

Melanie Atzesberger

2020 Fighting the Invisible Enemy

In der Neuerfilmung The Invisible Man aus dem Jahr 2020 orientiert sich Leigh Whannell zwar an der literarischen Vorlage von H. G. Wells, nimmt aber eine sehr zeitgemäße Perspektive ein: Die Fokussierung auf die weibliche Hauptfigur und die Aktualisierung der Figur des Wissenschaftlers zeigen dabei nicht nur inhaltlich neue Dimensionen auf – Whannell findet für diese Themen auch genuin filmische Formen des Erzählens und lässt das Medium über sich selbst reflektieren.

Ich habe *The Invisible Man* Anfang März 2020 in der Spätvorstellung im Kino gesehen und denke ich heute an die Anfänge der Corona-Pandemie zurück, so fällt mir immer wieder dieser Abend ein: eine surreale, beinahe gespenstische Atmosphäre, kurz bevor das öffentliche Leben zum Stillstand kommt. Die leere U-Bahn Richtung Isartor, das Flimmern eines Geisterspiels auf dem Fernseher in der Pizzeria – Fußball mit leeren Rängen im Stadion. Im Kino sind wir die einzigen im Saal und die bedrückende Atmosphäre des Films passt perfekt zur düsteren Stimmung in der realen Welt. Als der Film im Kino vorbei ist, laufen wir durch leere Straßen auf der Suche nach einer Bar. Es gibt Redebedarf und wir ahnen, dass es vorerst die letzte Gelegenheit sein wird. Wir bestellen fancy Drinks und im Gespräch am Tresen mischen sich Beobachtungen zum Film mit Gedanken zur fortschreitenden Pandemie. Als wir nach draußen wollen, um eine letzte Zigarette zu rauchen, ruft uns die Barkeeperin hinterher: „Bleibt ruhig hier, kommt doch keiner mehr – mit der Nebelmaschine sieht uns ja eh niemand.“

Im Rückblick erscheint der Film wie ein unfreiwilliger Kommentar, ein Vorbote zur Corona-Krise: Das Virus wurde gerade in der Anfangsphase in den Medien oft als ‚der unsichtbare Feind‘ oder ‚die unsichtbare Gefahr‘ bezeichnet. In diesem Beitrag soll es jedoch, losgelöst vom Corona-Kontext, um filmwissenschaftliche Aspekte gehen.

1. „He makes me feel like I'm the crazy one“ – Die Fokussierung auf die weibliche Perspektive

Der Film handelt, wie die literarische Vorlage, von einem Mann, dem es gelingt, sich unsichtbar zu machen. Doch bereits das Filmplakat verrät die Verschiebung des Fokus: Cecilia, die weibliche Protagonistin, ist im Vordergrund zu sehen, während von ihrem gewalttätigen Ex-Freund Adrian nur eine schemenhafte und bedrohliche Hand im Hintergrund sichtbar ist. Obwohl auch bei H. G. Wells das Geschehen zu Beginn aus der Perspektive von Nebenfiguren erzählt wird, ist die durchgehende Fokussierung auf eine andere Figur neu, im Film kommt der Unsichtbare selbst kaum zu Wort. Von der ersten Szene an wird dabei die Thematik des Sehens und Gesehenwerdens explizit behandelt. Zu Beginn des Films flieht Cecilia aus der gemeinsamen Wohnung, in der scheinbar jedes Zimmer videoüberwacht ist. Sie deaktiviert alle Kameras mit einer Ausnahme: Um den schlafenden Adrian auf ihrem Smartphone überwachen zu können, während sie heimlich das Haus verlässt, richtet sie eine der Kameras auf das Bett im Schlafzimmer. Sie wechselt hier von der passiven Objektposition in die Rolle der aktiven Beobachterin, der Film zeigt hier gleich zu Beginn das Spiel aus Kontrolle und Macht, das durch Blickpositionen im Kino bestimmt wird. Als sie später die Nachricht von Adrians Tod erhält, weicht die anfängliche Erleichterung erneut einem Gefühl der Bedrohung: Sie fühlt sich beobachtet, wird aus dem Nichts attackiert. Die raffinierten Manipulationen, durch die sich Adrian Cecilia gegenüber bemerkbar macht, bleiben den anderen Figuren verborgen, ihr werden Paranoia und Wahnvorstellungen unterstellt.

Der Film zeigt uns hier nicht nur die Präsenz des Unsichtbaren, er spielt auch geschickt mit Konventionen des unzuverlässigen Erzählens, die im Bewusstseinsfilm Verwendung finden. Hier werden scheinbar reale Bilder im Nachhinein oft als subjektive Wahrnehmungen, Erinnerungen, Traumsequenzen oder Halluzinationen entlarvt, wobei sich bei genauerem Hinsehen meist versteckte Hinweise auf die Unzuverlässigkeit der Erzählung finden.

Diese Hinweise finden sich auch bei Whannell, vermeintlich harmlose Szenerien offenbaren immer wieder gespenstische Hinweise: Ein komplett bandagierter Patient im Krankenhaus, geisterhaft anmutende Statuen, in weiße Tücher verhüllt – beides auch Referenzen an ältere Verfilmungen von *The Invisible Man*. Ein besonders perfides Beispiel bietet hier

auch die Szene im Restaurant. Cecilia und ihre Schwester sitzen sich gegenüber, der Kellner schenkt beiden Wasser nach. Die Perspektive der Schwester zeigt dabei den Oberarm des Kellners, der die Gläser auffüllt. Ein Schnitt zeigt Cecílias Gegenperspektive: ihr grinst ein mit Blumen dekoriertes Totenkopf entgegen, ein verblasstes Tattoo auf dem Arm des Kellners, wie ein Gruß ihres unsichtbaren Stalkers.

Die Figur der ‚hysterischen Frau‘ hat in diesem Kontext eine lange Tradition, die häufig mit einer Infragestellung ihrer Glaubwürdigkeit einhergeht. Den Zuschauer:innen gibt der Film jedoch gleich zu Beginn eindeutige Hinweise auf die reale Existenz des Unsichtbaren: In der ersten Szene, in der sich Cecilia beobachtet fühlt, die Wohnung durchsucht und schließlich nach draußen eilt, wird ihr Atem in der kalten Nachtluft sichtbar und mit kurzer Verzögerung – und außerhalb ihres Blickfelds! – sieht man hinter ihr ebenfalls Wasserdampf aufsteigen. In diesem Film wird also mit Konventionen des Unzuverlässigen Erzählens gespielt, Cecilia weist zwar auch Merkmale auf, die sie als unzuverlässige Erzählerin kennzeichnen: das Diazepam, ihre angespannte Verfassung und der psychische Druck, unter dem sie steht. Doch im Gegensatz zu den typischen Erzählmustern des Bewusstseinsfilms wird ihre Wahrnehmung eben nicht als subjektiv und fragwürdig aufgelöst. Der Unsichtbare entpuppt sich nicht als Hirngespinnst von Cecilia, er bleibt als reale Bedrohung bestehen.

2. Die Aktualisierung des Mad Scientist: Der Silicon Valley Creep

Das Motiv des klassischen Mad Scientists wird bei Whannell auf sehr zeitgenössische Weise aktualisiert: Adrian Griffin ist nicht Chemiker, sondern Optik-Ingenieur aus Kalifornien, sein Imperium erinnert an das der großen Visionäre aus Silicon Valley. Der Begriff ‚Creep‘ beschreibt zusätzlich deren offen zur Schau gestellte Misogynie.¹

Während die Figur bei H. G. Wells Chemiker ist, ein Wissenschaftler, der im Labor experimentiert, leitet Adrian Griffin in der Neuinterpretation ein Technologie-Unternehmen, im Film wird uns statt des nerdy Wissenschaftslabors die glatte und futuristische Ästhetik des Silicon Valley

¹ Vgl.: Adrian Daub/Moira Donegan: „Perverts, Creeps and Priests!“. *In Bed With The Right*, E06. Stanford University. <https://gender.stanford.edu/inbed>, 09/2023 (zit. 11.11.24).

präsentiert. Diese Verschiebung von der Chemie hin zur Digitaltechnologie erscheint als Selbstreflexion des Mediums Film, spiegeln sich doch hier bereits die veränderten Produktionsbedingungen des Films wider: Während die Filmindustrie einst ebenfalls von chemischen Prozessen abhängig war, werden heute digitale Technologien verwendet. Adrians Anzug, der ihn unsichtbar macht, verstärkt dieses Motiv weiter. Im Gegensatz zu den älteren Darstellungen, in denen Unsichtbarkeit durch Injektionen oder Einnahme von Flüssigkeiten erzielt wird, ist es bei Whannell ein Anzug, der mit einer Vielzahl von Kameras ausgestattet ist. Auch hier reflektiert der Film seine genuin filmischen Mittel des Erzählens: der Unsichtbare selbst wird zur Kamera. Der Film wählt dann auch oft den POV des Unsichtbaren, es ist ein lauernder Kamerablick, der durch ungewöhnliche Bildausschnitte, plötzliche Schwenks oder Kamerafahrten irritiert. Ähnlich wie in Stanley Kubricks *The Shining* (1980) wird dadurch die Präsenz von etwas Bedrohlichem, Nicht Sichtbarem in beinahe jeder Einstellung spürbar. Genau in diesen Irritationen der Sehgewohnheiten werden die Konventionen des filmischen Erzählens im klassischen Hollywood erst sichtbar.

Auch bei der Darstellung der Misogynie und der sexualisierten Gewalt findet der Film selbstreferenzielle Formen: Während das Thema bei Wells nur eine untergeordnete Rolle spielt, fokussiert sich zum Beispiel die Verfilmung *Hollow Man* (2000) von Paul Verhoeven auf den Aspekt der sexualisierten Gewalt, die durch den Unsichtbaren ausgeübt wird. Der Frust des Wissenschaftlers ob der Unumkehrbarkeit des Selbstexperiments ist nicht neu, doch entlädt er sich bei Verhoeven fast ausschließlich gegenüber Frauen, wir sehen den Unsichtbaren bei einer ganzen Reihe sexueller Übergriffe. Dafür werden irritierende male gaze-Einstellungen gewählt, ganz als würde sich der Film selbst mit der Hauptfigur gemein machen. Anders bei Whannell: Misogynie und Gewalt gegenüber Frauen ist bestimmendes Thema im Film, Cecilia erfährt irgendwann, dass sie schwanger ist, Adrian scheint sie unter Drogen gesetzt im Schlaf vergewaltigt zu haben. Dies wird nicht direkt gezeigt, aber wir sehen, wie nachts heimlich Bilder von ihr gemacht werden, das Blitzlicht erhellt das dunkle Schlafzimmer, der Unsichtbare als Fotograf, die schlafende Cecilia sein Modell. Fotografie wird hier ausgestellt als Akt der Unterwerfung, ähnlich wie die Videoüberwachung. Speziell der Akt des Fotografierens wird in der Filmgeschichte oft inszeniert als männliche Dominanz, auch als Metapher für sexualisierte Gewalt. Beispiele dafür wären *Blow up* (1966) von Michel-

angelo Antonioni, *Peeping Tom* (1960) von Michael Powell oder *Blink Twice* (2024) von Zoë Kravitz. Bei Whannell passt diese Visualisierung perfekt in das generelle Thema des Films: Filmen und Fotografieren sind Mittel zur Überwachung und Unterwerfung – an die Stelle von Wissenschaft und Erkenntnissuche tritt Technologie, die nur noch ein Mittel zur Macht zu sein scheint.

3. Unsichtbarkeit als absolutes Machtinstrument

Im letzten Punkt werden die unterschiedlichen Konnotationen von Unsichtbarkeit beleuchtet: Diese kann in zwei komplett gegensätzlichen Bedeutungen verwendet werden, zum einen symbolisiert Unsichtbarkeit absolute Macht und uneingeschränkte Kontrolle, zum anderen kann sie genauso als Metapher für Ausgrenzung und Marginalisierung dienen. Unsichtbar ist, wer von der Gesellschaft nicht gesehen wird.²

In H. G. Wells Vorlage und den vorherigen Verfilmungen finden sich immer beide Perspektiven auf die Figur des Unsichtbaren: Zwar nutzt der Unsichtbare seine Entdeckung, um Kontrolle auszuüben, er wird aber auch immer als tragische Figur inszeniert, die auch Mitleid evoziert. Unfähig sein Selbstexperiment rückgängig zu machen, fühlt er sich ausgeschlossen aus der Gesellschaft und leidet unter dieser Entfremdung. Dabei wird die Gewalt, die er später ausübt, sein Hass auf die Gesellschaft, immer auch in einen kausalen Zusammenhang mit dem Leidensdruck eines Außenseiters gebracht. Bei Whannell wird diese Ambivalenz völlig ausgeblendet: Für Adrians Machtdemonstration, die Gewalt, die er ausübt, liefert der Film keine Erklärung, er verneint konsequent jede Opferperspektive auf die Figur. Es gibt keinen missglückten Selbstversuch, er leidet nicht, denn er kann den Anzug an- und ausziehen, seine Kontrolle als der Unsichtbare scheint grenzenlos zu sein. Der Film spielt sogar kurz mit dem Opfernarrativ, als Adrian versucht, seinen Bruder zu beschuldigen, dies wird jedoch schnell als Lüge und als falsche Spur entlarvt. Mehr noch: die Gewalt, die Adrian als Unsichtbarer ausübt, ist nur eine Fortführung

² Zum Beispiel von Ralph Ellison in: *Invisible Man*. New York 1952. Interessanterweise erhielt auch dieser Text im Jahr 2020 neue Aktualität im Kontext der Berichterstattung über George Floyd und der Black Lives Matter-Bewegung.

seines Terrorregimes mit anderen Mitteln, denn bereits in der Beziehung kontrolliert er Cecilia vollständig:

He was in complete control of everything, you know? Including me. He controlled how I looked and what I wore and what I ate. And then he was controlling when I left the house and what I said. And eventually what I thought.

An dieser Stelle reflektiert der Film seine eigenen Möglichkeiten: Wie kein anderes Medium vermag das Kino, unsere Wahrnehmung zu manipulieren und die Realität infrage zu stellen. Eine exemplarische Szene, die auch die Rezeptionssituation im Kino widerspiegelt, findet sich gleich zu Beginn, als Cecilia vor ihrem gewalttätigen Freund flieht. Im Auto sitzend beobachtet sie durch das Fenster, wie Adrian auf das Fahrzeug zuläuft, und schließlich mit beiden Fäusten gegen das Glas schlägt. Starr vor Angst verfolgt sie den Gewaltausbruch Adrians, ihr Blick nach oben gerichtet, der Autositz gleicht einem Kinossessel. Sie sieht Adrian in der Kadrierung des Fensters wie auf einer Leinwand, als mit einem Mal die Scheibe mit einem lauten Bersten zerbricht und Adrian nach ihr greift. Die Szene veranschaulicht hier das Durchbrechen der Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.

Dieses Motiv wird am Ende noch einmal aufgegriffen: Cecilia besiegt den Unsichtbaren, sie schlüpft selbst in den Anzug, tötet Adrian und täuscht dessen Selbstmord vor, indem sie die Videoüberwachung – und die Wahrnehmung der anderen Figuren – manipuliert. Eine Umkehrung des Machtverhältnisses innerhalb des Films, das durch Blicke bestimmt wird. Die letzte Einstellung lässt dann die Grenze zwischen Film und Realität noch ein letztes Mal verschwimmen, Cecilia blickt lange und herausfordernd direkt in die Kamera – und hat sich damit nicht nur dem objektivierenden Blick Adrians entzogen, sondern auch dem der Zuschauer:innen.

Melanie Atzesberger war wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl von Oliver Jahraus. Er begeisterte die Ingenieurin nicht nur für Filmtheorie und Thomas Mann, sondern bot ein inspirierendes Umfeld, in dem sie Perspektiven aus der Naturwissenschaft mit Film- und Literaturwissenschaft verknüpfen konnte.