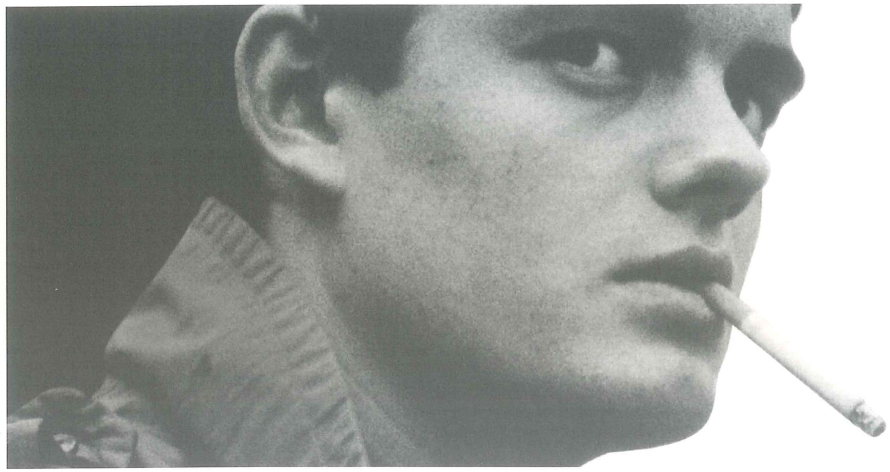


1 *Sam Riley als Ian Curtis*, aus: Anton Corbijn, CONTROL, GB 2007
2 Rob Verhorst, *Ian Curtis*, 1980, Redferns

Atmosphärische Intimität
Das Leben von Ian Curtis in CONTROL

Marcus S. Kleiner

Der britische Spielfilm CONTROL (GB 2007, Anton Corbijn) erzählt die Geschichte von Ian Curtis (1956–1980), dem Sänger der Manchester Postpunkband Joy Division, von seinem siebzehnten Lebensjahr an bis zum seinem Freitod mit 23 im Jahr 1980. Er kreist um die Biografie von Ian Curtis (gespielt von Sam Riley) im Spannungsfeld popmusikbasierter, identitärer Bildungsprozesse und lebensweltlich sowie krankheitsbedingter Diffusionen von Selbst- und Weltbezügen. Die Zeitsituation, Einblicke in die Manchester-Musikszene, ein Tiefenporträt der Band und ihrer Musik sowie des ästhetischen Kontexts, in dem sie entstanden ist, treten im Vergleich hierzu in den Hintergrund. Alle Motive des Films sind auf die Auseinandersetzung mit Ian Curtis fokussiert und werden hierdurch gerahmt. Die Beschäftigung mit den Konturen von Curtis als Künstler bzw. Musiker spielen kaum eine Rolle. CONTROL kann so nur bedingt als Musikfilm bezeichnet werden. Durch die thematische Ausrichtung des Plots auf die Auseinandersetzung mit der Künstlerexistenz im Spannungsfeld zwischen Ruhm und Einsamkeit, zwischen Genuss und Selbstzerstörung, zwischen Aufstieg und Abgrund, steht CONTROL in Beziehung zu Künstlerfilmen aus den Bereichen Klassik wie etwa TSCHAIKOWSKY (GB 1970, Ken Russell), MAHLER (GB 1974, Ken Russell) oder AMADEUS (US 1984, Milos Forman) und Popmusik, zum Beispiel THE DOORS (US 1991, Oliver Stone) mit Fokus auf den Sänger der Band, Jim Morrison, THE FUTURE IS UNWRITTEN (IR/GB 2007, Julien Temple), der das Leben von Joe Strummer, u.a. Sänger der Punkrockband The Clash, rekonstruiert, oder SEARCHING FOR SUGAR MAN (SWE/GB 2012, Malik Bendjelloul), der die vergessene Geschichte von Sixto Rodriguez erzählt. Diese Filme verbindet, dass sie aus einer filmhistorischen Genreperspektive keine Musikfilme sind, sondern eine Mischung aus Biopic, Künstlerfilm und Melodram. Ian Curtis als

Künstlerfigur wird in CONTROL wie die anderen zuvor erwähnten Künstler zu einem »exemplarisch Leidenden«[1] bzw. als Ausnahmeexistenz stilisiert und wird durch die Darstellung von Sam Riley, der Ian Curtis in dieser Rolle zum Verwechseln ähnlich sieht, ebenso wie etwa Val Kilmer in seiner Rolle als Jim Morrison, zum Leinwandhelden ikonisiert, der so für die Zuschauer/innen zu einer Künstlerlegende aufsteigen kann.[2]

Die Geschichte von Curtis wird aus zwei Perspektiven erzählt: einerseits aus der des niederländischen Regisseurs Anton Corbijn, andererseits aus der von Ian Curtis' Ehefrau Deborah Curtis (1995), indem ihr Buch *Touching From A Distance* mit in das Drehbuch, das von Matt Greenberg geschrieben wurde, einfloss.

Anton Corbijns Liebe zur Musik brachte ihn zur Fotografie (u.a. The Rolling Stones, U2, Frank Sinatra), zur Musikvideoproduktion (zum Beispiel Echo & the Bunnymen, Nirvana, Coldplay), zur Gestaltung zahlreicher Plattencover (Nick Cave, Metallica, Depeche Mode etc.) und schließlich zum Regiedebüt mit CONTROL. Der Künstler Anton Corbijn dreht einen Film über den Künstler Ian Curtis, zu dessen Künstlerimage er nachdrücklich beigetragen hat.[3] Den Zugang zu Joy Division beschreibt Corbijn in einem Interview:

> »Als ich in den Niederlanden 1979 die erste Platte von *Joy Division* gehört habe – ›Unknown Pleasures‹ –, hat das einen so tiefen Eindruck in mir hinterlassen, dass ich nach England umgezogen bin. Dort habe ich die Band kennengelernt. Ich mochte einfach diese Musik: Sie hat so etwas Tiefes, Rätselhaftes; man hört die Einsamkeit, die Verzweiflung – selbst wenn man gar nicht versteht, was sie da singen. Ich habe dann ein Foto von *Joy Division* gemacht, in einer nur zehnminütigen Session. Dieses Bild hat sich dann verselbstständigt; es ist so etwas wie ein Synonym für ihre Musik geworden.«[4]

CONTROL ist vordergründig eine konventionelle Mischung aus Biopic, Künstlerfilm und Melodram: Die Lebens- und Leidensgeschichte einer berühmten Persönlichkeit, Ian Curtis, wird erzählt und dabei werden Einblicke in sein Privatleben gegeben. Hierbei dominieren einerseits die Inszenierung der zunehmenden Fremdheitserfahrung von Ian Curtis und andererseits die Darstellung der Tristesse fast aller Filmorte.

Im Fokus meiner Analyse steht die Rekonstruktion der filmischen Erzeugung von atmosphärischer Intimität[5] und Emotionalität.[6] Das Erkenntnisinteresse wird durch zwei Fragen geleitet: (1) Wie wird die Lebens- und Leidensgeschichte von Ian Curtis – filmsprachlich, mit Blick auf die figurale Handlung und das filmspezifische Storytelling – vermittelt (filmische Atmosphäre)? (2) Welche Einblicke werden dabei in sein Privatleben gegeben (inszenierte Intimität)? Atmosphären sind in diesem Kontext für mich ein Zusammenspiel von Gefühlen und Stimmungen, Räumen und Situationen, Selbst- und Fremdwahrnehmungen.

Ich beginne mit einer knappen Skizze der beiden Leitbegriffe meiner Überlegungen: Atmosphäre und Emotionalität. Zur Rekonstruktion dieser beiden Begriffe beziehe ich mich auf die Arbeiten von Hermann Schmitz und Gernot Böhme. Dies schafft die Grundlage, um den Film aus der Perspektive atmosphärischer Intimität und Emotionalität (Gefühl, Emotion, Affekt) zu analysieren. Abschließen werde ich meine Ausführungen darauf aufbauend mit dem aus dem Vorausgehenenden resultierenden Zusammenspiel von Kontrolle und Kontrollverlust im Film und in der vom Film adressierten Filmrezeption.

Atmosphäre

Atmosphären sind an Räume, Stimmungen, Gefühle, Subjekte und intersubjektiv wahrgenommene sowie geteilte Situationen gebunden. Sie stellen kontingent-unmittelbare ›Mischverhältnisse‹ zwischen Körper- und Welterfahrungen her: »*Gefühle* sind *räumlich ergossene Atmosphären* und *leiblich ergriffene Mächte*. [...] Als *Atmosphäre* bezeichne ich die Besetzung eines flächenlosen Raumes oder Gebietes im Bereich erlebter Anwesenheit«[7]. Atmosphären sind gefühlsbestimmte Umgebungen bzw. spürbare Präsenzräume, in denen man sich wiederfindet und die wir subjektiv wahrnehmen, aber nicht als Dinge, auf die man in der Welt zeigen kann.[8] Zur atmosphärischen Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene.

Es handelt sich bei Atmosphären um die »Beziehung von Umgebungsqualität und menschlichem Befinden« bzw. um »die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen«.[9]

Ein (Medien-)Raum,[10] in dem diese Räumlichkeit bzw. dieses Räumlichwerden von Gefühlen eindrucksvoll inszeniert wird, ist der Film. Gefühle wie zum Beispiel Wut, Scham, Liebe, Trauer, Mitleid, Verzweiflung, Begeisterung, Hass oder Langeweile manifestieren sich in Filmen als räumliche Atmosphären und durch figurale Handlungen, die den Zuschauer/innen autonom entgegentreten und (emotionale sowie affektive) Reaktionen in ihnen auslösen können. Atmosphären sind »[u]nwillkürliche Lebenserfahrung[en]«, die für Schmitz das sind, »was Menschen merklich widerfährt, ohne dass sie es sich absichtlich zurechtgelegt haben«.[11]

Atmosphären können leiblich empfunden, aber auch bloß wahrgenommen werden. Ferner verdeutlicht Schmitz: »[W]enn die Ergriffenheit echt ist, muss sich der Ergriffene erst einmal mit dem Gefühl solidarisieren, es in seinen eigenen Antrieb übernehmen, und kann erst danach in die personale Auseinandersetzung mit dem Gefühl durch Preisgabe oder Widerstand eintreten.«[12] Die leiblich-erlebnishafte Erfahrung des Atmosphärischen verweist zudem auf das Andere und stellt ein ›Entäußerungserlebnis des Selbst‹ bzw. eine Selbstöffnung von innen nach außen dar. Diese Entäußerung bzw. Selbstöffnung ist gegenüber dem Menschen autonom und räumlich.[13] Atmosphären erscheinen für Schmitz daher als ein zur Transzendenz hin geöffneter Raum. Die umgekehrte Bewegung findet man in der Filmhandlung von CONTROL: Entäußerungs- und Selbstöffnungserlebnisse finden sich hier kaum, vielmehr fokussiert die atmosphärische Intimität von Ian Curtis einen Immanenzraum, der ausschließlich auf sein Selbst verweist.

Gefühle unterscheiden sich von Atmosphären dahingehend, dass man zur Atmosphäre unterschiedliche Distanzverhältnisse haben bzw. auf sie mit rezeptiver Affektfähigkeit reagieren kann.[14]

Atmosphären können aber, wie Böhme hervorhebt, nicht nur erfahren, sondern auch hergestellt werden. Die Konzeption von Schmitz widersetzt sich, so die Kritik von Böhme,

der Möglichkeit, dass Atmosphären erzeugt und hergestellt werden können. Böhme behauptet ein anthropologisches Grundbedürfnis des Menschen nach ästhetischer Lebensgestaltung und Selbstekstase (sich zu zeigen, aus sich herauszutreten, sich selbst und seine Welt zu inszenieren und so weiter), um »durch Gestaltung ihrer Umgebung bestimmte Atmosphären zu produzieren und sich selbst in Szene zu setzen«, denn »die Inszenierung dient der Steigerung des Lebens«.[15] Filme können die unterschiedlichen Atmosphären der ästhetischen Lebensgestaltungen und Selbstekstasen performativ aufführen.[16]

Zwei Formen der Herstellung von Atmosphären, die Böhme thematisiert, sind für das Verständnis von CONTROL leitend: das Licht und die Physiognomie.[17]

Licht ist für Böhme[18] das wichtige Mittel der Inszenierung und »Modifikation des Raumes« und »ein Prototyp einer Erzeugenden von Atmosphären«.[19] Seine Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Lichts wird durch die Unterscheidung von Licht und Helligkeit bestimmt. Das Wahrnehmen der Helle ist die Grunderfahrung des Sehens, die an kein Objekt gebunden ist: »Die Erfahrung des Lichts als solche ist die Helligkeit«.[20] Die Helligkeit bedeutet »ein Sehen schlechthin«,[21] ihre verschiedenen Abstufungen bestimmen unsere Raumwahrnehmung und unser »Gefühl, im Raum zu sein«.[22] Die Raumerfahrung ist für Böhme also wesentlich an die Ordnungen der Sichtbarkeit, die durch unterschiedliche Abstufungen von Helligkeit bedingt wird, gebunden, weniger an die Ordnung der Dinge im Raum. Als zentrales Gestaltungsmittel werden durch die inszenatorische Qualität des Lichts im Film, das zeigt CONTROL eindrucksvoll, Gegenstände, Situationen, Stimmungen und Figuren nicht primär in Erscheinung gebracht, sondern auf bestimmte Art und Weise atmosphärisch gezeigt.

Die Physiognomik versteht Böhme als Lehre vom »Eindruckspotential«,[23] nicht als Ausdruckserkenntnis, um »fragwürdige Hypothesen über das Innere eines Menschen«[24] zu vermeiden. Ein Schauspieler stellt entsprechend durch äußere Merkmale einen Charakter dar, der mit seinem nichts gemeinsam hat. Die Eindrücke, die im Äußeren eines Menschen erfahren werden, fasst Böhme als Atmosphären auf. Die »atmosphärische Wirklichkeit, die einer Physiognomie zukommt«, begreift er als »Wirklichkeit der Bilder«.[25]

Gefühle, Emotionen und Affekte

Gefühle, Emotionen und Affekte unterscheide ich heuristisch mit Raters:

> »In der Ästhetik bezeichnet der Begriff Affekt eine plötzliche emotionale Reaktion, während Emotion eine Stimmung wie Traurigkeit oder Fröhlichkeit ist. Ein Gefühl ist eine bewusst psycho-physische Reaktion, die Gegenstand von Reflexion werden kann.«[26]

Gefühle sind personale Möglichkeiten, unmittelbar das Wesen der wechselnden Ich-Zustände (Freude, Trauer, Angst, Wut, Verzweiflung etc.) an uns selbst und an anderen zu erleben sowie in medialer Form, etwa im Film, nachzuerleben. Sie können als das allgemeine Zustandsbewusstsein, die Art, wie einem zumute ist, als das Sichfühlen und Gestimmtsein

beschrieben werden. Gefühle »sind immer subjektiv, das heißt nie wahr/falsch, im Gegensatz zu Inhalten der Wahrnehmung, sondern höchstens angemessen/unangemessen.«[27] Sie bedeuten eine »fühlende Weltvergegenwärtigung«.[28]

Dies veranschaulicht die Filmfigur Ian Curtis exemplarisch. Für ihn sind, das legt zumindest die Filmhandlung in CONTROL nahe, Gefühle, Emotionen und Affekte in diesem Sinne die wesentlichen Weisen der Selbstverständigung, der Auseinandersetzung mit Anderen und des Weltzugangs. Der Zugang zur Gefühlswelt von Ian Curtis wird im Film durch das Performativwerden seiner fortlaufenden Introspektionen möglich, an denen die Zuschauer/innen teilhaben, bzw. die sie miterleben können. Hierdurch erhalten sie in verschiedenerlei Hinsicht einen privilegierten Zugang zu seinem Innenleben. Dies steht im Gegensatz zur intersubjektiven Unvermittelbarkeit dieser Innenansichten von Ian Curtis an seine Umwelt.

Gefühle, Emotionen, Affekte und Stimmungen unterscheiden sich von Atmosphären einerseits dahingehend, dass man zu Atmosphären unterschiedliche Distanzverhältnisse einnehmen bzw. auf sie mit rezeptiver Affektfähigkeit reagieren kann. Gefühle und Stimmungen können andererseits situativ spezifische Ich-Atmosphären erzeugen.

Atmosphärische Intimität

Die Welt hält für Ian Curtis im Film nur in Form von Musik (etwa David Bowie oder The Velvet Underground), Poesie (wie zum Beispiel Dorothy Wordsworth) und Literatur (Allen Ginsberg, William S. Burroughs oder Norman Mailer) relevantes Wissen bereit, nach dem er sein Leben gestaltet. Handlungen erfolgen bei Curtis meist spontan und affektiv, sind nicht Ergebnis gründlicher Reflexionen. Dies konfrontiert ihn beständig mit Grenzen bzw. Grenzsituationen.

Grenzsituationen[29] gehören zur Signatur der Existenz: »Grenzsituationen erfahren und Existieren ist dasselbe«.[30] Sie gründen in der Endlichkeit des Menschseins, sind endgültig und nicht überschaubar. Diese Situationen können nur zur Klarheit gebracht werden, indem der Mensch sich offen und illusionslos mit ihnen auseinandersetzt. Grenze bedeutet für Jaspers, dass »es [...] ein anderes [gibt], aber zugleich: dies andere ist nicht mehr für das Bewusstsein im Dasein. [...] Die Grenzsituation gehört zur Existenz wie die Situation zum immanent bleibenden Bewusstsein«.[31]

Grenzsituationen sind Situationen, durch die die Existenz umgreifend krisenhaft wird. Jaspers nennt geschichtliche Bestimmtheit, Zufall, Tod, Leiden, Kampf und Schuld als wesentliche Grenzsituationen.[32] Diese verweisen den Menschen angstvoll auf sich selbst sowie seine Freiheit zurück und eröffnen ihm zugleich die Möglichkeiten des Scheiterns sowie des Selbstseins: »Wir werden wir selbst, indem wir in die Grenzsituationen offenen Auges eintreten.«[33] Das Selbstwerden von Ian Curtis besteht hingegen im zunehmenden Selbstentzug und in der Selbstvernichtung.

Grenzsituationen gehören untrennbar zur Existenz und können ebenso wenig durch den planenden Willen aus der Welt geschafft werden, wie man ihnen ausweichen kann. Die im Film dargestellten existenziellen Grenzen und Grenzsituationen von Ian Curtis besitzen keinen Doppelsinn bzw. haben keinen ambivalenten Charakter: Sie sind ausgrenzend und

unüberwindbare Trennlinien. Insofern stellen sie keine Schwellen des Übergangs dar und besitzen keine Scharnierfunktion. Die Reflexion und das Erleben der Komplexität dieser Grenzen, Grenzsituationen und Grenzüberschreitungen führen für Curtis in den Freitod.[34]

Hierzu gehören etwa sein Scheitern als Ehemann und Vater, weil beides nicht poetisch gestaltet werden kann. Liebe ist für ihn letztlich nicht möglich, weder zu seiner Ehefrau Deborah (gespielt von Samantha Morton) noch zu seiner Geliebten Annik (gespielt von Alexandra Maria Lara), weil sie sich für Curtis als eine poetische Imagination erweist, die nicht lebbar ist. Der Song »Love will tear us apart again« (*Substance*, 1988) macht diese Erfahrung zum Thema. Hier wird die Liebe als permanent beziehungsstiftende Instanz letztlich als kognitive Fiktion dargestellt, die sich immer wieder nach kurzer Zeit in der realen Liebesrealität entzieht und sich dabei kontinuierlich in diesem Entzug zu andere Liebesoptionen hinziehen lässt, die sich aber wiederum als Erfüllung verweigernde Illusionen erweisen. Im Song heißt es entsprechend:

> »When routine bites hard/And ambitions are low/And resentment rides high/ But emotions won't grow/And we're changing our ways/Taking different roads//Love, love will tear us apart again/Love will tear us apart again.//[...] Why is it something so good/Just can't function no more.«[35]

Der Song wird von Curtis auf eine sehr melancholische und fast zärtliche Art gesungen, ohne besondere Höhen oder Tiefen, auf einer Stimmebene verbleibend, kein Zorn, keine Wut und keine Vorwurfshaltung in der Stimme. So wirkt der Song wie das stoische Akzeptieren und emotionslose Verkünden (s)eines Naturgesetzes der Liebe.

Im Film folgt die Einspielung des Songs, nachdem Curtis auf die Frage von Deborah, ob er sie noch lieben würde, entgegnet, dass er sich nicht mehr sicher sei. An diese Szene anschließend durchsucht sie seine Sachen, weil sie vermutet, dass er fremdgeht, und entdeckt den Namen seiner Geliebten Annik auf der Innenseite der Plattenhülle des Albums *Join Hands* von Siouxsie and the Banshees (1979). Diesen beiden Szenen voraus geht der gemeinsame Besuch einer Party, auf der die Freundinnen von Deborah sie fragen, ob sie ihm vertraut – Ian wird zuvor in einem Kreis von Frauen gezeigt, die als seine Fans erscheinen. Deborah bejaht diese Frage entschieden. Auf dem Heimweg fragt Curtis Deborah, ob sie mit anderen Männern schlafen will und bekundet sein Einverständnis, wenn es so wäre.

Der Song rahmt und kommentiert einerseits die Handlung, andererseits wird Joy Division beim Einspielen des Songs im Proberaum gezeigt. Diese explizite Korrespondenz von Form und Inhalt ist in ihrem Zusammenhang sehr konventionell, allerdings, das gilt auch für vergleichbare Szenen, atmosphärisch äußerst suggestiv und emotional ergreifend.

Curtis' Epilepsie konfrontiert ihn wieder und wieder mit Situationen, die er nicht kontrollieren kann und etwa im Song »She's lost control« (*Unknown Pleasures*, 1979) verarbeitet. Genau wie bei »Love will tear us apart« wird aus einem Ereignis – dort das Scheitern der Liebe, hier die Konfrontation mit Curtis' zukünftiger Krankheit Epilepsie, deren Manifestation er während seiner Tätigkeit beim Arbeitsamt bei einem Anfall einer Klientin[36] erlebt – eine nicht zu kontrollierende Wirklichkeit. Ebenso formuliert dieser Song wiederum die Einsicht in (s)ein Lebensgesetz, das heißt in das Leben als (s)eine *Krankheit zum Tode*[37]:

> »Confusion in her eyes that says it all/She's lost control/And she's clinging to the nearest passer by/She's lost control/And she gave away the secrets of her past/ And said I've lost control again/And a voice told her when and where to act/She said I've lost control again /And she turned around and took me by the hand/ And said I've lost control again/[...] And walks upon the edge of no escape.«

Die Stimme von Curtis ist hallverzerrt, klingt maschinell, bleiern, kalt, nicht menschlich, wodurch der Eindruck von nicht selbst kontrollierbarer Schicksalshaftigkeit entsteht (akustische Atmosphäre).[38] Darüber hinaus ist der Einstieg in den Song signifikant: Das ›Sprechen‹ der Augen wird im Film durch das Augenrollen der Schauspielerin repräsentiert, an dem ihre Mutter sofort erkennt, dass sie einen Anfall bekommt. Das stellt die eigentliche Handlung dar, obwohl dieses Augenrollen der Schauspielerin scheinbar ein auf den ersten Blick ganz nebensächliches Detail ist. Das Drama des Anfalls wird verlagert in ein marginales Anzeichen, dass das Krampfen die Handelnden vollständig bestimmen wird; nur die Eingeweihten können die Ankündigungen am Körper der Figuren erkennen. Bei allen Epilepsieanfällen von Curtis im Film werden entsprechend zuerst seine Augen von der Kamera fokussiert. Dies gibt den Zuschauer/innen ein klares Signal für das folgende Heraustreten des Musikers aus der Welt der Handelnden.

Wie bei jedem Song, so legt es die filmische Inszenierung nahe, resultiert das musikalische Schaffen aus der Konfrontation von Individuum und Welt, wird zur Verarbeitung genutzt und als unhintergehbares Statement hinterlassen, das aber wiederum keinen Halt bietet, sondern stets an die Unkontrollierbarkeit von Allem und Jedem erinnert, also Bodenlosigkeit erzeugt.

Seine Entscheidung zwischen Leben und Tod fällt für Curtis auf den Tod, weil sein In-der-Welt-Sein eben nicht kontrollierbar und sinnstiftend gestaltbar ist. Kontrolle, die im Leben nicht möglich ist, verspricht hingegen der Tod, zumindest in der Form, dass durch den Tod die Frage nach der Kontrolle obsolet wird. Das Ende des Films wird nach dem Freitod von Curtis durch einen Song von Joy Division, »Atmosphere« (*Substance*, 1988) gerahmt:

> »Walk in Silence/don't walk away in silence/See the danger, always danger/ Endless talking, life rebuilding/Don't walk away/Walk in silence/don't turn away in silence/Your confusion, my illusion/Worn like a mask of self-hate/ confronts and then dies/Don't walk away.«

Im Film wird der Freitod als ein verzweifeltes Gehen in Stille nach dem großem Sturm der Krankheit, dem stärksten Epilepsieanfall im Film, verbunden mit dem Wissen um das nicht mehr eigenmächtige Gestaltenkönnen seines Lebens, in Szene gesetzt. Curtis geht im Film, bleibt aber durch die intensive visuelle Inszenierung von CONTROL im Gedächtnis der Zuschauer, ist ein Beispiel für filmische Bilder und Bildsequenzen, die sich einbrennen. Das ›Don't walk away‹ steht symbolisch hierfür.

Die Biografie von Ian Curtis wird insgesamt, so legt es der Film nahe, als geprägt durch Entfremdung und Isolation zu Allem und Jedem (Welt, Selbst, Familie, Kind, Band,

Publikum) beschrieben. Immer wieder stellt Curtis heraus, dass ihn niemand versteht, niemand weiß, was es für ihn bedeutet, Ian Curtis zu sein. Dieses Wissen werden die Zuschauer nach dem Film ebenso wenig besitzen, hingegen den Eindruck erhalten, dass das Leben des Ian Curtis wie für Franz Kafka ein »Zögern vor der Geburt«[39] zu sein schien.

Hier könnte die Auseinandersetzung mit CONTROL enden. Könnte, wohlgemerkt. CONTROL lässt neben der relativ klassischen Inszenierung von Form und Inhalt, wie bereits angedeutet, noch einen zweiten Film, einen Film im Film, durch die Filmästhetik entstehen, vor allem durch die Fokussierung von Stimme und Augen, wodurch die jeweiligen Themen eigensinniger und eindringlicher dargestellt werden als durch die Filmnarration.

Das Sehen und Blicken von Ian Curtis kann als ein WITH EYES WIDE SHUT[40] beschrieben werden. Seine Augen starren zumeist ins Leere, suchen nach keinen Anhaltspunkten im Raum oder sind beim Singen geschlossen. Andererseits reißt er bei Konzerten und Fernsehauftritten die Augen häufig panisch auf, sucht Fixpunkte im Raum und bei den Anderen, die sich ihm aber, so legen die Einstellungen nahe, nicht bieten.

Beim Singen ertönt seine Stimme fast durchgehend, wie bei den Aufnahmen der Platten von Joy Division, bleiern, hallbasiert, künstlich, maschinell. Der Zuhörer wird hierbei zu einem genauen Hören gezwungen, zu einem sich nicht mit der Stimme identifizierbaren Hören und zum Wahrnehmen der Differenz zwischen der Stimme (zumeist) als Kontrapunkt zur Musik.

In CONTROL spielt weiterhin wiederholt das Verschmelzenwollen von Curtis mit dem Mikrofon eine große Rolle. Das Mikrofon wird hierbei zum Lautsprecher seines Inneren, um das Scheitern der lebensweltlichen kommunikation zu kompensieren. Am Ende des Films wird symbolisch hierfür eine lange Aufnahme von Telefonmasten gezeigt, die entgegengesetzt zum Scheitern der Kommunikativen bzw. der lebensweltlichen Nichtvermittlung von Curtis steht, also auf die kommunikative Verbindung der Welt hindeutet.

Die innere Zerrissenheit von Curtis, von der der Film hauptsächlich handelt, wird vor allem über die Augen, seine innere Leere durch die Stimme inszeniert. Sein Tanzstil wirkt wie ein epileptischer Anfall, ein unkontrollierbares Elektrisiertsein, ist zumeist ebenfalls völlig entgegengesetzt zur Musik oder erscheint wie ein Versuch, das innere Chaos in eine Ordnung zu schütteln.

Die Bildgestaltung wird von einem fotografischen Stil[41] dominiert und nicht durch schnelle Schnittfolgen, wodurch das Erleben von Dauer vermittelt wird bzw. ein Dehnungseffekt von Filmzeit und Filmhandlung, ein Fokussieren und Verweilenkönnen bei Einzelbildern und Bildsequenzen. Hierdurch wird filmisch sowohl eine atmosphärische Intimität (Zuschauer/innen), als auch eine atmosphärische Distanz (hinsichtlich der Selbst- und Weltbezüge von Ian Curtis) erzeugt. Dieser fotografische Filmstil korrespondiert mit dem Zeitdehnungseffekt im Song »New Dawn Fades« (*Unknown Pleasures*, 1979).

Weiterhin dominiert eine Schwarz-Weiß-Ästhetik, durch die ein distanzierender und die Zeitsuggestion der Bildfolgen betreffender Eindruck erzeugt wird. Die Frage, warum Corbijn die 1970er in Schwarz-Weiß rekonstruiert, beantwortet er in einem Interview:

> »Alle Fotos, die ich von Joy Division kenne, sind schwarz-weiß, auch die Platten-Cover. Und mein Eindruck von England in dieser Zeit war eher grau, besonders wenn man weiter nach Norden fuhr. Deshalb musste es so aussehen.«[42]

Zudem sind auch die Plattencover und Bandfotografien von Joy Division zumeist in Schwarz-Weiß gehalten. Lange weist auf das Leitmotiv des Dunkelwerdens hin:

> »Curtis verdüstert sich immer mehr. Sieht man ihn zu Beginn mit freiem Oberkörper rauchend in seinem Jugendzimmer David-Bowie-Platten hören, werden Kleidung und Blick im Verlauf der zwei Stunden immer finsterer. In den letzten Einstellungen ist er fast nur noch als Silhouette zu erkennen. Das Schlussbild zeigt schwarzen Rauch, der aus einem Krematoriumsschornstein in den weißen Himmel steigt.«[43]

Im Hintergrund dieses Vordergrunds entsteht der eigentliche Film als ein Film im Film, als Film ohne Worte, der aus Bildern und Tönen, aus Blicken, Gesten, Mimik, Einstellungen und Stimmen resultiert, mit denen und in denen Ian Curtis gesucht wird. Dies verstehe ich als filmisch erzeugte, atmosphärische Intimität. Worte werden zum Hintergrundrauschen von Bildern und Tönen.[44]

Dis/Order. Fazit

Der Zuschauer wird, wie zuvor beschrieben, konstant an die Hauptfigur Ian Curtis herangeführt, vor allem durch die zahlreichen Nahaufnahmen. Hierdurch wird eine große atmosphärische Intimität hergestellt und ein emotionales Involviertsein der Zuschauer/innen durch die starke Inszenierung seiner Mimik und Gestik (Physiognomie) ermöglicht. Curtis wird dadurch, im Sinne von Balázs,[45] auch wenn dieser sich explizit auf den Stummfilm bezieht, für die Zuschauer/innen zu einem sichtbaren Menschen – dem Hörbaren der Musik stellt Corbijn das Sichtbare des Sängers gegenüber:

> »Seine Gebärden [die des Menschen der visuellen Kultur] bedeuten [...] unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar. [...] Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird.«[46]

Entsprechend muss sich die Wahrnehmung der Zuschauer/innen beim Betrachten von CONTROL immer wieder einen spezifischen Fokus zwischen Atmosphären (Musik, Filmräumen, Situationen), Intimitäten (biografische Erzählung) und Gefühlen/Emotionen/Affekten (Ian Curtis/Sam Riley, Filmrezeption) suchen, um dabei, atmosphärisch suggestiv und emotional ergreifend, ihren jeweils individuellen Ian Curtis zu finden.

Es entstehen somit produktive Sinn(es)vielheiten in der Darstellung und (potenziellen) Aneignung der Filmfigur Ian Curtis – dies gelingt vor allem durch das Zusammenspiel der »Montage der Assoziation« und die »Assoziation der Montage«.[47]

Der eigentliche Fokus von Corbijns Auseinandersetzung mit Ian Curtis besteht somit letztlich nicht in konkreten Inhalten bzw. in der Vermittlung von möglichst exaktem biografischen Wissen, sondern vielmehr in der atmosphärischen Darstellung seiner Formen und Medien der Selbst- und Weltbeziehung.

Die Zuschauer sehen die Filmfigur Ian Curtis einerseits im Filmraum in entgegengesetzter Richtung bei zunehmendem Kontrollverlust und im Auseinanderfallen bzw. in der Auflösung und Auslöschung, andererseits können sie ihren Ian Curtis jeweils aus den Filmtrümmern neu zusammensetzen.

Anmerkungen

1 Susan Sontag, »Der Künstler als exemplarisch Leidender« in: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 1989, S. 91–101.

2 Stefanie Weinsheimer, »Biopicture«, in: Koebner 2007, S. 76–78, hier: S. 77f. hebt in diesem Kontext die herausragende Bedeutung von Ken Russell hervor, der »[i]n den 60er und 70er Jahren [...] dem Biopicture neue Impulse [gab]: Ken Russell inszenierte außergewöhnliche Komponistenbiografien, in denen er die inneren Konflikte und Ängste des sich am Rande der Gesellschaft bewegenden ›Genies‹ in bildgewaltigen Szenen umsetzte«. Hierbei geht es »weniger um die bloßen Lebensumstände als um die künstlerische Interpretation außergewöhnlicher Individuen.«

3 Vgl. zum Sujet ›Film im Film‹, auch die Diskussion um die »von der ›Autorentheorie‹ propagierte Aufwertung des Regisseurs zum Künstler« (Jürgen Felix, »Künstlerfilm« in: Koebner 2007, S. 330f., hier: S. 331). CONTROL liefert hierzu, wie ich im Folgenden zeigen werde, einen Beitrag.

4 Vgl. http://www.BerlinOnline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0110/kulturkalender/0024/index.html, zuletzt aufgerufen am 23.5.2018 (Hervorhebung im Original).

5 Unter Intimität verstehe ich allgemein etwas Nahes, Vertrautes, Inniges, der Privatsphäre Angehörendes, räumlich Atmosphärisches und an den menschlichen Körper Gebundenes.

6 Das Wissen zur Gestaltung von Atmosphären ist eine Macht, die »bei der Befindlichkeit des Menschen an(greift), sie wirkt aufs Gemüt, sie manipuliert die Stimmung, sie evoziert die Emotionen«, Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2014, S. 39. Das Medium Film begreife ich entsprechend als Raum gestalteter Atmosphären.

7 Hermann Schmitz, *Atmosphären*, Freiburg i. B. und München 2016, S. 30 (Hervorhebung im Original).

8 Böhme 2014, S. 22 betont in diesem Kontext die grundlegende Unbestimmtheit des Verhältnisses zwischen dem Subjekt und Objekt des Atmosphärischen: »Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in Bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.«

9 Ebd., S. 23 und 34.

10 Schmitz 2016 würde diese Behauptung allerdings zurückweisen, weil es aus seiner Perspektive keinen Sinn ergibt, von einer geometrisch erfassbaren Lage der Gefühle zu sprechen. Atmosphären markieren für ihn keinen Ortsraum.

11 Ebd., S. 30. Schmitz denkt Atmosphären zwar als primär leibliche Erfahrungen, blendet hierbei aber, im Unterschied zu Böhme, die Physiognomie und den Blick aus. Ohne eine Auseinandersetzung mit diesen beiden Aspekten wäre es aber, wie ich im Folgenden zeigen werde, nicht möglich, die Produktion atmosphärischer Intimität in meinem Filmbeispiel zu CONTROL rekonstruieren.

12 Ebd., S. 37.

13 Böhme spricht in diesem Kontext, um einerseits der starren Dichotomie von Subjekt und Objekt sowie andererseits der daraus resultierenden eindeutigen Trennung von Mensch und Welt zu begegnen, von der ›Ekstase der Dinge‹: »Das Ding wird so nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt. Ich habe für diese Weisen, aus sich herauszutreten, den Ausdruck › die Ekstasen der Dinge‹ eingeführt«, Böhme 2014, S. 32f.

14 Gefühle und Atmosphären werden von Schmitz phänomenologisch als Halbdinge gedeutet. Den Unterschied zwischen Dingen und Halbdingen erläutert er, wie folgt: »Dinge dauern ohne Unterbrechung und wirken mittelbar als Ursache, die durch eine Einwirkung einen Effekt hervorbringt. Dagegen ist die Dauer der Halbdinge unterbrechbar und ihre Einwirkung unmittelbar, indem Ursache und Einwirkung zusammenfallen«, Schmitz 2016, S. 39.

15 Böhme 2014, S. 46.

16 Für Böhme 2014 stellt nicht der Film die paradigmatische Form der Produktion von Atmosphären dar, sondern das theatrale Bühnenbild.

17 Ebd., S. 134ff. und 171ff.

18 Ebd., S. 136.

19 Ebd., S. 139.

20 Ebd., S. 135.

21 Ebd., S. 147.

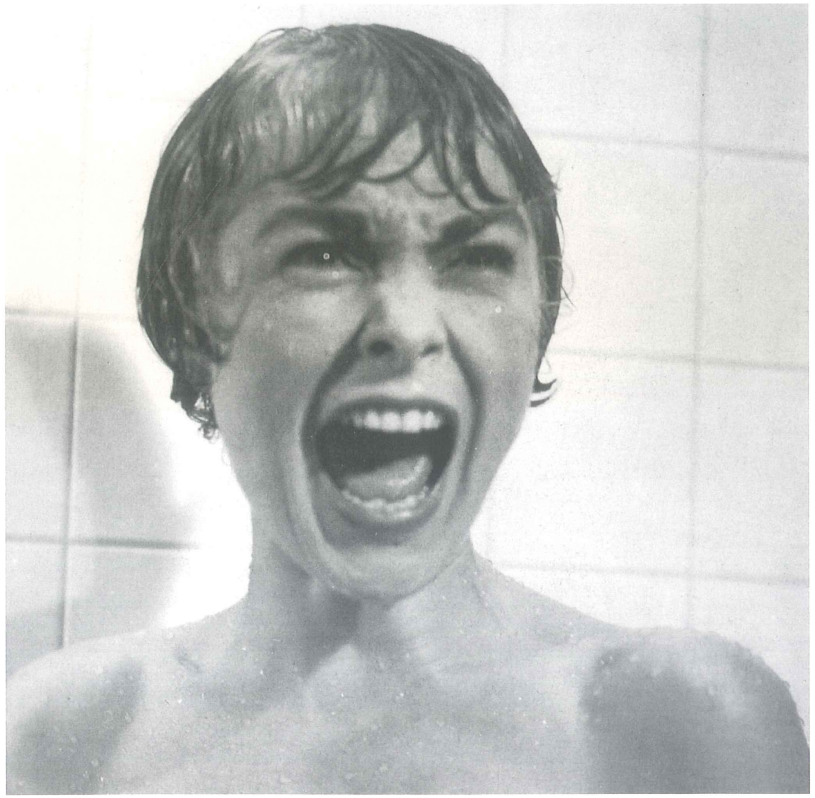
22 Ebd., S. 152.

23 Ebd., S. 194.

24 Ebd., S. 192.

25 Ebd., S. 200.
26 Raters 2006, S. 129.
27 Ebd.
28 Dorothea Lüddeckens, »Gefühl« in: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Dimensionen*, hrsg. von Peter Prechtl und Franz-Peter Burkard, Stuttgart 2006, S. 197.
29 Situationen sind die vorgegebene Lebenswelt des Menschen, die er selbstbestimmt gestalten oder von der er sich distanzieren kann: »Weil Dasein ein Sein in Situationen ist, so kann ich niemals aus Situationen heraus *ohne in eine andere einzutreten*« (Karl Jaspers, *Philosophie*, 3 Bde., Berlin u.a. 1956, Bd. 2, S. 203, Hervorhebung im Original). Auf die zentrale Bedeutung der Transzendenz und des Glaubens für Jaspers gehe ich nicht ein, weil diese Bedeutungsdimensionen in CONTROL keine Rolle spielen.
30 Ebd., S. 204.
31 Ebd., S. 203.
32 Ebd., S. 204. Diese Aspekte spielen in CONTROL eine wesentliche Rolle, um die Geschichte von Ian Curtis zu erzählen. Die Zeitsituation und das Unzeitgemäßsein von Curtis markieren die geschichtliche Bestimmtheit; das Zusammenfinden der Band Joy Division, die Bekanntschaft mit dem Musikjournalisten und Musikunternehmer Tony Wilson sowie das Kennenlernen von Ian Curtis und Annik veranschaulichen das Thema Zufall; seine Entscheidung für den Freitod fokussiert den Tod; seine Erkrankung steht für das Leiden; sein Engagement gegen die Krankheit und für die Band thematisieren den Kampf; die Auseinandersetzung mit der Beziehung zu Annik und dem wesentlich daraus resultierenden Scheitern seiner Ehe adressieren die Schuld.
33 Ebd.
34 Vgl. zum Zusammenhang von Schauspielkunst und Grenzsituationen die materialreichen Beiträge in *Grenzsituationen spielen. Schauspielkunst im Film*, hrsg. von Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger, Remscheid 2006, die zwischen zwei grundsätzlichen Formen des Schauspiels der Grenzen und in Grenzsituationen unterscheiden: »1. Ein Schauspieler zeigt, wie in der Krisis seine Identität zerbricht, wie ihm alles versagt: die Sprache, die Sensomotorik und schließlich das Bewusstsein; 2. Ein Schauspieler zeigt eine mimische Maske der Unberührtheit, versteinert gleichsam, scheint extreme Gefühle in sich verschließen zu wollen. Zwischen beiden Formen oszilliert das Spiel von Grenzsituationen. Dabei erhebt sich die Frage nach der Authentizität des Schauspiels: Wie kann durch Film das ›affektive Gedächtnis‹ (Lee Strasberg) – in diesem Fall des Zuschauers – angesprochen werden, um die Grenze zwischen schauspielerischer Performance und Lebenserfahrung des Rezipienten verschwinden zu lassen?«, Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger, »Einleitung« in: Kiefer/Stiglegger 2006a, S. 7–9, hier: 7f. Diese beiden Idealtypen schauspielerischer Darstellungsformen von Grenzen und Grenzsituationen bestimmen die Figurenkonstellation in CONTROL, wobei mit Blick auf Ian Curtis deutlich wird, dass die dominanten Darstellungsformen das krankheits- und lebensweltlich bedingte Übergehen von Ordnung in Chaos sowie der Übergang von Krisenbewältigung in Krise sind.
35 *Love Will Tear Us Apart*, 12" Maxi, Juni 1980, Factory Records (FAC 23).
36 Nachdem die junge Frau ihre Beratungstermine einige Zeit nicht mehr in Anspruch nahm, erfuhr Curtis, dass sie bei einem epileptischen Anfall gestorben ist. Der Tod dieser jungen Frau und das Wissen um die gesellschaftliche Stigmatisierung eines neurologisch beeinträchtigten Menschen waren die Inspiration zum Song. Ian Curtis selbst erhielt die Diagnose Epilepsie im Alter von 22 Jahren.
37 Dieser Bezug zum Titel von Sören Kierkegaards (2002) philosophischer Abhandlung aus dem Jahr 1849 wurde gewählt, auch wenn es nur um die Situation des Titelhelden im Film geht, weil Kierkegaard sich hier grundsätzlich mit dem existenziellen Problem der Verzweiflung und den grundlegenden Formen der Selbstbezüge des Menschen auseinandersetzt. Beides sind wesentliche Elemente der Filmnarration.
38 Mit Michel Chicon kann man die Produktion der akustischen Atmosphäre im Film u.a. durch das Phänomen des Renderings beschreiben: »The film spectator recognizes sounds to be truthful, effective, and fitting not so much if they reproduce what would be heard in the same situation in reality, but if they render (convey, express) the feelings associated with the situation. [...] [T]he assumption is that a sound should constitute a microcosm of the whole event, with the same characteristics of speed, matter, and expression«, Michel Chicon, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York, NY 1994, S. 109f. Der Ton bzw. die Tonspur im Film repräsentiert keine Töne, Geräusche oder Klänge, die in der Wirklichkeit bestimmte Handlungen, Ereignisse, Musik usw. begleiten, sondern bringt die mit diesen Ereignissen, Situationen, Klängen etc. assoziierten Gefühle und Atmosphären zum Ausdruck.
39 In einem Tagebucheintrag vom 24. Januar 1922 notiert Franz Kafka (*Tagebücher*, Bd. 3: *1914–1923*, Frankfurt a. M. 1994, S. 207): »Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.«
40 Anspielung auf den Titel des Films EYES WIDE SHUT (GB/US 1999) von Stanley Kubrick.
41 Im Film wird etwa durch die wiederholte Eins-zu-eins-Nachstellung von Bandfotografien bzw. von Ian-Curtis-Fotografien, die zumeist von Anton Corbijn stammen, das Gefühl erzeugt, die Fotografien werden in Bewegung gesetzt und zum Leben erweckt, wodurch sich wiederum bei den Zuschauer/innen der Eindruck einstellen kann, im Moment der Originalaufnahme dabei gewesen zu sein bzw. einen Eindruck von der Atmosphäre der fotografischen Situation nacherleben zu können. Diese Rekonstruktion der realen Aufnahmesituation unterstützt die Produktion von Intimität in der Filmsituation und Filmrezeption.

42 http://www.BerlinOnline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0110/kulturkalender/0024/index.html, zuletzt aufgerufen am 23.5.2018.
43 Vgl. Nadine Lange, »Der finstere Himmel von Manchester. Monument einer Freundschaft: Der Fotograf Anton Corbijn feiert in CONTROL den Joy-Division-Sänger Ian Curtis. Eine Rezension«, in: *Tagesspiegel* 10.1.2008, online abrufbar: http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/der-finstere-himmel-von-manchester/1137472.html, zuletzt aufgerufen am 23.5.2018.
44 Ein Beleg hierfür sind zum Beispiel die häufig banalen Dialoge – hier etwa in einem Gespräch zwischen Curtis und seiner Geliebten Annik Honoré: »Annik Honoré: I am afraid, Ian. Ian Curtis: What are you afraid of? Annik Honoré: I am afraid of falling in love with you.«
45 Béla Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M. 2001, S. 16ff.
46 Ebd., S. 16 u. 19.
47 Béla Balász, *Der Geist des Films*, Frankfurt a. M. 2001, S. 45f.



ZOOM. PERSPEKTIVEN
DER MODERNE
Band 7

hrsg. von Christoph Wagner

Film | Bild | Emotion

Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeitalter

Marcus Stiglegger und Christoph Wagner (Hrsg.)

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2021 Gebr. Mann Verlag • Berlin

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an unter www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung und Satz: Jörg Pütz • Saarbrücken
Umschlagabbildung/Frontispiz: Duschszene, aus: Alfred Hitchcock, PSYCHO, US 1960 (Screenshot aus Universal »Die Hitchcock Collection«, DVD 2003)
Schrift: Adobe Garamond Pro »und« FuturaStd-Book
Papier: Maxisatin 135 g/m²

Druck und Verarbeitung: Elbe Druckerei Wittenberg GmbH
Printed in Germany • ISBN 978-3-7861-2835-9

Inhalt

Einleitung 8

Thomas Elsaesser
Das Kino der abjekten Affekte 14

Christoph Wagner
Der Schrei. Ein Geburtsmoment der Filmästhetik?
Bild und Emotion nach Lessings »fruchtbarem Augenblick« 30

Marcus Stiglegger und Andreas Hamburger
Szenisches Verstehen und die Seduktionstheorie des Films
Filmpsychoanalyse und Filmtheorie im Dialog 54

Lothar Mikos
Szenisches Verstehen als emotionale Aktivität in
der Rezeption von audiovisuellen Medien 84

Gerhard Schneider
Unbewusste Fantasie, Abwehr, Affekt
Eine psychoanalytische Perspektive auf die affektive Wirkung von Filmen 96

Ralf Zwiebel
Der Film als ungeträumter Traum des Zuschauers
Eine psychoanalytische Perspektive 108

Dirk Blothner
Bilddramatik und Filmwirkung
Können wir auf den Emotionsbegriff verzichten? 126

Norbert M. Schmitz
Fremde Verwandte
Zum Verhältnis von Kunst- und Filmgeschichte 138

Dario Vidojković
Künstler im Film, Künstler und Film
Eine kurze Geschichte einer langen wechselseitigen Beziehung 160

Michael Lüthy
»Those summer days of '66«
Zur Narration von THE CHELSEA GIRLS 178