

Oliver Jahraus

Der schwarze Schwan bleibt weiß

Der Beitrag beleuchtet den Zusammenhang von Spiegelmotiv, Subjektmodell, Bewusstseinsdarstellung, Reflexionsfigur, Kunstdiskurs und Gewaltmetapher am Beispiel des Films Black Swan. Wenn der Film am Beispiel des Balletttanzes einen Kunstdiskurs führt und sich im Medium des Spiegels selbst bespiegelt, so muss das, was er von der Kunst fordert, nämlich Überraschung, auch für ihn gelten. Diesem Anspruch wird Black Swan, trotz perfekt erzählter Geschichte und beeindruckender Bebilderung, nicht gerecht.

Wenn ein Film so gehypt wird wie der schwarze Schwan, *Black Swan*, von Darren Aronofsky, USA 2011, ist die Gefahr groß, dass man enttäuscht wird, selbst dann, wenn der Film nur wenig unter den damit geweckten Erwartungen bleibt. Ein aufwändiger Trailer, selbst eine Plakatkampagne, selbst Fernseh-, Internet- und Printwerbung – das müsste ein außergewöhnlicher Film sein. Und dann noch die Oscar-Nominierungen.

Dennoch will ich den Film nicht generell abwerten, im Gegenteil. Ich will deutlich machen, was durchaus interessant ist und uns einiges über das Medium Film vermitteln kann. Auf diesem Terrain entfaltet der Film eine so klare Konzeption, das sie schon fast schulbuchartig zu nennen wäre, will man nicht böse vom Schema F sprechen. Diese Konzeption kann man in einigen wenigen Grundsätzen zusammenfassen, die die wechselseitige, geradezu netzwerkartige Verwandtschaft seiner Ideologie ausdrücken:

1. Spiegel und Film sind verwandte Medien

Ohne Spiegel wäre die *conditio humana* eine andere, eine schwierigere vielleicht. Der Spiegel ist das einzige Medium, das uns uns selbst visuell – also im wichtigsten Perzeptionskanal des Menschen, im Sehsinn – vermittelt. Ohne Spiegel wüssten wir nicht, wie wir aus-sehen. Andere könnten uns zwar sagen, wie sie uns sehen, aber deswegen würden wir uns noch lange nicht selbst sehen. Dass das Sehen im Aussehen steckt, ist in mehr als einer Hinsicht relevant.

Das Geschenk des Spiegels ist allerdings ein Danaergeschenk. Zwar können wir uns sehen, aber wir sehen uns als uns gegenüberstehend. Und wenn wir uns in bestimmten Situationen schwer tun, uns selbst zu erkennen oder auch nur anzusehen, dann ist dies ein Hinweis darauf, dass der Spiegel uns auch etwas antut. Er spaltet den Menschen entzwei: einer schaut in den Spiegel, ein anderer oder der andere schaut heraus.

In bestimmten psychoanalytischen Modellen wurde herausgearbeitet, dass in der narzisstischen Größenphantasie immer zugleich auch die größte narzisstische Kränkung stecken kann. Man sieht sich und sieht sich als perfekt an, doch man ist nicht perfekt, weil man gespalten ist. Was die Perfektion bestätigen könnte, untergräbt sie zugleich und unwiderruflich.

Nun gut, im alltäglichen Lebensvollzug mag dies kein relevantes Problem sein. Aber immer dann, wenn der Mensch ohnehin durch Infragestellungen gefährdet ist, mag so ein Spiegel fatale Auswirkungen haben. Eine ganz besondere Form einer solchen Gefährdung liegt immer dann vor, wenn sich der Mensch sich selbst zuwendet, sich zu seinem eigenen Gegenstand macht, an sich arbeitet, über sich nachdenkt, sich zum Ausgangspunkt der Welt macht. Das ist genau die Situation, in der der Mensch zum Subjekt wird. Ein Mensch, der sich selbst als Mensch sieht – das ist eine der klassischen Definitionen des Subjekts. Subjektivität ist daher seit dem 18. Jahrhundert, als sich dieser Gedanke als Kerngedanke der späteren Aufklärung und des Idealismus verbreitet hat, ein Selbstverständigungsmodell des Menschen – und sie hat, nein, ist doch gleichzeitig ein extremes Gefährdungspotenzial.

Dies wird insbesondere in bestimmten künstlerischen Situationen virulent. Gerade der Künstler ist in besonderer Weise gefährdet, als Subjekt der Subjektspaltung anheimzufallen. Das ist ein Lieblingsgedanke der Romantik. In der Romantik wird das gespaltene Subjekt zum Paradigma des Künstlers.

Ablesbar wird dies auch und gerade an hochproblematischen Spiegelsituationen – aber es wird eben nur ablesbar, weil die Romantik außer dem Bild das visuelle Medium des Films nicht zur Verfügung hat, in dem diese Spaltung als visueller Prozess inszeniert werden könnte. Aber Spaltungsphantasien sind allgegenwärtig, und als Peter Tschaikowsky ein ganzes Jahrhundert später seine absolut romantische Ballettmusik schreibt und daher ein romantisches Sujet sucht, greift er auf die Geschichte vom Schwanenmädchen zurück, die ihrerseits eine grandiose Spaltungsphantasie enthält, die wiederum optisch umgesetzt wird: der weiße Schwan und der schwarze Schwan.

Als sich der Film um die Jahrhundertwende um 1900 entwickelt, sind solche Spaltungsphantasien ein beliebtes Sujet für den Film, weil er, auch mit Hilfe früher Tricktechnik, Spaltung als ein visuelles Phänomen, besser gesagt: Spaltung in ihrer visuellen Dimension deutlich, transparent, sichtbar machen kann.

Die Filmfiguren, die vor einem Spiegel stehen, weil sie vor einem Problem stehen, sind Legion. Und wer ein hübsches Beispiel sucht, wo ein Film dies in extenso durchexerziert, der wird in Zukunft auf *Black Swan* als Illustration (im mehrfachen Wortsinne) zurückgreifen können. Dieser Film erfindet eine ganze Reihe solcher Spiegelszenen in unterschiedlichsten Facetten. Besonders schön beispielsweise Spiegelungen im dunklen Glas eines U-Bahn-Fensters, weil dort zugleich die Weiß/Schwarz-Differenz sichtbar wird.

Dabei verbindet der Film, wie dies schon ETA Hoffmann um 1815 mit seiner Erzählung *Abentheuer einer Sylvesternacht* getan hat, die Spaltung durch den Spiegel mit der Doppelgängerthematik. Er erzählt folgende Geschichte: Die Balletttänzerin Nina Sayers will die Doppelrolle als Tänzerin des weißen und des schwarzen Schwans in einer Neuinszenierung von Tschaikowskys Ballett *Schwanensee*. Sie schindet sich und kämpft hart dafür und bekommt schließlich die Rolle, obwohl sie, wie es ihr der Regisseur Thomas Leroy deutlich macht, nicht perfekt ist. Sie tanzt zwar absolut technisch perfekt, ihr fehlt es aber an Leidenschaft. Für den weißen Schwan ist sie daher bestens geeignet, nicht aber für den schwarzen Schwan. Da scheint doch eher Lily geeignet zu sein. Lily ist eine wunderbare Helfer- und Schädigerfigur in einem. Zum einen will sie Nina zur Leidenschaft verführen, zum anderen aber stellt sie für Nina eine Gefahr dar, weil sie als Zweitbesetzung ihr jederzeit die Rolle wegnehmen kann.

Damit hat der Film sein Material beieinander, um nunmehr alle Strukturen zu verwischen, die auf einer klaren Subjektdefinition beruhen. Ist Lily nur eine andere Figur oder ein Doppelgänger oder Wiedergänger von Nina, ihre andere, dunkle, erotische Seite? Ist Lily nur eine Kollegin oder eine Lust- und Angstprojektion von Nina? Und der Film sagt uns: sowohl – als auch. Und er nutzt dazu schamlos, aber in wunderschönen Bildern die Spaltungsgeschichte des weißen und des schwarzen Schwans von Tschaikowsky, übersetzt in die wunderbaren Bilder von Spiegelungen und Spaltungen. Lily wird auf diese Weise zur Verkörperung der personalen Spaltung von Nina. Das lässt sich schon an der Figur der Nina selbst ablesen, in jenen Situationen nämlich, wo ihr das eigene Spiegelbild nicht mehr gehorcht. Auch das ist doch immer wieder ein hübs-

scher, verblüffender visueller Effekt; neu aber ist er beileibe nicht – und nur aus der jüngeren Zeit fallen mir zwei Beispiele ein: *The Broken*, *Gebrochen* von Sean Ellis aus dem Jahre 2008 und *Mirrors* von Alexandre Aja aus demselben Jahr.

Und als am Ende Nina Lily umbringt, wird klar, dass sie sich im Versuch, sich die andere Seite ihrer selbst anzueignen, selbst umgebracht hat. Dass sie dazu einen Spiegel nutzt und diesen dabei zerstört, ist nun von so durchschlagender Konsequenz, dass es den Zuschauer nicht mehr überraschen kann. Auch das hat man allerdings schon intelligenter in Szene gesetzt gesehen, am Anfang und Ende beispielsweise von David Finchers *Fight Club*. Kurz und gut: Der Film nutzt die Spiegelsituation der Spaltung, um daraus ein Bild für die Erzählung einer Spaltungsgeschichte zu schaffen.

2. *Kunst und Sex sind miteinander verwandt*

Tschaikowskys Ballett liefert eine so wunderbare Vorlage. Es ist nicht allein eine Folie für die Handlung des Films, der Film macht noch mehr daraus. Er entfaltet nämlich einen Kunstdiskurs und nutzt dazu den Tanz des Balletts, um eine grundlegende Struktur der Kunst sichtbar zu machen. Als Nina nach anstrengenden Proben vom Regisseur – perfekt gespielt von Vincent Kassel – mit zu ihm nach Hause genommen wird, denkt man sofort, dass sie nun auch zu bezahlen hat, wenn sie Schwanenkönigin werden will – natürlich mit Sex. Also ist es nicht verwunderlich, dass er sie sofort nach Freund und Spaß am Sex fragt, als sie in seiner Wohnung sind, und diesen Austausch auch noch zur Grundlage ihrer künstlerischen Zusammenarbeit erklärt. Tatsächlich kommt es aber anders: Er schickt sie nach Hause. Er wollte sie gar nicht ficken. Niemand will sie ficken, wie er später demonstriert, als er vor versammelter Tänzerschaft ihren Tanzpartner fragt, ob dieser sie denn ficken wolle und dieser vielsagend die Antwort schuldig bleibt. Das besagte Wort wird so häufig wiederholt, dass klar ist, dass es nicht darum geht.

In der Tat spielt der Film nur mit dem Sexuellen. In Wirklichkeit entfaltet er einen Kunstdiskurs, der Kunst und Sex am Paradigma des Tanzes wechselseitig metaphorisiert und erhellt. Kunst wie Sex haben es mit der Verbindung von Körperbeherrschung und Ekstase zu tun. Überwiegt die Körperbeherrschung, wird die Kunst zur Technik (das ist Ninas Problem), überwiegt die Ekstase, verliert die Kunst ihren Charakter (deswegen wird auch Lily nicht Schwanenkönigin, weil sie zu „unsauber“ tanzt – das ist zunächst technisch, dann aber auch sexuell gemeint).

Deswegen ist der Künstler auch so massiv von der Spaltung bedroht. Denn Kontrolle und Ekstase liegen weit auseinander, manchmal so weit, dass sie beide eben nicht in einer Person verkörpert sein können. Müssen also durch das Gebot der Kunst beide Seiten in einer Person vereint sein, droht die Person, in zwei Teile zu zerfallen. Als Hausaufgabe befiehlt der Regisseur Nina, zu masturbieren. Das klappt schon ganz gut, säße nicht plötzlich die Mutter im Schlafzimmer der Tochter.

Hier verknüpft der Film die Künstlerproblematik mit einem weiteren Aspekt: Wer Künstler werden will, muss sich emanzipieren. Doch die Emanzipation ist schwierig, wenn die Instanz, von der man sich emanzipieren will, Konkurrentin ist. Bei der Mutter findet die Tochter Trost, solange sie versagt. Sobald sie reüssiert, wird die Mutter, die selbst immer nur in der zweiten Reihe getanz hat, zum Tyrannen. Die Mutter übernimmt dabei eine durchaus wichtige Funktion, sie ist die Externalisierung jenes Hindernisses, das es der Figur nicht erlaubt, zu sich selbst zu kommen, selbstbestimmt zu sein, Kontrolle selbst zu übernehmen, um diese mit der Ekstase zu vermitteln.

3. Spiegel und Film sind mit Reflexion verwandt

Reflexion ist genau das, was Spiegel leisten, wenn Subjekte hineinblicken. Kein Wunder also, dass jede Form der Selbstbespiegelung des Subjekts, ob nun ein konkreter oder nur ein theoretischer Spiegel vorliegt, auch Reflexion heißt, mit all jenen Implikationen, die einen Großteil der Philosophiegeschichte ausmachen. Richard Rorty charakterisiert beispielsweise eine solche Form der Philosophie als *Spiegel der Natur*. Reflexion ist daher vornehmlich Reflexion des Subjekts und heißt nichts anderes, als dass Reflexion in ihrem Kern immer Selbstreflexion impliziert.

Hier liegt die eigentliche Verwandtschaft von Film und Spiegel begründet. Indem der Film uns Figuren als in den Spiegel Blickende vorführt, wird er selbst für den Zuschauer zum Spiegel. Am Schicksal der Figur kann sich der Zuschauer selbst spiegeln – zumeist identifikatorisch mit der fokussierten Figur, mit der Heldin oder dem Helden. Das Spielespiel des Films ist also für den Zuschauer das Reflexionsmedium seiner eigenen Bespiegelung im Film, so als ob die Leinwand sich zu einer glatten schwarzen Glasfläche verwandeln würde. Damit aber kann der Film sich selbst bespiegeln, indem er sich in sich selbst noch einmal als Spiegel vorführt. Der Spiegel ist die Form, in der der Film im Film erscheint. Wenn nun aber ein Film geradezu durch solche Selbstbespiegelungssituationen strukturiert wird und dabei gleichzeitig einen Kunstdiskurs

entfaltet, so liegt es natürlich nahe, das Selbstbespiegelungsspiel des Films als Medium seiner eigenen Selbstbespiegelung zu begreifen. Der Spiegel ist Medium für den Film als Film, und der Tanz ist Metapher für den Film als Kunst. Ersteres ist die Voraussetzung für letzteres.

Ich hatte es schon angedeutet: all dies ist nicht neu, und Beispiele ließen sich nennen, wo Filme das Genre des Psychothriller zu einem echten Bewusstseinsfilm umgebaut und dabei auf Spiegel und Bespiegelungen zurückgegriffen haben. Welche Möglichkeiten ein Film hat, das Innere von Figuren, zumal in extremen Situationen der Selbstinfragestellung zu visualisieren, kann man an dem vorliegenden Film beobachten; auch welche Möglichkeiten der Film hat, sich selbst zu bespiegeln; aber eben nicht mehr.

4. Kunst ist mit Gewalt verwandt

Als der Regisseur Ninas ästhetisches Problem ihr gegenüber schonungslos anspricht, nämlich ihr Overcontrolling, erklärt er, dass Kunst darin bestünde, überraschen zu können. Tatsächlich überrascht sie ihn, indem sie ihn beißt. Jeder Überraschung wohnt ein gewaltsames Moment inne. Das wird auch an Beth, der alternden Ballettdiva sichtbar, die vom Regisseur abserviert wird. Als sie unter ein Auto gerät (was man nicht sieht), mutmaßt der Regisseur, sie habe es absichtlich getan und bringt dies direkt mit ihrem früheren ästhetischen Potenzial in Verbindung.

Als Nina sie im Krankenhaus besucht, sticht Beth sich mit einer Nagelschere durch die Wange (was man sieht). Nina flieht und entdeckt im Aufzug die blutige Nagelschere in ihrer Hand. Wer hat nun zugestochen? Diese Frage ist irrelevant. Natürlich könnte Beth selbst zugestochen haben, schließlich hat man ihr das psychische Potenzial für eine solche Form der Autodestruktion schon attestiert.

Was nicht sein kann, ist, dass Nina zugestochen hat. Wenn sie zugestochen hat, dann nur bei sich selbst. Und dass das Instrument eine Nagelfeile ist, ist Hinweis genug, blutet doch Nina immer an ihren Nägeln, an denen sie genüsslich Hautfetzen abreißt, weil sie dem psychischen Druck nicht mehr standhält.

5. *Gewalt und Reflexion sind miteinander verwandt*

Psychischer Druck heißt Spaltung, Spaltung aber kommt durch Reflexion zustande, und daraus lässt sich geradezu algorithmisch folgern, dass Gewalt auch mit Reflexion zu tun hat. So mag der Angriff auf Beth, wenn es denn einer war, als Akt der reflexiven Autodestruktion, oder besser: der autoreflexiven Destruktion von Nina gesehen werden.

Nina, die immer so kontrolliert ist, hat ihr destruktives Potenzial ja schon längst entdeckt. Dass auch Kontrolle und Selbstdisziplin Formen von Gewalt sind, sieht man an Nina. Und wer wollte dies bestreiten? Doch die wahre Gewalt muss Gewalt und wahre Reflexion miteinander verbinden. Es reicht nicht, sich Gewalt anzutun, es gilt, die Gewalt selbst in die Form der Reflexion zu bringen. Wenn man all dies zusammennimmt, sieht man, wie schulbuchartig der Schluss des Films funktioniert. Dennoch liefert der Film auch für diese Szene noch ein verbales Interpretament mit. Aus Angst, die Zweitbesetzung Lily könnte ihr im letzten Moment doch noch die Rolle wegschnappen, ist Nina völlig exaltiert und läuft zum Regisseur, der ihr erklärt, dass der einzige Mensch, der ihr, Nina, feindlich im Wege stehen könnte, sie selbst ist. Wie wahr! Als sie dann ihre vermeintliche Widersacherin tötet, tötet sie diese mit einem Spiegelglas und tötet in Wirklichkeit sich selbst, nachdem sie zuvor ekstatisch und kontrolliert, also perfekt getanzt und damit der Kunst zur Vollendung verholpen hatte.

6. *Kein Biss!*

Wenn aber der Film all dies bespiegelt und in eine autoreflexive Struktur bringt, so muss auch das, was er über Kunst sagt, für ihn selbst gelten. Das können wir verlangen: Der Film muss uns überraschen, der Film muss uns, wenn wir glauben, er küsst uns, beißen, schließlich wollen wir Küsse und Bisse verwechseln, denn wer recht von Herzen zuschaut, wird schon das eine für das andere erleben können (frei nach Heinrich von Kleists *Penthesilea*). Der Film muss gewaltsam sein – und das *ist Black Swan* gerade nicht. Seine Heldin treibt er zur letzten Autodestruktion – aber warum nur, wenn uns das Spektakel so eigenartig kühl und unberührt lässt. Nun, wer für ein illustres Publikum tanzt, das Oscars zu vergeben hat, mag schon mal die Kontrolle über die Ekstase setzen. Aber so kommt halt kein schwarzer Schwan zum Vorschein, wie es uns der Film eindrücklich vor Augen führt. Aronofskys Schwan bleibt weiß.