unschärfe macht auf den Filmmacher aufmerksam. Die „Eindringungsfilmerei“ als künstlerische Methode sowie die Brüche durch falsche Anschlüsse usw. lassen immer wieder den Autor „spürbar“ werden. Wenn die Aufeinanderfolge der einzelnen Einstellungen auch keine fortlaufende Handlung ergibt, so besitzen diese doch als „Fragmente“ zweifelsohne ein hohes emotionales Potential. Man findet dramatische Entwicklungen und Steigerungen durch Gegenstände (z. B. einen Draht, Abb. 23, die ausgestreckte Hand von M 2, die scheinbar mit einer Waffe auf etwas zielt), Raumsituationen (der dunkle Raum am Beginn des Handlungsstrangs, die an ein Showdown erinnernde Szene, Abb. 7, die Flucht durch den Wald, Abb. 8), den Einsatz von Detailaufnahmen (vor allem die Augen der blonden Frau), die Untersicht (z. B. von M 2, Abb. 24) usw.



Abb. 23



Abb. 24

In der die Handlungsebene eröffnenden Einstellung (E 4) sieht man eine behandschuhte Hand an einem Türgriff, wobei der Vorgang des Öffnens sich wiederholt. Auch eine Wahrnehmungsfalle¹² ist in dieser Szene eingebaut: Vor einem hellen Hintergrund sitzt eine Person im Dunkeln als Silhouette. In dieser Figur erkennt man eher eine männliche (Abb. 25). Erst durch die folgende Durchflutung des Raums mit hellem Licht erkennt man sie eindeutig als blonde Frau (Abb. 26).



Abb. 25



Abb. 26

12 Eine „Sekundenfalle“, so Brehm in einem 1998 mit dem Autor geführten Gespräch, sei, dass man immer glaubt, „man ist in einer Realität, aber im Prinzip verschiebt sich das Ganze in einem ständigen Gefüge, ohne, dass man es weiter mitkriegt“.

In der E 22 hat man den Eindruck, als würde die blonde Frau auf jemanden warten, und dann, als sie im Begriff ist, nach rechts abzugehen, folgt ein „falscher“ Anschluss, denn die darauffolgende E 23 mit dem nach links gehenden M 3 erweckt den Glauben, als würden die beiden aufeinander zugehen. Verstärkt wird dieser Eindruck, da sowohl der Frau als auch ihm als Dekor ein Mauerbogen im Hintergrund zugeordnet ist. Als M 2 an dem Auto (A 1) hantiert, steht das Auto in der Fahrtrichtung nach rechts, als M 4 später versucht, das Auto zu starten, steht es nach links (Abb. 27 und 5).



Abb. 27

Die Showdown-Szene lässt alleine schon durch das verwendete Weitwinkelobjektiv die Figuren künstlich gelängt erscheinen. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch das Brehm'sche Verfahren der „Eindringungsfilmerei“ (Abb. 28).



Abb. 28

Nachdem die blonde Frau auf ihrer Flucht das Auto erreicht, öffnet sie zweimal hintereinander die Tür.

Im Gegensatz zu dem Material des „gefundenen“ Sexfilms wurden die Einstellungen mit der Fleischzubereitung vom Autor gefilmt. Sie machen nicht nur Sinn in ihrer teilweisen Verknüpfung mit der Handlungsebene, in der sie die männliche Vorstellung von einer berechtigten sexuellen Verfügungsgewalt über Frauen illustrieren. Als Bilder der Reflexion auf der Ebene der blonden Frau oder des männlichen Gesichts gehen sie über diese Bedeutung noch hinaus. Was man im ersten Bild des Films als Auftakt einer Reihe von 15 Einstellungen zu sehen bekommt, sind keine bluttriefenden Fetzen Fleisch in ihrer ursprünglichen Natürlichkeit, sondern es sind bereits für die weitere Verarbeitung zugerichtete Stücke (Abb. 1, 29 und 30).

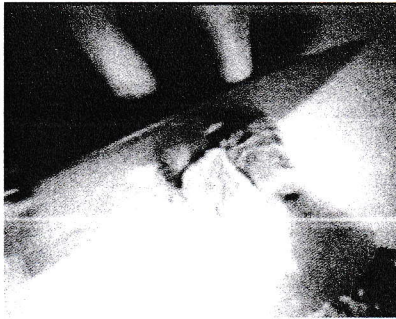


Abb. 29

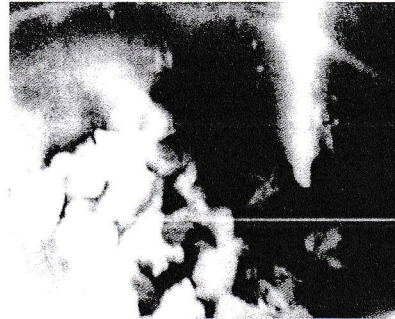


Abb. 30

In ihrer klinischen Sauberkeit verweisen die Fleischstücke eindeutig auf einen fortgeschrittenen und daher kulturellen Umgang als Nahrungsmittel. Dieser Strang, der weibliche Hände bei der Zubereitung der Fleischstücke zu einem Mahl zeigt, kann durchaus als Zeichen für die Domestizierung der Frau im Laufe der Entwicklung unserer Kultur gelesen werden.¹³ In den letzten Einstellungen des Films blickt die Frau nach rechts zum Beobachter (E 141). Dieser wiederum auf die weibliche Hand, die Fleisch schneidet (E 142 und 143). Dann blickt der Beobachter wieder links zur blonden Frau (E 144), doch deren letzter Blick gilt dem Bild eines Waldes (Abb. 31).



Abb. 31

¹³ Vgl. Mellinger, *Fleisch*, S. 146.

Bei einer solchen „Lesart“ des Films würde der Blick der Frau auf den Wald auf ein Nichtgeleistetes hinweisen. Als Opposition zum ersten Bild des Films wäre das letzte kein Tröstliches.

Die einzelnen Einstellungen des Films betragen jeweils nur wenige Sekunden und lassen keine unmittelbare Reflexion des Gesehenen zu. Dies und das Fehlen einer Charakterisierung der Figuren in denkbar einfachen Situationen bieten reiche Möglichkeiten für Projektionen während der Filmbetrachtung. Der Blick des Zuschauers wird unweigerlich in dieses Wechselspiel der Blicke verstrickt. Im Versuch, das Erzählte als ein real Mögliches zu verstehen, gerät er in ein Labyrinth, dem er nicht entkommen kann, denn die ihm angebotenen Wege, die seine Fantasie einschlagen kann, führen jedenfalls auf der Erzählebene nirgendwo hin und auf der Ebene der Bedeutung bleibt – jenseits von wahr und falsch – noch manches offen.

Menschen erweisen sich im Nachhinein als Geister ... ein Road-Movie wird plötzlich zum Vampirfilm ... Trailer versprechen, was Filme nicht halten: Film- und FernsehzuschauerInnen sind bestens vertraut mit enttäuschten Erwartungen und irrigen Annahmen. Die AutorInnen dieses Bandes analysieren Falsche Fährten u. a. als dramaturgische Verfahren, Genrebrüche, intermediale Bezüge, Geschlechterkonstruktionen und täuschende Erzählperspektiven.

Mit Originalbeiträgen von

Wolfgang Beienhoff
Monika Bernold
Andrea B. Braidt
Christine N. Brinckmann
Robin Curtis
Anton Fuxjäger
Katharina Ganser
Britta Hartmann
Vinzenz Hediger
Henrike Hölzer
Gabriele Jutz
Julia B. Köhne
Verena Kuni
Eric de Kuyper
Gerda Lampalzer-Oppermann
Fabienne Liptay
Maya McKechney
Winfried Pauleit
Ramón Reichert
Drehli Robnik
Gottfried Schlemmer
Heide Schlüpmann
Martin Schmitt
Andrea Seier
J. Seipel
Kerstin Stutterheim
Patrick Vonderau
Eva Warth
Matthias Wittmann
Hans J. Wulff



9 783205 776789

ISBN 978-3-205-77678-9

ISSN 0025-4606

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>