kolik
97

Gerhard Dick / Paul Ferstl / Antonio Fian / Constanze Geertz / Marlene Gölz / Waltraud Haas / Cornelia Hülmbauer / Bülent Kacan / Margret Kreidl / Rudolf Lasselsberger / Benedikt Ledebur / Hansi Linthaler / Marlen Mairhofer / Hanno Millesi / Cesare Pavese / Judith Nika Pfeifer / Petra Piuk / Ronald Pohl / E. A. Richter / Gerhard Rühm / Robert Schindel / Susanne Sophie Schmalwieser / Bastian Schneider / Julian Schutting / Waltraud Seidlhofer / Christian Steinbacher / Marion Steinfellner / Ulf Stolterfoht / Alexander Widner / Herbert J. Wimmer / Robert Woelfl

Zeitschrift für Literatur
€ 10,– (A) / € 14,– (Ausland)
Taborstraße 33/21 / 1020 Wien / Austria / kolik@aon.at

www.kolik.at

Marc Ries

Anamorphotische Grenzgänge

Zu Todd Haynes' *May December*

May December (2023) ist Erzählkino auf zwei Ebenen. Die Ebene des Textes, die Ebene der Bilder und der Musik. Der Text ist die freie Rekonstruktion eines Skandals, besser die von einem „fait social aberrant" angeleitete Imagination. Es ist der Fall der US-amerikanischen Lehrerin Mary Kay LeTourneau, die als 36-Jährige ins Gefängnis kam wegen ihrer Beziehung zu einem 13-jährigen Schüler, mit dem sie drei Kinder haben sollte und der später ihr Ehemann wurde. Samy Burch hat von diesem Ereignis aus eine Story (gemeinsam mit Alex Mechanik) und ein Screenplay entwickelt, ihre Geschichte gäbe es nicht ohne die Fülle vorausgesetzter Wirklichkeitspartikel (auf deren Relevanz auch Todd Haynes für den Film verweist).

Ein Ereignis, das sich weit außerhalb der normativen sozialen Wirklichkeit, der Regeln bürgerlicher Sexual- und Familiencodes bewegt, daher ein eindeutiger Fall einer rigiden juristischen Wahrheitssprechung und mit Kategorien wie „rape" und „abusive" belegt ist. Was muss das Kino tun, damit das Ereignis und seine Übersetzung in ein Drehbuch eine filmische Eigenheit gewinnen, einer *filmischen Idiosynkrasie* entsprechen? Idiosynkrasie kann auf personale und auf Systemkörper angewandt werden, es ist der Verweis auf die je eigentümliche Mischung von Kräften im jeweiligen Körper, die seine Besonderheit erzeugen. Die Ereigniswirklichkeit wird im Kino auf einige visuell-ästhetische Modi reduziert, die dem Fall ermöglichen, ein zweites Leben zu führen. Die visuell-ästhetischen Eigenheiten, die in allen Filmen von Todd Haynes wiederkehren, sind im Wesentlichen die handelnden Körper der Frauen, das Verhaltensmodell der Familie, die dominanten Interieurs und ein Kippmoment, Einbruch eines Außen oder einer Umlenkung des Begehrens. Haynes-Filme folgen einer strengen metaphorischen Taktung der Szenenfolge. Auch in *May December* ist die Entwicklung nicht formalen Konventionen unterworfen, sondern einer Versuchsanordnung – auf einer Insel in der Nähe von Savannah, Georgia.

Die zwei Filme

Ein Unbehagen begleitet das erste Schauen. Zunächst sind Nahaufnahmen von Schmetterlingen in einem Käfig zu sehen, dann die City Hall of Savannah, also das Rathaus als Ort der Verwaltung bürgerlicher Existenzweisen. Die Erzählung hebt an mit der Ankunft der Schauspielerin, Elisabeth/Natalie Portman, sie wird die „unnatürliche" Familie besuchen, sich informieren über den Fall, den „Ursprung" der Familie aus einem für die Gesellschaft nicht akzeptablen Verhältnis. Sie selbst, die Schauspielerin, wird die Rolle der Frau, Gracie, in einem Independent-Film „spielen". Der fünftägige Besuch hat den Zweck, das „Original" zu studieren, Gracie zu verkörpern, ihr Handeln und Verhalten zu imitieren, eine Darstellung, besser: einen Ausdruck dessen zu versuchen, was „tief" im Inneren des Selbst der realen Frau vor sich ging, damals vor 23 Jahren, kurz, die Wahrheit zu ergründen. Die nächste Szene zeigt Vorbereitungen für eine Gartenparty im Haus von Gracie (Julianne Moore) und Joe (Charles Melton), bald kommt es zu einer ersten Begegnung von Schauspielerin und Familie. Und hier beginnt das Unbehagen: Wenn dies der Plot ist, was ist dann das, *wohin* wir gerade schauen? Sind diese Bilder Teil einer vorfilmischen Wirklichkeit oder bereits eine Art Dokufiktion? Zumindest spielen diese Bilder vor, dass sie für den kommenden Film eine Vorlage, Vorbilder sind. Sind sie also wesentlich „wahre" Bilder im Vergleich zu den kommenden, nachgestellten „filmischen" Bildern? Jedenfalls ist dem Milieu, das sich vor uns entfaltet, das dramaturgische Prädikat zugewiesen, eine *nicht filmische Existenzweise* zu sein. Sind nicht die im Folgenden bemüht-verzweifelten Versuche von Elisabeth, den Fall über das Handeln der beteiligten Personen, ihr „Wesen" positivistisch, mithilfe von Notizen, Beobachtungen und Reenactments, zu erfassen, ein filmrhetorisches Glanzstück im Nachweis zum einen der Uneinholbarkeit einer Wirklichkeit, mit was für Mitteln auch immer, zum anderen der notwendigen Reperspektivierung, Fiktionalisierung, Nominalisierung von allem, was eine Kamera und das angeschlossene Produktionsdispositiv zu leisten vermögen? Der geplante Independent-Film trägt womöglich seine Bezeichnung zu Unrecht. Eigentlich kann dieser Film ja nur *in Abhängigkeit* von einer von jedem medialen Zugriff zunächst völlig *unabhängigen* Wirklichkeit entstehen, derjenigen, von der wir im Haus von Gracie und Joe Teil sind. Und so ist es auch folgerichtig, dass der Verweis auf den kommenden Film Teil von ironisch-zweifelnden Aussagen zum Gehalt und zur Realisierbarkeit der „realen" Geschichte im Verlauf der Recherche wird. All das bewirkt einen Schwindel, eine visuell-mentale Destabilisierung für die Zuschauenden.

Ein Handlungsbild

Das erste Bild von Gracie zeigt sie in ihrer Küche mit einer Freundin. Sie fertigt gerade einen hohen zylindrischen Kuchen. Die Bewegung des Glattstreichens der Kuchenoberfläche begleitet das Gespräch. Kurze Zeit später sehen wir Julianne Moore/Gracie symmetrisch zur Blickachse der Kamera, also uns, genau gegenüberstehen, wir sehen die Schauspielerin als ihre Rolle, doch zuallererst sehen wir in eine außerfilmische Realität,

Polyfilm

Julianne Moore, zum Zeitpunkt der Aufnahme fast 62 Jahre alt (die Rolle sieht Ende 50 vor). Wir erinnern uns an frühere Filme, ihren ersten Film mit Todd Haynes 1995, *Save*, mit 34 Jahren, zehn Jahre später in *Far from Heaven* war sie 44. Die aktuelle Rolle sieht vor, dass sie eine ältere Frau *ist*, doch das Alter ist nur zum Teil Teil des Schauspiels. Es markiert vielmehr die leibliche Wirklichkeit der Frau, und zwar anders als die einer jungen Schauspielerin, die – in Hollywood und darüber hinaus – schnell eine „zeitlose" Ikone wird. (Natalie Portman hat noch diesen eindeutigen ikonischen Status, sie ist zu diesem Zeitpunkt 41 Jahre alt, für die Rolle vorgegeben war 36.) Zugleich ist das Alter auch Index einer gesellschaftlichen Symbolmaschine mit (vor allem für Frauen in der Filmindustrie) vielen Unfreiheiten und Exklusionen. Die Erscheinung von Julianne Moore ist in gewisser Weise stets mehr, als die vorgesehene Zuschreibung der Story erwartet. Und darin gründet zum Teil die Faszination des Films, sein Alternieren zwischen Acting und physischer Präsenz außerhalb von ästhetischen Klischees.

Diese die Rolle transzendierende biologische „Wahrheit" wird in späteren Szenen verstärkt. Die zentrale Aufnahme vor dem Badezimmerspiegel zeigt beide, die Schauspielerin Elisabeth und Julianne Moore als Gracie. Gracie schminkt sich das Gesicht, die Auswahl ihrer Kosmetikartikel soll Elisabeth helfen, ihre gewünschte Erscheinung besser zu verstehen, doch bald verkehrt Gracie die Konfiguration und beginnt Elisabeth zu schminken. Die Aufnahme ist starr, ein Spiegel bewegt sich nicht, die Bewegung passiert ausschließlich durch die, die sich in ihm spiegeln. In diesen Momenten sind wir tatsächlich für einige Augenblicke nicht in einem Film, die Erzählung löst sich auf. Die Aufnahme hat zwei Dimensionen: eine ironische – Gracie formt ihr Double mit

ihren eigenen Händen, so wie sie ihre Kuchen formt; zum anderen jedoch eine existenzielle, denn umgekehrt wird Elisabeth auch mit der besten Maske niemals Gracie/Julianne als 62-Jährige sein können (abgesehen von Deepfakes, die aber hier völlig belanglos wären). Ein solches Bild ist eine Instanz im Vollzug einer Realität, die befreiend wirkt.

Solcherart ästhetische Fasern durchziehen das Bild-Text-Gewebe, sie destabilisieren, desorientieren die Wahrnehmung, machen unsicher, irritieren inmitten eines vertrauten Filmkörpers. Sie artikulieren sich sprachlich-symbolisch – etwa wenn Elisabeth über ihre Mutter berichtet, die ein Standardwerk in „epistemischem Relativismus" geschrieben hat. Andere Beispiele sind ihr fortgesetztes, höchst eigentümliches „thank you"-Lispeln als hilfloses Festhalten an Konvention oder Joe, wenn er nicht Teil einer Story sein will, da es ja um sein „fucking life" geht. Oder bildlich, wenn viele Szenen bloß eine Einstellung haben, die den Ausschnitt, das Spiel als Teil einer Versuchsanordnung bestimmt, womit der jeweilige Ausdruck einer Bewertung unterliegt, die erwartet, dass die Trennung von Fiktion und Realität kontinuierlich aufgelöst wird. Alle Aufklärung tatsächlicher Beweggründe, Motive, Empfindungen, Affekte, die die Gespräche und das Handeln begleiten, korrespondiert mit Versuchen der Neubeschreibung des einzelnen Lebens mit ungewissem Ausgang.

Musik

Das dominierende musikalische Motiv ist dem Film *The Go-Between* (1971) – auch ein verbotenes Liebesspiel – von Joseph Losey entnommen, für den Michel Legrand die Musik geschrieben hat. In *May December* wirkt das Motiv zunächst maßlos, das Zuhören ist unangenehm, zu viel Melos, zu laut, zu kräftig, dominant, als ob das musikalische Motiv die gesamte Erzählung mit einem schicksalhaft-mythischen Sound vorwegnähme und begleitete, das Unvermeidbare ankündigte. Doch das Motiv tritt im Laufe des Films stets unerwartet auf und gewinnt irgendwann eine andere Perspektive. Es bündelt, verdichtet in gewisser Weise die Themen des Films, aber nicht ihre Oberfläche, als Repräsentation des Skandals, der Familie. Es wirkt eher wie eine ironische Abbreviatur von Leben im Allgemeinen. Ein akustisches Tableau eindringlicher Immanenz. „Musik ist nicht vernünftig, sie operiert im Raum des Unsagbaren, […] sie formt die ganze Gewalt des Begehrens"[1] aller.

Materialität

Es sind, außerhalb des faszinierenden Spiels der drei Figuren und der Mise en Scène, die Linsen von Haynes' beziehungsweise Christopher Blauvelts Kamera, die eine sukzessive Loslösung von der einen Wahrheit, dem einen Urteil ermöglichen, ja erzwingen. Auch das eine Irritation, ab den ersten Bildern wird der Blick von einer Membran, einer „Körnigkeit" des filmischen Materials abgelenkt, besser relativiert. Der Kontakt zur „Wirklichkeit" wird über eine poröse Unschärfe, eine Art weiches Rauschen der Stofflichkeit des Bildes, gefiltert. Es ist, als würde eine jede Szene von Neuem anheben mit der Aufforderung, den Schleier nicht außer Acht zu lassen, der vom Filmischen über das Abgebildete ganz notwendig sich ausbreitet. Die Wirklichkeit ist entrückt, die affektiven Bindungen gehemmt, viele Bilder von *May December* möchten die Zuschauenden auf sich selbst zurückwerfen, sie auffordern, das eigene Deuten und Urteilen gleichermaßen unscharf zu lassen.

Möglicherweise wurden für diese Wahrnehmungssensationen ältere Optiken von analogen Kameras verwendet, die nicht für die Schärfe von aktuellen Digitalkameras ausgelegt sind. Der auf diese Weise erreichte Schwebezustand, die Spannung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, produziert ein metatechnisches Paradoxon: Der Kamerachip mit seiner sehr hohen Auflösung bildet die Unschärfe der Optik scharf ab.[2] Begleitet wird diese „Störung" von den wiederholt einbrechenden „lens flares", also jenen irrealen Lichtflecken, die man als dysfunktionale Effekte der Kamerablende beschreiben kann. Sie stören die Sicht durch direkten Lichteinfall – eine überforderte Blende verursacht Blendungen, das Bild verundeutlicht, wird uneindeutig.

Sind nicht all diese Verunsicherungen, denen uns Haynes ausliefert, eine Entscheidung, ab den ersten Bildern die Frage nach der *einen* Wirklichkeit auszuschließen und uns als imaginäre Mitwohnende aufzufordern, die Story idiosynkratisch weiterzudenken, jedes finale Urteil zu vermeiden, jenseits von Gut und Böse das Flimmern des Uneindeutigen, des Sowohl-als-auch anzuerkennen? Und den Fortgang der Geschichte stets als Neubeschreibung, ja als Neuerschaffung der Figuren zu begleiten? Die Abschlussfeier der Zwillinge von Gracie und Joe ist zwar ein erzählerischer Endpunkt, vor allem aber ist sie ein Trigger dafür, die eine Auflösung – Abschied von der Highschool, also von zu Hause – von einer viel umfassenderen begleiten zu lassen: Am Ende sind alle andere beziehungsweise mehrdeutige geworden. Ist nicht ein wichtiges Moment der Haynes'schen Ästhetik, das übliche „metaphysische" Kino zu verweigern, wenn darunter ein Kino verstanden wird, das von einer Macht, einer Wahrheit außerhalb oder innerhalb der Figuren in seiner Erzählung fabuliert, und dies in einem „abschließenden Vokabular"? Stattdessen ein Kino zu versuchen, das in gleichen provokanten Teilen körperlich unmittelbar, metaphorisch und ironisch arbeitet? Über unangepasste Bilder die Welt komplexer, vielschichtiger zu machen? Sein Publikum in eine Unsicherheit zu entlassen, die zugleich „sicherer" macht, weil es keine Heilsversprechen mehr gibt, keine finale Erlösung, nur mehr das (fröhliche) Wissen um kontingente Idiosynkrasien – unter Verzicht auf die Unterscheidung zwischen Realität und Schein? So wie Gracie am Ende zu Elisabeth sagt: „Insecure people are very dangerous – I am secure, make sure you put that in there."

Der Text orientiert sich an vielen Stellen an Richard Rortys antimetaphysischem Buch *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a. M. 1989.

1 Michael Palm, „Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino". Der Text findet sich in dem herausragenden Sammelband *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hg. v. Christian Cargnelli u. Michael Palm, Wien 1994.

2 Dank an Siegfried A. Fruhauf für elementare Hinweise.