

Bildformen der Einsamkeit Figuren-, Raum- und Blickkonstruktion im dänischen Stummfilm Klovnen (1926)

Daniel Wiegand

Eine Kulturgeschichte der Einsamkeit dürfte den skandinavischen, insbesondere den dänischen Stummfilm nicht unerwähnt lassen. Filmhistorisch gehören diese Filme zu den ersten, die das Phänomen überhaupt behandeln; innerhalb der Moderne und deren epochenspezifischen Diskurse zur Einsamkeit nehmen sie deshalb einen bedeutenden Platz ein. Es scheint dabei einen tiefen Zusammenhang zwischen Einsamkeit und Moderne zu geben, der zu Beginn der Neuzeit bereits angelegt war und sich mit der klassischen Moderne weiter zuspitzt. So schreibt Walter Rehm in seiner literaturgeschichtlichen Untersuchung zur Einsamkeit, diese gehöre „zu den ‚Kosten‘, die der moderne, neuzeitliche Mensch für seine individualitätsbewußte, autonome Haltung hat entrichten müssen.“¹ Rudolf Kayser formuliert es 1925 noch schärfer:

Aus der sieghaften Herrengeste der Renaissance, die noch Nietzsche so sehr entzückte, dem Freiheitsrausch gegenüber dogmatischen Zwängen ward allmählich ein anderes, schmerzliches, ungeheuerliches: das Erlebnis der Einsamkeit.²

Kayser spricht an anderer Stelle auch von „dem Frost dieser Gegenwart“³ und bezieht das „Erlebnis der Einsamkeit“ damit ganz dezidiert auf seine eigene Zeit. Dass gerade das Kino, als paradigmatisches Massenmedium der Moderne, sich des Einsamkeitsphänomens angenommen hat, muss also nicht verwundern⁴.

Einsamkeit meint zunächst die Stellung des Menschen im Raum und seine Verortung im Verhältnis zu den Anderen. Sie geht einher mit Abtrennung und Einzelhaftigkeit. Die Wahrnehmung einer solchen Positionierung (und mithin auch Einsamkeit als Gefühlszustand) konstituiert sich aber wesentlich über den tatsächlichen oder imaginierten Blick des Einzelnen auf sich selbst und auf die Anderen, über die Bilder vom Selbst, vom Anderen und von räumlichen Verhältnissen. Raum, Bild und Blick stellen somit die wesentlichen Parameter auch einer ästhetischen Einsamkeitskonstruktion dar. Der Film als ein Medium, dem diese Parameter konstitutiv eingeschrieben sind, kann diese nutzen, um das Erleben von Einsamkeit zu vermitteln und um einsame Figuren filmisch zu konstruieren. Er kann mit den Möglichkeiten filmischer Montage Räume der Einsamkeit und der Gemeinschaft

¹ Rehm, Walter (1969) *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*. Hg. von Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. S. 7.

² Kayser, Rudolf (1923): *Die Zeit ohne Mythos*. Berlin: Die Schmiede. S. 29.

³ Ebd. S. 21.

⁴ Unterhaltungsmedium und Einsamkeitsdarstellung müssen nicht zwangsläufig als Gegensätze aufgefasst werden. So fällt die Ausstellung einsam-leidender Figuren auch in den Bereich des Melodramas, das sich als Genre und somit eben als Unterhaltungsform schon früh in der Filmgeschichte abzeichnete.

entwerfen, die durch Blicke von Figur und Betrachter miteinander in Bezug gesetzt werden. Der Blick des einsamen Selbst (oder auch der Blick des Einsamen selbst) kann somit zum wesentlichen Bestandteil filmischer Erzählung und zum bestimmenden Faktor filmischen Erlebens im Kinosaal werden.

Aufbauend auf einer starken Tradition der skandinavischen und nordeuropäischen Interieurmalerei und des naturalistischen Theaters in Kopenhagen erprobte gerade der dänische Film der 10er Jahre (als damals zweitgrößte Filmindustrie weltweit) spezifisch kinematografische Darstellungsweisen der Einsamkeit und Möglichkeiten der filmischen Konstruktion einsamer Filmfiguren. In dem Film *KLOVNER* von 1926 (Regie: A.W. Sandberg), der selbst schon ein Remake eines zehn Jahre früher gedrehten Films mit gleichem Namen war, treten diese Möglichkeiten filmischer Einsamkeitskonstruktionen noch einmal gebündelt auf.⁵

Die Story des Films folgt dabei den klassischen Strukturen des Melodramas und ist um die stereotype Figur des traurigen Clowns herum gebaut⁶: Joe Higgins arbeitet als ein solcher in einem Wanderzirkus und ist verliebt in Daisy, die Tochter des Zirkusdirektors. Als ihn Zuschauer aus Paris – unter ihnen der Geschäftsmann Marcel Philippe – in einer musikalischen Zirkusnummer erleben, sind sie so angetan, dass sie ihn am Abend seiner Verlobung mit Daisy für ein Varieté in Paris abwerben. Joe heiratet Daisy, zieht mit ihr und ihren Eltern nach Paris und wird dort zum Star. Als er feststellt, dass seine Frau hinter seinem Rücken ein Verhältnis mit Marcel Philippe führt, bricht für ihn – in bester melodramatischer Manier – eine Welt zusammen und er wird zum Einsamen. Einige Zeit später erkennt Daisy ihren Fehler und möchte zu Joe und ihren Eltern zurück; aufgrund eines Zufalls verpasst sie ihn aber, wird von ihren Eltern abgewiesen und nimmt sich aus Verzweiflung das Leben. Joe, der sie nun endgültig verloren hat, verfällt dem Alkohol und verwairst in einem kleinen Zirkus. Erst ganz am Ende des Films erfährt er, dass Daisy eine Tochter von ihm hatte. Die erste Begegnung mit ihr gerät zum Ansatz eines Happy End.

„Det var en trist graa Morgen ...“

Obwohl mit Joe Higgins also eine filmische Figur entworfen wird, die erst im Laufe der Entfaltung eines melodramatischen Plots zum verlassenem Liebenden wird, ist die Einsamkeit der Figur dennoch von Anfang an in den Bildern und in der spezifischen Filmkonstruktion angelegt. Diese Einsamkeit äußert sich von der ersten Filmsequenz an als ein räumliches Außen-Sein und Abseits-Stehen der Figur.

⁵ Die dänische Filmindustrie war zu diesem Zeitpunkt schon, als Folge des Ersten Weltkrieges, marginalisiert, und die geschliffene Qualität des Films, seine Länge (über zwei Stunden) und der schwedischer Star Gösta Ekman in der Hauptrolle bezeugen den Versuch, an die alte Glanzzeit der 10er Jahre anzuschließen. Obwohl dies dem dänischen Film nicht mehr gelingen sollte, ist auch *Klovnene* von 1926 noch ein eindrucksvolles Beispiel früher filmischer Einsamkeitsdarstellungen mithilfe der dem Filmmedium eigenen Möglichkeiten.

⁶ Es handelt sich also um eine Sonderform des Melodramas, in der das Leiden einer männlichen Hauptfigur im Mittelpunkt steht. Zumeist wird das Melodrama eher im Zusammenhang mit weiblichen Protagonistinnen diskutiert. Die Beziehung zwischen Einsamkeitsdarstellung (die auch literaturgeschichtlich eher in den Bereich des Männlichen fällt) und Melodrama unter geschlechtsspezifischen Gesichtspunkten wäre also näher zu diskutieren.

Der Struktur nach beginnt der Film mit einer Parallelmontage. Noch bevor die Hauptfiguren konventionell durch Zwischentitel und dann in halbnahen Einstellungen eingeführt werden, etabliert der Film ganz abstrakt zwei gegensätzliche Räume und damit verbunden auch zwei unterschiedliche Bewegungsqualitäten: die langsame Wagenkolonne des Zirkus Bunding, offenbar ein traditionelles Familienunternehmen, und die Gesellschaft um Marcel Philippe, die mit einem Automobil und einem Radio – gewissermaßen als Insignien der Moderne – unterwegs ist. Tradition und Moderne, Langsamkeit und Schnelligkeit, Wanderzirkus und spezifisch moderne Formen der Unterhaltung – das sind auch die Oppositionen des Films, an denen entlang sich sein Plot entwickeln wird: Joes Metamorphose vom Zirkusclown zum Star modernen und medial vermittelten Großstadt-Entertainments und wieder zurück. Der Zirkus selbst wird hier also schon als Fremdkörper innerhalb der Gesellschaft, als Auslaufmodell der Moderne in Szene gesetzt. Als Teil des Wanderzirkus ist Joe somit der Gesellschaft ohnehin schon äußerlich, doch auch innerhalb der Zirkusfamilie nimmt er noch eine Randstellung ein. Ein Zwischentitel⁷ erklärt, wie er als Findelkind in den Zirkus aufgenommen wurde. Dass er als solches nur bedingt Teil der Zirkusfamilie ist, wird dann in der spezifischen Konstruktion der Eingangsequenz vermittelt, in der die Bundings (Vater, Mutter, Daisy) über den Raum des Wohnwagens als eine Einheit inszeniert werden: Vater James Bunding schläft vorne auf dem Pferdewagen, Daisy schaut aus dem Fenster des Wagens und die Mutter befindet sich gar ganz darinnen. Zwischen diesen Außen- und Innenpolen des Wagens herrscht eine gegenseitige Bezugnahme, die den Wagenraum als eigentlichen Familienraum, d.h. auch als Gemeinschaftsraum konstruiert: Daisy weckt vom Fenster aus den schlafenden Vater mit einer Reitgerte und durchläuft dann die Stationen vom Fenster zur Mutter in der Mitte des Wagens bis in die Küche und zurück; die Montage vermittelt über Bewegungsanschlüsse zwischen diesen Räumen und stellt so die Bezüge auch zwischen den Figuren erst her. Es ist schließlich nur der eigentliche Held des Films, der nicht als Teil dieses Familienraums inszeniert wird: Wenn Joe Higgins zum ersten Mal zu sehen ist, dann vor dem Hintergrund der herbstlichen Landschaft, welche die Kolonne durchfährt, und nicht, so wie die anderen Figuren, vor dem Zirkuswagen selbst. Joes Gefährte, mit dem er hier zusammen im Bild inszeniert wird, ist ein kleines Äffchen, das auf seiner Schulter sitzt und mit dem er Zwiesprache hält – schon hier ein Surrogat menschlicher Kontakte.⁸ Doch Joe verbleibt in der filmischen Konstruktion der Exposition nicht vollständig im Außen. Ein Blick von ihm über den Bildrahmen hinweg bekundet bereits die erste Kontaktaufnahme mit Daisy. Im Gegenschuss sehen wir diese Joe heranwinken, der in der folgenden Einstellung das Bild verlässt und dann in einer Totalen quer durchs Bild reitet, um in einer Halbnahen an Daisys Wohnwagenfenster anzukommen. Durch die gegenseitige Bezugnahme der Blicke und Bewegungslinien in der Montagekonstruktion wird das gegenseitige Interesse

⁷ Die restaurierte Fassung des Films enthält sowohl dänische wie englische Zwischentitel, die jeweils gleichzeitig in einer Texttafel zu sehen sind. Ich zitiere in diesem Artikel je nach Bedarf (und Verständnismöglichkeiten) aus beiden Fassungen.

⁸ Später wird das Motiv wieder aufgenommen, wenn Joe ausgerechnet einem Affen von seinem Liebesglück mit Daisy erzählt.

der beiden also deutlich inszeniert: Blicke und Bewegungen sind aufeinander gerichtet und ergänzen sich so zu einem System gegenseitiger Bezugnahme. Was diese Szene abhebt von vielen ähnlichen, zum Standard gewordenen filmischen Annäherungskonstruktionen, ist, dass durch die Abgrenzung von Zirkuswagen als Familienraum einerseits und Außenraum vor dem Wagen andererseits diese Bezugnahme konsequent auch als Joes Annäherung an den Familienkreis der Bundings inszeniert wird. Der *romantic interest* als standardisiertes Handlungsmotiv wird hier konkretisiert als ein Verlangen nach familiärer (und in gewissem Sinne sogar gesellschaftlicher) Anbindung, nach Gemeinschaft und mithin nach einem Ausgang aus der Einzelhaftigkeit. Filmische Figurenkonstruktion und Raumkonstruktion hängen dabei aufs Engste miteinander zusammen: Die Figur wird erst definiert über ihre festgeschriebene Stellung im Koordinatensystem, dem das Figurenensemble in seiner räumlichen Anordnung eingezeichnet ist.

Wenn Joe am Wohnwagen angelangt ist, huscht das kleine Äffchen fast unbemerkt von seiner Schulter in den Wohnwagen. Indem es Joes Bewegung zum Wohnwagen flüssig in den Innenraum fortführt, während Joe selbst im Außenraum verharrt, entsteht der Eindruck, als gelange es als sein Stellvertreter, gleichsam als seine räumliche Verlängerung, in den Wagen. Als fraglich mag vielleicht gelten, ob hier im eigentlichen Sinne schon Einsamkeit inszeniert wird, doch zumindest sind es ein räumlicher Ausschluss und das Bestreben einer Figur, in einen Gemeinschaftsraum einzudringen, die hier durch die räumliche Blick- und Montagekonstruktion angelegt werden. Das Verhalten der Schauspieler scheint indes einer Darstellung von Einsamkeit im eigentlichen Sinne zu widerstreben: Lachen und Heiterkeit bestimmen nahezu jede Einstellung. Doch die räumliche Konstruktion von Ausgrenzung und Ausschluss lässt sich bereits als eine Vorwegnahme des kommenden Einsamkeitsdramas im Hauptteil des Films verstehen. In diesem Sinne verdichten sich auch die Ödnis der Landschaft und das regnerische Herbstwetter in dieser Szene zu einer Stimmung, die in einem Spannungsverhältnis zur Vergnügtheit im Spiel der Schauspieler steht. Schon der erste dänische Zwischentitel verbalisiert diese Grundstimmung, die in der fotografischen Qualität der Bilder angelegt ist: „Det var en trist, graa Morgen ...“⁹

Joes somit doppelt definierte Annäherung wiederholt sich später im Film, wenn Joe Daisy zu einer Zirkusvorführung abholt. Wieder befindet sich Daisy mit ihrer Mutter im Wohnwagen, wieder betritt Joe den Wagen selbst nicht, sondern verbleibt im unmittelbaren Außen; nur dort geht er eine Verbindung mit Daisy ein, indem er sie auf dem Arm bis zum Zirkuszelt trägt. Schon nach dem Verlassen dieses Dazwischen muss er sie aber wieder loslassen, wenn er sie auf ein Pferd setzt, um sie dann in den Manegenraum zu entlassen. Der Moment, wenn Daisy auf dem Pferd sitzt und sich die beiden zum letzten Mal anschauen, wird von der Kamera noch herausgehoben (Abb. 1). Die beiden werden dabei deutlich als romantisches Paar inszeniert, aber ebenso wird die vorläufige Trennung durch eine Verteilung der Figuren auf den oberen und den unteren Bildbereich verdeutlicht.

⁹ Dieser Titel scheint auch für die Produzenten des Films wichtig gewesen zu sein, denn er erscheint zugleich als erster Satz in einem zeitgenössischen Kinoprogrammheft der Nordisk Filmskompagni. (Das Heft kann als PDF-Datei heruntergeladen werden unter http://dnfx.dfi.dk/pls/dnf/pwt.page_setup?p_pagename=dnffuldis&p_parmlist=filmid=16042.)



Abb. 1



Abb. 2

Daisy ist dann in der Manege Mittelpunkt der Publikumsbegeisterung, umjubelt ob ihrer Akrobatik auf dem Pferd: Der Manegenraum wird in sich wiederholenden Totalen, die sich mit Einstellungen des schauenden Publikums abwechseln, als Raum der Schaulust etabliert, in dem noch Bewegung und Spektakel die Faszination für den Betrachter (in der Manege wie im Kinosaal) ausmachen. Die Szene verweist damit auf eine Form des Kinos, die vor allem das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts bestimmte und die der rein visuellen Attraktion den Vorzug gegenüber erzählenden Filmen gab¹⁰. Aber auf dem Boden dieser inszenierten Freude am Schauen, die zunächst aus der narrativen Dynamik des Films hinauszuführen scheint, vollzieht sich bereits der Beginn des Dramas: Der Blick auf Daisy als Zentrum inszenierter Lust an visueller Attraktion und Bewegung verwandelt sich für Marcel Philippe in einen Blick des Begehrens, der im weiteren Verlauf des Films die Katastrophe verursachen wird. Das Armband, das er ihr in die Manege wirft und das eine erste Kontaktaufnahme bedeutet, wird später im Film wieder auftauchen. Die Manege gerät mithin zum Raum der Interaktion, der Blicke, der Teilhabe an kommunikativen Prozessen und der narrativen Entfaltung. Der Raum hingegen, in dem Joe verblieben ist, das ist schlicht und ergreifend nur er selbst: die Großaufnahme seines Gesichts, das besorgt die Bewegungen Daisys durch die Manege verfolgt und dabei durch die Begrenzungen der Vorhänge aus jeglichem räumlichen Zusammenhang herausgeschnitten ist (Abb.2). Béla Balázs hat in seiner Beschreibung der filmischen Großaufnahme darauf verwiesen, wie diese eigentlich keine Entfaltung im Raum aufweist, sondern eine reine Ausdrucksbewegung darstellt:

Wenn uns aber ein Gesicht allein und groß gegenübersteht, so denken wir an keinen Raum, an keine Umgebung mehr. ... Denn das Gesicht wird Ausdruck und Bedeutung auch ohne hinzugedachte räumliche Beziehung.¹¹

¹⁰ Tom Gunning nennt dieses Kino in einem viel beachteten Artikel das „Kino der Attraktionen“ („cinema of attractions“). Gunning, Tom (1996): „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“. In: Meteor Nr. 4, 1996. S. 25-34.

¹¹ Balázs, Béla (2001): Der Geist des Films. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 16.

Der Raum, auf den das Gesicht verweist, ist somit ein reiner ‚Innen-Raum‘, der nichts als die Gefühlsbewegung des Individuums umschließt, in gewisser Weise also auch ein Raum der Einsamkeit. Der Film macht deutlich, dass Daisy Joe bereits hier endgültig entrissen ist; bereits hier handelt es sich um den Blick des einsamen Ich aus seinem isolierten Innen-Raum hinaus in einen ihm gegenübergestellten Raum der Gemeinschaft, der Teilhabe.

„Outside was Joe“

Wenn die Bundings am Abend nach der Vorstellung im Wohnwagen ihre Einnahmen zählen, sehen wir Joe, der vor dem Wagen steht und auf die von innen erleuchteten Fenster schaut, hinter denen sich die Bewegungen der Figuren als Schattenrisse abzeichnen (Abb.3).



Abb. 3



Abb. 4

Eingeleitet wird diese prägnant komponierte Einstellung durch den Titel „Outside was Joe, staring at the windows ...“, der die zwei bisherigen Momente der Figurenkonstruktion in *KLOVNERN* noch einmal sehr pointiert in Worte fasst: Joes Verortung in einem Raum außerhalb der Gemeinschaft und die Bedeutung von Blicken für die filmische Konstruktion dieser Positionierung. In der folgenden Einstellung begegnen wir diesen Elementen dann wieder, allerdings auf ganz andere Art und Weise als an den zuvor besprochenen Stellen. Wurde dort die Außenseiterstellung Joes vor allem durch Verfahren der Montage konstruiert, wird seine Einsamkeit nun zum ersten Mal innerhalb *einer* Einstellung – durch die Verteilung von Gemeinschaftsraum und Einsamkeitsraum auf Bildhintergrund und Bildvordergrund – vermittelt. Doch dass hier bereits das Drama des einsamen Mannes ins Bild gebracht wird, erschließt sich längst nicht nur durch die Tiefeninszenierung des Bildes: Die statische Kamera, die Rahmung in der Totalen und die relative Unbewegtheit der Figur entwerfen ein starres Tableau, das durch die atmosphärische Lichtsetzung, die dunkelblaue Viragierung des Bildes und bestimmte Details in der Bildkomposition (etwa das einzelne Tuch, das im Bildmittelgrund hängt) mit einer sehr spezifischen Stimmung aufgeladen wird. Dieses Element der Stimmung ist es,

was die Einstellung so markant aus dem Fluss des Films hervorhebt, sie gewissermaßen zu einem der „Verdichtungs- oder Gerinnungspunkte“¹² des Films macht. Und diese dem Bild immanente Stimmung ist es, die hier Einsamkeit auch als Gemütszustand evoziert. Es ist also zunächst nicht die Figur, die einsam erscheint; der Bild-Raum selbst verdichtet sich zum Träger von Einsamkeitsstimmung, die dann vom Betrachter auch auf die Figur übertragen werden kann. Das Filmbild wird so zur „empfindsamen Oberfläche“¹³. Es verweist damit in seiner spezifischen Komposition und in seinem Stimmungsgehalt sowohl auf bestimmte Vorläufer in der Malerei als auch auf die dänischen Stummfilme der 10er Jahre, die von solchen stimmungsvollen Einsamkeits-Tableaus noch wesentlich häufiger Gebrauch machten als dies in *KLOVNER* geschieht (z.B. in *EVANGELIEMANDENS LIV*, Holger-Madsen 1915; Abb.4). Über diese Filme führt eine direkte Linie zum Topos der stehenden Rückenfigur in der Malerei, dem wir noch bei dem dänischen Maler Vilhelm Hammershøi begegnen, der einen großen Einfluss auf skandinavische Filmschaffende ausübte¹⁴. Vor allem aber verbindet sich dieser Topos mit den romantischen Gemälden Caspar David Friedrichs, die für Einsamkeitsdarstellungen in der Malerei emblematisch geworden sind. Gerade für Friedrichs Rückenfiguren gilt oftmals, dass der Blick des Betrachters in eine unerreichbar scheinende Ferne gelenkt wird – inszeniert wird in ihnen, so ließe sich mit dem Philosophen Hermann Schmalenbach sagen, das Stehen „eine[r] einsame[n] Seele vor der Furchtbarkeit oder der Süße des Unendlichen“¹⁵. Über diese Verdichtung von Stimmungsbild, Raumbild und Blicklenkung erlangen die Gemälde Friedrichs einen Status, der über eine bloße Abbildungsfunktion weit hinausgeht: Sie werden eher zu einer Form direkter Betrachteraffizierung. Auch mit der stehenden Rückenfigur in *KLOVNER* wird – und das gleiche gilt für andere dänische Filme – nicht einfach ein Motiv aus der Malerei zitiergegriffen und als visuelles Zeichen in das Filmkonstrukt eingefügt. Vielmehr wird der Blick des Zuschauers in die filmische Blickkonstruktion, in ein strukturelles Gefüge von Schauen und Sehnen direkt mit einbezogen.¹⁶ Im Unterschied zu den Darstellungen bei Friedrich und manchen Einstellungen aus früheren dänischen Filmen richtet sich das Sehnen der Figur in

¹² Ich übernehme hier etwas frei die Beschreibung des Affektbildes von Deleuze: Deleuze, Gilles (1998): *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. 2. Auflage: Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 144.

¹³ Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle*. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8. S. 32.

¹⁴ Die Rolle, die Hammershøi insbesondere für Carl Theodor Dreyer spielte, ist wohlbekannt. Vgl. z.B. den Ausstellungskatalog Rosenvold Hvidt, Annette (Red.) (2006): *Hammershøi – Dreyer. The Magic of Images*. Kopenhagen: Ordrupgaard.

¹⁵ Schmalenbach, Herman: „Die Genealogie der Einsamkeit.“ In: *Logos* Nr. 8, 1919/1920. S. 84.

¹⁶ Das Dispositiv des Kinos (der dunkle Raum, die farbige Lichtprojektion) lässt sich im Übrigen als logische Fortführung der romantischen Idee der Publikumsaffizierung verstehen. Tatsächlich hat Friedrich selbst mit lichtdurchlässigen Transparenten gearbeitet und Pläne für multimediale Bilderprojektionen entwickelt (vgl.: Zacharias, Kyllikki: „Was du im Dunkeln gesehen 1999-2005“. In: Gaßner, Hubertus (Hg.) (2006): *Caspar David Friedrich: die Erfindung der Romantik*. [Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen / Hamburger Kunsthalle 2006/2007]. München: Hirmer S. 67f. / Verwiebe, Birgit: „Erweiterte Wahrnehmung“. In: Gaßner (2006). S. 339 ff).

der Einstellung aus KLOVNER allerdings auf ein konkretes Objekt. Das Spiel aus Licht und Schatten, auf das sich der Blick des Einsamen hier richtet, ist kein Raum, der das Ersehnte und doch Ewig-Entrückte an sich verkörperte, sondern es bezeichnet den konkreten Ort, an dem sich die Geliebte mit ihrer Familie aufhält. Indem sich dieser Ort in der spezifischen Bildgestaltung als Schattenspiel hinter Fensterscheiben darstellt, wird gleichzeitig ein voyeuristisches Setting entworfen, das die Situation des Kinzuschauers im dunklen Raum des Kinosaals spiegelt. Der Einsamkeitsraum, der in dieser filmischen Einstellung entworfen wird, definiert sich also gleichzeitig als Raum männlich-voyeuristischen Begehrens: Schauen und Sehnen, voyeuristischer Blick und Verlangen nach familiärer Gemeinschaft werden in diesem Bild verschränkt zu einer filmischen Gesamtkonstruktion.

Der Blick des Einsamen (auf sich) selbst: Einsamkeit in der Großstadt

Für die zunehmende Relevanz des Einsamkeitsthemas in der Moderne ist nicht zuletzt das Anwachsen der Städte, das Entstehen der modernen Großstadt eine entscheidende Voraussetzung. Jene wurde seit ihrer Entstehung immer wieder auch als ein Ort beschrieben, an dem der Einzelne, losgelöst von festen Bindungen, in der Masse unterzugehen droht. Siegfried Kracauer etwa schreibt in einem feuilletonistischen Text über die Großstadt:

Ihre Menschen gehören nicht zusammen, und es fehlt ihnen durchaus das Klima, in dem gemeinsame Aktionen entstehen. Man erhofft hier nichts voneinander. Ungewiß streuchen sie hin, ohne Inhalt und leer.¹⁷

In dem für jegliche Beschreibung von Großstadtstrukturen immer noch maßgeblichen Essay von Georg Simmel heißt es:

Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht; es ist offenbar nur der Revers dieser Freiheit, wenn man sich unter Umständen nie so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, dass die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele.¹⁸

¹⁷ Kracauer, Siegfried (1987): „Schrei auf der Straße“. In: Ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal. S. 22.

¹⁸ Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: (1995): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 126.

Auch in KLOVNNEN wird diese Wechselbeziehung zwischen Einsamkeit und Großstadt inszeniert, wenn auch weniger über die Stellung des Einzelnen in der Masse, wie es die obigen Zitate nahelegen. Die Großstadt wird in KLOVNNEN vielmehr als ein Raum der Bildgenerierung und Bildzirkulation, mithin auch als Raum der Blicklenkung in Szene gesetzt. Diese Prozesse vollziehen sich anhand der Bildwerdung Joes als Medienereignis: Mit der Verwandlung der Clownsfigur in einen Star und eine Medienattraktion werden Star-Image (Joes Gesicht in der Clownsmaske) und Star-Name („Joe Higgins“) von der Figur abgelöst, in separate Räume ausgelagert und in die Bilderzirkulation der Großstadt eingespeist. Der Film verdeutlicht das anhand einer kurzen Montagesequenz, die ein Plakat von Joes Gesicht und blinkende Leuchtreklamen mit seinem Namen als Schriftzug vorführt (Abb.5-6). Diese kurze Sequenz vermag den Erfolg Joes zu ‚erzählen‘, ohne die Figur selbst ins Bild zu setzen.



Abb. 5



Abb. 6

Die Metamorphose Joes vom Wanderzirkusclown zur Großstadtattraktion meint also auch eine Semiotisierung, eine Zeichenwerdung der Figur im Großstadtraum und das Verschwinden der Figur selbst aus dem Großstadtraum als Bildraum. Mit dieser Semiotisierung geht gleichsam eine Entfremdung der Figur von ihrem eigenen Bild und Namen einher. Selbst diejenigen Passanten, die nicht einfach an dem Plakat vorübergehen, sondern es betrachten, begegnen eben nur einem Medienbild und bleiben selbst schemenhaft anonym. In dieser Quasi-Kommunikation, die nur indirekt über Medienbilder und anonyme Massen verläuft, liegt ein Potential der Einsamkeit in der Moderne und in der Großstadt als deren symptomatischem Raum. Der Urheber dieser Kommunikationsprozesse bleibt selbst anonym; Joes Name als leuchtender Reklameschriftzug wird bloß mechanisch animiert und die Kommunikation einer fremdbestimmten, im Prinzip willkürlichen Mechanik unterworfen. An zwei Stellen werden die von Joe abgelösten Zeichen besonders deutlich in Szene gesetzt: Wenn sich Marcel Philippe mit Joes Frau zum Rendez-vous trifft, reißt er ein Plakat, auf dem Joes Clowns-gesicht abgebildet ist, von der Wand. Die folgende Einstellung zeigt das Plakat zerknüllt auf dem Boden liegend (Abb.7). Wenn sich später Daisy ins Wasser gestürzt

hat, dann reflektiert dieses Wasser das Licht von Joes Namen als Werbeschriftzug (Abb.8). Nicht Joe selbst ‚sieht‘ hier den Tod seiner Frau, sondern nur noch sein mechanisch entworfenes Surrogat. An beiden Stellen werden Momente in der Story des Films entworfen, in denen die Anwesenheit Joes dringend notwendig wäre: Daisy wird von einem anderen Mann verführt, Daisy nimmt sich das Leben. Anwesend sind aber nur die Medienbilder als Zeichen, während die Figur selbst in einem Raum außerhalb des Bildfeldes verbleibt.



Abb. 7



Abb. 8

Wenn somit einerseits eine Blickkonstruktion im Großstadtraum angedeutet wird, an der das Individuum selbst keinen Anteil mehr hat, so wird dieses andererseits ganz konkret in ein Spiel der Blickwechsel mit sich selbst einbezogen. So sind in *KLOVNEN* Joes Blicke in diverse Spiegel auffällig, und zwar von dem Moment an, als er sich als Star in der Pariser Szene etabliert hat. Schon die erste Einstellung zeigt hier Joe im Profil vor einem Spiegel und erst in der Folge am Ehebett bei Daisy. In einer anderen Szene befindet sich Joe vor einem Auftritt am Schminktisch und nimmt seine Frau kaum wahr, während er seinem Spiegelbild uneingeschränkte Aufmerksamkeit schenkt (Abb.9). Joes Interesse an seinem eigenen Bild wird also in Opposition zu einem möglichen Interesse an Daisy inszeniert.



Abb. 9



Abb. 10

Dieses Selbstbild, das für Joe einen so zentralen Platz einnimmt, ist aber das von der Unterhaltungsindustrie für ihn vorgefertigte Star-Image, das im großstädtischen Raum in Form von Plakaten und Werbebildern längst eine Eigendynamik entwickelt hat. So wie die Schminke den Gesichtsausdruck des Clowns zu fixieren vermag, so gerinnt für Joe das imaginierte Selbstbild zum Synonym der zirkulierenden Star-Bilder seines Clowns-Gesichts. Im Medium des Spiegels können Selbst-Bild und Medien-Bild abgeglichen und deckungsgleich gemacht werden. Joe wird somit zum Narziss der Moderne, der sich in sein eigenes Medienbild verliebt. Dieser fingierte Liebesdialog aber bleibt innerlich hohl, weil er den Kreislauf selbstreflexiver Betrachtung nicht zu verlassen vermag. Der Spiegel wird zum Bühnenbild, vor und in dem sich das Drama moderner Einsamkeit abspielt¹⁹. Kurz nach einem Auftritt, wenn Joe eine Medaille verliehen wird, folgt der am prägnantesten inszenierte Spiegelblick des Films, der auch zugleich dessen Wendepunkt markiert. Joe steht nun allein vor einem großen Spiegel und betrachtet sich darin mit der Medaille. Genau in diesem Spiegel als Ort der Selbstversunkenheit muss Joe dann seine Frau in den Armen eines anderen erblicken, als wäre dies die Strafe für seine Blindheit und Egozentrik (Abb.10).

Wenn sich im Anschluss an Joes entsetzliche Erkenntnis andere Menschen, nun da es offenbar einen Skandal zu sehen gibt, um den Unglücklichen sammeln, wird Joe zunächst in Nahaufnahme gezeigt und die Kamera dann aus seinem Blickwinkel über die ihn anstarrenden anderen Figuren geschwenkt (Abb.11). Indem der Blick der Kamera aber zum evozierten Blick des Einzelnen auf die um ihn gruppierten Anderen wird, findet eine Abtrennung der Figur statt, wird diese in einen separaten filmischen Raum ausgelagert, der durch eben diese Abtrennung und mithin Einzelhaftigkeit der Figur definiert ist. Von den Montagekonstruktionen zu Beginn des Films unterscheidet sich diese, weil es hier der Blick des Einsamen selbst ist, den die Kamera evoziert und der somit auch zum Blick des Kinozuschauers wird.²⁰



Abb. 11



Abb. 12

¹⁹ Zu dem allgemeinen Zusammenhang von Einsamkeit und Selbst-Verdoppelung siehe: Macho, Thomas: „Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik“. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.) (2000): Einsamkeit. München: Fink. Aleida und Jan Assmann schreiben in diesem Band: „Das gedoppelte Selbst begegnet sich in einem Imaginationsraum, in dem die Einsamkeit zu einer Zweisamkeit eines inneren Dialogs wird.“ (S. 17).

²⁰ Bereits 10 Jahre zuvor hatte Benjamin Christensen in Hævnens Nat einen solchen Blick des Einsam-Ausgeschlossenen (hier durch ein Schlüsselloch hindurch) in Szene gesetzt. (Abb12).

Leerung des Bildraums

Die über den Spiegelblick inszenierte Erkenntnis Joes als Wendepunkt des melodramatischen Plots zieht eine Veränderung auch der Figureninszenierung im Bild nach sich. Diese Veränderung verwirklicht sich auf mehreren Ebenen: So wie die Figur einerseits in ihrer Körperlichkeit, d.h. in ihrem Bewegungsrhythmus und in ihrer Körperhaltung, geradezu zusammenbricht, so leert sich andererseits auch der Bildraum um sie herum. Diese Räumung des Bildraumes (mit Deleuze ließe sich sagen: dessen prozessuale „Verknappung“²¹) beginnt schon kurz vor der schrecklichen Erkenntnis von Daisys Untreue, als wenn die Einsamkeit sich beeilen würde, Joe zu erreichen. Nachdem Joe hinter der Bühne des Varietés seine Medaille erhalten hat, wird der Bildraum sukzessive von den anderen Figuren befreit und Joe verbleibt alleine – d.h. mit sich und seinem eigenen Bild – vor dem Spiegel, der hier nicht nur Joes Erscheinung verdoppelt, sondern auch den Raum um ihn herum; der Effekt ist eine Erweiterung des leeren Raums. Die räumliche Leere lässt sich aber nicht auf ein bildliches Motiv reduzieren, das eben Einsamkeit ‚bedeutet‘, sondern wird als Ergebnis eines zeitlichen Prozesses (eben der Räumung des Bildraumes) vom Zuschauer mit-erlebbar. Das Erleben räumlicher Leere wird noch gesteigert, wenn die Kamera den in sich selbst versunkenen Joe von weiter weg durch einen schmalen Durchgang hindurch filmt (Abb.13). Dieser autonome Blick der Kamera, dem keine Figur mehr zuzuordnen ist (denn alle haben den Raum bereits verlassen) und der dennoch eine Beobachtungssituation nahe legt, dieser Blick, mit dem die Kamera als Betrachter von Joe abrückt, ihn gewissermaßen ‚alleine lässt‘ und dennoch im Auge behält, dieser Blick lässt erst den Raum der Einsamkeit entstehen, in dem Joe nun allein mit sich selbst verbleibt. Die räumliche Leere um Joe bedeutet hier also nicht nur Einsamkeit, weil sie zeichenhaft auf die Leere in seinem Leben verweist, sondern weil sie erst durch das Abrücken des Kamerablicks und damit des Zuschauerblicks selbst entsteht. Der Zuschauer wird in die Prozesse, die Joes Isolation hervorbringen, direkt mit einbezogen.



Abb. 13



Abb. 14

²¹ Deleuze (1998). S. 27.

Veränderungen in Körperhaltung und Körperdynamik der Figur, Entleerung und auch die zunehmende Verdunkelung des Bildraumes verdichten sich so zu einer Gesamtmodifikation der filmischen Bildstimmung, die sich auf die zunehmende Vereinsamung der Figur bezieht. Direkt nach der schrecklichen Entdeckung schließt sich Joe allein in seiner schwach beleuchteten Garderobe ein und sackt am Schminktisch in melancholischer Geste zusammen (Abb.14). Die nächste Einstellung zeigt Joe ein Treppenhaus hinuntergehen. Auch hier werden deutlich die Leere und Dunkelheit des Treppenhauses hervorgehoben; die Glieder und der Blick der Figur sind geradezu erstarrt; die Bewegungen vollziehen sich im Zeitlupentempo (Abb.15). Diese Bilder führen direkt in die Stimmung, die auch die gesamte folgende Szene durchzieht, in der Joe sich noch einmal mit Daisy und Marcel trifft. Der Weg, den Joe dabei zurücklegt – zunächst mit den beiden, dann nur noch mit Daisy, zum Schluss ganz allein – entpuppt sich dabei als ein Weg in die Dunkelheit, in die Leere. Das wird schon zu Beginn deutlich, wenn sich die drei auf einen Raum zu bewegen, der durch eine extreme Fluchtpunktperspektive definiert ist (Abb.16). Die Fluchtlinien lenken den Blick des Zuschauers in den Tiefenraum des Bildes, wo sie sich allerdings, anstatt einen Punkt zu definieren, in einem diffusen Dunkel verlieren. In diesen Raum der Dunkelheit führen nicht nur die Kompositionslinien des Bildes, sondern gleichsam auch die Geschichte des Films und die Entwicklung der Figur.



Abb. 15



Abb. 16

Die folgende Einstellung zeigt, wie Joe und Daisy in einen von einer Mauer umschlossenen Park treten; in einer weiteren Einstellung ist zu sehen, wie sich die beiden auf eine nur schwach beleuchtete Bank in diesem Park setzen. Die Komposition der Bilder und die räumliche Montagekonstruktion haben die Figuren also in einen dunklen, umschlossenen Raum geführt, mit einer Parkbank als dessen Zentrum, auf der sich nun die endgültige Vereinsamung der Figur vollzieht. Nach einem kurzen Dialog, an dessen Ende Joe Daisy von sich weist, verlässt diese in einer langsam gleitenden Bewegung den Bildrahmen der Totalen, während Joe in erstarrter Pose, mit dem Blick auf den Boden gerichtet, auf der Bank verharrt (Abb.17). Der folgende Schnitt auf die Halbtotale löst die Figur dann endgültig von ihrem räumlichen Kontext ab, gleichsam als solle das Ergebnis der sich vollziehenden Figurenbewegungen, die

endgültige Einsamkeit Joes, nun klar und deutlich präsentiert werden (Abb.18). Doch es kommt noch einmal zu einem verzögernden Moment, wenn Joe sich besinnt und den Blick sehnsuchtsvoll ins *hors-champ* richtet und seine Hände erwartungsvoll von sich streckt. In der folgenden Einstellung dreht sich auch Daisy, die schon wieder am Parkeingang ist, noch einmal um und schaut zurück: eine letzte Bezugnahme – schon nicht mehr als Blickkontakt im eigentlichen Sinne, sondern nur noch vermittelt über die Montage. Marcel, der Daisy mit dem Auto gefolgt ist, reißt diese dann geradezu aus dem Bildrahmen heraus und macht eine erneute Kontaktaufnahme unmöglich. Joe, der in einer weiteren Einstellung am Parkausgang angelangt, findet nur noch einen Raum der Leere vor. (Abb.19). Die Vereinsamung der Figur vollzieht sich demnach als wahrhaft kinematografische Bewegung, als Lichtspiel aus Hell und Dunkel und als sukzessive Entleerung der Bildräume.



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

Der Film setzt diese Inszenierung der Figur ab hier konsequent fort. Zwei Szenen zeigen Joe in langen Einstellungen vor dem Schminktisch, zusammengesunken, umgeben von Leere. Vor allem nach Daisys Freitod, wenn Joe wieder in einem kleinen Wanderzirkus arbeitet und dem Alkohol verfallen ist, entwirft der Film eine Fülle an ‚Tableaus der

Einsamkeit'. Kontakte mit anderen Figuren finden so gut wie gar nicht mehr statt. Den Tableaus sind dabei an manchen Stellen Großaufnahmen von Joes Gesicht eingefügt, die dem ganzen Drama sofort eine neuartige Qualität verleihen. War es zuvor noch die Stellung des Einsamen im Raum, seine Verlassenheit, die inszeniert wurde, ist es nun das Mienenspiel des Gesichts, das die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf das Innenleben Joes lenken kann²². In diesem Sinne geschieht hier das Gegenteil wie mit den Totalen, die Verlassenheit und Einsamkeit als zunächst räumliche Erfahrung vermitteln. In dem Schnitt von Totale auf Großaufnahme vollzieht sich eine Verlagerung der Anteilnahme des Zuschauers vom räumlichen Erleben der Figur auf dessen innerste Regungen. Anders gesagt: die Großaufnahme füllt das Erleben von Verlassenheit, das den gesamten Film über konstruiert wird, mit melodramatisch inszeniertem Affekt auf; umgekehrt konkretisiert die filmische Konstruktion aus Räumen und Blicken den emotional geladenen Affekt der Großaufnahme als Erlebnis der Einsamkeit und Verlassenheit. Auch die Clownsmaske – zuvor wesentlicher Bestandteil von Joes Star-Persona – spielt ihre Rolle in der mimischen Inszenierung von Joes verstörtem Seelenleben: Eine Geste der Verzweiflung – Joe fährt sich mit der Hand über sein geschminktes Gesicht – verzerrt die künstliche Mimik der Maske; die natürliche Veränderung der Gesichtszüge durch den inneren Schmerz wird so durch die völlige Deformation des geschminkten Gesichts ins Grotteske verkehrt.

Die Vereinigung mit der Tochter am Ende des Films wird hingegen wieder ähnlich inszeniert wie die erste Kontaktaufnahme mit Daisy in der Exposition: Bezugnahme der Blicke über Schuss und Gegenschuss, ein Heranwinken durch die Tochter, eine langsame Annäherung Joes an ihr Bett über mehrere Einstellungen hinweg. Doch keine räumliche Begrenzung trennt hier mehr die Figuren: Joe kann sich zu seiner Tochter (die natürlich ebenfalls Daisy heißt) hinabbeugen, sich von ihr die Tränen abwischen lassen und sie in den Arm nehmen. Tatsächlich verschmelzen die Figuren hier nun auch im Bild zu einem ganzheitlichen Ensemble. Und ganz zum Schluss sind es noch einmal zwei Blicke, die den Ausgang der Figur aus dem Raum der Einsamkeit verdeutlichen: der fassungslos glückliche Blick Joes auf seine Tochter, in dem nun Erkennen, Schauen und Vereinigung zum ersten Mal im Film zusammenfallen – und dann sein letzter Blick nach oben, über die Rahmung des Filmbildes hinaus (Abb.20). Der letzte Blick des ehemals Einsamen gilt einem Raum und einer Zeit außerhalb des Films, die nach der Abblende nur noch in den Köpfen der Zuschauer entstehen können. Somit ist am Ende des Films die Gesamtbewegung der einsamen Figur – die Annäherung an Daisy und ihre Familie, die Entfremdung vom eigenen Bild im großstädtischen Raum, die totale Vereinsamung und schließlich (Wieder-) Vereinigung mit Daisy in Gestalt der Tochter – auch beim Zuschauer angekommen. Gezeigt wird in *KLOVNEN* der Weg in die und aus der Einsamkeit, nicht nur als Entwicklung eines Plots, sondern vielmehr als Entfaltung einer Gefühlsbewegung und als kinematografisches Ereignis, das erst außerhalb der Leinwand sein Ende findet.

²² Vgl. die Anmerkungen zur Großaufnahme weiter oben.

Bibliographie

- Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.) (2000): Einsamkeit. München: Fink.
- Balázs, Béla (2001): Der Geist des Films. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1998): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. 2. Auflage: Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Gaßner, Hubertus (Hrsg.) (2006): Caspar David Friedrich: die Erfindung der Romantik. [Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen / Hamburger Kunsthalle 2006/2007]. München: Hirmer.
- Gunning, Tom: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“. In: Meteor Nr. 4, 1996. S. 25-34.
- Kappelhoff, Hermann (2004): Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8.
- Kayser, Rudolf (1923): Die Zeit ohne Mythos Berlin: Die Schmiede. Darin besonders: „Die Einsamen und das Volk“. S. 27-45.
- Kracauer, Siegfried (1987): „Schrei auf der Straße“. In: Ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal. S.21-23. [Ursprünglich in: Frankfurter Zeitung. 19. Juli 1930.]
- Maduschka, Leo (1933):Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrhundert, im besonderen bei J.G. Zimmermann. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 66. Hrsg. Von Walther Brecht). Weimar: Alexander Duncker.
- Rehm, Walter (1931): „Der Dichter und die neue Einsamkeit“. In: Ders. (1969): Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hrsg. von Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Rosenvold Hvidt, Annette (Red.) (2006): Hammershøi – Dreyer. The Magic of Images. Kopenhagen: Ordrupgaard
- Schmalenbach, Herman: „Die Genealogie der Einsamkeit.“ In: Logos Nr. 8, 1919/1920. S. 62-96.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: (1995): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 . Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 116-131.

Internetquelle:

http://dnfx.dfi.dk/pls/dnf/pwt.page_setup?p_pagenam=dnffulldvis&p_parmlist=filmid=16042