

Stephanie Ruhfaß

Verknüpfungen und Beziehungen in Hartmut Bitomskys DAS KINO UND DER TOD

1991

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2798>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ruhfaß, Stephanie: Verknüpfungen und Beziehungen in Hartmut Bitomskys DAS KINO UND DER TOD. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 10: Versuche über den Essayfilm (1991), S. 67–75. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2798>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Stephanie Ruhfaß

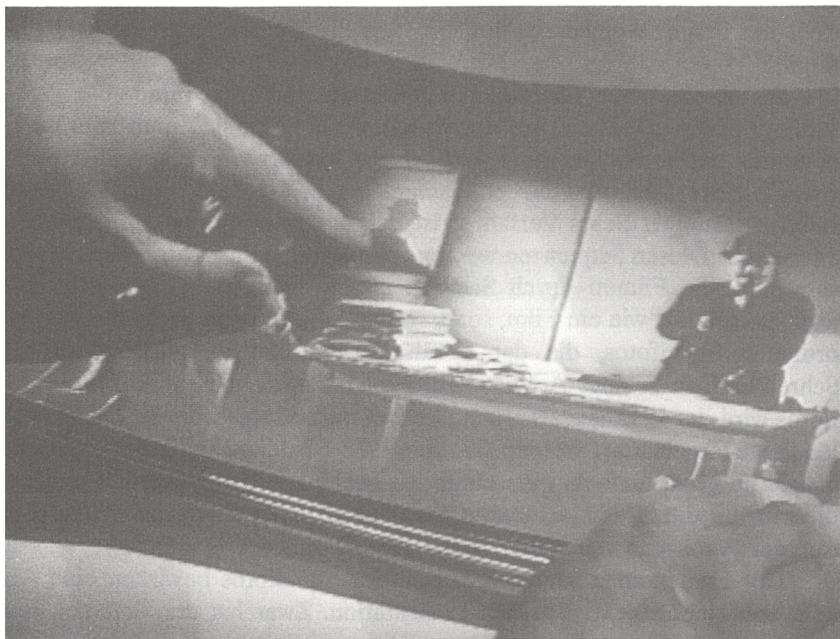
Verknüpfungen und Beziehungen in Hartmut Bitomskys *Das Kino und der Tod*

Bitomskys Film besteht v.a. aus einer Kompilation von Todesszenen aus Spielfilmen, aber er stellt sie nicht nur einfach zusammen. Er zeigt die unterschiedlichen filmischen Mittel, mit denen ein verschiedenartiges Sterben im Kino sichtbar gemacht wird. Er versucht darüber hinaus, auch die Wirkung der Todesdarstellungen auf die Zuschauer zu erschließen und stellt die Frage: Welches ist der Ort, den die Gesellschaft dem Tod einräumt?

Schon bei einer flüchtigen Betrachtung läßt der Film eine grobe Strukturierung erkennen. Auf der visuellen Ebene ist sie durch zwei Komponenten bestimmt: *Das Kino und der Tod* verfügt zum einen über einen Erzähler, der sehr oft von der Kamera ins Bild geholt wird. Wie wenig selbstverständlich dieses Verfahren ist, zeigt vergleichsweise Chris Markers *Sans soleil*. Diesen Sequenzen werden zum anderen meist Sterbeszenen aus verschiedenen Filmen durch Schnitte entgegengesetzt. Sie werden aber nicht präsentiert wie ein Film, sondern durch Serien von chronologisch geordneten Standfotos, die der Erzähler weiterblättert, während er am Schreibtisch in seinem Arbeitszimmer sitzt. Durch dieses Vorführen der Fotos wird der Erzähler als Darsteller fast notwendig, denn die Bilder wollen ja weitergeblättert werden. Während die Filmausschnitte üblicherweise gleichsam geisterhaft als Filmsequenzen aneinandergefügt werden, gewinnt dieser Film durch den sichtbaren Erzähler als auch durch das Weiterblättern der Fotos eine neue Dimension.

Der Filmerzähler und das Zeigen der Standfotos bewirken eine Abkehr von einer objektivistischen Präsentation. Zwar hat der Erzähler dem Zuschauer die Kenntnis aller Filme voraus; seine Präsentation der Filmfotos wirkt jedoch als "work in progress". Die Kameraführung ermöglicht es dem Zuschauer, die Bilder zur gleichen Zeit wie der Erzähler zu betrachten. Er wird in den Prozeß der Filmauswertung miteinbezogen; eine Art Partnerschaft zwischen Erzähler und Zuschauer entsteht.

Diese Anlage des Films wird dadurch verstärkt, daß das Eigenleben des Erzählers in den Blick gerät. Er verhält sich privat (er raucht), unterbricht auch den Prozeß des Zeigens, trägt ein Gedicht vor. Seine Umge-
bung kommt ins Bild. Der Zuschauer sieht also einen bestimmten, indivi-



Hartmut Bitomsky zeigt und erläutert ein Szenenfoto aus
Fritz Langs *Hangmen Also Die*.

dualisierten Erzähler, der ihm Filmfotos vorblättert und dabei seine Beobachtungen, Einsichten usw. sowie Bewertungen vorträgt. Der Zuschauer ist eingeladen, seine eigene Meinung zu bilden. Die strukturell angelegte Offenheit des Films zieht den Zuschauer, anders als sonst, geistig in die Darstellung hinein: sie fordert seine Meinung heraus, will ihn nicht in eine illusionistische Bilderschau hineinziehen.

I. Visuelle Ebene und Erzähler

Die Verknüpfung von visueller Ebene und Erzählerkommentar ist besonders deutlich bei den Sequenzen zu erkennen, in denen durch Fotos auf die Filme *Torn Curtain*, *Der Tod eines Killers* und *Underworld USA* verwiesen wird. Eine eingehende Betrachtung gerade dieser Beispiele zeigt, daß in der Regel die visuelle Ebene und der Erzählerbericht auf zwei Weisen verknüpft werden:

1. Recht einfach und Schritt für Schritt läßt sich die eine Möglichkeit an dem Filmauszug *Underworld USA* nachvollziehen: Der Zuschauer erkennt auf dem ersten Foto ein Mädchen, das Fahrrad fährt, und hört im selben Moment den Erzähler sprechen: "Ein Kind fährt Rad mitten auf der Straße". Gleich darauf folgt das nächste Bild von einem Autofahrer, der von der Kamera in der Profilansicht aufgenommen worden ist. Der Erzähler sagt dazu: "Ein Autofahrer mit einer verspiegelten Sonnenbrille". Dann wird noch einmal das Mädchen gezeigt, wie es sich umdreht. Währenddessen erklärt der Erzähler: "Ein paar Meter weiter: Das Mädchen schaut sich um" usw. Bereits dieser kurze Auszug macht deutlich: Einerseits kann die Kamera auf Fotos gerichtet sein, die Sterbeszenen aus verschiedenen Filmen zeigen. Währenddessen hat der Zuschauer die Möglichkeit, die Bilder zu betrachten. Er vernimmt gleichzeitig die Stimme des Erzählers (Off-Ton), der den Inhalt der Szenen wiedergibt.

2. Die Kamera kann aber andererseits auch auf den Erzähler gerichtet sein. Dieser spricht dann über die vorgeführten Szenen: So geht er z.B. auf die Darstellungsmittel in dem Film *Underworld USA* ein, wenn er sagt: "Eigentlich ist diese Szene ganz einfach und direkt gefilmt..." Darüber hinaus will er aber auch auf ihre wahrscheinliche Wirkung beim Zuschauer hinweisen: "(Diese Szene) ist so ziemlich das Schlimmste, das ich je im Kino gesehen habe; als ob einem der Schrecken direkt ins Auge geschnitten würde". Mitunter kommentiert er auch, z.B. wenn er sagt:

"Meist geht das Töten im Film glatt, routiniert und ohne Komplikationen vonstatten. Die Filme sind immer in Zeitnot. Wenn einer zwei, drei Tage lang im Sterben liegt, stellt der Film ihm dafür eine halbe Minute zur

Verfügung. Alfred Hitchcock zeigt in dem Film *Torn Curtain*, was für eine Arbeit es ist, jemanden umzubringen."

Entweder werden dem Zuschauer Filmausschnitte gezeigt, verbunden mit einer Inhaltswiedergabe durch den Erzähler oder der Erzähler erscheint selbst im Bild und spricht über die Filme (Kommentar, Interpretation). Doch nicht immer wird dieses Schema eingehalten. Das zeigen die folgenden zwei Ausschnitte:

Im ersten Fall werden hintereinander und ganz wahllos viele verschiedene Fotos von Sterbeszenen gezeigt. Sie bleiben unbenannt. Währenddessen kommentiert der Erzähler:

Der Tod ist ein Axiom des Kinos, so wie die Liebe und das Verbrechen ein Axiom des Kinos sind. Wenn man sagt, daß der Tod ein Axiom des Kinos sei, dann stimmt das nicht auf den ersten Blick. Es geht eher um das Töten und weniger um den Tod; denn das Kino beschäftigt sich mit Tätigkeiten, weniger mit Zuständen.

Hier wird das Thema selbst vorgestellt. Der Schwerpunkt der Aussage liegt im Auditiven; die Fotos sind Illustration.

Die zweite Ausnahme bildet die Darstellung des Todes in *Psycho*:

Anthony Perkins wird in einer Naheinstellung gezeigt /Weiterblättern auf Marion Crane, die sich entkleidet /Der Erzähler beginnt zu sprechen: "Der berühmte Mord unter der Dusche" /Weiterblättern auf Detailaufnahme von Anthony Perkins' Auge /"Die Szene wird eingeleitet durch das Motiv des Voyeurismus" /Weiterblättern auf Marion Crane beim Duschen /"Schauplatz: Ein Badezimmer in einem abgelegenen Motel. Marion Crane nimmt eine Dusche" /Weiterblättern auf einen Schatten /"Plötzlich taucht eine dunkle, unkenntliche Frauengestalt im Bad auf. Sie hat ein Messer in der Hand". /Weiterblättern auf Marion Crane /Weiterblättern auf den Schatten /Weiterblättern auf eine Großaufnahme von Marion Cranes schreiendem Mund /Weiterblättern auf den Schatten /"Immer wieder sticht das Messer..." /Weiterblättern auf Marion Crane /"...auf das Opfer ein." /Weiterblättern auf Detailaufnahme von einer Hand mit einem Messer /"Hitchcock hat das so gefilmt und so geschnitten, daß man nicht sehen kann, wie das Messer in den Körper eindringt". / Weiterblättern auf eine Detailaufnahme von Marion Cranes Füßen in der Wanne /"Es fließt Blut, aber man sieht keine Stichverletzungen, aus denen es austritt". /Weiterblättern auf Marion Crane /Weiterblättern auf eine Detailaufnahme von ihren Füßen in der Wanne /Weiterblättern auf eine Großaufnahme von ihrer Hand /"Hitchcock stellt sich in dieser Szene die Frage: Was ist der Tod? Wie kann man ihn zeigen? Kann man ihn überhaupt zeigen?" /Weiterblättern auf Marion Crane /"Man muß ihn sehen können, denn die Sichtbarkeit ist die Basis des Kinos". /Weiterblättern auf eine Großaufnahme von ihren Füßen /"Kein verletzter Körper, keine Wunden".

Auch in diesem Ausschnitt kommentiert der Erzähler, obwohl Fotos von verschiedenen Filmeinstellungen gezeigt werden und man eigentlich eine Inhaltswiedergabe erwartet. Die Mordszene wird durch Fotos en detail

illustriert, doch der Erzähler spricht lediglich von den Darstellungszielen des Films, wenn er z.B. sagt: "Hitchcock hat das so gefilmt und so geschnitten, daß man nicht sehen kann, wie das Messer in den Körper eindringt" oder an einer anderen Stelle auf die Fragen eingeht, die Hitchcock sich in dieser Szene gestellt hat: "Was ist der Tod? Wie kann man ihn zeigen? Kann man ihn überhaupt zeigen?" Allerdings setzt sich der Erzähler in diesem Filmausschnitt nicht durchgehend, wie im ersten Beispiel, sondern nur streckenweise über das oben beschriebene Schema hinweg.

Es kann aber auch ausnahmsweise ein entgegengesetztes Verfahren dieser Verknüpfung vorliegen. Der Erzähler wird von der Kamera ins Bild geholt. Er hält das Buch *Mc Teague* von Frank Norris in der Hand, die Vorlage zu Erich von Stroheims berühmtem Film *Greed*. Aus diesem liest er vor:

Mc Teague wußte nicht, wie er seinen Feind umgebracht hatte. Doch mit einem Mal wurde Marcus unter seinen Schlägen still. Dann raffte er sich noch ein letztes Mal auf, packte Mc Teague am Handgelenk, etwas schnappte zu, und dann sank er mit einem tiefen Seufzer zurück - schlaff und regungslos. Als Mc Teague sich erhob, zerrte etwas an seinem rechten Handgelenk und hielt es fest. Er schaute hin und entdeckte, daß Marcus es mit seinem letzten Kraftaufwand fertig gebracht hatte, ihn mit den Handschellen an sich zu fesseln. Rings um ihn dehnte sich die endlose Weite des Todestals.

Obwohl die Kamera auf ihn gerichtet ist, gibt der Erzähler keine eigene Stellungnahme ab und spricht nicht über die Filme, läßt sich also nicht inspirieren zu eigenen Gedanken, sondern resümiert lediglich die Handlung. Die Varianten in der Kombination von Erzähler und Filmbeispielen beugen einer monotonen Darstellung vor.

II. Verknüpfung von visueller Ebene und Musik/Geräuschen

An manchen Stellen im Film wird der Erzählerbericht zwar von Musik bzw. Geräuschen begleitet oder abgelöst, sie nehmen aber nie eine dominierende Rolle ein. Zwei Beispiele sollen das belegen.

Beim ersten Beispiel erscheinen Fotos des Films *Les bonnes femmes* von Claude Chabrol im Bild, während der Erzähler den Inhalt der Sequenz wiedergibt:

Am nächsten Tag unternehmen die beiden eine Motorradfahrt aufs Land. 'Sind sie glücklich?' fragt Erneste und dann: 'Haben sie mich gern?' Sie haben es aber eilig', meint Jaqueline. 'Schließlich kennen wir uns erst seit gestern abend.' 'Wir hätten uns früher kennenlernen können.' Er habe auf die passende Gelegenheit gewartet, erwidert Erneste [...] Später wird er plötzlich böse mit Jaqueline. Er wirft ihr vor, daß sie so einfach mit ihm mitgegangen ist. Jaqueline antwortet, sie habe es sich reichlich überlegt, sie habe

keine Angst vor ihm. Die beiden spazieren durch den Wald. Erneste breitet seine Jacke auf dem Boden (aus).

Zu dieser Szene passen soll auch die Musik im Hintergrund, die entsprechend heiter, lustig und beschwingt ist, und zwar solange, bis "Erneste plötzlich böse mit Jaqueline wird". In diesem Moment vollzieht sich ein Wechsel in der Musik: Sie fällt nicht mehr länger lustig aus. Vielmehr wird sie ruhiger und leiser, setzt allerdings erst dann ganz aus, als auch die Bewegung in der filmischen Handlung zur Ruhe kommt, also nach dem Spaziergang durch den Wald, als Erneste "seine Jacke auf dem Boden" ausbreitet, um sich hinzusetzen. Die Musik hat lediglich begleitenden Charakter. Dabei wird sie immer angepaßt an die Situation, in der sie eingesetzt wird.

Im zweiten Beispiel werden Fotos gezeigt zu *Shakedown*, einem amerikanischen B-Film über Fotografie und Korruption. Währenddessen resümiert der Erzähler den Inhalt des Ausschnitts:

Ein Mann installiert eine Bombe am Anlasser eines Autos. Er wird dabei heimlich vom Fotoreporter Jack Earlie fotografiert. Nachdem der Bombenleger gegangen ist, richtet Earlie einen Scheinwerfer auf das präparierte Auto, um es gut zu beleuchten. Er wartet, bis der ahnungslose Autobesitzer kommt. Earlie ist mit ihm gut bekannt, aber er läßt ihn ungehindert ins Auto steigen und macht sich bereit für noch ein Foto. Solche Aufnahmen sind eine Spezialität von Earlie. Er ist immer zur rechten Zeit am richtigen Ort. Er macht ein sensationelles Foto. Die Zeitung kauft es ihm ab.

Neben dem Erzählerbericht sind im Hintergrund Paukenschläge zu hören - zunächst ganz leise, doch dann immer lauter. Sie setzen in dem Moment ein, als Earlie in seinem Versteck darauf lauert, was geschieht, wenn der Autobesitzer kommt. Diese abwartende Spannung wird auch beim Zuschauer hervorgerufen, und zwar durch die immer kürzer werdenden Abstände der Paukenschläge, die an einen Trommelwirbel erinnern, wie er im Zirkus bei einer Vorführung gefährlicher Kunststücke eingesetzt wird.

Die Filmausschnitte zeigen, daß Musik und Geräusche immer dann eingesetzt werden, wenn es darum geht, Stimmungen zu unterstreichen, Spannung zu steigern und den Erzählerbericht zu bekräftigen, wodurch er glaubwürdiger erscheint.

Die beiden Passagen sind aber nicht nur charakteristisch für die Verwendung von Musik. Vielmehr tritt in ihnen auch das Charakteristische von Bitomskys Film hervor: er handelt nicht nur vom Tod. Sein Thema ist vielmehr der Gegensatz von Tod und Leben. Bitomsky faßt das Thema "Tod" nicht punktuell, sondern polar.

III. Der Erzähler und die literarische Ebene

Das variantenreiche Verhältnis von Erzähler und Filmfotos scheint auf den ersten Blick die entscheidende Basis zu sein, um das Thema "Das Kino und der Tod" inhaltlich zu tragen. Anlässlich der Filmfotos, die anstelle der zu erwartenden Filmsequenzen gezeigt werden, ist aber bereits die verstärkte Rolle des Erzählers aufgefallen. Der als Figur auftretende Erzähler lädt nicht nur zur gemeinsamen Besichtigung der Fotos ein, sondern gibt auch verallgemeinernde Kommentare zum Filmthema selbst. Darüber hinaus ist er gleichsam Scharnier zu einem ganz anderen Bereich, der beim gesetzten Thema zunächst nicht zu erwarten ist: der Ebene der Dichtung. Hierbei handelt es sich um größere Zitate mehrerer Dichter und Philosophen vor allem von Bloch, Kafka, Schwitters. Sie bilden eine eigene Ebene im Film, die über das Thema "Tod" mit den Filmbeispielen verbunden ist.

Nur mittels der Figur des auftretenden Erzählers wird es möglich, über einzelne Filmfotos hinaus auch noch auf anderes hinzuweisen. Die Filmbeispiele bieten von sich aus diese Möglichkeit nicht. Das Thema "Das Kino und der Tod" wird durch die Integration von Dichtung so sicherlich erweitert, denn die Literaten äußern sich nicht zum Kino. Der Erzähler wird so zum Mittler zwischen Filmbeispielen und literarischen Zitaten. Die Art der Erweiterung scheint dabei genauso wichtig wie die thematische Ergänzung. Denn mit der Dichtung ist es nun das Wort, das stark hervortritt und das in seiner größeren Eindeutigkeit den Filmfotos zur Seite gestellt wird. Es ist zu vermuten, daß die literarischen Zitate eine Dimension der Filmbeobachtung eröffnen, wie es auf der Basis der Filmbeispiele selbst nicht möglich wäre. Bitomsky erweitert also sein Thema in essayistischer Weise.

Das wichtigste Beispiel dafür findet sich an der Stelle des Films, wo die Kamera auf den Erzähler gerichtet wird und dieser sich mit einem Zitat von Schwitters direkt an den Zuschauer wendet, ohne auf ein Filmbeispiel einzugehen.

Eh' wir in der Hauptsache weitermachen, möchte ich ein Gedicht rezitieren
von Kurt Schwitters. Es heißt:

Ein Zigarettenende

Die Zigarette lag im Gras
Zertreten und zu Tode wund.
Der Wind war kalt, der Boden naß,
Doch heiß ihr brennend roter Mund.

Jungfräulich weiß war einst ihr Leib,
Eh' ihre Wärme man mißbraucht
Aus Gier oder zum Zeitvertreib;
Und all ihr Sein in Nichts verhraucht.

Noch einmal zischt im Todeskampf
 Der welke Rest, achtlos verschmäh't,
 Verlöscht dann still im eig'nen Dampf
 Und wird vom Wind hinweggeweht.¹

Mit diesem Gedicht führt Bitomsky dem Zuschauer den "Tod" der Dinge vor. Währenddessen ist die Kamera auf eine Zigarette im Aschenbecher gerichtet, die langsam verglimmt. Ihre Vergänglichkeit ist abhängig von der Zeit. Um das zu verdeutlichen, wird nach den Schnitten auf die Zigarette eine Digitaluhr eingeblendet, die einmal von 18.17 auf 18.18 Uhr, ein anderes Mal von 19.42 auf 19.43 Uhr umspringt. Die verglimmende Zigarette wird mehrfach, die Digitaluhr zweimal gezeigt. Durch den Schlüsseltext von Schwitters wird insbesondere die Zigarette zu einem Leitmotiv, das dem Thema des menschlichen Todes gegenübergestellt wird. Mit dem "Tod" dieses Dinges wird das Thema Tod zum Thema "Vergänglichkeit" (von Menschen und Dingen) erweitert.

Beim Thema "Tod" wird das Thema "Leben" berührt, denn der Film behandelt das Sterben, den Übergang zum Tod. Zwischen Leben und Tod gibt es eine große Spannbreite des filmischen Sterbens. Diesem - so gesehen - polaren Spannungsverhältnis wird nun - mit Hilfe der Dichtung - eine weitere polare Beziehung zur Seite gestellt: Dinge und Menschen in ihrer Vergänglichkeit. Diese Erweiterung des Themas relativiert den Tod im Kino. Er ist zunächst ein filmischer, ein medialer Tod, dessen Theatralik und Inszenierung Bitomsky besonders hervorhebt. Er ist aber auch thematisch ein Vorgang in größerem Zusammenhang. Die Erweiterung des Themas ins Dingliche erinnert daran, daß nicht nur die Zigarette zu Asche wird, sondern der Mensch zu Staub.

An dieser Stelle ergibt sich die Frage, warum das Kino überhaupt den Tod braucht. Bitomsky äußert sich dazu, indem er Kafka zitiert, der in Bezug auf Bücher und Geschichten eine ähnliche Frage gestellt hat. Seine Antwort lautet:

(...) solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.²

¹ Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Herausgegeben von Friedhelm Lach. Bd. 1. Köln 1973, S.110.

² Franz Kafka: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Max Brod. Bd. 9. Briefe 1902-1924. Frankfurt/Main 1958, S. 27f.

Die Antwort Kafkas an dieser Stelle läßt sich nicht nur auf Bücher und Geschichten beziehen, sondern auch auf den Film. Das bedeutet konkret: Weil die Zuschauer es verlangen, kommt der Tod in fast jedem Film vor. Sie brauchen den gespielten Tod im Kino, um das Gefühl zu haben, es gibt noch etwas, was schmerzhaft berührt und schreckt. Denn der wirkliche Tod scheint dem Zeitgenossen nichts anhaben zu können, weil er mit Erfolg aus dem Leben verdrängt wird. Damit scheint aber eine Auseinandersetzung mit dem Tod fast nur noch medial möglich: über Kino etwa und über Literatur. Die Synthese beider in diesem Film stellt der visuellen Erfahrung des Todes eine künstlerische Reflexion zur Seite, die einen Reichtum essayistischer Verweise besitzt, ohne in eine abstrakte Erkenntnisform überzugehen.