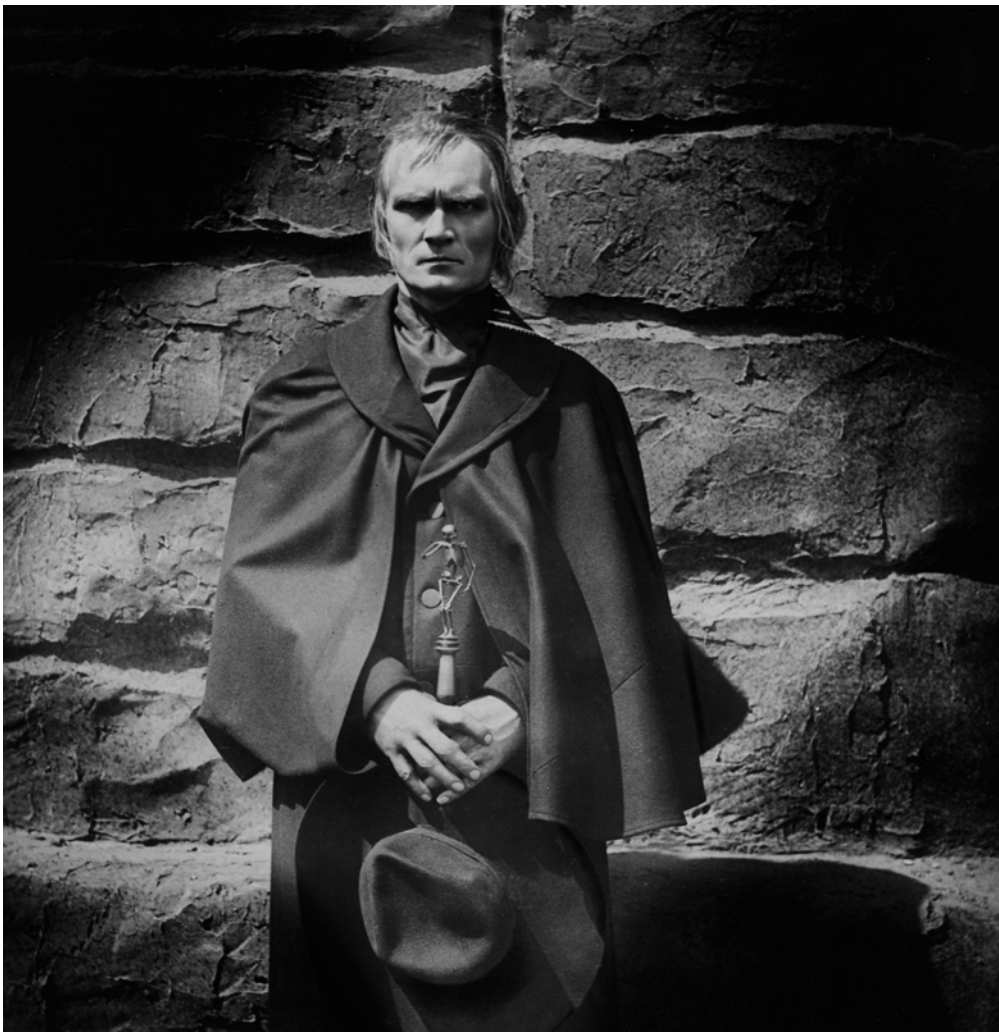


Evelyn Echle

Danse Macabre im Kino.

**Die Figur des personifizierten Todes
als filmische Allegorie**



FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

Evelyn Echle

DANSE MACABRE IM KINO

Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie

ibidem-Verlag
Stuttgart

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.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Umschlagsbild: Bernhard Goetzke in DER MÜDE TOD (Deutschland 1921)

mit freundlicher Genehmigung des Filmmuseum Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek

Dieser Titel ist als Printversion im Buchhandel
oder direkt bei *ibidem* (www.ibidem-verlag.de) zu beziehen unter der

ISBN 978-3-89821-939-6.

∞

ISSN: 1866-3397

ISBN-13: 978-3-8382-5939-0

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2012

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.



Für Silvester

Abbildungs-Nachweis vorhergehende Seite: Budzinski, Robert: *Der Sieg des Lebens (Auch ein Totentanz)*.
1924. Quelle: AFD-Archiv Kassel; Frank Hellwig.

Für die gründliche Durchsicht des Manuskripts sei Birgit Michel gedankt, ebenso der Arbeitsgemeinschaft Friedhof & Denkmal in Kassel (Wolfgang Neumann) sowie der Stiftung Deutsche Kinemathek (Wolfgang Theis) für die Abbildungsgenehmigungen.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
A. Einleitung	1
B. Konzepte der filmischen Figur	5
I. Die Figur als Knotenpunkt von Verweisen	5
II. Die filmische Figur als wissenschaftlicher Gegenstand	9
C. Über die Allegorie	21
I. Linien des allegorischen Diskurses.....	21
II. Zum Allegorie-Begriff und seiner Entwicklung	22
III. Die Allegorie in der Kunst und Kunstwissenschaft.....	27
IV. Motiv und Symbolik bei Erwin Panofsky	31
V. Allegorie und Ästhetik bei Arnheim, Balázs und Kracauer.....	35
VI. Der Allegorie-Begriff in der nachklassischen Filmwissenschaft	45
D. Abstraktheit und Unmittelbarkeit als rhetorische Klammer	49
I. Die Todes-Figur zwischen Personifikation und Psychologie.....	49
E. Märchen, Metaphysisches und ein müder Tod	51
I. Die ambivalente Figur des Schnitters	51
II. Der Tod und das Mädchen	56
III. Ein kinematographischer Totentanz im Diskurs der Zeit.....	69
F. KÖRKARLEN – die schwedische Fabel vom Fuhrmann	79
I. Komplexe Erzählstruktur und visuelle Metaphern.....	79
II. Das Figurenensemble Mädchen, Sünder, Schnitter	85
III. Des Fuhrmanns Gesicht: Emotion und Kohärenz.....	89
G. Reflexive Strategien in DET SJUNDE INSEGLET	93
I. Ikonographische Motive und emblematische Figuren.....	93
II. Moralisches Memento-Mori und apokalyptische Allegorien	94
III. Stilisierung und Typage als kompositorische Prinzipien	100
H. Schlussbetrachtung und Fazit	107
I. Die Figur des personifizierten Todes als intertextuelle Allegorie	107
II. Tradierte Insignien und ihre Funktion in der Mise-en-scène	108

III.	Stilistische Formen allegorischer Räume: Blende und Doppelbelichtung	109
IV.	Reflexivität/ ironische Brechungen/ temporale Struktur	110
V.	Die Ikonographie der Figur, ihre Sympathiestruktur und die textuelle Referenz der Körperlichkeit	111
	Literaturverzeichnis	III
	Filmographie	XII

A. Einleitung

Am Anfang stand die Idee, filmanalytisch einen Topos zu untersuchen, der in allen Referenzdisziplinen der Filmwissenschaft einen wohl erforschten Diskurs aufweist: den Totentanz. Gleichwohl sich in solchen Studien immer wieder kinematographische Querverweise finden¹, zeigte sich schnell, dass innerhalb der Filmwissenschaft selbst das Thema Totentanz einer „Terra incognita“ gleicht.

Obschon der Tod im Kino nicht nur als inhaltliches Motiv untersucht worden ist, sondern ebenso im Hinblick auf narrative Strukturen², auf die Visualisierungen des Todesmoments oder auch auf das rein technische Festhalten des Moments auf Zelluloid, ist der Auftritt des Todes als Akteur in Anlehnung an die kunsthistorische Tradition des Totentanzes³ filmanalytisch bislang wenig gewürdigt worden. Das erstaunt, ist doch ein nicht unerhebliches Korpus an Spielfilmen diesem Thema gewidmet. So findet sich ein frühes Beispiel des filmischen Totentanzes bereits 1898 bei den Gebrüdern Lumière in deren Trickfilm *LE SQUELETTE JOYEUX*.

¹ Vgl. beispielsweise Wunderlich, Uli (2001): *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Freiburg. Kasten, Friedrich W. (1987): *Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis Heute*. Katalog zur Ausstellung des Mannheimer Kunstvereins. Mannheim

² Tode im Film sind in den Genres verschieden gesetzt und interpretiert. Während das Töten und Sterben in Horrorfilm, Actionfilm, Mafiamovie etc. eher untergeordnet ist und dem narrativen Fortgang dient, wird in Filmen über Suizid, tödliche Krankheiten (bspw. *PHILADELPHIA*, 1993) oder Sterbehilfe (*MAR ADENTRO*, 2004) der Tod meist narrativkohärent, einer Klimax gleich, ans Ende gesetzt. Gelegentlich finden sich auch makaber-komische Plots über das Sterben und Töten (*WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF*, 2002). Filmsprachliche Mittel zur Darstellung des Todes sind Ellipsen, Metaphern oder Metonymien, da der Tod an sich – im Gegensatz zu Krankheit, Trauer oder dem Akt des Tötens – als nicht darstellbar gilt. Vgl. dazu auch Karpf, Ernst [et al.] [Hrsg.] (1993): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Marburg. Schüren. (Arnoldshainer Filmgespräche 10.)

³ Der Totentanz ist eine Vorstellung und Bildfindung des Mittelalters. Der Tod erscheint auf unterschiedliche Art: Als Hautskelett, Knochenmann oder Spielmann. Die Bilder sind begleitet von Versen, die meist Dialoge zwischen Tod und dargestelltem Menschen zum Inhalt haben. Ebenfalls Element vieler Totentanzbilder ist der so genannte Memento-Mori-Gedanke, also „Bedenke, dass du sterben musst“. Die ersten mittelalterlichen Totentänze entstehen ab 1350. Holbein löst die mittelalterliche Tradition 1538 mit seiner Darstellung von Totentänzen auf und leitet über zu einer neuzeitlichen Interpretation.

Filmhistorisch betrachtet löst sich die Figur des personifizierten Todes in Anlehnung an Märchen-Motive und phantastische Plots mehr und mehr aus ihrer bloßen piktorialen Allegorik. Sie individualisiert sich auf narrativer Ebene, indem der Schnitter beispielsweise als seines Amtes überdrüssig (DER MÜDE TOD, 1921), als kurz vor dem Ruhestand stehender Kutscher (KÖRKARLEN, 1921), als unangemeldeter Besucher (DEATH TAKES A HOLIDAY, 1934; Remake: MEET JOE BLACK, 1998) oder als Spieler, der sich herausfordern lässt (DET SJUNDE INSEGLET, 1956), „Charakter“ erhält.

Doch wie ist diese filmische Figur konzipiert? Inwiefern spielt in ihrer kinematographischen Konstituierung der allegorische Kontext, dem sie entstammt, eine Rolle? Schließlich bedient sich in nahezu allen Beispielen die Mise-en-scène tradierter Symbole wie Stundenglas, Schachbrett oder Schädel. Diese Studie untersucht unter anderem, wie die Narration auf dem Rezipienten-Verständnis solcher Gegenstände aufbaut. Dennoch ist es kein lohnendes Unterfangen, in der Filmanalyse lediglich eine direkte Vorbildlichkeit der Bilder zu diskutieren, obgleich gewisse Affinitäten stets evident sind. Vielmehr stellt die Totentanzidee eine Art Referenzrahmen dar, in dem einzelne Totentanzformulierungen als traditionelle ikonographische Formeln filmisch eine wichtige Rolle spielen, aber insgesamt nur Teil dessen sind, was die Figur des personifizierten Todes im Spielfilm konstituiert und hervorbringt.

Diese Studie stellt die Figur des Schnitters in eine grundsätzlich narratologische Perspektive. Das provoziert Fragen nach deren Konstruktion, die in Verbindung mit dem narratologischen Zugriff zugleich Aspekte der Theorie und Geschichte der symbolischen, respektive der allegorischen Konstruktion ins Spiel bringen: Wie stark stützt sich die Figur auf eine emblematische Todesallegorik? Bleibt sie darauf reduziert oder kann ihr im Laufe der Handlungen des untersuchten Filmkorpus ansatzweise eine „*intellektuelle Physiognomie*“ im Sinne Ecos⁴ zugeschrieben werden? Gelingt es über das für Allegorien typische Verständnis als symbolische Chiffre hinaus, das heißt in nicht

⁴ Vgl. Eco, Umberto (1986): Die praktische Anwendung der literarischen Person. In: *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt. Darin findet sich die Definition: „Mit ‚intellektueller Physiognomie‘ könnte das Gesamtprofil einer Figur gemeint sein, sozusagen ein Schlüsselbildnis, das es dem Leser erlaubt, sie in allen ihren Motiven zu erfassen und sie intellektuell zu begreifen, so als ob er statt einer Erzählung eine psychosoziohistorische Analyse dieser Figur in den Händen hätte [...]. S. 171 ff.

widersprüchlicher Weise, individualisierte Zugänge zu diesen Figuren zu schaffen? Oder anders formuliert: Geht das Erleben der Figur des personifizierten Todes über die bloße rationale Entschlüsselung hinaus und werden Momente der Unmittelbarkeit erreicht?

Auch die Figurenkonstellation rückt ins Zentrum: Wie interagiert der personifizierte Tod mit den anderen Figuren, hat er das Potential eine einzelne, individuelle Hauptfigur darzustellen? Wie und Was erzählt ein Film, dessen Ausgang durch den Auftritt des Todes am Anfang bereits definitiv feststeht? Und wie stark dient die Allegorik dem narrativen Verständnis?

Zentral ist also die Untersuchung der Figur des personifizierten Todes im Spannungsfeld zwischen der Unmittelbarkeit ihrer somatischen Präsenz und ihrer gleichzeitigen textuellen Abstraktion. Die Frage, wie das Kino speziell diese Momente der Unmittelbarkeit erreicht und wie genau der personifizierte Tod konfiguriert ist, soll unter anderem mit einer narratologischen Herangehensweise beantwortet werden. Dafür klärt ein theoretischer Teil zu Beginn verschiedene Konzepte der filmischen Figur – sowohl als wissenschaftlicher Gegenstand wie auch als Analysekonzept. Das Erleben der Figur des personifizierten Todes geht im Film über die Dechiffrierung der Allegorik, die indes erhalten bleibt, hinaus. Grundlegend ist die Annahme, dass – anders als im kunsthistorischen Vorbild – es sich beim personifizierten Tod im Spielfilm um ein dynamisches Figurenmodell handelt, anders als im literarischen Text um einen sichtbaren Körper.

Neben dieser narratologischen bietet sich als Doppelperspektive gleichzeitig die allegorische an. Da die Filmwissenschaft per se ein interdisziplinäres Unterfangen ist, können Diskurse aus Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte helfen, die Bedeutung der Allegorik zu verstehen. Denn um ein Ergebnis dieser Studie gleich vorwegzunehmen: Die Allegorie im Film ist ein weites Feld – und ein nahezu unbestelltes dazu.

Das ausgewählte Filmkorpus umfasst die drei Beispiele DER MÜDE TOD (Lang, 1921), KÖRKARLEN (Sjöström, 1921) und DET SJUNDE INSEGLET (Bergman, 1956). In diesen Beispielen deutet sich an, dass sich auf kinematographischer Ebene eine Verlagerung der die Totentanz-Idee prägenden Inhalte vollzogen hat: Der Tod wird im Vorbild der mittelalterlichen Malerei und Lite-

ratur als eine von verschiedenen Lebenspositionen des Menschen unabhängige Konstante verstanden; er greift selbstständig in den alltäglichen Verlauf des Lebens ein. Dementsprechend bestimmt sein Wirken das szenische Geschehen. Gemäß der traditionellen Totentanzvorstellung agiert der Tod im Ablauf der Weltgeschichte also als ein vom menschlichen Einfluss nicht tangierbares, autonomes Absolutum. In der filmischen Variante zeigt sich hingegen, dass die Figur des Todes vielfach menschlich-individualisiert und mit moralisch-ethischen Vorstellungen besetzt wird. Der Schnitter als filmischer Akteur, so die These, oszilliert also zwischen narrativen Parametern der individualisierten, partiell psychologisierten filmischen Figur und tradierter Allegorik. Wie sich diese beiden Pole konstituieren, wie sie sich bedingen und in der Figur des personifizierten Todes vereinigen, wird im Folgenden untersucht – denn genau darin liegt das Spezifische des kinematographischen Totentanzes.