

Klaus Maiwald

„Was die Geschichte betrifft, so darf sie sogar weitgehend albern sein.“

The Artist oder: Wie ein Stummfilm einen Stoff zum Strahlen bringt

Einleitung und These

Eine expressive Orchestermusik setzt ein, weißer Text auf schwarzen Tafeln zeigt einen Filmtitel, Namen von Schauspielern, Produzent, Regisseur und Produktionsstab sowie die Jahreszahl 1927. Eine Kreisblende öffnet den Blick auf einen Mann, der sich qualvoll unter einer Elektrofolter windet. Die Musik steigert sich zu höchster Intensität. „Ich sage nichts! Ich sage kein Wort!!!“ – so ist auf einem Zwischentitel zu lesen. Finstere Schergen in Laborkitteln erhöhen die Stromstärke bis zum Anschlag und bellen: „Rede!“ Schließlich bricht der Gepeinigste bewusstlos zusammen.

Mit ein wenig Vorwissen lässt sich aus diesen 90 Filmsekunden vieles erschließen und einordnen. Heute ragen Vorspanne meist weit in den Film, und bei Hitchcocks *Vertigo* (1958) finden wir bereits eine künstlerisch aufwändige, ästhetisch suggestive Vorausdeutung der Filmhandlung (vgl. Kepser 2012, 81f.). Dieser Vorspann hingegen, zudem in Schwarzweiß und mit sinfonischer Musik unterlegt, lässt einen Film aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermuten. Auf die 1920er Jahre deuten neben der Texttafel 1927 das Äußere des Mannes – und natürlich die stumme, auf Zwischentiteln nur zu lesende Figurenrede. Ohne Umschweife setzt der Film mit einem grellen *point-of-attack* ein. Wir wissen, dass züngelnde Stromüberschläge in der Realität unmittelbar tödlich wären. Und wir schließen aus

alledem, dass dies ein fiktionaler Film ist, wohl aus dem Genrebereich Abenteuer/Spionage/Thriller, zudem ein Stummfilm.

Ungeachtet solch analytischer Distanznahme bekommen wir hier eine ungeheure Affektdosis verabreicht. Mit einem (Strom-)Schlag sind wir in höchster Anspannung: Der elegante Held in den Fängen widerlicher Folterknechte, dem Schmerz trotzend bis zur Bewusstlosigkeit, die doch nur eine vorübergehende (Er-)Lösung sein kann. Mit einer geballten Ladung an Schrecken, Mitleid und Spannung bestätigt sich der Ruf des Mediums Film als „Emotionsschleuder“ (Kern 2006).

Wir wissen analytisch um die Unwirklichkeit, um nicht zu sagen den Un-Sinn des Gezeigten und lassen uns dennoch affektiv mitreißen. Um diese Ambivalenz soll es im Folgenden gehen. Warum wurde der französische Spielfilm *The Artist* unter der Regie von Michel Hazanavicius im Jahr 2012 ein überwältigender kommerzieller und von der Kritik gefeierter, mit fünf Oscars und zahlreichen weiteren Preisen prämiierter Erfolg? Meine These lautet: Weil eine eher banale Geschichte gerade im und durch das Medium Film zu einer raffinierten Erzählung und zu einer wunderbaren Erfahrung schönen Scheins wird. Es soll gezeigt werden, dass *The Artist* sich mit einem (komplexen) *Wie* der filmischen Darstellung künstlerisch weit über das simple *Was* der erzählten Welt erhebt und damit einen matten Stoff zum Strahlen bringt.

Analyserahmen

Ziehen wir zunächst einen begrifflichen Rahmen für die Analyse. Dass der Film seine Karriere als „Tatsachenmedium“ (Müller 2003, 134) begann, wundert nicht, wurde doch im Gegensatz zum sprachlich-symbolisch vermittelten Schrifttext im Film „eine (fiktive) Wirklichkeit scheinbar unkommentiert angeboten, und zwar vermöge der photorealistischen Wiedergabe in lebendiger Fülle“ (Kern 2006, 23). Trotz seiner dokumentarischen Anfänge in Form bewegter Fotografien von heraus tretenden Arbeitern und einfahrenden Zügen bei den Brüdern Lumière lieferte der Film natürlich nie ein unmittelbares Abbild, sondern stets ein Konstrukt von Wirklichkeit. Mit dem Aufkommen des Langfilms nach dem Ersten Weltkrieg wurde aus einem Medium des Zeigens ein Medium des Erzählens (vgl. Müller 2003, 112). Erzählen ist freilich stets ein Vermittlungsakt, weshalb Rudolf Arnheim sich schon 1932 gegen die Vorstellung einer naturalistischen Illusion wandte und (für den Stummfilm) „elementare Materialeigenschaften des Filmbildes“ (Arnheim 2003, 190) beschrieb wie den Wegfall der Farben, die Bildbegrenzung und den Abstand vom Objekt sowie die Montage. Wie bei der Literatur gilt also auch für den Film das „Vorhandensein eines vermittelnden Kommunikationssystems“ (Jost/Kammerer 2012, 71).

Das Vermittlungssystem des Films kann teilweise, aber nicht vollständig mit den Kategorien der Analyse schriftlicher Erzähltexte erfasst werden – weshalb Termini wie *Filmsprache* oder „filmische Rede“ (ebd., 76) eher metaphorisch sind. In ihrer medienübergreifenden Erzähldidaktik differenzieren Leubner/Saupe (2006, 177f.) *allgemeine* narrative Darstellungsverfahren wie Zeitgestaltung, Perspektivierung, Erzählinstanz; und *spezifisch filmische*

wie Einstellung, Mise en Scène, Bild und Ton, Montage. Üblicherweise werden als Hauptkategorien der Filmanalyse das Narrative, das Visuelle und das Auditive geführt (vgl. Hickethier 2007, 37-160; Staiger 2008, 8-15; Frederking/Krommer/Maiwald 2012, 177-186), wobei vor allem beim Narrativen eine Schnittmenge zur Schriftliteratur besteht, beim Visuellen und Auditiven eher das genuin Filmische liegt, welches von der Narration indes nicht kategorisch zu trennen ist. Unserer These zufolge wäre der (Hoch-)Wert von *The Artist* primär in genuin filmischen Erzählmitteln zu begründen.

Obwohl auch im Film ein Wirklichkeitskonstrukt vermittelt wird, ist diese Vermittlung semiotisch doch grundlegend anders geartet als im literarischen Text. „Dem Film“, so Müller (2003, 125), „fehlt der signalhafte Zeichencharakter des Schriftmediums, dessen grafische Symbole die abstrakte Vermittlungsebene kenntlich machen und dessen Benutzung auch erst erlernt werden muss“. Schriftzeichen sind digital und symbolisch, müssen daher mit hohem kognitivem Aufwand dekodiert werden; Bilder sind analog und ikonisch, fallen daher sozusagen unmittelbar in die Wahrnehmung. Kern zufolge kommt das Erzählen im filmischen Medium erst eigentlich zu sich selbst:

„Kinonarrationen sind Erzählungen pur, ohne Adjektive, ohne Adverbien, ohne Präpositionen, ohne Nebensätze und schon gleich ohne Negation. Geschichten also in ihrer reinsten Form, die nicht durch Beschreibung und Erklärung, Wertung und Einschränkung, sondern durch unmittelbare Evidenz des Erzählten beim Beschauer ankommt.“ (Kern 2012, 223)

Mit der unmittelbaren Evidenz des audiovisuellen Mediums, dem „präsentischen Gestus der Bilder“ (Jost/Kammerer 2012, 72), stellen sich bei der Filmrezeption strukturell andere ästhetische

Erfahrungen ein als bei der Lektüre eines Romans oder bei der Betrachtung einer Theaterbühne. Sowohl der Leser als auch der Theaterbesucher bleiben in einem medial stärker distanzierter und reflexiven Als-ob-Modus, während der Film in seinem photo- und phonorealistischen So-wie-Modus den Blick des Zuschauers unmittelbar in Beschlag nimmt und steuert, seine Gefühle direkt anspricht (vgl. Kern 2012, 221f.). Beim Film geht es weniger um Probleme als um Emotionen, weniger um Auseinandersetzung als um Einfühlung (vgl. ebd., 226). Wertet man dies nicht a priori kulturell ab, so wäre ein Film also auch daraufhin zu überprüfen, wie(weit) er diese spezifisch audiovisuelle Erlebnisqualität zu stiften vermag.

Die folgende Analyse soll zeigen, mit welchen narrativen, vor allem aber genuin filmischen Mitteln *The Artist* eine wenig originelle Story zu einem raffinierten Angebot emotionaler Hingabe und zugleich intellektuellen Spiels aufwertet.

Die Story

George Valentin, Hollywood-Stummfilmstar und Frauenschwarm, verhilft der hübschen Statistin Peppy Miller zu einer ersten kleinen Filmrolle. Mit der Verweigerung gegenüber dem aufkommenden Tonfilm beginnt jedoch sein Abstieg. Auf eigene Kosten produziert er selbst noch einen Stummfilm, welcher indes floppt und ihn – zusammen mit dem Börsencrash von 1929 – ruiniert. Valentin wird von seiner Frau verlassen, verliert sein Haus, ergibt sich dem Alkohol, muss seine Habe versteigern und seinen treuen Chauffeur entlassen. In höchster Verzweiflung verbrennt er die Rollen seiner alten Filme und kommt dabei fast zu Tode. Peppy, die mittlerweile ein Star des neuen Tonfilms geworden ist und Valentins Abstieg mitverfolgt hat,

nimmt ihn zu sich. Als Valentin jedoch seine in ihrem Auftrag ersteigerten und bei ihr eingelagerten Besitztümer entdeckt, flieht er aus gekränktem Stolz und schickt sich an, sich das Leben zu nehmen, was die herbeigeeilte Peppy in letzter Sekunde verhindern kann. Zum guten Ende erhält George in Peppys neuem Film einen großen Tanzpart und kann so in einem Tonfilm spielen, ohne sprechen zu müssen.

Aufwertung I: Universelle epische Handlungsmotive und -schemata

Unabhängig vom Erzählmedium ist diese melodramatische Story über Aufstieg und Fall, Liebe und Leid von universellen Handlungsmotiven und -schemata durchsetzt und gewinnt dadurch an Wirkung: *Boy meets girl* ist so ein Grundmuster, wobei hier wie im Aschenputtel-Märchen ein einfaches, aber gutes Mädchen von einem Traumprinzen erwählt und erhöht wird. Wie die Königskinder der Volksballade können die beiden zueinander lange nicht kommen, denn George ist (unglücklich) verheiratet und somit in einer *love triangle* gefangen, später werden die *star-crossed-lovers* durch ihre gegenläufigen Karrieren getrennt. Während Peppy den amerikanischen Traumweg *from rags to riches* durchläuft, zeigt sich an George das universelle Schema von Aufstieg, Hybris und Fall. Gleich zweimal gibt es einen Wettlauf gegen die Zeit mit Rettung in letzter Sekunde: Durch die Intervention seines treuen Hündchens wird George aus den Flammen, durch Peppys an einem Baum endende Autofahrt vor dem Selbstmord gerettet. Mit einer glanzvollen Steptanznummer gelangt die Geschichte zu einem allgemeinen *happy ending*.

Warum wurde diese melodramatische und konventionell gestrickte Geschichte

nicht als gute, aber schlichte Unterhaltung bewertet? Ist der Film *The Artist* nicht selbst ein wenig wie seine Hauptfigur, die sich als Künstler sieht, aber doch eher dem Kitsch zuneigt? Wäre *The Artist* ein Roman, hätte man die Story anreichern können mit filmgeschichtlichen Informationen, mit einem komplexen Innenleben der auffällig flachen Hauptfiguren, mit Reflexionen eines Erzählers, mit einem multiperspektivischen Erzählen aus der Sicht der beiden Hauptfiguren oder mit intertextuellen Verweisen auf Erzählungen, die sich mit der Traumfabrik Hollywood auseinandersetzen, wie etwa Nathanael Wests Roman *The Day of the Locust* (1939) oder Billy Wilders Film *Sunset Boulevard* (1950). Im Ergebnis wäre die Sache wohl sperriger zu lesen und bliebe noch immer eine ziemlich rührselige Lovestory mit *happy ending* – wohl kaum (literatur)preiswürdig. Das Medium Film verfügt indes über weitere, eigene Möglichkeiten der Aufwertung:

Aufwertung II: Große, suggestive Bilder (Mise en Scène, Montage, Motivrekurrenz)

Während sich „bei der Rezeption reiner Schrifttexte immer ein Stück Intellekt zwischen Gefühlssubjekt und -objekt schiebt, somit Distanz schafft“ (Kern 2006, 21), hat das Audiovisuelle des Films eine unmittelbare Evidenz. Wie wirkungsvoll und ausgiebig *The Artist* große und suggestive Bilder in Szene setzt, kann hier nur an we-

nigen Beispielen verdeutlicht werden: So stiehlt sich die Verehrerin in die Garderobe des Stars, hinterlässt mit Lippenstift ein *Thank You* auf dem Spiegel und schmiegt sich dann so in einen auf dem Kleiderständer hängenden Smoking, dass sie sich mit dem eigenen Arm im fremden Ärmel zärtlich umfasst (Abb. 1). Die Szene wäre eines Charlie Chaplin würdig.



Abb. 1: Großes Bild: Innige (Selbst-)Umarmung mit Smoking auf dem Kleiderständer (0:23:14)

Als Georges Abstieg und Peppys Aufstieg bereits im Gange sind, treffen sich die beiden ebenso zufällig wie symbolträchtig auf einer Treppe: Er geht treppab, steht schon tiefer und ist bereits etwas verhalten; sie geht treppauf, steht schon höher, strahlt in Weiß und sprüht vor guter Laune (0:36:16). Später werden die gegensätzlichen Lebensverhältnisse von George und Peppy noch einmal suggestiv ins Bild gesetzt. In einem *match cut* sehen wir zunächst die in ihrer Garderobe umhagte neue Filmdiva mit einem eleganten Schuh am schönen Bein, unmittelbar folgend das übergeschlagene Bein des abgehalfterten und nur noch von seinem Hund begleiteten Stars mit schon deutlich abgetragenen Schuhen (Abb. 2):

Motivisch korrespondierende, semantisch aber gegenläufige Bilder werden auch über längere Spannen hinweg gesetzt. Zweimal sehen wir ein hell erleuchtetes Premierenkino mit einer Menschenmenge davor, zu Beginn für einen Film mit George Valentin (0:07:35), später für einen Blockbuster mit Peppy Miller (0:49:00). Zweimal stößt Peppy beim Bücken zufällig gegen einen Mann: das erste Mal in der Realität als unbekannter Fan gegen den Filmstar (0:08:23), das zweite Mal als Star im eigenen Film (1:04:18) – wobei George nur noch ein namenloser Kinozuschauer ist. Zweimal gibt es einen kleinen Erpressungsshowdown, während aber beim ersten George noch durchsetzt, dass Peppy einen kleinen Filmpart bekommt (0:17:10), ist es später umgekehrt (1:18:30).

Über solche visuellen Motivrekurrenzen werden die gegensätzlichen Lebenskurven der beiden Protagonisten unmittelbar sinnfällig.

Valentins Verfall zeigt sich in Konfrontationen mit Bildern, Spiegelungen und Schatten seiner selbst. Sind diese zu Beginn noch angenehm und schmeichelhaft – auf der Leinwand, im Spiegel, in der Zeitung (z. B. 0:03:48, 0:09:37, 0:13:55, 0:24:24) – so werden sie nach und nach immer bedrückender, ja zersetzend: Am blanken Bartresen kippen Valentin und sein Spiegelbild aus der Balance; als er zu Hause verzweifelt seine alten Filme anschaut, wendet sich sein vom Filmprojektor geworfener Schatten von ihm ab, was George in die Raserei und fast in den Tod treibt. Am Ende kann sich der Mittel- und Obdachlose nurmehr in

einer Schaufensterspiegelung noch einmal wehmütig in einen Smoking versetzen (Abb. 3). Auch diese Szene wäre eines Chaplin-Tramps würdig.

Hinzu kommen sowohl in den im Film zu sehenden Filmen als auch in der primären Filmhandlung immer wieder Bilder und Szenen aus genau der „Ursubstanz“, die das ‚bewegte Bild‘ als solches zu sei-



Abb. 2: Evidenter Kontrast im *match cut* – umhgte Filmdiva versus verlassener Altstar (0:54:36/41)

ner Höchstform auflaufen lässt“, nämlich „Wettrennen, Verfolgungsjagden und Kämpfe aller Art“ (Kern 2012, 227).

Aufwertung III: Das Auditive und das Spiel mit dem Ton

Das Auditive, hier vor allem als Musik aus dem Off, trägt zur emotionalen Überwältigungskraft dieses Films wesentlich bei. Die mit einem Oscar prämierte Filmmusik von Ludovic Bource unterstreicht sehr effektiv wahlweise heiter swingend, sachte wiegend, dramatisch aufwühlend oder ominös lauernd die jeweilige Stimmung. Sie trägt somit maßgeblich zur Illusionsbildung bei – und verweigert die Forderung

des avantgardistischen Tonfilm-Manifests nach einer „kontrapunktische[n] Verwendung“ des Tons als verfremdendes Montage-Element (Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow 2003, 55).

Als der Tonfilm Valentins Karriere zu bedrohen beginnt, werden in einer surrealen Szene plötzlich Alltagsgeräusche hörbar (0:30:00): das Abstellen



Abb. 3: Quälendes Spiegelbild (1:24:24)

eines Glases, das Bellen des Hundes, das Klingeln eines Telefons, das Kichern vorbeilaufender Showgirls, und – grotesk laut – das Aufschlagen eines herabwedelnden Blättchens auf dem Boden. Georges verzweifelte Sprech- und Schreibversuche bleiben jedoch tonlos – zum ersten Mal versetzt ihn sein Spiegelbild hier in Panik. Umgekehrt reden und lachen später in einer Art *mind screen* Münder eindringlich, aber stumm auf George ein, was dessen auf den Wahnsinn zusteuernde Verzweiflung sichtbar macht (1:27:54). (Auch dies übrigens ein *großes* Bild.) So kann auch in der Tonlosigkeit ein Spiel mit dem Ton stattfinden. Am dramatischen Höhepunkt zeigt ein Zwischentitel das Wort „Päng!“ (1:29:56). Schreckensvoll glaubt der Zuschauer, dass George den gegen sich

selbst gerichteten Revolver abgedrückt hat; erleichtert realisiert er, dass der Knall kein Schuss war, sondern die herbeigeilte Peppy ihren Wagen gegen einen Baum gefahren hat (1:30:00).

Bei der Tanzeinlage zum Schluss wird aus dem Off- wieder ein On-Ton mit Musik und Steppgeräuschen, und nicht nur die Welt im Studio, sondern auch George hebt – endlich und wunderbarerweise – zu sprechen an. Dies wiederum produziert einen paradoxen Effekt: Wenn die in der Filmhandlung etablierte *Normalität* der Tonlosigkeit plötzlich aufgehoben wird, gewinnt die Erfahrungsnormalität von Tönen und Geräuschen etwas Surreales.

Zwischentitel

Halten wir inne und stellen uns in einem Roman Stellen wie diese vor:

Zur selben Zeit, als Peppy zu allseitigem Entzücken ihr Bein mit dem eleganten Schuh am schlanken Fuß ausstreckte, schlug George in seiner Wohnung ein Bein mit einem abgetragenen Schuh über das andere, wobei ihm nur sein treuer Hund zusah. Oder: George stellte sich so vor das Schaufenster, dass sein Spiegelbild den darin platzierten Smoking zu tragen schien.

Schwerfällig und schwach bliebe ein Schrifttext hier und bei den anderen Beispielen im Gegensatz zur Unmittelbarkeit filmischer Bilder. Notgedrungen muss der Erzähler in einem Roman *ausdrücklich sagen*, was die Kamera in einem Film *beiläufig zeigen* kann. Obwohl die audiovisuelle Darstellung leichtgängiger ist, wirkt sie dennoch direkter und intensiver als ein Band aus Buchstaben. So findet ein Melodram wie dieses im audiovisu-

ellen Film sein optimales Erzählmedium. Es zeichnet *The Artist* aus, wie er genuin filmische Mittel nutzt, um große Gefühle – Pathos im positiven Sinn – zu erzeugen. Für den Hype um diesen Film reichte dies aber wohl nicht. Es müssen weitere Aufwertungen hinzukommen, so dass neben dem affektiven Einfühlungs- und Erlebnis- auch ein intellektuelles Erfahrungsangebot entsteht:

Aufwertung IV: Das narrativ-visuelle Spiel mit der Wirklichkeit

Wesentlich für das intellektuelle Spielangebot von *The Artist* ist es, dass der Zuschauer die Wirklichkeitsbezüge des Gezeigten vor allem zu Beginn stetig neu sortieren muss. Wenn wir einen Film sehen, betreten wir einen „Bereich des Nicht-Wirklichen, des Modellhaften, des Erfundenen, des schönen Scheins“ (Müller 2003, 120). Diese fiktive „Anderwelt“ (Kern 2006, 22) mag von unserem Alltag abweichen, folgt aber in der Regel doch den raumzeitlich-kausalen Kategorien unserer empirischen Wirklichkeitserfahrung.

So zunächst auch hier: In der filmischen *Anderwelt* wird ein Mann gefoltert und eingekerkert; sodann befreit er eine schöne Frau und entflieht seinen Verfolgern im Flugzeug. Die wenigsten von uns erleben derlei im Alltag, werden es in einem Film dennoch normal finden. Dann aber ein Bruch: Der Kamerablick richtet sich plötzlich über einen Dirigenten hinweg in ein gefülltes (Film-)Theater und in den Lichtkegel eines Projektors (0:01:55). Die zunächst angenommene fiktive Welt (im Foltergefängnis) entpuppt sich somit als Fiktion in einer sich neu auftuenden fiktiven Welt (im Kinotheater), und die vermeintliche Musik aus dem Off als Teil dieser Kinowirklichkeit. Unser erster Ein-

druck wird also *desillusioniert*, wobei sich die Illusion indes wunderbar verdoppelt: In den nächsten Einstellungen erleben wir mit, wie ein animiertes Kinopublikum einen aktionsreichen Film miterlebt (0:03:10). Als ob diese Doppelung noch nicht genug wäre, tut sich im Kino noch eine weitere Grenze auf, zwischen einer Welt vor und einer hinter der Leinwand, wo die Akteure das Ergebnis der Filmpremiere abwarten (0:04:30). Eine weitere Überraschung wartet am Ende des Films im Film: Das Klatschen des Publikums vor und das Jubilieren der Akteure hinter der Leinwand – es bleibt tonlos, und wir realisieren, dass der Film, in dem ein Stummfilm geschaut wird, selbst ein Stummfilm ist.

Derlei Verschachtelungen von Erzähl- und Wirklichkeitsebenen gibt es auch in der Literatur, vor allem aber in einer Höhenkamm-Literatur, deren Komplexität für ein breites Publikum (zu) exklusiv ist. Der Film hingegen bleibt aufgrund seiner visuellen Unmittelbarkeit eher zugänglich – das Spiel mit der Wirklichkeit kann affektive Wirkungen wie Überraschung und Verwunderung freilich nur entfalten, wenn es auch analytisch entschlüsselt wird. *The Artist* ist kein avantgardistischer Experimentalfilm, er bricht aber immer wieder die Wirklichkeitsmodelle des Zuschauers: Ein Fechtduell entpuppt sich *nicht* als im Kino zu sehende Szene aus einem fertigen Film – wie unmittelbar vorangehend zu einem Film mit Peppy – sondern im Gegenschuss als Dreharbeit im Studio (0:27:20). Der surreale Einbruch von Geräuschen in Georges surreale tonlose Welt erweist sich als Alptraum (0:31:47). Zudem muss der Zuschauer rekonstruieren, dass die Tafel „Päng!“ keinen Schuss, sondern einen Blechschaden bezeichnet und dass die bislang stumme Filmwelt am Ende doch tönt – und was dies zu bedeuten hat. (Etwa, dass George nun Peppys Hilfe und

die neue Welt des Tonfilms akzeptieren kann.)

Mit Martinez/Scheffel (2007, 130f.) lassen sich natürliche, übernatürliche und unmögliche fiktive Welten unterscheiden. Die natürliche Welt ist erfunden, funktioniert aber nach den Gesetzen unserer empirischen Alltagserfahrung, wie z. B. im realistischen Roman. Übernatürliche Welten sind logisch, aber nicht physikalisch möglich, etwa im Märchen oder in der phantastischen Literatur. In unmöglichen Welten herrschen paradoxe Widersprüche in der Narration, wie z. B. in Endes *Die unendliche Geschichte* (1979) oder in dem Film *Synecdoche, New York* (2008). Zum Reiz von *The Artist* gehört es auch, dass er drei Weltmodelle in einem bedient: Natürlich ist die (Love-)Story zweier Filmstars am Ende der 1920er Jahre; übernatürlich ist die schwarzweiße und zudem tonlose Welt, in der sich dies abspielt; nicht eigentlich unmöglich, aber durchaus paradox ist, dass ein Film über den aufkommenden Tonfilm ein Stummfilm ist.

Aufwertung V: Intertextualität

Der häufig verwendete Film-im-Film verdoppelt nicht nur den schönen Schein, er gehört – in einem weiteren Sinne – auch zur intertextuellen Sinnschicht von *The Artist*. Der eingangs vorgeführte Streifen spielt schon mit dem Titel *A Russian Affair* auf dramatische Filmaffären an, die mit *L’Affaire Dreyfus* von Georges Méliès bereits 1899 begannen; Folter, Kerker und Flucht mit einer schönen *damsel-in-distress* suggerieren Abenteuer und Heldentum von Robin Hood bis James Bond. Später sehen wir Valentin auf einem Filmplakat als *Thief of Her Heart* (0:23:49), dann in einer Szene als degenfechtenden Musketier (0:27:20), dann in einem Film, der Fred Niblos *The Mark of Zorro* (1920)

nachgestellt ist (1:05:44) – dessen Hauptdarsteller Douglas Fairbanks übrigens auch am Tonfilm zu leiden hatte. Die Filme im Film zeigen Valentin als draufgängerischen und übermütigen Helden und Frauenschwarm, der in *Tears of Love* allerdings symbolträchtig im Treibsand versinkt (vgl. 0:46:56), so dass Peppy sowohl im Film als auch in der Realität zu (s)einem *Guardian Angel* werden kann (1:03:58).

Sich verselbständigende *Alter Egos* begegnen in der Literatur der Romantik, bei Andersen, Hoffmann oder Poe; aber auch in dem frühen Stummfilmklassiker *Der Student von Prag* (D 1913, R. Paul Wegener) beginnt ein Spiegelbild ein unheilvolles Eigenleben (vgl. Müller 2003, 134, 167). So manches in *The Artist* ist anderen Filmen entlehnt: Die Szenen mit George und seiner Frau am Frühstückstisch (vgl. 0:26:25) wurden aus Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) adaptiert (vgl. zur *Frühstücksmontage* dort Staiger 2008, 14); ein drolliger Terrier namens Asta hatte bereits in der Spielfilmreihe um einen *Thin Man* aus den 1930er Jahren Furore gemacht. (*Citizen Kane* und Asta sind in YouTube schnell zu finden.)

Das Plotmuster der gegenläufigen Karrieren erinnert an William A. Wellmans *A Star is Born* (USA 1937), und wie in Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950) die abgehalfterte Stummfilm-Diva Norma Desmond schaut hier der heruntergekommene Valentin in einem improvisierten Heimkino seine alten Filme an (vgl. Gasperi 2012). Die Schlusszene lässt an das elegante Tanzpaar Ginger Rogers und Fred Astaire denken (z. B. in *Top Hat*, USA 1935), und was die Musik anlangt, führte Kim Novak eine zornige Klage über die Verwendung von Bernard Herrmanns Filmmusik zu Hitchcocks *Vertigo* (vgl. 1:24:00).

Zu einer weiter gefassten Intertextualität ließen sich noch diverse Film-Local-

tions zählen: Peppys Villa gehörte einst der glamourösen Stummfilm-Heroine Mary Pickford (1892-1979), das weiße Eingangstor zu den *Kinograph*-Studios ist dem von *Paramount* nachempfunden, und die Treppenszene spielt im berühmten Bradbury Building, einem der ältesten erhaltenen Gebäude in Downtown Los Angeles, welches zahlreichen Filmdrehen als Kulisse diente.

Intertextualität ist auch in der Literatur üblich. Hier aber, in der unmittelbaren Evidenz des auditiven und visuellen Mediums, gewinnt sie eine elegante Beiläufigkeit und zugleich hohe Eindringlichkeit. Die musikalische Anleihe bei *Vertigo* wäre in einem Schrifttext gar nicht möglich, viele der visuellen Referenzen würden im Schriftmedium schwerfällig oder abwegig. („Peppys nächster Film hieß *Schutzengel*“; „Georges Frühstücke mit seiner Frau ähnelten immer stärker denen von Charles Foster Kane.“) Stattdessen präsentiert *The Artist* mit großer Leichtigkeit ein gleichwohl dichtes intertextuelles (oder besser: intermediales) Suchspiel für Kenner. Man muss die erwähnten Referenzen nicht bemerken, um diesen Film genießen zu können; tut man es, erfährt man neben ästhetischem Vergnügen noch ein Wohlgefühl von Expertise und Distinktion.

Fazit und didaktischer Kommentar

„Im Kino gewesen. Geweint.“ So lautet ein berühmter Tagebucheintrag von Franz Kafka (zitiert nach Müller 2003, 147). Kein Wunder, denn das Kino ist ein „Erlebnisort des Augenblicks“, keine „moralische Anstalt“ (ebd., 383), und im Medium Film geht es primär um Gefühle. Für Thomas Mann waren sinnhafte Inhalte auf der Leinwand gar entbehrlich; im Jahr 1928 schrieb er „Über den Film“ den schönen Satz: „Was die Geschichte betrifft, so darf

sie sogar weitgehend albern sein“ (In: Schönemanns Monatshefte, zitiert nach ebd., 148). Eigentlich *albern* ist die in *The Artist* erzählte Geschichte nicht, von großem Belang und großer Originalität ist sie aber auch nicht. Gezeigt werden sollte hier, dass eine simple Story wie die von George und Peppy gerade im filmischen Medium hell erstrahlen kann: emotional mit der „immensen Suggestivität“ (Kern 2012, 232) von analogen Bildern und Tönen; intellektuell mit einer Erzählweise, die sich weit über die gängige „Imitationsdramaturgie Hollywoods“ (ebd., 225) erhebt. Wesentlich scheint mir, dass der emotionale wie auch der intellektuelle Effekt entscheidend den genuinen Erzählmitteln des Mediums (Stumm-)Film geschuldet ist.

Was bedeutet dieser Befund in film-didaktischer Hinsicht? Die Wirkung des und dieses Films als „Emotionssschleuder“ (Kern 2006) tilgen zu wollen, schiene mir ebenso irrig wie vergeblich. Die Liebesgeschichte von Peppy und George, das drollige Hündchen, der treue Diener, die Rettung in letzter Sekunde – all das wird und darf Rührung, Lachen, Mitleid und Spannung erzeugen, auch in einem Klassenzimmer. Didaktisch dürfte es also nicht darum gehen, derartige Affekte zu diskreditieren und durch eine analytisch-kritische Distanznahme zu ersetzen; wohl aber kann es darum gehen, solche Affekte bewusstseinsfähig und mitteilbar zu machen. Sogar wenn die Geschichte weitgehend albern ist, kann daraus ein emotional und obendrein intellektuell ansprechender Film werden. Ohne Wissen über den (Stumm-)Film (vgl. etwa Schweinitz 2001) und ohne Fertigkeiten in Filmanalyse ist ein Spielangebot, wie es *The Artist* macht, freilich nicht auszuschöpfen. Hierfür sollte der Film aber nicht in deduktiver Manier auf ein vorgängiges Analyseraster gespannt werden; vielmehr

wären aus inhaltlichen Fragestellungen und somit induktiv analytische Kategorien und Befunde zu gewinnen. Solche Fragen könnten sein: Warum können wir die Handlung nachvollziehen, obwohl wir vom Gesprochenen nur einen Bruchteil lesen können? Liebt Peppy George oder dient er nur ihrer Karriere? Was bedeutet der häufige Film-im-Film? Was ist – filmgeschichtlich und psychologisch – Georges Problem? Warum ist dieser Film stumm und wie gefällt uns das?

Wagen wir abschließend eine Provokation: In einer sehr wirkungsvollen Montagesequenz visualisiert der Film Peppys Aufstieg zum Star (0:25:35): Auf Cast-Listen rückt ihr Name immer weiter nach oben und in den Blickpunkt, in drei entsprechenden Filmszenen wird ihre Rolle immer größer, in drei Aufnahmen des Publikums ist sie nur die ersten beiden Male noch mit im Bild. (Wer Hauptrollen spielt, sitzt nicht mehr mit im Kino.) Hier könnte man sich fragen, ob ein Film nicht sogar schöner erzählen kann als ein Roman.

Literatur

- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst [Original 1932]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 2003, 176-200
- Eisenstein, Sergej M./ Wsewolod I. Pudowkin/ Grigorij W. Alexandrow: Manifest zum Tonfilm [Original 1928]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 2003, 54-57
- Frederking, Volker/Axel Krommer/Klaus Maiwald: Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung. 2. Aufl. München 2012
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Aufl. Stuttgart 2007 (SA, 1682)
- Jost, Roland/Ingo Kammerer: Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker. München 2012 (Oldenbourg Interpretationen, 113)
- Kepser, Matthias: Der Filmvorspann im Deutschunterricht. Text oder Paratext? In: Baum, Michael/Laudenberg, Beate (Hgg.): Illustration und Paratext. München 2012 (Jahrbuch Medien im Deutschunterricht 2011), 75-92

- Kern, Peter Christoph: Die Emotionsschleuder. Affektpotenzial und Affektfunktion im Erzählfilm. In: Frederking, Volker (Hg.): Filmdidaktik – Filmästhetik. München 2006 (Jahrbuch Medien im Deutschunterricht 2005), 19-45
- Kern, Peter Christoph: ALS OB und SO WIE. Semiotische Grundlagen von Theater und Kino. In: Pfeiffer, Joachim/ Thorsten Roelcke (Hgg.): Drama. Theater. Film. Würzburg 2012, 219-236
- Leubner, Martin/Anja Saupe: Erzählungen in Literatur und Medien und ihre Didaktik. Baltmannsweiler 2006
- Martinez, Matias/ Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl. München 2007
- Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 2003
- Paech, Joachim: Literatur und Film. 2. Aufl. Stuttgart 1997 (SM; 235)
- Schweinitz, Jörg: Stummfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Aufl. Stuttgart 2001, 703-705
- Staiger, Michael: Filmanalyse – ein Kompendium. In: Der Deutschunterricht 60 (2008) H. 3, 8-18

Filmografie

- The Artist (F 2012, R. Michel Hazanavicius)

Internetquellen

- Gasperi, Walter: Rezension zu *The Artist*. 2012. <http://www.kultur-online.net/?q=node/19564>

- Verwendung der *Vertigo*-Filmmusik in *The Artist*: <http://www.hollywoodreporter.com/race/the-artist-kim-novak-rape-vertigo-279690>

- Bradbury Building in L. A.: http://de.wikipedia.org/wiki/Bradbury_Building

Prof. Dr. Klaus Maiwald, Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg, Mitherausgeber der Zeitschrift „Literatur im Unterricht“, Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Literaturdidaktik, Film im Deutschunterricht, Virtuelle Lehre. Kontakt: klaus.maiwald@phil.uni-augsburg.de