

SCHÖNHEIT IST DER GLANZ DER WAHRHEIT

Linda Christanell und ihre Filme

»Die Komposition des Bildes ist für mich schon von großer Bedeutung, sowohl in der Farbe als auch in der Bewegung und von der Auswahl der Gegenstände her. Ich verabscheue es, so zu filmen, als hielte ich statt der Kamera eine Feuerwehrspritze über die Gegenstände, einfach nur, damit Action entsteht.«¹

Mit nahezu voyeuristischem Interesse umkreist Linda Christanells Kamera ein ausgewähltes Motiv, um es von allen Seiten abbilden zu können. Die Tableaus, von der Filmemacherin minutiös nach ästhetischen Gesichtspunkten arrangiert, bestehen aus leblosen Gegenständen wie Ansteck- oder Hutnadeln, Federn, Leopardenfellen, Perlen, Spitzen, Ohrringen, Feuerzeugen, Schuhen und Utensilien aus einschlägigen Sex-Shops.

Die von der Objektkunst kommende Künstlerin besitzt eine starke Bindung zu Gegenständen, die sie durch wohlüberlegte Positionierung in bestimmte Situationen zueinander bringt. So wird beispielsweise in einem ihrer letzten Filme, *Aline Carola*, ein Paar hochhackiger Damenpumps aus den 20er Jahren von seinem eigentlichen Zweck abstrahiert dargestellt und scheint um seiner selbst willen in den Mittelpunkt des Filmbildes gerückt. Der normalerweise selbstverständliche Bodenkontakt von Schuhen wird aufgehoben, indem sie in eine am Tisch liegende Position gebracht werden.

Dieses Einsetzen verschiedener Bedeutungsträger, die a priori einer sogenannten »weiblichen Sphäre« zugeordnet werden, dient Christanell als Exposition. Der zweite Schritt ist die Fetischisierung dieser Gegenstände: einerseits, um sie in neue Zusammenhänge zu stellen, andererseits, um sie ihrer naiven, verharmlosenden Konnotation zu berauben. Christanell gibt den Schmuckgegenständen ihre Geschichte zurück, indem sie die sexuelle Bedeutung derselben inszeniert. Wir sehen eine Straßbrotsche in Vaginaform oder ein der Sado-Maso-Szene entlehntes Halsband.

Im Laufe der Jahre entstand so eine aus verschiedenen Ländern zusammengetragene Sammlung von skurrilen Objekten, die immer wieder leitmotivisch in Christanells Filmen auftauchen: »Ich habe eine Sammlung von Gegenständen aller Art. Wenn ich nun zu arbeiten beginne, suche ich mir aus

¹ Linda Christanell im Gespräch mit der Verfasserin, Wien, 30. März 1992. Alle nicht näher gekennzeichneten Aussagen der Filmemacherin stammen aus diesem Gespräch.



Linda Christanell

(© Lisl Ponger)

aus: AVANTGARDE FILM
ÖSTERREICH. 1950 BIS HEUTE
(Hrsg. v. Alexandra Horowitz,
Lisl Ponger und Gottfried
Schlemmer)
Wespennest Verlag



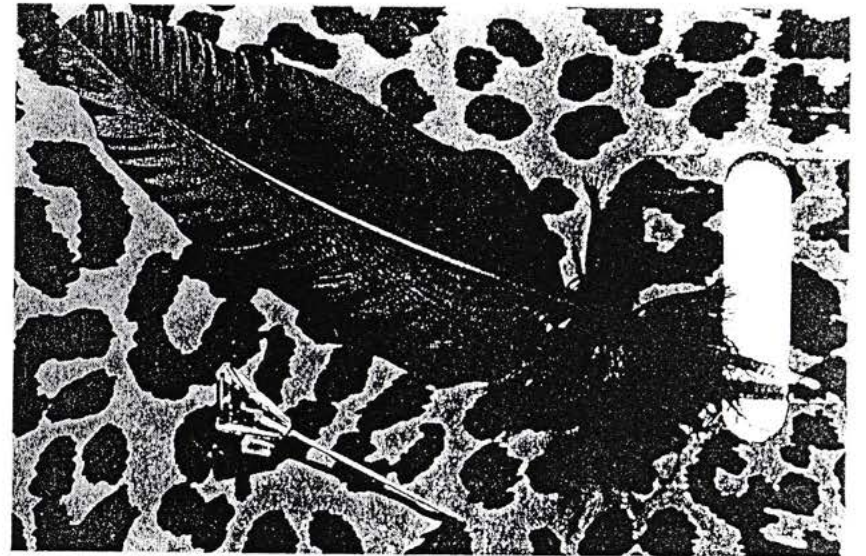
Linda Christanell »Aline Carola«

dieser Sammlung Dinge aus, zu denen ich gerade eine besondere Affinität habe. Dinge sind in der von mir verwendeten Weise Bedeutungsträger, Instrumente, Agitationsvehikel und stehen für einen innerpsychischen Zustand. Sie weisen auf etwas, das sie nicht sind.«² Über diese Methodik der Inszenierung und Fetischisierung von Objekten schreibt die Frankfurter Kunsthistorikerin Katharina Sykora: »Formal und thematisch lässt sich die filmische Arbeitsweise Linda Christanells analog einer konzentrischen Bewegung lesen: Sie geht aus von den fetischistisch besetzten Einzelgegenständen und ihrem Einsatz in unterschiedliche Ambiente, um dann über die narzißtische Selbstinszenierung anhand ausgefeilter Codes für Körper und Sexualität zu einer kritischen Selbstordnung in die Genealogie weiblicher Lebenszusammenhänge allgemein zu gelangen. Was die Filme Linda Christanells dabei auszeichnet, ist die Dichte persönlicher Erfahrungsanteile, die in ihnen transparent werden, ohne im Autobiografischen zu verharren.«³

Christanells primäres Interesse gilt bei jedem ihrer Filme zunächst der filmischen Umsetzung eines speziellen, technischen Problems. An diesem Punkt setzt ihre Arbeit ein: »Ich nähere mich nicht von der inhaltlichen Seite, sondern die mediale Umsetzung bewirkt die Modifikation der Idee.«

² Linda Christanell, »Wie ich arbeite«, in: *Frauen und Film* 35, S. 101

³ Zit. nach dem Katalog zu VIPER '89 – 10. Internationale Film- und Videotage Luzern, Retrospektive *Experimentalfilme von Frauen 1960–1989*, S. 29.



Linda Christanell »For You«

Ihre unverkennbare Art zu filmen, verweist auf eine Performance-Vergangenheit: Ähnlich wie bei der Performance gibt es im Film das Timing, die Bewegung und den Einsatz des Körpers. Obwohl der Körper der Filmemacherin niemals ins Bild gerückt wird, ist er durch die Kamerabewegung ständig präsent. Christanell selbst bezeichnet ihre Kameraführung als »eine ständige Performance mit der Kamera vor einem inszenierten Gegenüber«.

Meomsa wurde aus der freien Hand gefilmt, »weil diese Schwere der Kamera und die Bewegung des ganzen Körpers etwas Sexuelles hat, und das bereitet mir Lust«. Beim Drehen von *Aline Carola* bewegte sich Christanell mit der Kamera auf der Schulter zu Tangomusik. Die solcherart ausgeführten Tangoschritte entstanden aus der Absicht, sich den Protagonisten – einem Paar Schuhe mit der Inschrift »Paradies« – auf filmische Art zu nähern und formale filmimmanente Bezüge herzustellen. Das brachte eigene Gesetzmäßigkeiten mit sich. Die daraus resultierenden technischen Probleme verquickten sich mit dem Motiv und prägten auf diese Weise entscheidend den Filmausdruck. Der Film wurde formal auf zwei Tangos aufgebaut, die durchgehend zu hören sind. Zum eigentlichen Filmvorgang wurde die Filmmusik eingespielt und in der Kamera geschnitten. Da der Tango als Musikform von Rhythmik, Tempo, Besetzung und Tongebung dominiert ist, entstand analog dazu ein adäquater Filmrhythmus. Am Ende des Films entwickelt das statische Motiv des Schuhpaares ein anarchistisches Eigenleben, indem es beginnt, gegen den Zuschauer und den

Bildrahmen zu treten. Dies alles sind Brüche zu dem aus ästhetischer Sicht perfekt arrangierten Stilleben zu Beginn des Filmes. Auch tricktechnische Vorgänge können nur mit Körpereinsatz durchgeführt werden: Die sich ähnlich einer Schlange windende Kette muß zwischen den verschiedenen Einzelbildaufnahmen immer wieder von der Hand der Filmerin bewegt werden. Diese Körperaktion – das Berühren des Motivs – ist dann im Endprodukt als abgebildete Physis unsichtbar.

Doch auch vor der Kamera stattfindende Körperinszenierungen sind bei Linda Christianell nie direkte Abbilder weiblicher Ganzkörperphysiognomie. Das widerspricht ihrem Verständnis von erotischen Ereignissen. Visualisierung von Erotik und sexuellen Phantasien jenseits einer plumpen Abbildungstechnik, wie sie das herkömmliche Männerkino gern praktiziert, ist für Christianell ausschlaggebender Impetus: »Für mich ist Erotik, die bis jetzt von männlichen Bildern determiniert war, von Frauen nur durch Verschleierungsfaktoren darstellbar; durch Rhythmus, Lichtblinken, Blitzen der Gegenstände kann eine erotische Situation in ihrem Aufbau gezeigt werden. Der Aufbau der erotischen Situation ist für mich das Interessante und Gesellschaftskritische, da wir in einer Leistungsgesellschaft leben, die immer nur Resultate wahrnimmt.« Die Darstellung eines nackten Körpers – speziell eines weiblichen – ist für die Experimentalfilmerin bereits so mit Bildern behaftet, daß sie sich nur mehr eine »Vermeidungstaktik der üblichen Bilder zur Visualisierung von Erotik« vorstellen kann. Alle ins Bild gerückten Gegenstände evozieren zwar Erotik, sprechen aber nichts explizit aus. »Langsam gleitet die Kamera an der weiblichen Hauptfigur von *Meomsa* hinunter, fast so, als möchte sie jede Pore, jedes Partikel des Stoffes, das Leder der Schuhe in sich aufsaugen.«⁴ Den Inhalt des mit Texten von Friederike Mayröcker unterlegten Films *Meomsa* beschreibt die Kommunikationswissenschaftlerin Karin Rick prägnant: »Als Inhalt sehe ich die Unerreichbarkeit einer bestimmten Art der Erotik, nämlich das Scheitern einer Annäherung zwischen der diskursiven Instanz ›Frau‹ an die Frau, die im Film, im Bild sichtbar wird.«⁵

In *Anna* (1980/81) und *Meomsa* (1988) werden die gleichnamigen Protagonistinnen mit verschiedenen Requisiten und Schmuckgegenständen konfrontiert. Die meisten von Christianells Filmen sind geprägt von der Polarisierung beseelter Mensch (= Frau)/lebloser Gegenstand. Einzig *Aline Carola* unterscheidet sich in dieser Hinsicht von ihren bisherigen Filmen, da hier von einer menschlichen Protagonistin abgesehen wird.

⁴ Gabriele Szekatsch, »Greif nach anderen Bildern«, in: *AN.SCHLÄGE* 12/89, S. 26

⁵ Karin Rick, »Meomsa – die dunkle Seite der Sehnsucht«, in: *blimp – Zeitschrift für Film*, Heft 13, Herbst 1989, S. 22



Linda Christianell »My Moviestar«

Als formale Hilfsmittel verwendet Christianell meist farbige und S/W-Sequenzen im Gegenschnitt. »Ich arbeite gerne mit Fotos, die ich teils illusionistisch, teils als Medium im Medium einsetze – mit Animation der Gegenstände, mit Abfilmen und Überblenden.« Oft läßt Linda Christianell durch Auf- und Abblenden Materialien »ausbleichen«, Farben »ausbluten«, Gegenstände unscharf werden bis zur Auflösung in Blank- oder Schwarzfilm. Zwischengeschnittener Schwarzfilm – von der Filmemacherin als »black out« oder als »kurzes Augenschließen« bezeichnet – wird ebenso wie Rotkader zur Filmstrukturierung verwendet. Ein beliebtes Stilmittel Christianells ist das Changieren der Farbigkeit einer Szene: In *Anna* vertrocknen am Ende des Films Rosen und verändern durch das Hineinspiegeln von Rotlicht ununterbrochen ihre Farbqualität. Ganz unmerklich gibt es eine Veränderung von Schwarzweiß zu Farbe, von Helligkeit zu Dunkelheit. In *Aline Carola* ist die Postkarte aus den 20er Jahren zuerst in den nostalgischen Braunton alter Fotografien getaucht und wechselt später zu Schwarzweiß.

Wie bereits erwähnt, waren die Gegenstände in Christianells Filmen bisher wie von Geisterhand bewegt. In ihrem neuesten Film *My Moviestar* werden die Hände der Hauptdarstellerin zu den Handlungsträgern. Sie berühren alles und werden so zum Zentrum der erotischen Phantasie. Ähnlich einer Bühne wird die Szenerie mit wenigen Handgriffen immer wieder umgestellt. Die Momente des Umbaus geben dem Film die Struktur. Traditionelle Klischees der Liebe

sollen hinterfragt werden, indem ein Bilderreigen aus *amour fou*, Eros und Thanatos und dem großen Fressen als Regression in frühkindliche Zustände gezeigt wird. Im Zentrum des gedeckten Tisches steht eine Spieluhr – ein Engel, der sich zu den Klängen des Weihnachtsliedes *Stille Nacht* ununterbrochen um seine eigene Achse dreht. Rund um ihn sind Fotos von Clara Bow und Marlene Dietrich plaziert.

»In meinen Filmen baue ich zu jedem Objekt eine neue Beziehung auf; darauf basiert meine Filmsprache. Diese Ästhetik habe ich in Filmen von Regisseuren noch nie gesehen ...«⁶

⁶ Linda Christanell in einem Interview mit Heidemarie Seblatnig, in: Heidemarie Seblatnig (Hg.), *Einfach den Gefahren ins Auge sehen. KünstlerInnen im Gespräch*, Wien 1988, S. 113