

Close-up : zwischen den Kulissen

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 383

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Close-up

Deckerinnerungen, die aufschliessen, was sie wegsperren sollen: In *White Christmas* von Michael Curtiz erweist sich gleich die allererste Einstellung als das komplexe Vexierbild einer traumatisierten Gesellschaft.

Zwischen den Kulissen

Wer den Film nur dem Namen nach kennt, darf sich auf eine Überraschung gefasst machen. Benannt nach dem wohl berühmtesten US-Weihnachtslied, ist *White Christmas* nur teilweise die Festtagsunterhaltung, die der Titel verspricht, sondern zugleich eine irritierend abgründige Meditation über undarstellbare Verwundung und brüchige Erinnerung. Hinter der Fassade des Weihnachtsfilms schaut ein Kriegsfilm hervor. Regisseur *Michael Curtiz* wartet gar nicht lange, um uns das klarzumachen. Schon in den ersten dreissig Sekunden nach dem Vorspann wird Unbequemes erzählt als im ganzen Rest des Films.

Die allererste Einstellung zeigt uns eine verschneite Landschaft, einen Ort in New England wahrscheinlich, inklusive Kongregationskirche mit spitzem Turm. Über das Bild geschrieben der Hinweis «Weihnachtsabend 1944». Während uns das Datum bereits zu denken geben sollte, fährt die Kamera zurück und zeigt, dass die



Winterlandschaft in Wahrheit nur ein Bild auf Leinwand ist, aufgespannt auf einer Bühne. Vor dem Bild steht neben einem dünnen, mit Staniolpapier geschmückten Bäumchen ein Tisch, auf dem ein Spitzentuch liegt und darauf das Militärabzeichen eines Sergeant der US-Army, ausserdem ein Stiefel, Lederzeug und brauner Uniformstoff. Neben dem Bild sitzt ein Soldat mit Helm am Klavier. Die beiden Männer, die nun ins Bild geraten und offenbar heitere Stimmung verbreiten sollen, tragen auf dem Kopf zwar rote Weihnachtsmannmützen mit weissem Saum, über der roten Kutte aber ihren Militärgürtel, und unten schauen ihre Beine in Uniform und Stiefeln heraus. Die Schauspieler sind *Bing Crosby* und *Danny Kaye*, die auch in Wirklichkeit während des Zweiten Weltkriegs als Truppenunterhalter unterwegs waren. Immer noch weiter zurück fährt die Kamera, sodass nun auch das Publikum dieser Vorstellung sichtbar wird – Reihen von Soldaten in voller Montur. Der Hintergrund lässt sich erst jetzt betrachten: Hinter und neben der Bühne ragen Steinruinen und zerborstene Baumstämme in den dunkelblauen Himmel, die Lichtblitze von Geschützfeuer und das dumpfe

Donnern machen klar, dass in der Nähe Bomben niedergehen. Heiligabend sieht anders aus.

Mit nur einer einzigen Kamerafahrt führt uns *White Christmas* aus der idyllischen Weihnachtslandschaft in eine zerstörte Kriegszone und von der amerikanischen Heimat an die Front in Europa. Die Ambivalenz dieses Moments und mithin dieses ganzen merkwürdigen Films zeigt uns die Kamera als eine Staffelung im Raum: im Vordergrund die Soldaten, die sich aus dem Krieg nach Hause fantasieren möchten, dann die Unterhalter, die sie zu dieser Fantasie animieren, dann das Gemälde, das ihre Fantasie darstellt, hinter dem Gemälde aber und dieses überragend, bereits die lauernden Ruinen des Kriegs. Imaginäres und Reales – in Schichten übereinandergelegt.

Das Bild der Winterlandschaft von New England als Schicht im Zentrum fungiert damit buchstäblich als das, was Sigmund Freud eine «Deckerinnerung» nennt – ein Bild, das sich als Sichtschutz vor eine traumatische Erfahrung schiebt, um diese in Schach zu halten. Wir sehen die Deckerinnerung, um den wirklichen Schrecken nicht sehen zu müssen. Zugleich aber, so macht Freud klar, fungiert paradoxerweise gerade die Deckerinnerung als ein Schlüssel, der zugänglich macht, was sie wegsperren sollte. Ein Symptom, das aufgrund einer traumatischen Erfahrung überhaupt erst entsteht, ist niemals nur Abwehr, sondern zugleich auch Signal dafür, dass hier etwas begraben liegt. So verrät die Deckerinnerung immer etwas von dem, wovor sie hatte schützen wollen. Auch das Bild auf der Frontbühne in *White Christmas* sagt mehr, als es soll. Zum Beispiel macht es klar, wie sehr diese Heimat, an die die Soldaten erinnert werden sollen, eine blosser Fiktion ist: die Winterlandschaft von New England, wir haben sie bereits in der allerersten Einstellung sofort durchschaut als das, was sie



ist – nicht fotografierte Wirklichkeit, sondern gemalte Illusion, kitschig und fadenscheinig. Doch gerade in seiner offenkundigen Künstlichkeit zeigt das Bild treffend den Verlust von Heimat.

Als *White Christmas* 1954 in die Kinos kam – also genau zehn Jahre nach dem Zeitpunkt, zu dem diese Szene spielt – wusste das amerikanische Publikum nur zu gut, wie schwierig die Heimkehr für jene war, die der Krieg an Körper und Seele versehrt hatte. *John Hustons* Dokumentarfilm *Let There Be Light* oder *William Wylers* Drama *The Best Years of Our Lives* erzählen davon, ganz offen. *White Christmas* tut es auch, verdeckt. Dazu passen die vielen Ungereimtheiten, die der Film uns später unterjubeln möchte, allen voran die in keinem Moment glaubwürdige Liebesgeschichte zwischen *Rosemary Clooney* und dem 25 Jahre älteren *Crosby*, der so gar keine Erotik verkörpern kann. Als Liebhaber ist er eine Fehlbesetzung, als Verkörperung beschädigter Männlichkeit aber umso idealer.

In noch verstörenderer Weise ist die Deckerinnerung des Gemäldes auf der Frontbühne ein Schlüssel – sie zeigt nicht nur an, wie sehr die Heimat eine bloße Fantasie ist, sondern auch, wie die Ereignisse an der Front sich der Darstellung entziehen: Die Umgebung, in der diese Weihnachtsshow stattfindet, ist selbst für ungeübte Augen



in der finalen Weihnachtsshow zu Ehren eines ehemaligen Generals, der sich nach dem Krieg recht erfolglos als Hotelier in Vermont versucht. Unheimlich ist an dieser Schlusszene, wie die Kriegslandschaft plötzlich selbst zum Sehnsuchtsort wird, an den man sich voller Wehmut erinnert. Wünschten die Soldaten sich von der Front nach Hause, so wünschen sie sich nun vom Zuhause an die Front. Oder, wie es Elisabeth Bronfen in ihrer virtuosierten Lektüre dieser Schlusszene formuliert: «Die Soldaten sind vereint in einer Nostalgie für ein Frontlager, das ebenso zum Schauplatz der Fantasie geworden ist wie jene weisse Weihnacht, von der sie damals träumten, als sie dort waren.»

zwischen den Kulissen der Deckerinnerungen können wir nie ganz sehen, was sich dahinter verbirgt, aber umso besser können wir es ahnen.

«I'm dreaming of a white christmas» singt Bing Crosby uns ins Ohr. Seit wir diesen Film und seinen Anfang gesehen haben, wissen wir indes, dass von der weissen Weihnacht zu träumen immer auch heisst, zugleich von deren traumatischem Gegenteil zu fantasieren. Ob daran auch jene Soldaten denken müssen, die in dieser Anfangsszene nicht vor, sondern hinter der Bühne stehen und der Show zuschauen? Anstatt der New-England-Weihnachtslandschaft können sie aus ihrer Perspektive nämlich nur die unbemalte Rückseite der Leinwand sehen. Ob ihnen beim Anblick dieser weissen Kehrseite vielleicht noch klarer wird, was hinter ihrem eigenen Rücken lauert, immer spür-, aber nie ganz sichtbar? Johannes Binotto



sofort als Filmset durchschaubar. Die zerbombten Mauern und die verwüsteten Bäume sind ganz offensichtlich nur Kulissenmalerei, gefertigt von denselben Designern, die auch das Bild der Winterlandschaft gemalt hatten. Nicht nur die Ansicht des verschneiten New England ist eine Deckerinnerung, sondern auch die Kriegsfront selbst. Prompt wird am Ende des Films eben diese Kriegsfront noch einmal zum Einsatz kommen, dann aber explizit als bloße Kulisse, und zwar als imposante Bühnendeko

Doch schon in der Anfangsszene wird uns die Front nur als Fantasie, als Kulisse hinter einer Kulisse gezeigt. Der Schrecken des Kriegs wird dadurch nicht verharmlost, sondern im Gegenteil akzentuiert: Das, was 1944 in Europa stattfand, lässt sich nicht adäquat ins Filmbild übertragen, auch nicht mithilfe eines noch so überzeugenden Setdesigns. Stattdessen kann man es spürbar machen als etwas, das hinter den Fantasien und Deckerinnerungen immer lauert, ohne je ganz gezeigt werden zu können. Umherirrend

- *White Christmas* (USA 1954)
00:01:37–00:02:07
Regie: Michael Curtiz; Drehbuch: Norman Krasna, Norman Panama, Melvin Frank; Kamera: Loyal Griggs; Musik: Irving Berlin. Darsteller_in (Rolle): Bing Crosby (Bob Wallace), Danny Kaye (Phil Davis), Rosemary Clooney (Betty Haynes), Dean Jagger (General Waverly)