

sen (207–218), Gabriele Hofmanns Beitrag dem künstlerischen Schaffensprozess (218–234).

Vielleicht ist ja Peter Kuons Bemerkung, der »inflationäre Gebrauch« des Begriffs ›Metamorphose‹ (wie er im Deutschen »zur Bezeichnung unspezifischer Wandlungen, Verwandlungen, Veränderungen und Entwicklungen« eingesetzt werde) sei im »Kultur- und Universitätsmilieu« ein »Symptom intellektueller Hochstapelei« (2), ein wenig hart. Allerdings ist die Mahnung zur selbstkritischen Reflexion darüber, was mit diesem Begriff jeweils verbunden wird, sehr sinnvoll, gerade wenn es darum geht, einen solchen Begriff als heuristisches Stimulans interdisziplinärer Erkenntnisanstrengungen fruchtbar zu machen. ›Metamorphose‹ ist ein Fall für die historische Semantik. Die Salzburger Forschergruppe hat in deren Sinn schon vieles geleistet. Auch der Leser des Bandes wird für unspezifische Verwendungen des Ausdrucks sensibilisiert.

Monika Schmitz-Emans

Margrit Frölich, Reinhard Middel u. Karsten Visarius (Hg.): *Außer Kontrolle. Wut im Film*. Marburg (Schüren) 2005 (= Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 22). 196 S.

Die Gefühle sind zurück. Zumindest in der Filmwissenschaft ist in der jüngeren Vergangenheit eine Reihe von Arbeiten erschienen, die sich den Emotionen und Affekten des Kinos widmen; denen auf der Leinwand ebenso wie – unlösbar damit verbunden – denen im Zuschauerraum. In seiner Habilitationsschrift *Matrix der Gefühle* hat Hermann Kappelhoff eine Neulektüre des Melodramatischen vorgeschlagen, die über den Begriff der Empfindsamkeit einen großen Bogen von den Affekt- und Gestenlehren des 18. Jahrhundert über das psychoanalytische Denken hin zu klassischen Melodramen schlägt.³ Auch der Sammelband *Kinogefühle* ist gewissermaßen an einer Rehabilitation des Rührenden interessiert, wenn er bislang verstreute historische Texte zur emotiven Kapazität des Kinos mit aktuellen Überlegungen koppelt und sie als Indizien eines ›emotional turn‹ in der Filmwissenschaft versteht.⁴

Ein gegenüber diesen beiden raumgreifenden Untersuchungen schmaler Band nimmt nun einen speziellen, aber zugleich extremen Affekt in den Blick, der in seiner Maßlosigkeit quer zur analytischen Vermessung zu stehen scheint. *Wut im Film* ist der Untertitel des Bandes *Außer Kontrolle*, von dessen Umschlag den Leser die Comic-Wutikone Hulk, grün vor Wut und stark im Schweiß,⁵ anblickt. Dokumentiert sind die Beiträge der 22. *Arnoldshainer Filmgespräche*, zu denen die dortige Evangelische Akademie jährlich einlädt. Filmkritiker, und -Wissenschaftler, teils mit erkennbar kirchlichem Hintergrund, untersuchen den emotionalen Ausnahmezustand, der sich gerade

3 Vgl. Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

4 Vgl. Brütsch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005 (= Zürcher Filmstudien 12), 13.

5 Vgl. Doderer, Heimito von: *Die Merowinger oder Die totale Familie*, München 1962, passim.

aufgrund seines eruptiven Charakters und der damit verbundenen Dynamik besonders zur filmischen Auswertung eignet.

Da der ganz auf das Kino zugeschnittene Untertitel des Buchs zu eng gefasst ist, lohnt sich die Lektüre einiger Beiträge auch für kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaftler. Denn neben Filmlektüren zu Einzelfilmen⁶ und dem Filmemacher Michael Haneke (Jörg Metelmann) wird auch ein weiter ausgreifender Kreis um das Phänomen gezogen, der historisch und systematisch über das 20. Jahrhundert einerseits, das Medium Film andererseits hinausgeht.

Den Anfang macht der inzwischen emeritierte Siegener Film- und Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier. Er steckt zunächst ab, welche Konfigurationen von Wut im Zusammenhang des Kinos anzutreffen sind. Ausgehend vom handfesten Arbeitsimpuls Wut, der Filmemacher wie Michael Moore oder Jean Marie Straub und Danièle Huillet bei der Produktion ihres Films *Nicht versöhnt* angetrieben haben mag, gibt er einen filmhistorischen Überblick, der nicht nur in explizit betitelten Wut-Klassikern wie Fritz Langs *Fury* nach spezifischen Strukturen, Konstellationen und Genres sucht. Kreimeiers Titel »Stau und Entladung« weist auf das filmisch dynamische Potenzial eines Affekts wie der Wut hin: »Daß der Wutausbruch mit extremen physischen Reaktionen im Bunde ist, macht ihn für das Kino attraktiv und in vielfältigen narrativen Kontexten als körpersprachliche Konfiguration einsetzbar.« (18f.) Dies begründet einerseits eine große Nähe zu Genres wie dem Western, es macht aber zugleich die Notwendigkeit deutlich, die Wut gegen verwandte Phänomene wie Aggressivität oder Zorn abzugrenzen.

Michael Wetzels Beitrag »Laokoon Revisited« verleiht der Wut im Rückgriff auf die ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts theoretische Konturen. Wetzel interessiert vor allem die medienvergleichende Frage, die mit den Darstellungsmöglichkeiten des Affekts Wut gestellt ist. Welche Kunstform, schließt er an die von Horaz bis Lessing notorische Frage der Paragonalität an, ist besonders geeignet, Wut darzustellen? Dass die Antwort auf das Visuelle ebenso wie auf das Bewegte deutet (und daher literarische »Wut-Klassiker« wie Heimito von Doderers Roman *Die Merowinger* nur am Rande auftauchen), schlägt den Bogen zur Zeichnung und Malerei ebenso wie zum Film und zum Videoclip – hier vertreten durch Chris Cunninghams Video zu Aphex Twins *Come to Daddy*. Wetzel versammelt eine Vielzahl von Bild-Quellen aus der Affektlehre, der Physiognomie, aber auch der Hysteriegeschichte bis hin zum Comic: Inwiefern arbeiten die Abbildungen mit an der Verschiebung von einer idealischen zu einer affektbestimmten Vorstellung vom Menschen (39), dem nun gewissermaßen von den Rändern, vom Ausnahmezustand her Konturen verliehen werden?

Als Scharnier zu den einzelnen Filmlektüren dienen eine Interpretation von Stefan Zweigs Novelle *Amok* und zwei kurze Beiträge, die das Thema aus phänomenologischer Sicht (Horst-Jürgen Gerigk) und im Kontrast zum »Zorn der Götter« (Werner Schneider-Quindeau) perspektivieren. In Zweigs Novelle erkennt Andreas Kraft psychoanalytische Muster und sieht die Wut in zweifacher Hinsicht am Rand verortet: In dem kolonialen Setting des Textes einerseits, an den Grenzen der Sprache andererseits.

6 Gegenstand von Einzellektüren sind *Dawn of the Dead* (USA 1978, Regie: George A. Romero), *Butterfly Kiss* (GB 1994, Regie: Michael Winterbottom), *Falling Down* (USA 1992, Regie: Joel Schumacher), *Hulk* (USA 2003, Regie: Ang Lee), *Kill Bill: Volume I and II* (USA 2003 und 2004, Regie: Quentin Tarantino), *Fight Club* (USA 1999, Regie: David Fincher) und *Aguirre oder der Zorn Gottes* (Deutschland 1972, Regie: Werner Herzog).

Schneider-Quindeau mutmaßt, dass fundamentalistischen Strömungen »eine Verwechslung von Menschenwut mit dem Gotteszorn« (74) zugrunde liege.

Gegenüber diesen klar auf das Thema des Bandes fokussierten Aufsätzen lassen die Filmlektüren den Bezug zur Wut teilweise vermissen. Den möglichen Einwand, dass die Zombies in George R. Romeros Klassiker *Dawn of the Dead* möglicherweise nicht erupativ-wütend, sondern gleich bleibend, fast maschinell aggressiv handeln, schiebt Roland Wicher in seiner Interpretation etwas leichtfertig beiseite, um das Phänomen wenig trennscharf mal auf Seiten der Untoten, mal auf der der in der Shopping Mall belagerten Überlebenden, mal gleich auf Seiten des kapitalistischen Systems zu verorten. Und auch in Thomas Damms Analyse von Michael Winterbottoms *Butterfly Kiss* bleibt unklar, inwiefern die Serienmörderin Eunice (Amanda Plummer) aus Wut handelt und – wenn ja – welche spezifischen Bildentscheidungen die Inszenierung des Affekts ausmachen. Zudem folgt Damm einer schematischen Entgegensetzung von Mainstream- und Arthouse-Kino, in der *Hollywood* für ein unterkomplexes, eindimensionales Erzählkino steht, das in dieser Form wohl nie existiert hat.

Von dieser Einschätzung unterscheiden sich die differenzierten Analysen Karsten Visarius' (zu *Kill Bill*), Heike Kühns (zu *Fight Club*) und Barbara Schweizerhofs (zu *Hulk*) wohltuend. Schweizerhof geht den Mischungsverhältnissen von Arthouse, Comic-Vorlage und Special-Effect-Kino nach und versteht *Hulk* als psychoanalytische Studie der Wut. »Gezeigt und erörtert wird, woher Wut kommt, wohin sie sich verflüchtigt, was sie mit einem Menschen macht und ob sie sich instrumentalisieren lässt oder nie unter Kontrolle zu bringen sein wird, ob sie ›gut‹ oder ›böse‹ ist.« (142) Gerade die Techniken der Visualisierung – Animationstricks, Split Screen, Special Effects – stellt Schweizerhof ins Zentrum ihrer Analyse. So wird beispielsweise deutlich, wie gerade die neuralgischen Verwandlungsszenen, die aus Bruce Banner den überdimensionalen grünen Hulk machen, das Phänomen Wut in der Bildwerdung zugleich entkräften: »Es findet ein Wechsel vom Lebendigen ins Zeichenhafte statt. In den ersten Momenten der Verwandlung ist das mitreißend energische der Wut noch sichtbar, dann aber werden die Züge des Schauspielers Eric Bana schematisch und der Körper nimmt eine abstrakte Größe an.« (144)

Es gehört zur Unsitte von Filmbüchern, die Stills aus den Filmen, um die es im engeren Sinne geht, als illustrative Lückenfüller zu missbrauchen. Leider stehen die Bilder auch hier – mit einigen Ausnahmen – in kaum einem sinnvollen Bezug zu dem, was über die Filme gesagt wird. Teils mögen dabei rechtliche Bedenken eine Rolle spielen, teils produktionstechnische Rücksichten. Gerade bei einem Thema wie der *Wut im Film* wäre jedoch eine genauere Abstimmung zwischen Bild und Text ebenso zu wünschen wie die Entscheidung für Bildsequenzen. Nur so wäre etwas von der Dynamik des Affekts zu ahnen, der hier paradoxerweise in der willkürlichen Abbildung verpufft.

Volker Pantenburg