

Laura Jacob

Autopsie des Ent-Fremdeten. Jonathan Glazers *Under The Skin* (2014) – eine filmische Inversion aus medientheoretischer Perspektive

*Wenn man an den englischen Regisseur Jonathan Glazer denkt, fallen einem sogleich etliche Namen der Musikszene ein, hinter deren Musikclips der britische Filmmacher steht (unter anderem: Blur, Radiohead, Massive Attack, Jamiroquai, Nick Cave and the Bad Seeds). Nun kommt sein dritter Spielfilm *Under The Skin* in die Kinos.¹² Er entwirft eine filmische Welt, die ein Alien im Körper einer unbekanntenen Frau durchwandert, der ihm zum Ende zum Verhängnis werden soll.*

Der Auftakt von Glazers Film *Under The Skin* ist seine Negation. Denn die Leinwand bleibt schwarz, und erst nach und nach erfüllen die immer lauter werdenden Töne eines Streichinstruments, verzerrt und verstörend, den dunklen Kinosaal. Der permanent ansteigende und schließlich ohrenbetäubende Lärm lässt dem Zuschauer kaum ein Entkommen. Er umgibt ihn mit einem visuellen, sich selbst zelebrierenden Nichts. Wie von einem weit entfernten Stern erscheint ein kleiner Lichtpunkt, der sich dann schlagartig auf die gesamte Fläche der Kinoleinwand ausbreitet. Die immer lauter werdende Geräuschkulisse wird von einem Stottern, einem sinnlos erscheinenden Aneinanderreihen von Konsonanten durchkreuzt. Das grelle Licht gewinnt an Kontur. Konzentrische Lichtformen bilden einen Sog, der den Zuschauer in prismatische Lichtformationen zieht. Es wird ein Filmbild präsentiert, in dem weder Raum noch Zeit von Bedeutung sind. Und es suggeriert den Eindruck, als ob der Zuschauer selbst auf einem Seziertisch liegt – geblendet von dem grellen Licht, aller Handlungsmacht beraubt und unfähig, sich zu wehren, tot.

¹ Auf sein Spielfilmdebüt *Sexy Beast* (2000) folgte vier Jahre später das Mysterie-Drama *Birth*.

² In Deutschland erscheint der Film im Oktober bei Senator Film Verleih lediglich auf DVD.

Jonathan Glazer erzählt eine Geschichte, die mit dem Tod einer fremden Frau beginnt und mit dem Tod eines zum Ende des Films dem Zuschauer bekannten Alien (Scarlett Johansson) endet. Der Anfang des Films ist markiert von den Tränen, die aus den Augen der toten Unbekannten entweichen. Eine Unbekannte, mit deren Haut sich das Alien von nun an kleidet. Und schließlich sind es dieselben Tränen, die das Alien über die Unmöglichkeit vergießt, in der Haut Anderer zu leben. Die Ereignisse werden in *Under The Skin* von sexuellen Trieben, Begierde, Einsamkeit und Isolation vorangetrieben und führen letztendlich zu einer abgrundtiefen, tödlichen Unausweichlichkeit – einem Nichts. Es ist der filmische Entwurf einer nunmehr entfremdeten Welt, die das Alien im Schutz und in der Anonymität eines menschlichen Körpers durchwandert. Auf der Suche nach vereinsamten Männern fährt ‚es‘ im Körper einer jungen attraktiven Frau mit einem Van durch die Straßen Schottlands. Bevorzugt fallen diejenigen dem Alien zum Opfer, die sich den weiblichen Verführungskünsten nicht entziehen können. Meist treibt Einsamkeit, der Ausschluss aus der Gesellschaft die Opfer in die Fänge des Aliens. So enden anfänglich die Begegnungen an einem unbekanntem, verlassenem Ort, an dem die Männer mit einer Erektion in eine schwarze Materie versinken. Entblößt, nackt und allein gehen sie in dem Vakuum von schwarzem Nichts unter. Der Hunger des Aliens ist gestillt, so suggeriert es der Film. Am Ende jedoch wird das Alien selbst zum Opfer: In Brand gesetzt von einem Waldarbeiter, der bei dem Versuch, sich an ihm zu vergehen, das Verborgene unter der menschlichen Haut entdeckt.

Mit der filmischen Inszenierung J. Fabers Romans *Die Weltenwandlerin*³ gelingt es Glazer, ein Innen nach Außen zu kehren – und vice versa. Diese Substitution gewinnt in einem medientheoretischen Kontext an Bedeutung: Das Sein, begründet durch eine Differenz, eine Figur des Erscheinens und des Verschwindens, öffnet sich für ein Außen, ein Anders, ein Fremdes (Alien), das eine Formwerdung in diesem Sinne nicht mehr zulässt, sondern ihre Opposition von Innen und Außen lediglich austauscht. Glazers *Under The Skin* etabliert auf diese Weise ein Prinzip der Umkehrung, und das in doppelter Hinsicht. Der Tod markiert

³ Michel Faber: *Die Weltenwandlerin*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.

dabei die Ausgangspunkte für die jeweilige mögliche Lesart des Films. Zum einen ist es der leblose Körper einer unbekanntem Frau, der das (Über-) Leben des Aliens erst ermöglicht, zum anderen ist es dieselbe menschliche Hülle, die das fremde Wesen am Ende des Films zu Fall bringt. Der Befund beider Autopsien muss daher wie folgt lauten: Inversion des Außen in ein Inneres und umgekehrt.

Die Anfangssequenz schließt mit einer kosmisch anmutenden Befruchtung. Auf abstrakte Weise wird die Geburt von etwas neuem dargestellt, als zwei planetenartige Körper massiv aufeinander prallen. Die Kollision führt zu einer Verschiebung der Ur-Konstellation und zieht eine Veränderung der Relationen der Teile zueinander nach sich. Dabei wird das Auge funktionalisiert als Indikator einer neuen Ordnung.

Denn der kosmischen Befruchtung folgt in einem Match Cut eine Nahaufnahme einer Pupille. Das Auge als Schnittstelle, als Kulminationspunkt von Außen und Innen, tritt in das Filmbild und damit in den Diskurs der Aufklärung und ihren Widersachern. Die Metapher des Auges und seine semantischen Konnotationen gelten seit der okularzentristischen Wende der Aufklärung als Inbegriff eines rationalen Zugangs zur Welt. Die Unterscheidung zwischen *res cogito* und *res extensa* findet in der Inszenierung Glazers ihr Extrem. Aus medientheoretischer Perspektive kann man diese Anfangssequenz in die Geschichte(n) des Auge(s) und einer Kinogeschichte einordnen, die dem aufklärerischen Diktum „Sehen ist gleich Wissen“ widerspricht und die durch berühmte Filmsequenzen z.B. des sowjetischen Regisseurs Dziga Vertov, des surrealistischen Filmemachers Luis Bunuel oder auch Stanley Kubricks repräsentiert wird. Solchen Szenen ist das Unterfangen gemeinsam, ein neues, anderes Sehen zu proklamieren. Auch in *Under The Skin* finden sich solche Szenen, in denen ein anderes Sehen umgesetzt wird, das zudem die semantischen Felder des Denkens, des Automatismus und der Kälte mit einer Welt des Fühlens korreliert, deren Organ, die Haut, brüchig geworden ist.

Die erste Sequenz, die der Zuschauer von dem Alien in menschlicher Gestalt zu Gesicht bekommt, ist ihm durchaus bekannt: ein Einkaufszentrum, die Rolltreppe in das Konsumhaus. Der Beginn einer perfekten Maskerade. Das Alien assimiliert seine Umgebung, das Make-Up, die Kleidung und das Verhalten seiner

Mitmenschen. Das Ergebnis ist eine Frau in ihren Zwanzigern, gekleidet in Minirock, mit einem verführerischen roten Lippenstift. Der Zuschauer wird in eine Welt eingeführt, die auf Schein beruht. Dazu gehört auch wie das aus einer Talkshow adaptierte Stottern – jene Laute, die den Zuschauer seit der ersten Sequenz begleiten. Sprache, jenes kulturelle Phänomen schlechthin, dient nicht mehr der Kommunikation, sondern wird selbst zum Symptom von Entfremdung. Das Stottern wird zum Inbegriff für einen Störfall, für einen Zustand des Prä-Kulturellen.

Glazers Film beginnt mit der Annäherung an den Menschen, mit seiner perfekten Kopie. Doch als die Maskerade brüchig wird, bleibt lediglich die Entfremdung in einer dysfunktionalen Welt zurück. Denn spätestens als das Alien sein nächstes Opfer, einen Surfer, ins Visier genommen hat, wird der Zuschauer in seiner Erwartungshaltung enttäuscht. Der Film entwirft eine filmische Welt, die dem Zuschauer keine Anhaltspunkte über den weiteren Handlungsverlauf bietet, sondern in auf das Filmbild selbst zurückwirft. Denn nicht nur, dass es nicht einmal versucht, eine junge Familie vor dem Ertrinken zu bewahren: unbeeindruckt von den Ereignissen setzte das Alien seine Männerjagd ohne zu zögern fort. Das einzige, was bleibt, sind schockierende Bilder, ästhetisch an der Naturgewalt des Meeres veranschaulicht, auditiv von dem Rauschen des Wassers begleitet. Auch die niemals endende Reise, die das Alien mit seinen unbekanntem, ominösen Helfern auf Motorrädern bestreitet, sind Szenen eines gefühllosen, automatisierten Verhaltens. Wie eine Hülle ohne Inhalt, ein Außen ohne Innen, zieht es nahezu wahllos Männer in seinen Bann, in seinen Van, in sein Nichts.

Immer wieder wird dem Zuschauer dieselbe Taktik, dieselbe Vorgehensweise der Männerjagd vor Augen geführt. Jedoch verändert sich das Verhalten des Aliens, nachdem es mit seinem Inneren in Kontakt kommt. Durch den Dorn einer Rose verwundet, betrachtet es beinahe verwundert die rote Flüssigkeit, die durch die Wunde dringt, und leckt daran. Zum einen wird ein Bezug zu bekannten Märchentopoi wie Dornrösschen ersichtlich, die durch die Berührung mit einer Nadel in einen tiefen Schlaf versetzt wird. Zum anderen ist es die Verschiebung der Modi Aktiv und Passiv, die an Relevanz gewinnt. Wenn zuvor die

Handlungsmacht noch bei dem Alien selbst lag, wird es jetzt getrieben von äußerlichen Einflüssen. Nicht es selbst entscheidet mehr darüber, wann und wo Begegnungen mit menschlichen Wesen stattfinden, sondern die Umstände bedingen den weiteren Handlungsverlauf. Das Innen drängt an die Oberfläche. Symptomatisch dafür ist der Bruch im Ritus der Männerjagd. Denn als es den nächsten Mitfahrer, einen körperlich entstellten, einsamen und unsicheren jungen Mann, in ein verlassenes Haus mitnimmt, sieht man ihn im Morgengrauen aus dem Gebäude fliehen. Er hat überlebt – vorerst.

Die Gründe für diese Veränderung erklärt die Spiegelsequenz, die zuvor gezeigt wird. Das Alien betrachtet sich selbst im Spiegel, es versucht sich in dem Spiegelbild zu erkennen, sich mit seiner menschlichen Hülle und mit dem damit einhergehenden Menschsein zu identifizieren. Es scheint, als ob es von dem Moment an, als es mit dem Blut in Kontakt kommt, Gefühle und ein Bewusstsein für sich selbst entwickelt hat. Der Automatismus, das Tierische, das es einzig dazu veranlasst hatte, sich zu ‚ernähren‘, um seine vermeintlichen Grundbedürfnisse zu befriedigen, treibt das Alien nicht mehr an und verliert somit an Bedeutung.

Der Einbruch des Innen in ein Außen findet neben einer inhaltlichen Umsetzung auch auf der medialen Darstellungsebene seinen Ausdruck. Denn als das Alien ein weiteres Mal durch die Straßen fährt, beginnt es, aber auch der Zuschauer, mithilfe der subjektiven Kameraführung, seine Umgebung auf andere Weise wahrzunehmen. Als könnte das Alien die Emotionen seiner Umwelt mit empfinden, unter die Oberfläche ihrer Mitmenschen sehen, wird das Filmbild im Gegensatz zu dem sonst kalten Farbeinsatz in warme gelbe und orange Töne getaucht. Die Nahaufnahme, die nur ihr Gesicht in die Kadrierung fasst, wird von den gesehenen Eindrücken von nahezu vielfachen Überblendungen überlagert. Das Gesicht als Seelenspiegel⁴, wie es der Filmtheoretiker Béla Balázs beschreibt, ist in *Under The Skin* eine Reflektion der Gefühle Anderer für eine Hülle, die keine eigene Seele besitzt.

Auf der Flucht vor seinem eigenen Wesen und den Helfern fährt es ohne Ziel durch verlassene Landstraßen. Vom Nebel zum Halten

gezwungen, muss das Alien den Van zurücklassen. Das Bild nimmt erst wieder Konturen an, als sich das Alien zu Fuß auf eine Reise ins Unbekannte begibt. Als es schließlich ein Restaurant betritt, versucht es, es den anderen Gästen gleich zu tun und zu essen. In einer Nahaufnahme führt die Kamera den verzweifelten Versuch des Aliens vor, ein Stück Kuchen zu genießen. Beinahe zwingend muss der Versuch scheitern. Denn den gängigen kulturhistorischen Vorstellungen von der Aufnahme jeglicher Substanzen stellt *Under The Skin* eine Umkehrung entgegen. So findet die Verdauung nicht im Körper des Wesens statt, sondern außerhalb, in einer schwarzen Materie.

Auch der darauf folgende Sexualakt zwischen dem Alien und einem fremden Mann misslingt. Verstört durch das Eindringen des männlichen Genitals in die bloße Form seines Körpers, flüchtet das Alien in einen nahe gelegenen Wald. Jedoch kehren sich auch hier die Verhältnisse um. Die Waldhütte, in dem das fremde Wesen Schutz sucht, wird zur Bedrohung, als ein Waldarbeiter im schlafenden Alien sein Sexualobjekt sieht. Als er versucht, sich am Alien zu vergehen und es daran hindern will, die Flucht zu ergreifen, reißt die menschliche Hülle. Unter dem menschlichen Körper kommt ein schwarzes, androgynes Wesen zum Vorschein. Erschrocken über den Befund, setzt der Waldarbeiter das Alien in Flammen. Darauf folgt die letzte Einstellung des Films: Ein Blick zum Himmel, aus dem die Schneeflocken alles zuvor Sichtbare bedecken. Der weiße Schnee füllt nach und nach das Filmbild. Es ist ein Filmbild in seiner Totalität. Das Licht, die technische Voraussetzung einer kinematographischen Sichtbarkeit, kehrt sich in sein Gegenteil um.

Glazer entwirft seine ganz eigene filmische Genesis. Das Werden, die sechs Stadien des Seins finden in *Under the Skin* ihre eigens etablierte kinematographische Entsprechung: Der Nacht, der schwarzen Leinwand der Eingangssequenz wird das Licht, das Sichtbarwerden entgegengesetzt. Es folgt der Himmel, die Unterscheidung von Wasser und Erde, ein Spiel der Elemente, auf die die streng komponierten Bildelemente immer wieder zurückgreifen. Die Aufteilung in Tag und Nacht nimmt bei Glazer mehr als nur den Platz einer Zeit-Raum-Zuordnung ein. Sie werden funktionalisiert als Bedingungen der Möglichkeit der Begegnungen

zwischen den Männern und dem Alien und schließlich zu der Umkehrung ihrer Zuschreibung von Tod und Leben. Darauf folgt der sechste Tag, der eine Differenz zwischen Tier- und Menschsein aufmacht und schließlich der letzte Tag – der Tag der Ruhe. Sieben Tage umfasst die biblische Genesis; und sieben Männern ist das Alien begegnet, um gewaltsam aus der Welt vertrieben zu werden. Die Reise durch die Straßen Schottlands ist demnach vielmehr einem Jüngsten Gericht mit seinen apokalyptischen Reitern gleichzusetzen. Der Tod (die Genesis und das Jüngste Gericht) bildet Anfang und Ende zugleich und wird dadurch beliebig austauschbar.

Der Film, den Glazer präsentiert, ist ein Film der Inversion. Die Umkehrung von Tod zu Leben und Leben zu Tod, der Einbruch des Außen in ein Innen und das nach außen gelangende Innen, haben zur Folge, dass das Alien menschliche Züge annimmt, durch die es verletzlich wird und schließlich sterben muss.

Im Verlauf des Films werden Oppositionspaare etabliert, die sich nicht mehr miteinander vereinen lassen. Die spezifisch stilistische Ästhetik entspricht einer medialen Darstellungsform der Dichotomien: Schwarz oder Weiß, Opazität oder Transparenz, Warm oder Kalt, Aktiv oder Passiv, Mensch oder Alien, Innen oder Außen. Zugleich sind es die Medienmetaphern schlechthin, denen eine evidente Funktion in Glazers Film zugeschrieben wird. Immersion, Materialität, Medialität, An- und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit werden sowohl auf der histoire- als auch auf der discours-Ebene permanent durchgespielt und etablieren auf diese Weise für den Film spezifische, inhärente Bedeutungszuschreibungen. Wenn Glazer eine filmische Welt konstruiert, die die Grenzen der filmischen Medialität aufzeigt, sie sprengt und neue Maßstäbe setzt, dann sind es Grenzverschiebungen, die sich auf die Varianz von Form und Formwerdung beziehen. Nicht die Auflösung von Grenzen oder ihre graduelle Verschiebung sind von Belang, sondern vielmehr eine Umkehrung beider Oppositionen selbst. Es ist ein kinematographischer Stil, der sich an den Oberflächen und Konturen entlang bewegt und seine audiovisuellen Grenzen zugunsten eines Außen aufgibt. Ein Rauschen des Un-Definierbaren bricht von außen in das Innere ein.