

CONTROL
(CONTROL)
GROSSBRITANNIEN/USA 2007

R: Anton Corbijn.

B: Matt Greenberg, basierend auf dem Buch *Touching from a Distance* von Deborah Curtis.

K: Martin Ruhe.

S: Andrew Hulme.

Musikproduzent: Ian Neil

P: Anton Corbijn, Orian Williams, Todd Eckert, für: Momentum Pictures, Becker Films International, Claraflora, NorthSee.

D: Sam Riley, Samantha Morton, Alexandra Maria Lara, Craig Parkinson, Joe Anderson, Toby Kebbell, James Pearson, Harry Treadaway, Matthew McNulty, Herbert Grönemeyer [...].

Musik (im Film): David Bowie, Roxy Music, Iggy Pop, Sex Pistols, Joy Division, John Cooper Clarke, The Velvet Underground, The Buzzcocks, The Killers. Die Schauspieler haben die Songs im Film selbst gespielt und gesungen. Auf der CD zum Film nennen sie sich „Joy Moviesion“.

UA: 17.5.2007 (Filmfestival Cannes) / Deutschland: 10..1.2008.

V: Capelight (Central). DVD: Universum Film (Ausl.: 30.5.2008)

119min (DVD: 117min). Schwarzweiß. 2,35:1 / 16:9. DD 5.1, DTS 5.1.

1.

CONTROL erzählt die Geschichte von Ian Curtis (1956-1980), dem Sänger der Manchester-New-Wave-Band *Joy Division*, von seinem 17. Lebensjahr an bis zum seinem Freitod mit 23 im Jahr 1980. Er kreist um die Biographie des von Sam Riley gespielten Protagonisten im Spannungsfeld popmusikbasierter, identitärer Bildungsprozesse und lebensweltlich sowie krankheitsbedingter Diffusionen von Selbst- und Weltbezügen. Die Zeitsituation, Einblicke in die Musikszene Manchesters, ein Tiefenportrait der Band und ihrer Musik sowie des ästhetischen Kontextes, in dem sie entstanden ist, und ähnliche Bezüge treten im Vergleich dazu in den Hintergrund. Alle Motive des Films sind

auf die Auseinandersetzung mit Ian Curtis fokussiert und werden hierdurch gerahmt. Allerdings spielt die Beschäftigung mit den Konturen von Curtis als Künstler bzw. Musiker kaum eine Rolle. *CONTROL* kann so auch nur bedingt als Musikfilm bezeichnet werden, nimmt eine Zwischenstellung zwischen Biopic und Melodram ein.

Die Geschichte von Curtis wird aus zwei Perspektiven erzählt: einerseits aus der des niederländischen Regisseurs Anton Corbijn, andererseits aus der von Ian Curtis' Ehefrau Deborah Curtis, deren autobiographisches Buch *Touching from a Distance* mit in das Drehbuch einfließt [1].

Anton Corbijns Liebe zur Musik brachte ihn zur Fotografie (u.a. *The Rolling Stones*, *U2*, Frank Sinatra), zur Musikvideoproduktion (z.B. *Echo & the Bunnymen*, *Nirvana*, *Coldplay*), zur Gestaltung zahlreicher Plattencover (Nick Cave, *Metallica*, *Depeche Mode* etc.) und schließlich zum Regiedebüt mit *CONTROL* [2]. Den Zugang zu *Joy Division* beschreibt Corbijn in einem Interview mit der *Berliner Zeitung* [3]: „Als ich in den Niederlanden 1979 die erste Platte von *Joy Division* gehört habe – ‚Unknown Pleasures‘ –, hat das einen so tiefen Eindruck in mir hinterlassen, dass ich nach England umgezogen bin. Dort habe ich die Band kennengelernt. Ich mochte einfach diese Musik: Sie hat so etwas Tiefes, Rätselhaftes; man hört die Einsamkeit, die Verzweiflung – selbst wenn man gar nicht versteht, was sie da singen. Ich habe dann ein Foto von *Joy Division* gemacht, in einer nur zehnminütigen Session. Dieses Bild hat sich dann verselbstständigt; es ist so etwas wie ein Synonym für ihre Musik geworden.“

CONTROL ist vordergründig ein konventionelles Biopic, in dem die Lebens- und Leidensgeschichte einer berühmten Persönlichkeit, Ian Curtis, erzählt und dabei Einblicke in sein Privatleben gegeben werden. Dabei dominiert die Inszenierung der zunehmenden Fremdheitserfahrung von Curtis einerseits und die Darstellung der Tristesse fast aller Filmorte andererseits. Nadine Lange weist im *Tagesspiegel* auf das Leitmotiv des *Dunkel-Werdens* hin: „Curtis verdüstert sich immer mehr. Sieht man ihn zu Beginn mit freiem Oberkörper rauchend in seinem Jugendzimmer David-Bowie-Platten hören, werden Kleidung und Blick im Verlauf der zwei Stunden immer

finsterer. In den letzten Einstellungen ist er fast nur noch als Silhouette zu erkennen. Das Schlussbild zeigt schwarzen Rauch, der aus einem Krematoriumsschornstein in den weißen Himmel steigt“ [4].

Im Hintergrund dieses Vordergrunds entsteht aber allererst der eigentliche Film als ein Film im Film, als Film ohne Worte, der aus Bildern und Tönen, aus Blicken, Gesten, Mimik, Einstellungen und Stimmen resultiert, mit denen und in denen Ian Curtis gesucht wird. Worte werden zum Hintergrundrauschen von Bildern und Tönen. Ein Beleg hierfür sind die häufig banalen Dialoge – hier etwa in einem Gespräch zwischen Curtis und seiner Geliebten Annik: „*I am afraid, Ian*“. - „*What are you afraid of?*“ - „*I am afraid of falling in love with you*“.

2.

Die Welt hält für Ian Curtis im Film nur in Form von Musik (etwa David Bowies oder der Gruppe *The Velvet Underground*), Poesie (wie z.B. der Gedichte Dorothy Wordsworths) und Literatur (Allen Ginsberg, William S. Burroughs oder Norman Mailer) relevantes Wissen bereit, nach denen er sein Leben gestaltet. Handlungen erfolgen bei Curtis meist spontan und affektiv, sind nicht Ergebnis gründlicher Reflexionen. Dies konfrontiert ihn beständig mit Grenzen bzw. Grenzsituationen.

Hierzu gehören etwa sein Scheitern als Ehemann und Vater, weil beides nicht poetisch gestaltet werden kann. Liebe ist für ihn letztlich nicht möglich, weder zu seiner Ehefrau Deborah (gespielt von Samantha Morton) noch zu seiner Geliebten Annik (gespielt von Alexandra Maria Lara), weil sie sich für Curtis als eine poetische Imagination erweist, die nicht lebbar ist. Der Song *Love Will Tear Us Apart Again* (auf *Substance*, 1988) macht diese Erfahrung zum Thema. Hier wird die Liebe als permanent beziehungsstiftende Instanz letztlich als kognitive Fiktion dargestellt, die sich aber immer wieder nach kurzer Zeit in der Realität der Beziehung aufzulösen scheint und sich in diesem Entzug kontinuierlich in andere Liebesoptionen hinziehen lässt, die sich aber wiederum als Erfüllung verweigernde Illusionen erweisen. Im Song heißt es entsprechend: „*When routine bites hard / And ambitions are low / And resentment rides high ? But emotions won't grow / And we're*

changing our ways / Taking different roads // Love, love will tear us apart again / Love will tear us apart again. // [...] Why is it something so good / Just can't function no more.“ Der Song wird von Curtis mit einer sehr melancholischen und fast zärtlichen Art gesungen, ohne besondere Höhen oder Tiefen, auf einer Stimmeebene verbleibend, kein Zorn, keine Wut und keine Vorwurfshaltung in der Stimme. So wirkt der Song wie das stoischen Akzeptieren und emotionslose Verkünden (s)eines Naturgesetzes der Liebe. Im Film folgt die Einspielung des Songs, nachdem Ian auf die Frage von Deborah, ob er sie noch liebe, entgegnet, dass er sich nicht mehr sicher sei. An diese Szene anschließend durchsucht sie seine Sachen, weil sie vermutet, dass er fremd gehe, und entdeckt den Namen seiner Geliebten Annik auf der Innenseite der Plattenhülle von *Join Hands (Siouxsie and the Banshees, 1979)*. Diesen beiden Szenen voraus geht der gemeinsame Besuch einer Party, auf der die Freundinnen von Deborah sie fragen, ob sie ihm vertraue - Ian wird zuvor in einem Kreis von Frauen gezeigt, die als seine Fans erscheinen. Deborah bejaht die Frage entschieden. Auf dem Heimweg fragt Ian Deborah, ob sie mit anderen Männern schlafen wolle, und bekundet sein Einverständnis, wenn es so wäre. Der Song rahmt und kommentiert einerseits die Handlungen, andererseits wird *Joy Division* beim Einspielen des Songs im Proberaum gezeigt. Diese explizite Korrespondenz von Form und Inhalt ist in ihrem Zusammenhang sehr konventionell, allerdings - und das gilt auch für vergleichbare Szenen - ist sie atmosphärisch äußerst suggestiv.

Seine Epilepsie konfrontiert ihn wieder und wieder mit Situationen, die er nicht kontrollieren kann und die er etwa in dem Song *She's Lost Control* (auf *Unknown Pleasures, 1979*) verarbeitet. Noch als Curtis beim Arbeitsamt angestellt ist, wird er einmal mit einem Epilepsie-Anfall einer namenlosen Klientin konfrontiert, jener Krankheit, die später dann auch seine eigene Krankheit werden wird. Genau wie bei *Love Will Tear Us Apart* wird aus einem fast beiläufigen Ereignis die Einsicht in eine nicht zu kontrollierende Wirklichkeit. Der Song formuliert die fatalistisch anmutende Einsicht in ein Lebensgesetz, das Curtis als Klammer seines eigenen Daseins zu erscheinen scheint - das Leben als Krankheit zum Tode. Im Song heißt es: „*Confusion in her eyes that says it all / She's lost control / And she's clinging to the nearest passer by / She's lost control / And she gave away the secrets of*

her past / And said I've lost control again / And a voice told her when and where to act / She said I've lost control again / And she turned around and took me by the hand / And said I've lost control again / [...] And walks upon the edge of no escape". Die Stimme von Curtis ist hallverzerrt, klingt maschinell, bleiern, kalt, nicht-menschlich, wodurch der Eindruck von nicht selbst kontrollierbarer Schicksalhaftigkeit entsteht. Das Augenrollen der Schauspielerin ist ein auf den ersten Blick ganz nebensächliches Detail, an dem aber die Mutter der Figur sofort erkennen kann, dass die junge Frau einen Anfall bekommen wird. Das Drama des Anfalls wird verlagert in ein marginales Anzeichen, gleichwohl das Krampfen die Handelnden vollständig bestimmen wird; nur die Eingeweihten können die Ankündigungen am Körper der Figuren erkennen. Folgerichtigerweise werden bei allen Epilepsie-Anfällen Curtis' im Film zuerst seine Augen von der Kamera fokussiert, dem Zuschauer ein klares Signal für das folgende Heraustreten des Musikers aus der Welt der Handelnden gebend.

Das musikalische Schaffen resultiert aus der Konfrontation von Individuum und Welt, ist die These des Films. Die so unaussprechbare Erfahrung des Anfalls wird zur musikalischen Verarbeitung genutzt (vor und außerhalb der Möglichkeit, ihm sprachlichen Ausdruck zu verleihen) und als unhintergebares Statement hinterlassen. Es bietet aber wiederum keinen Halt, sondern erzeugt seinerseits stets den Eindruck der Unkontrollierbarkeit von Allem und Jedem, das Gefühl einer unsagbaren Bodenlosigkeit. Die Entscheidung zwischen Leben und Tod fällt für Curtis auf den Tod, weil sein In-der-Welt-Sein eben nicht kontrollierbar und sinnstiftend gestaltbar ist. Kontrolle, die im Leben nicht möglich ist, verspricht hingegen der Tod, zumindest in der Form, dass durch den Tod die Frage nach der Kontrolle obsolet geworden sein wird.

Das Ende des Films wird nach dem Freitod von Curtis durch den *Joy-Division*-Song *Atmosphere* (auf *Substance*, 1988) gerahmt: *„Walk in Silence / Don't walk away in silence / See the danger, always danger / Endless talking, life rebuilding / Don't walk away / Walk in silence / Don't turn away in silence / Your confusion, my illusion / Worn like a mask of self-hate / Confronts and then dies / Don't walk away.*“ Im Film wird der Freitod als ein verzweifertes Gehen in Stille nach dem großem

Sturm der Krankheit in Szene gesetzt, nach Curtis' stärkstem Epilepsie-Anfall, dem das Wissen um das nicht mehr eigenmächtige Gestaltenkönnen seines Lebens verbunden zu sein scheint. Die Filmfigur Curtis, die dem Musiker Curtis nachgebildet ist, stirbt; aber sie bleibt durch die intensive visuelle Inszenierung von CONTROL im Gedächtnis der Zuschauer, ist ein Beispiel für filmische Bilder und Bildsequenzen, die sich einbrennen. Das „*Don't walk away*“ steht symbolisch als Hinweis auf die paradoxe Verschränkung der nicht-beherrschbaren Krankheit und der kreativen Kraft, die sie zugleich ermöglicht.

Der Film thematisiert den inneren Widerspruch zwischen der Biographie Curtis' und seinem musikalischen Schaffen als Kern seiner Geschichte: Curtis' Leben ist hier beschrieben als geprägt durch Entfremdung und Isolation zu allem und jedem (Welt, Selbst, Familie, Kind, Band, Publikum). Immer wieder stellt Curtis heraus, dass ihn niemand verstehe, niemand wisse, was es für ihn bedeute, „Ian Curtis“ zu sein. Dieses Wissen werden die Zuschauer nach dem Film ebenso wenig besitzen. Hingegen den Eindruck erhalten, dass das Leben des Ian Curtis, wie für Franz Kafka, vielmehr ein „Zögern vor der Geburt“ zu sein schien [5].

3.

Hier könnte die Auseinandersetzung mit CONTROL enden. Könnte, wohlgemerkt. CONTROL erzählt auf den ersten Blick die Lebensgeschichte eines britischen Post-Punk-Musikers. Doch der Film entfaltet eine Tiefengeschichte über die Einheit von Leben und Musik, von Leib und Ausdruck. Schon die so auffallende Fokussierung von Stimme und Augen akzentuiert die jeweiligen Themen eigensinniger und eindringlicher als es die Narration allein könnte. Die Blicke Curtis' haben oft kein Objekt, verlieren sich in einer Visualität, die keine Bindung an die Wahrnehmungswelt hat. Es ist ein Sehen *with eyes wide shut*. Die Augen starren ins Leere, suchen nach keinen Anhaltspunkten im Raum; beim Singen sind sie geschlossen. Als werde er sich manchmal der visuellen Abschottung gegen die Umgebung bewusst, reißt Curtis bei Konzerten und Fernsehauftritten andererseits die Augen häufig panisch auf, als suche er Fixpunkte im Raum und bei den

anderen, Verankerungen des Sehens, die sich ihm aber, so legen die Einstellungen es nahe, auch dann nicht bieten.

Die Entfremdung von Akteur und Umwelt wird auch im Akustischen manifest. Beim Singen ertönt die Stimme des Sängers fast durchgehend – wie bei den Aufnahmen der Platten von *Joy Division* – als bleiern, hallbasiert, künstlich, maschinell. Der Zuhörer wird hierbei zu einem genauen Hören gezwungen, zu einem sich nicht mit der Stimme identifizieren könnenden Hören und zum Wahrnehmen der Differenz zwischen der Stimme (zumeist) als Kontrapunkt zur Musik.

Gerade darum spielt in *CONTROL* wiederholt das Verschmelzen-Wollen des Protagonisten mit dem Mikrophon eine große Rolle. Das Mikrophon wird hierbei zum Verbindungsmedium, gewissermaßen zum Lautsprecher des Inneren des Sängers, das dazu dienen muss, das Scheitern der lebensweltlichen Kommunikation zu kompensieren. Am Ende des Films wird symbolisch eine lange Aufnahme von Telefonmasten gezeigt, die die Gestörtheit der Umweltbindung Curtis' noch einmal resümiert. Auch das Telefonieren ist ein Surrogat lebensweltlicher Nähe, eine kommunikative Verbindung zur Welt, die nur noch die Stimme als Abdruck der Leiblichkeit des kommunikativen Gegenübers kennt.

Die innere Zerissenheit resp. die innere Leere der Hauptfigur, von der der Film auf jener tieferen Dimension handelt, wird so über Augen und Stimme inszeniert. Der Tanzstil wirkt gegenüber der Verlorenheit von Blick und Gesang wie ein epileptischer Anfall, wie ein unkontrollierbares Elektriziertsein. Er ist zumeist völlig entgegengesetzt zur Musik oder erscheint wie ein Versuch, das innere Chaos in eine Ordnung zu schütteln. Er ist so ungemein auffallend, weil er in scharfem Kontrast zum sehr ruhigen photographischen Rhythmus des Films steht. Corbijn inszeniert seine Figur nicht in den schnellen Schnittfolgen, die vielen Musikinszenierungen im MTV-Stil zukommen, sondern verläßt sich ganz auf das Photographische; Einzelbilder und Bildsequenzen können so länger fokussiert werden, und es entsteht der Eindruck der Dehnung von Filmzeit und Filmhandlung, ganz im Kontrast zu den Tanzbewegungen des Protagonisten und ganz in Übereinstimmung mit dem Zeitdehnungseffekt im Song *New Dawn*

Fades (auf *Unknown Pleasures*, 1979). Dass Corbijn den ganzen Film in Schwarzweiß gedreht hat, trägt einen weiteren distanzierenden und die Zeitsuggestion der Bildfolgen betreffenden Impuls. Die Frage, warum er die 1970er in Schwarz-Weiß rekonstruiert, beantwortete Corbijn in einem Interview: „Alle Fotos, die ich von *Joy Division* kenne, sind schwarz-weiß, auch die Platten-Cover. Und mein Eindruck von England in dieser Zeit war eher grau, besonders wenn man weiter nach Norden fuhr. Deshalb musste es so aussehen“ [6].

Weil der Tiefentext den Zuschauer so nahe an die Hauptfigur heranführt, ist es plausibel, dass Corbijn mit zahlreichen Nahaufnahmen von Curtis arbeitet. Es entsteht der Eindruck einer großen Intimität, ein Involviertsein der Zuschauer wird durch die starke Inszenierung der Mimik und Gestik Curtis' ermöglicht. Dem Hörbaren der Musik stellt Corbijn das Sichtbare des Sängers gegenüber, als wolle er auf Béla Balázs' Beschreibung des „sichtbaren Menschen“ zurückweisen, auch wenn jener sich nur auf den Stummfilm bezog: „Seine Gebärden [die des Menschen der visuellen Kultur] bedeuten [...] unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar. [...] Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird“ [7]. Entsprechend diesem Postulat muss sich die Wahrnehmung der Zuschauer beim Betrachten von *CONTROL* immer wieder einen spezifischen Fokus suchen, zwischen Musik, biographischer Erzählung und filmischer Inszenierung changieren und den „eigentlichen“ Ian Curtis suchen.

(Marcus S. Kleiner)

Anmerkungen:

[1] Deborah Curtis: *Touching from a Distance - Ian Curtis and Joy Division*. London: Faber and Faber 1995.

[2] URL: <http://www.corbijn.co.uk/> (abgerufen am 2.12.2010).

[3] URL: <http://www.BerlinOnline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0110/kulturkalender/0024/index.html> (abgerufen am 2.12.2010).

[4] URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/der-finstere-himmel-von-manchester/1137472.html> (abgerufen am 2.12.2010).

[5] In einem Tagebucheintrag vom 24. Januar 1922 notiert Kafka: „Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.“ (Franz Kafka: *Tagebücher*, Bd. 3: 1914-1923. Frankfurt: S. Fischer 1994, S. 207).

[6] URL: <http://www.BerlinOnline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0110/kulturkalender/0024/index.html> (abgerufen am 2.12.2010).

[7] Béla Balász: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt: Suhrkamp 2001[1924], S. 16ff.

Homepage des Films:

<http://www.control-film.de> .

Literatur zu Joy Division / Ian Curtis:

Clément, Jean-François: *Joy Division - leur histoire. A band in the decade*. Lyon: [Selbstverl.] 1988, 104 S.

Cummins, Kevin: *Joy Division*. New York: Rizzoli 2010, n.p. - Photoband.

Curtis, Deborah: *Touching from a distance. Aus der Ferne ... Ian Curtis und Joy Division*. Berlin: Die-Gestalten-Verlag 1996, 214 S.

Flowers, Claude: *New Order + Joy Division. Dreams never end*. [London]: Omnibus Press 1995, 128 S.

Grau, Daniel: *Joy Division & New Order. Entre tinieblas*. Valencia: Ed. la Máscara 1999, 64 S. - Photoband.

Johnson, Mark: *An ideal for living|am history of Joy Division ; from their mythical origins as the stiff kittens to their programmed future as new order*. London [...]: Bobcat Books 1986, 125 S.

Middles, Mick / Reade, Lindsay: *The life of Ian Curtis. Torn apart*. London: Omnibus 2007, IX, 310 S., [12] Bl. - Zuerst 2006.

Ott, Chris: *Unknown pleasures*. New York: Continuum 2004, 117 S.

Puschmann, Horst: *Joy Division. Inside out. Eine biographische Skizze*. Augsburg: Sonnentanz-Vlg. 1992, 126 S.

Empfohlene Zitierweise:

Kleiner, Marcus S.: Control.
In: *Rock and Pop in the Movies 1*, 2011.
URL: <http://www.rockpopmovies.de>
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.