



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Möglichkeiten des Paradigmenwechsels im männlichen Blickregime. Ein Vergleich der Filme *Trouble Every Day* und *Sombre*“

Verfasserin

Raffaella Schöbitz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Zu Gunsten der besseren Lesbarkeit dieser Arbeit wird die gendergerechte Schreibweise nicht eingehalten. Die Angaben und Aussagen beziehen sich grundsätzlich auch auf das weibliche Geschlecht.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	3
1. Einleitung.....	7
2. Lacan und der Genuss des Begehrens – Das Konzept der <i>jouissance</i> in <i>Trouble Every Day</i> und <i>Sombre</i>.....	15
2.1. Vom <i>Imaginären</i> über das <i>Symbolische</i> zum <i>Realen</i> – die Frau(en) in <i>Trouble Every Day</i>	17
2.1.1. Christelle – das Phantastische und <i>Imaginäre</i>	18
2.1.2. June – das <i>Symbolische</i> und die Aufrechterhaltung der <i>symbolischen Ordnung</i>	22
2.1.3. Coré – das <i>Reale</i> , Trieb, Begierde und erfüllte <i>jouissance</i>	27
2.2. Mythos des Dionysos – Lacans Konzept der <i>jouissance</i> in <i>Trouble Every Day</i>	33
2.3. Das Martyrium der Lust – Jeans Sucht nach <i>jouissance</i>	40
2.3.1. Das Potential Claires <i>jouissance</i> zur Umkehrung geschlechtlicher Machtverhältnisse.....	44
2.3.2. Die Hände Jeans als Werkzeug und <i>Signifikant des Genießens</i>	47
2.3.3. Der Todestrieb als Wiederholungstäter – Jean und die Frauen.....	49
3. Körperteile und Körperbilder – Die Inszenierung des (weiblichen) Körpers in <i>Trouble Every Day</i> und <i>Sombre</i>.....	53
3.1. Der parzellierte Körper – Das Close-up als Entwurfskonzept des (weiblichen) Körpers in <i>Trouble Every Day</i>	58
3.2. Der Ursprung der Welt – Jeans Blick in bzw. auf den weiblichen Körper.....	69
3.3. Körper als Landschaft – Strategien der Bildverfremdung in <i>Sombre</i>	74
3.4. Der Ort des „in-between“ – Das fabelhafte Hybridwesen als „neues“ Geschlecht.....	79
4. Der „entfesselte“ Blick – Das Blickregime und sein (subversives) Potential zur Auflösung bipolarer Machtverhältnisse.....	85
4.1. Der (weibliche) Zuschauer als Voyeur – Die Erregung des (männlichen) begehrenden Blicks durch den (weiblichen) Körper in <i>Trouble Every Day</i>	88
4.2. Die Frau als Opfer? – Zur Umkehr traditioneller Machtverhältnisse durch die Erwidern des Blicks in <i>Sombre</i>	95
4.3. Die Zensur des (weiblichen) (Zuschauer-)Blicks – Das Spiel von Licht und Schatten in <i>Trouble Every Day</i> und <i>Sombre</i>	99

4.4. Das Konzept der Maskerade – Die überhöhte Darstellung des weiblichen Körpers in <i>Trouble Every Day</i> und <i>Sombre</i>	106
5. Der losgelöste Blick des „neuen“ (weiblichen) Zuschauers – Schlussworte.....	111
Literaturverzeichnis.....	115
Filmverzeichnis.....	121
Internetquellen.....	122
Anhang	125
Abstract (Deutsch).....	127
Abstract (Englisch).....	128
Lebenslauf.....	129

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Christelles Körper unter dem beobachtenden und begehrenden Blick Shanes.....	19
Abb. 2: Christelle als das <i>Imaginäre</i>	20
Abb. 3: Christelle, die als Phantom Shanes Begehren dominiert.....	22
Abb. 4: Christelles Funktion als Phantasma ist für June (das <i>Symbolische</i>) bedeutungslos.....	23
Abb. 5: June im Bild als Heilige und („Über-“)Mutter inszeniert.....	24
Abb. 6: Die Inszenierung von Nähe und Distanz in der Beziehung des Ehepaars Shane und June Brown.....	26
Abb. 7: Der Verlust der Hoffnung und eine Oase der Normalität.....	26
Abb. 8: Die Momente von Halluzination, Angst und Horror im <i>Realen</i>	28
Abb. 9: Coré als animalisches Hybridwesen.....	29
Abb. 10: Coré als Femme fatale in Szene gesetzt.....	31
Abb. 11: Die „Erretung“ Corés durch den jungen Nachbarn und sein „sündiger“ Biss in den Apfel.....	31
Abb. 12: Coré als vampirhaftes Fabelwesen.....	32
Abb. 13: Corés hilflose Suche um Anerkennung und Liebe.....	33
Abb. 14: Die Unmöglichkeit des Geschlechtsverkehrs zwischen Shane und June.....	34
Abb. 15: Christelle als Shanes Sexphantasie.....	35
Abb. 16: Die mit Begehren aufgeladenen weiblichen Körper(-teile).....	36
Abb. 17: Das „Naturwesen“ Frau.....	39
Abb. 18: Das Brüchig-Werden der <i>Symbolischen Ordnung</i> in der Figur Junes und ihr letzter, wissender Blick.....	40
Abb. 19: Jeans „schräge“ Realität.....	42
Abb. 20: Jean als Puppenspieler.....	43
Abb. 21: Jean von Claire bei einem Mordversuch ertappt.....	43
Abb. 22: Claire beim losgelösten Tanzen und der damit Verbundenen Entdeckung ihrer <i>jouissance</i>	45
Abb. 23: Jeans Hände als Werkzeug und Signifikant des Genießens.....	47
Abb. 24: Jean und Claire beim Liebesspiel.....	49
Abb. 25: Jean als Marionettenmeister der Frauen und sein Blick in das schwarze Geheimnis ihres Geschlechts.....	50
Abb. 26: Das Kind als der ideale Zuschauer.....	52

Abb. 27: Der weibliche fragmentierte Körper in Eric Rohmers <i>La Collectionneuse</i> (F 1966).....	58
Abb. 28: Junes fragmentierter Körper.....	60
Abb. 29: Christelles fragmentierter Körper.....	63
Abb. 30: Sexualisierung weiblicher Körper(-teile) durch Shanes machtvollen Blick.....	64
Abb. 31: René Magrittes <i>L'Évidence éternelle</i> (1930) in fünf getrennt gerahmten Bildteilen.....	64
Abb. 32: Die Freilegung Corés Körpers.....	65
Abb. 33: Die Inszenierung der Körper(-teile) als „Body-landscapes“.....	66
Abb. 34: Der menschliche Körper als Abjekt.....	67
Abb. 35: Shanes und Junes Liebesspiel im Close-up.....	68
Abb. 36: Das Geschlecht der Frau als „Ursprung der Welt“.....	70
Abb. 37: Jeans Blick in den weiblichen Körper.....	71
Abb. 38: Albrecht Dürers Holzschnitt <i>Der Zeichner des liegenden Weibes</i> (1538).....	72
Abb. 39: Der Figurenkörper als Strategie der Bildverfremdung.....	74
Abb. 40: Der Figurenkörper als „Fleck“ im Bild.....	75
Abb. 41: Die Verfremdung der Figurenkörper durch Strategien der Bildverfremdung.....	75
Abb. 42: Die Auflösung Jeans Subjekts- und (Geschlechts-)Identitätsstatus.....	77
Abb. 43: Strategien der Bildverfremdung, angewandt auf Landschaften und Körper.....	78
Abb. 44: Shane und Coré als fabelhafte Hybridwesen.....	81
Abb. 45: Jeans in Metamorphose begriffener Körper.....	82
Abb. 46: Claire im menschengroßen Wolfskostüm.....	83
Abb. 47: Shane und Coré als blutlüsterne Vampire.....	83
Abb. 48: Corés begehrender Blick.....	89
Abb. 49: Subjekt und Objekt in der Hierarchie der Blickstruktur.....	90
Abb. 50: Christelle wird von einem vermeintlich omnipotenten personen- und ortlosen Kameraauge beobachtet.....	90
Abb. 51: Shane als Voyeur.....	92
Abb. 52: Shane als „Opfer“ seines eigenen Blicks.....	92
Abb. 53: Shane als Träger des machtvollen Blicks.....	93
Abb. 54: Der Tod Corés als Femme fatale.....	94
Abb. 55: Der Zuschauer als Voyeur bei der Unterwerfung Christelles.....	94
Abb. 56: Die Frauen in <i>Sombre</i> als leblose Objekte oder Puppen.....	96
Abb. 57: Die Veränderung der Struktur des Blickregimes durch den weiblichen (begehrenden) Blick.....	97

Abb. 58: Die Umkehr traditioneller Machtverhältnisse durch Claires Erwiderung Jeans (männlichen) Blicks.....	99
Abb. 59: Das sich in der Dunkelheit liebkosende Paar in <i>Trouble Every Day</i>	101
Abb. 60: Kreischende Kinder beim Beobachten Jeans Puppenstücks.....	101
Abb. 61: Mit welchen Sinnen soll der Zuschauer <i>Sombre</i> wahrnehmen?.....	102
Abb. 62: Der Effekt der Dunkelheit auf den Zuschauer in <i>Sombre</i> (obere Reihe) und <i>Trouble Every Day</i> (untere Reihe).....	103
Abb. 63: Die „unsichtbare“ Ermordung Corés.....	104
Abb. 64: Coré in <i>Trouble Every Day</i> , Édouard Manets <i>Olympia</i> (1863) und Katarzyna Kozyras <i>Olympia</i> (1996).....	107
Abb. 65: Der (anonyme) weibliche Körper in <i>Sombre</i> als rätselhaftes <i>Objekt a</i>	109

1. Einleitung

„Mein Körper, gescheiter als ich, hatte sich angepaßt und die Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen. (...) Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben.“

Marlen Haushofer, *Die Wand*

Die Ausgangsüberlegung für die hier vorliegende Arbeit war zunächst die Frage nach der Repräsentation der Frau bzw. des weiblichen Körpers im/als Film(-Bild). Auch im Kontext der bildenden Kunst werden schon lange Untersuchungen darüber angestellt, warum gerade der (nackte) weibliche Körper im Bild so präsent ist, was aber auch gleichzeitig die Frage aufwirft, wann oder warum sich der männliche Körper aus dem Akt(-Bild) zurückgezogen hat. Bei diesen Überlegungen schwingt zugleich aber auch stets die Tatsache mit, dass die Bilderwelt des Menschen seit jeher überwiegend vom männlichen Maler bzw. Künstler, vormals Handwerker, geschaffen wurde. Unvermeidlich damit einhergehend war auch die Entwicklung eines spezifisch männlichen Blicks auf den (weiblichen) Körper. In Bezug auf den Film bzw. den Kinematografen als wissenschaftliches und künstlerisches Medium, stößt man bereits in den Anfängen seiner Entwicklung auf diesen eher negativ konnotierten, analytischen männlichen und in gewisser Hinsicht begehrenden Blick. Um die Jahrhundertwende wurden in der Pariser Nervenheilanstalt *Hôpital de la Salpêtrière*, in der auch Sigmund Freud lernte und kurze Zeit als wissenschaftlicher Assistent tätig war, von den dortigen (männlichen) Ärzten und Gehilfen bei weiblichen Patientinnen die zu dieser Zeit äußerst populären hysterischen Anfälle provoziert, um diese anschließend zu fotografieren und auf Film zu bannen. Diese, im Rahmen von psychopathologischen Versuchsanordnungen zwischen „aktiv“ blickendem Subjekt (Arzt) und „passiv“ angeblickten Objekt (Patient) entstandenen Aufnahmen, wurden im Folgenden dazu verwendet, um sie den (ebenfalls männlichen) Medizinstudenten zu Zwecken der Information und Weiterbildung vorzuführen.

Ein großer historischer Sprung führt uns zu den Entwicklungen etwa ab den 1960er Jahren, in denen sich vornehmlich (feministische) weibliche Künstler und Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen mit der Frage nach der Repräsentation des weiblichen Körpers im (Film-)Bild auseinanderzusetzen begannen. Parallel zu diesen Reflexionen und Überlegungen versuchten sich Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Vali Export oder Marina Abramović der Darstellung und Inszenierung des weiblichen Körpers und der (Rolle der) Frau mit unterschiedlichen Medien anzunähern. Im Bereich der filmischen Praxis entwickelte sich daraus vor allem in Frankreich eine Art eigenständiges „body genre“ (deut.: „Körpergenre“), in welchem der Körper (im Film) und das somatische Moment der Filmrezeption in den Mittelpunkt rückten. Gleichzeitig begannen auch vermehrt Frauen im Bereich der Regie zu arbeiten, was erneut zu einer Veränderung in der Inszenierung und Darstellungsweise des Weiblichen im Film(-Bild) führte. Ihr Anspruch war unter anderem dahingehend, die vermeintlich männlichen Ästhetik-Vorstellungen des (weiblichen) Körpers aufzubrechen und damit auch dessen „Objekt-“ bzw. „Fetischstatus“ und seine Zeichenhaftigkeit im Filmbild zu hinterfragen und reflektieren.

Die Filmbeispiele, mit denen sich diese Arbeit auseinandersetzt, bewegen sich beide in diese Richtung, lassen sich allerdings nur schwer einem eindeutigen Genre zuordnen. *Trouble Every Day* (FR/JP/DE 2001), von dem Frauenteam Claire Denis als Regisseurin und Agnès Godard als Kamerafrau sowie *Sombre* (FR 1998), von Philippe Grandrieux als Regisseur und gleichzeitig auch Kameramann realisiert, sind hybride Werke, deren intertextuelle Qualitäten einen Raum unterschiedlichen und vielfältigen „Werdens“ (engl.: „becomings“) öffnen. Die Palette der Genres, mit denen die Filme arbeiten, reicht von „Gore“, „Horror“ und „Thriller“ über „Fantasy“ und „Liebesfilm“¹, während sie dabei zugleich auch Grenzen (traditioneller) Gendervorstellungen² (Frau/Mann, Tier/Mensch) überschreiten oder sogar hinter sich lassen: „Paradoxically, then, what the responses to a film such as *Trouble Every Day* suggest is that it is less the 'gore' effects in themselves which attract disapproval than the fact that neither the filmmaker, nor the film itself, can be

1 „Genre, in Claire Denis, resembles a wandering-infiltrating process. It has less to do with the perverting of cinematic modernity than with providing it with a wider horizon ... What is striking in *Trouble Every Day*, is the freedom with which all the elements circulate, and the ability with which Denis goes from one space to another. (Chauvin 2001: 77)“, in: **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*“. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S. 126.

2 Wobei allerdings erwähnt werden muss, dass es sich in beiden Fällen vornehmlich um die Repräsentation von weißen, mitteleuropäischen Frauen und Männern in französischem Autorenkino handelt. In diesem Sinne werden auch die Filme nur vor einem solchen Hintergrund bzw. Historie analysiert und umgehen daher weitgehend Fragen nach der Unterscheidungen hinsichtlich kultureller und ethnischer Diskurse.

fully assimilated into the generic terms and categories that the film evokes.“³ Die einzige „Kategorie“, in welche sich sowohl *Trouble Every* als auch *Sombre* einordnen lassen, ist die des „cinema of senses“. Dabei handelt es sich um eine Art des Kinos (das heißt des Films als Produkt sowie der Moment und die Umstände der Rezeption), das nach einer Zeit großer Veränderungen speziell im französischen Raum entstanden ist und gewissermaßen dort beginnt, “where other films draw to a close and resonates with the myriad of untold stories and sensations that the self-contained world of conventional filmmaking fails to convey (Bellour 2005: 16-17).“⁴ Es gibt vor allem zwei Aspekte, welche die kinematische Praxis dieses französischen „cinema of senses“ prägen: „In the first instance, it goes against the traditions of scenario and/or dialogue-based cinema that dominate French production, not only in its mainstream forms, but also as far as the auteur strand is concerned. (...) Secondly, and in more general terms, the return of a cinema as an art of the senses also goes against the ingrained, Cartesian bent towards the abstract that forms the basis of modern French culture.“⁵ Diese Form des Kinos als Ereignis oder in gewissem Sinne auch Körperspektakel (weswegen sich die Verknüpfung von Pornografie und Horror in beiden Filmen häufig wiederfindet) lässt den Zuschauer näher an den Film herankommen und zieht ihn mit all seinen Sinnen tiefer in dessen Wahrnehmung mit einem gleichzeitigen Gefühl von Lust und Terror hinein. Grandrieux selbst äußert sich zu dieser besonderen Form der Filmproduktion und -rezeption:

„What I am interested in is the issue of experience – the experience you have when watching a film. A corporeal, physical, human experience. The cinema that moves me is a cinema of sensation. I am moved by what the film transmits as sensation – and not just emotion – through the images, the sounds, the editing, the bodies, the actor ... and the story must be caught within cinema's highly material presence. (Béghin 2001)“

Die Besonderheit dieser Filme ist nun die Verhandlung von Körper und Blick und damit eng in Zusammenhang stehend auch das Hinterfragen von (traditionellen Vorstellungen binärer) Geschlechteridentitäten und ihrer Darstellungs- bzw. Inszenierungsweise.

Der im Titel dieser Arbeit verwendete Begriff des „Blickregimes“ bezieht sich in seiner Vieldeutigkeit auf unterschiedliche Aspekte und Konzepte von Blickbeziehungen. In ihrem Text *Male Subjectivity at the Margins* aus dem Jahr 1992 beschreibt die amerikanische Filmtheoretikerin und Kunsthistorikerin Kaja Silverman „wie Subjekte durch ein Blickregime konstituiert werden und wie das Subjekt sich gleichzeitig als ein solches – als

3 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 37.

4 ebd., S. 17.

5 ebd., S. 15.

erkennbares Subjekt – für das Blickregime entwirft. Die deutsche Übersetzung spricht hier von einem Blickregime, da der Begriff Blick zu sehr an den physiologischen Blick gebunden ist und Silverman die ideologischen Implikationen des Blicks verdeutlichen will.“⁶ Im historischen Kontext lässt sich in diesem Zusammenhang Foucaults „panoptischer (Überwachungs-)Blick“ nennen, im Strukturalismus das Lacanschen Modell des *Realen*, *Symbolischen* und *Imaginären* und in der Psychoanalyse der, nach Freud von Laura Mulvey in den feministisch-filmwissenschaftlichen Diskurs eingeführte Begriff der Skopophilie, der Lust am Schauen. Als Subjekte sind wir daher in gewissem Sinne zwangsläufig von Blickregimes, das heißt von Repräsentation von/und Wahrnehmungen und in Bezug auf die bildende Kunst von ins Bild gesetzten Blicken, definiert. Im Weiteren führt dies zum Begriff des *gaze* (auch: strukturelles Blickregime) als einem Blick, der im Unterschied zum „neutralen“ *look* (auch: individueller Blick) weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Person gebunden ist. Mit dem *gaze* in Verbindung steht auch der Umgang mit kulturellem Material und den entsprechenden Technologien, da er das Feld des Sichtbaren in bestimmter Weise gliedert und organisiert. Allerdings ist diese Form des Blicks nach feministischen Ansätzen meist eher ein männlicher, begehrender Blick der Macht, Dominanz und des Wissens. Nach dem Lacanschen Modell gehört er zum Register des *Realen*, das heißt auch dem Bereich des Unfassbaren, Unsagbaren und Unkontrollierbaren an. Mulvey weist in ihrem viel kritisierten Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975 den „aktiven“ Blick dem Mann zu, während die Frau lediglich sein „passiv“ angeblicktes Material ist. Bezüglich des Paradigmenwechsels bzw. den unterschiedlichen Möglichkeiten eines solchen, die in diesen Filmen verhandelt werden, kommt es dabei vornehmlich zu einer Hinterfragung der Subjekt-Objekt-Differenz bzw. -Beziehung und damit auch zu einer Auflösung fixer Geschlechteridentitäten und -inszenierungen im Film(-Bild).

Vor diesem Hintergrund wurde diese Arbeit in drei größere Bereiche untergliedert, die im Endeffekt aus einer Einheit entstanden sind bzw. sich wieder in eine solche zurückführen lassen. Der erste Abschnitt *Lacan und der Genuss des Begehrens* bezieht sich im Wesentlichen auf Lacans psychoanalytisches Modell der drei Register des Subjekts – das *Reale*, das *Symbolische* und das *Imaginäre* – sowie im Weiteren auf den von ihm in die

6 **Wienand**, Kea: „Funktionen visueller Repräsentationen von Alterität – Überlegungen aus gendertheoretischer und postkolonialer Perspektive“, in: **Krol**, Martin/ **Luks**, Timo/ **Matzky-Eilers**, Michael/ **Straube**, Gregor (Hg.): „Macht – Herrschaft – Gewalt. Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts“. Münster: LIT Verlag 2005, S. 203-214, hier: S. 208.

Begehrensökonomie eingeführten Begriff der *jouissance*. Da sich zunächst einmal alle drei Frauen des Films *Trouble Every Day* (Christelle, June und Coré) hervorragend in dieses Modell einfügen lassen, können anhand ihrer Figuren die Repräsentation und Inszenierung der Frau im/als Bild sowie die Vorstellungen von Begehren und (Todes-)Trieb der Hybridwesen Shane und Coré analysiert werden. Das Konzept der *jouissance* verdeutlicht dabei die Macht und Auswirkungskraft, die der (männliche) begehrende Blick und der (weibliche) Körper bzw. das Körperfragment in diesem Zusammenhang auf die Figuren beider Filme haben. Im Falle von *Sombre* trägt die *jouissance* und das damit eng verbundene Blickregime sogar dazu bei, die geschlechtlichen Machtverhältnisse bis zu einem gewissen Punkt umzukehren.

Der folgende Abschnitt *Körperteile und Körperbilder* beschäftigt sich mit eben dieser erwähnten Inszenierung des (weiblichen) Körpers in Form von Körperteilen und -bildern. In *Trouble Every Day* dient das Close-up als eine Art Entwurfskonzept und als Folge des von Laura Mulvey in die Filmwissenschaft eingeführten Problems des fragmentierten Körpers, parzelliert es den bzw. die Körper und speziell jenen der Frau. Damit einhergehend eröffnet sich auch ein weiteres diskursives Feld, mit dem sich vor allem der letzte Abschnitt intensiv auseinandersetzen wird, jenes des „to-be-looked-at-ness“, das heißt des Blickens und des Angeblickt-Werdens. In *Sombre* wird dies auf eindrückliche Weise anhand Jeans Blick in bzw. auf den weiblichen Körper exemplifiziert, mit dem er die Frauen gleichsam zu vergewaltigen und in sie einzudringen (das heißt der Blick als ein Surrogat für ein Geschlechtsteil bzw. den Geschlechtsakt an sich) scheint:

„(...) [T]his focalisation on the body leads to a de-humanising of the characters that has some narrative implications. The obsession of penetration (with a sex organ or a weapon) means the creation of an unreal universe where all action leads inexorably to pleasure or to death. The plot, limited to a vague pretext, sometimes merely functions as a transition, to give the spectator a breather in between two scenes with shock effects (pornography or blood bath). (Rouyer 1997: 179)“⁷

Gleichzeitig schaffen bestimmte Strategien der Bildverfremdung, wie etwa starke Hell-Dunkel-Kontraste, Auflösung der Bildschärfe etc., den Umstand, dass diese so extrem ausgestellten und in gewissem Sinne (dem Blick) ausgelieferten Körper in einen Zustand der Formlosigkeit und des Nichterkennens übergehen. Dies führt zu der Inbezugnahme des Konzepts des „in-between“, wo sich Identitäten herstellen und an dem sich auch das Fabel- oder Hybridwesen wiederfindet, welches sowohl in *Trouble Every Day* als auch in *Sombre* in einer Art „becoming“ geschaffen wird bzw. im (Film-)Bild entsteht.

⁷ **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 38, fn. 17.

Im dritten und letzten Abschnitt *Der „entfesselte“ Blick* wird zunächst auf die mit dem Titel dieser Arbeit in Zusammenhang stehende Relevanz der Subjekt-Objekt-Differenz bzw. -Beziehung eingegangen. Diese umfasst und strukturiert alle weiteren Beschäftigungen mit dem Blickregime und der damit verbundenen Vorstellung des Voyeurs. Dieser wird vor allem in *Trouble Every Day* durch die extradiegetische Blick- und Bedeutungsführung zwischen Figuren (hier auch: Leinwand) und Zuschauer hervorgehoben. Hierbei muss nun erneut darauf hingewiesen werden, dass bei der vorliegenden Analyse dieser Filme auf Wahrnehmungsmuster und -empfindungen zurückgegriffen wird, die sich vor allem bei einem weißen, mitteleuropäischen Rezipienten wiederfinden lassen:

„In effect, in her critique of the kind of 'primitivist understanding of the senses' that underpins, in her opinion, the writings of Shaviro, Laura U. Marks reminds us that the senses are 'cultivated': 'By paying attention to bodily and sensuous experience, we will find that it is to a large degree informed by culture. Perception is already informed by culture, and so even illegible images are (cultural) perceptions, not raw sensations. (2000: 145)“⁸

Der französische Historiker Robert Muchembled meint in Bezug auf die kulturellen Unterschiede der Wahrnehmung und der „Verwendung“ der Sinne auch, dass „[i]n this context, the senses of proximity – smell, taste and touch – were more controlled than sight or hearing. Each country evolved in its own way, but Western culture as a whole now advocated keeping a greater distance between people. (Muchembled 2003: 98)“⁹ Eine solche Form von Distanz wird auch zwischen „aktiv“ blickendem Subjekt und „passiv“ angeblickten Objekt geschaffen, in deren hierarchische Blickstrukturierung sich vor allem in *Trouble Every Day* überwiegend konservative Vorstellungen binärer Geschlechterverhältnisse einfügen. In diesem Fall scheint der Mann Träger des begehrenden Blicks zu bleiben, während die Frau (als Opfer) nicht nur seiner dadurch konsolidierten Macht und Dominanz erliegt, sondern darüber hinaus sogar noch für ihre Sexualität bestraft wird und ihr „gerechtes Ende“ im Tod findet. Im Gegensatz dazu wird sich die Frau in *Sombre* nicht nur ihres „eigenen“ begehrenden Blicks bewusst, sondern erfährt (über ihn) auch eine Begegnung mit dem Erwachen ihrer *jouissance*, dem Sieg der (weiblichen) Sexualität über den Blick als subversives Machtinstrument und der damit einhergehenden Formierung ihres Subjektstatus. Indem nämlich Claire in einem Moment absoluter Demonstration männlicher Macht Jeans Blick gleichberechtigt stand hält, schafft sie so eine Umkehr der traditionell etablierten Machtverhältnisse im Blickregime. Dieses Hinterfragen und kontinuierliche Auflösen der Subjekt-Objekt-Trennung wird auch auf der

8 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 12.

9 ebd., S. 72.

Ebene zwischen Leinwand (auch: Filmbild) und Zuschauer über die Reflexion des Blick(-regimes) weitergeführt, denn beide Filme „include key moments at least where the establishment of a detached and objectifying gaze merely intent on making sense of the representational content of a shot is precluded and gives way to a different viewing experience.“¹⁰ Eine solche ungewöhnliche Zuschauererfahrung und -wahrnehmung wird im Filmbild auch durch den intensiven Einsatz von Licht und Schatten, großen Flächen undurchdringlicher Dunkelheit und das Blockieren oder Verstellen des Feld des Sichtbaren sowohl in *Trouble Every Day* als auch in *Sombre* erreicht. Damit wird erneut auf die Bedeutung der haptischen Visualität in beiden Filmen und im Besonderen des „body genres“ bzw. „cinema of senses“ hingewiesen, das den Zuschauer(-Körper) als ein geschlechtsneutrales Wahrnehmungsinstrument und -subjekt formieren lässt. In einem letzten Schritt wird diese Veränderung der Zuschauerrezeption durch das Maskerade-Konzept (vor allem nach Mary Ann Doane) betont, welches sich auf die Darstellungs- und Inszenierungsweise des weiblichen Körpers und die Repräsentation der Frau in beiden Filmen auswirkt. Darüber erfährt nicht nur der (männliche) begehrende Blick innerhalb der filmischen Diegese eine Umdeutung, sondern auch der (voyeuristische) Zuschauerblick wird durch die damit einhergehenden Strategien irritiert und die Vorstellungen binärer Geschlechteridentitäten ins Wanken gebracht.

10 Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 63.

2. Lacan und der Genuss des Begehrens – Das Konzept der *jouissance* in *Trouble Every Day* und *Sombre*

„Diese Manie, mit der die Menschen dem Genuß nachjagen, ist der beste Beweis, daß sie nicht in der Lage sind, ihn zu finden.“

Gilbert Keith Chesterton

„Der Sinnengenuß ist nur von kurzer Dauer. Er verschlingt sich selber.“

Carl Hagemann

Bereits in den Anfängen kritischer Auseinandersetzung feministischer Filmtheorie der frühen 1970er Jahre mit sowohl zeitgenössischem als auch historischem Kino, wurden Lacans Theorien und Konzepte immer wieder interpretiert, bearbeitet und vor allem hinsichtlich geschlechtlicher Zuschreibungen dekonstruiert¹¹. So will sich auch dieses Kapitel mit Lacan und im Speziellen mit der von ihm definierten *jouissance* und der damit verbundenen Begriffsordnung auseinandersetzen. Dies soll zunächst weniger auf der Grundlage bereits überarbeiteter Konzepte weder weiblicher noch männlicher Autoren aus den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen – sei es die Philosophie, Filmwissenschaft etc. –, sondern direkt auf der Basis der Schriften- und Seminar-Texte Lacans¹² geschehen. Sowohl *Trouble Every Day* als auch *Sombre* eignen sich aufgrund ihrer außergewöhnlichen inner- bzw. extradiegetischen Blick- und Bedeutungsführung hervorragend dazu, sie mit der *jouissance* und den damit zusammenhängenden Komplexen des *Signifikants*, des *Begehrens* und des *Todestriebs* nach der Definition Lacans in Verbindung zu bringen. Es werden bestimmte exemplarische Szenen beider Filme herausgegriffen, anhand derer das Potential psychoanalytischer Leseweise von an sich somatischen Filmen, das heißt solche, die unter dem Aspekt der Affekttheorie stehen, unter Beweis gestellt werden soll. Diese Argumentation ist vor allem im Hinblick auf die Kernfrage der hier vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung. Sie bildet die Voraussetzung für eine weitere Beschäftigung mit den Möglichkeiten eines

11 Allen voran eine der Pionierinnen psychoanalytisch orientierter feministischer Filmtheorie Laura Mulvey, in vielerlei Hinsicht zurecht kritisiert von zeitgenössischen Wissenschaftlerinnen wie Mary Ann Doane, Gaylyn Studlar, Kaja Silverman oder Teresa de Laurentis. Aber auch die poststrukturalistische Philosophin Judith Butler oder die Medien- und Kulturwissenschaftlerin Marie-Luise Angerer bezogen bzw. beziehen sich in ihren Werken immer wieder auf Lacan bzw. neoanalytische Ansätze der Psychoanalyse.

12 Vor allem wird hierbei auf das mehrteilige Werk *Das Seminar* und davon die Bücher: VII, XI, XX Bezug genommen.

Paradigmenwechsels im männlichen Blickregime. Denn sowohl Denis' wie auch Grandrieuxs Film sind in bzw. nach einer Zeit großer Veränderungen speziell im französischen Kino¹³ entstanden, deren ertragreiche Früchte Martine Beugnet in seinem Text *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* als „cinema of senses“, „extreme cinema“ oder auch „cinema of the abject“, „as the blurring of the border between figurative and abstract“¹⁴ bezeichnet: „The cinema of sensation starts where other films draw to a close and resonates with the myriad of untold stories and sensations that the self-contained world of conventional filmmaking fails to convey“¹⁵. Gerade die Tatsache, dass in beiden Filmen die Geschlechterdifferenz nach wie vor vom männlichen Grundmodell aus bestimmt wird, unterstützt die Annahme und damit die Untersuchungsmethode, dass eine von Lacans Begriffen der Psychoanalyse geprägte Leseweise dieser Filme noch kein überkommenes Konzept zu sein scheint. Mit den von Deleuze und Guattari definierten Begriffen des Bewegt- bzw. Affektbildes, entwickelte sich in den 1980er Jahren, parallel zur psychoanalytisch orientierten feministischen Filmtheorie, die sogenannte Affekttheorie, die im Weiteren eine sensuelle, sensomotorische und haptische Dimension des Filmerlebens fokussierte. Daraufhin begannen sich auch Filmtheoretikerinnen und Philosophinnen der Postmoderne wie Laura Marks, Vivian Sobchack oder Linda Williams vermehrt mit einem körperlich-sinnlichen Zugang zum Film zu beschäftigen, was mit einer Abnahme und zugleich auch verstärkten Kritik an der psychoanalytischen Leseweise von Filmen einherging. Obwohl *Trouble Every Day* und *Sombre*, wie zuvor bereits erwähnt, sehr eindeutig dem „body genre“ bzw. dem französischen „cinema of senses“ zugeordnet werden können, wird hinter all der sich wirt auf den Filmbildern bewegenden Haut und dem Fleisch auch noch ein Bild der Frau bzw. Weiblichkeit entworfen, das sich nicht allein über einen affekt- bzw. sensationstheoretischen Zugang analysieren lässt. Auch das Arbeiten über Genre-Grenzen hinweg, sowie die Inszenierung von Dominanz und Unterwürfigkeit durch Blicke und traditionelle Rollenmodelle unterstützt eine Rückkehr zum psychoanalytischen Modell. So schreibt auch Beugnet in diesem Zusammenhang, dass besonders in der Filmtheorie

„the psychoanalytical model is generally seen to subordinate the object of its studies to that of a system of representation governed by a set of pre-established rules (determined in turn, by the overarching norm of male, heterosexual desire). However, even if it was regarded as a conditioned trend of thought linked to a specific period of film theory, the complete denial of the psychoanalytical line of investigation would need to be queried not only in terms of its historical significance (in particular where feminist and gender studies are concerned), but also because elements of it have necessarily permeated other branches of film studies and, indeed, inspired

13 Vgl. **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 14-19.

14 ebd., S. 16.

15 ebd., S. 17.

filmmaking techniques.“¹⁶

Damit befürwortet er nicht nur die Anwendung dieses Modells auf die Filmanalyse, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die nach wie vor von der Psychoanalyse beeinflussten künstlerischen und technischen (Entwicklungs-)Möglichkeiten des Films. Denn auch wenn sich im Prozess der Film- bzw. Postproduktion durch die Kameraeinstellungen und -bewegungen, Licht und Kontrast, die materielle Beschaffenheit des Filmbildes, die Zusammenstellung des (unterschiedlichen) filmischen Rohmaterials, ebenso wie die Varianz von akustischen und visuellen Eindrücken, auf die Haptik des Films, das heißt, das „Berühren“, „Riechen“ und „Schmecken“ auswirken können, so existiert, zumindest bei den ausgewählten Filmen, nach wie vor ein „emotionaler“ bzw. psychologischer Bereich, der zwar diffus bleibt, jedoch umso tiefgreifender auf die Evokation von Genuss, Begehren, Sehnsucht, Angst und Schrecken im Zuschauer abzielt. Das psychoanalytische Modell bezieht sich daher nicht allein auf den Film bzw. das Filmbild, sondern zu ebenso großen Teilen auch auf die Position der Zuschauer und deren Rezeptionshaltung bzw. -empfinden.

2.1. Vom *Imaginären* über das *Symbolische* zum *Realen* – die Frau(en) in *Trouble Every Day*

„Doch ob idealisierte oder dämonisierende Weiblichkeit, ob Hure oder Heilige, ob Ewigweibliche oder Todesbringerin, ob Engel oder Dämon – seit jeher ist das Weibliche mit Natur identifiziert worden. Biologisch, essentialistisch abgesichert, wird der Weiblichkeitsraum zu jenem Raum, in dem der Mann seine Ängste, Begierden und Sehnsüchte – sein Verdrängtes und Nichtgelebtes – deponieren kann (...).“

Rosemarie Lederer

Das Lacansche Modell der drei Register des Subjekts – das *Reale*, das *Symbolische* und das *Imaginäre* – lässt sich sehr treffend auf das weibliche Figurenpersonal Denis' *Trouble Every Day* umlegen. Obwohl von drei völlig unterschiedlichen Frauen verkörpert, können diese trotzdem als ein einziges Subjekt gesehen werden und in nächster Konsequenz als Repräsentation¹⁷ des weiblichen Subjekts. Diese drei Strukturen sind ähnlich der

¹⁶ **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 9f, fn. 9.

¹⁷ Dem Begriff der „Repräsentation“ wird im deutschen Sprachgebrauch seine Mehrdeutigkeit entzogen, „indem er ausschließlich als *Darstellung* verstanden wird. Doch Repräsentation bedeutet darüber hinaus

triadischen Anordnung der Ringe des „Borromäischen Knotens“ so miteinander verbunden, dass jeder einzelne Komplex die beiden anderen bedingt, so dass sie eine scheinbar unauflösliche Einheit bilden: „[Z]erschneidet man einen seiner Ringe, so zerfällt die gesamte Konstruktion in unzusammenhängende und an sich sinnlose Einzelteile.“¹⁸

2.1.1. Christelle – das Phantastische und *Imaginäre*

Das *Imaginäre*, in diesem Fall repräsentiert von Christelle, dem Zimmermädchen des Pariser Hotels, in dem das Ehepaar Brown seine Flitterwochen verbringt, steht für den Bereich der Bilder und Phantasmen¹⁹. Es (hier: Christelle) verhält sich demnach als eine Art Projektionsfläche für Wünsche, Vorstellungen und Phantasien, die möglicherweise ausgelebt werden können, auf jeden Fall aber ungefährlich sind, solange sie nur imaginär bleiben. In dem ebenfalls als Trias angelegten Konzept der nach männlichen Vorstellungen ausgerichteten weiblichen „Gebrauchstypen“ – Jungfrau und Mutter, Hure und Femme fatale bzw. Femme fragile²⁰ – entspricht Christelle dem negativ belasteten Bild der Prostituierten, die ganz nach dem Konzept des *Imaginären* Bilder und Vorstellungswelten aufruft, kreierte und verkörpert. Bereits bei der Ankunft des Paares im Hotel überlässt Shane dem zerbrechlich wirkenden Zimmermädchen das schwere Gepäck und unterwirft sie damit in eine Art sadomasochistisches Verhältnis, in dem er sie einerseits dirigiert und sie seine Macht spüren lässt, während er andererseits selbst unter seinem Verlangen sie zu „besitzen“ leidet. Er bestraft sie in der Position des dominanten Mannes für ihre Existenz als Frau und im speziellen für die Rolle, die sie in seinen Augen offensichtlich verkörpert.

auch *Vertretung* (im politischen Kontext) sowie *Vorstellung*. Diese Mehrfach-Bedeutung des Repräsentationsbegriffs ist grundlegend, da sie der Kritik an einer essentiellen Definition von Subjekten Schranken setzt. (...) Dieses Wissen umfaßt nun jedoch genauso die Zuschreibungen bzw. notwendigen Festsetzungen geschlechtlicher Identitäten, nämlich, daß sie nicht *nur* das sind (sein können), was sichtbar ist, sondern daß sie gleichzeitig immer schon auf etwas anderes verweisen, und daß dieses andere in Potentialität gehalten und nicht verdrängt wird.“, in: **Angerer**, Marie-Luise: „*The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*“, in: Dies. (Hg.): „*The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*“. Wien: Passagen 1995, S. 17-34, hier: S. 29.

18 **Ort**, Nina: „*Tertium datur – Über hierarchische Dreiwertigkeit und heterarchische Triaden*“, in: **Jahraus**, Oliver/ **Ort**, Nina (Hg.): „*Bewusstsein – Kommunikation – Zeichen. Wechselwirkungen zwischen Luhmannscher Systemtheorie und Peircescher Zeichentheorie*“. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 227-242, hier: S. 228.

19 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Schriften I*“. Berlin/ Weinheim: Quadriga 1991, S. 61-70.

20 „Femme fragile, Femme fatale, Prostituierte und 'süßes Mädel' verweisen als kulturelle Archetypen insgesamt auf einen Diskurs des Weiblichen, der (...) die weibliche Sexualität im Bild der hysterischen, frigiden, kranken, dämonischen, unfruchtbaren oder promiskuitiven Frau zu bannen sucht.“, in: **Catani**, Stephanie: „*Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*“. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2005, S. 113.

Schon an dieser Stelle wird das männliche Begehren in Shanes Blicken spürbar, worauf ich im *Kapitel 4* genauer eingehen werde. Stück für Stück tastet er und damit auch das Auge der Kamera Christelles Körper ab: Die weiblich geschwungenen Waden, den anmutigen blanken Nacken und den verschämt, zu gleichen Teilen unterwürfig wie anzüglich über die Schulter zurückgeworfenen Blick Christelles, die damit seinen voyeuristischen Genuss decouvriert.



Abb. 1: Christelles Körper unter dem beobachtenden und begehrenden Blick Shanes

Ihre Zuordnung zum Bereich des *Imaginären* wird anhand der nächsten Szene noch deutlicher, als sie beginnt, das mit so viel Bedeutung aufgeladene (Ehe-)Bett mit frischen weißen Laken zu überziehen. Das Paar lässt sich in der Zwischenzeit darauf niedersinken, albert etwas herum und entledigt sich schließlich seiner ersten Kleidungsschicht, ganz so, als ob Christelle gar nicht anwesend wäre. Sie scheint damit tatsächlich dem zu entsprechen, was sie ihrem psychischen Register nach ist: Etwas „Imaginäres“, nur in der Vorstellung Anwesendes und in diesem Sinne bereits auf eine Art anregend bzw. befriedigend. Unterstützt wird diese merkwürdige An- bzw. Abwesenheit, durch die in einer solchen Situation unangebrachte helfende Hand June Browns, Shanes junger und unschuldig inszenierter Ehefrau. Stets ganz in weiß gekleidet verschmilzt sie auch in diesen Bildern mit ihrer hellen Umgebung, während sie sich wie selbstverständlich um das Beziehen des Bettes kümmert, als wäre keine andere Frau im Raum oder als wären beide ein und dieselbe Person. Shane indessen wähnt sich erneut in einem unbeobachteten Moment und betrachtet Christelle bei ihrer Tätigkeit. Im Gegensatz zu den anderen beiden Frauen des Filmes, June und Coré, ist sie mit auffällig blauem Lidschatten geschminkt, eine Tatsache, die vor allem vor dem totalen Gegensatz der farblosen Reinheit Junes, beinahe grotesk und obszön ihre Vorstellung als Prostituierte noch unterstreicht. In der darauf folgenden Szene rückt die Kamera Christelles Nacken noch ein bisschen näher und erhöht damit den Eindruck Shanes gesteigerten Begehrens.



Abb. 2: Christelle als das *Imaginäre*

Dieses mit dem *Imaginären* in Verbindung stehende französische „fantasme“, von dem Lacan schreibt, welches sich sowohl mit „Phantasma“ als auch mit „Phantasie“ übersetzen lässt, steht, wie bereits beschrieben, in einem äußerst konkreten Sinne für die Bildung einer Phantasie. Lacan spezifiziert dieses Phantasma als eine Form der Abwehr „gegen die Wahrnehmung der Kastration bzw. den Mangel, wofür der Fluß der Bilder im Erinnerungsstrom angehalten wird, um einer unverträglichen Vorstellung, die im nächsten Bild auftauchen würde, zu entgehen.“²¹ Häufig liegen dabei Entwicklungen, wie die eines Phantasmas, traumatischen Erlebnisse zugrunde, die über das imaginierte „Bild“²² eine Abwertung oder Umdeutung erfahren. In der Figur Christelles führt diese Wahrnehmung der Kastration bzw. des Mangels im *großen Anderen* (hier: die Frau) zu der Annahme, dass die Frau im Film (!) in *Trouble Every Day* für den Mann in doppelter Hinsicht ein Trauma bzw. eine Kastrationsangst darstellt – zum einen durch den „klassischen“ von Freud definierten und in der feministischen Filmtheorie beginnend mit Laura Mulveys Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* anhand einiger Beispiele durchexerzierten Kastrationskomplex, zum anderen entspricht keine der drei Frauen ihrer konservativen und traditionellen Rolle des „schwachen Geschlechts“. Ganz im Gegenteil verwandelt sich eine von ihnen in einen Männer- (bzw. Menschen-)fressenden Vampir. Dieser anscheinend

21 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse*“. Berlin: Parodos 2007, S. 141.

22 Mehrbedeutend durch die Tatsache, dass „die Frau als Bild“ (und damit einhergehend auch der weibliche Körper und sein Bildstatus) im System visueller Repräsentation, vor allem in der feministischen Auseinandersetzung mit (historischen Abschnitten) der Kunstgeschichte, besondere Bedeutung zukommt. Ein Umstand auf den ich im *Kapitel 3* noch genauer eingehen werde.

schmerzhafte und negativ-destruktivistische Erinnerungs- oder auch Begehrensstrom, der in Shane durch den Anblick einer Frau wachgerufen wird und den er mit allen (in) ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu unterdrücken sucht, findet in der Entsprechung Christelles als das *Imaginäre* seine „gesunde“ und zunächst heilsame Erfüllung. Sie ist anwesend, allerdings ohne verfügbar zu sein, entzieht sich Shane immer wieder, hält dabei aber seine Vorstellungen, auf die sich sein Begehren konzentriert und in denen seine *jouissance* vorgeblich befriedigt wird, durch anzügliche Blicke, Gesten und indem sie, einer Halluzination gleich, immer wieder unerwartet in seiner Nähe auftaucht, stets aufrecht. Damit wird Shane eine Möglichkeit gegeben, seinem unmenschlichen kannibalischen Trieb, von dem auch Coré „befallen“ ist und dessen Unkontrollierbarkeit sich an den Bisspuren Junes Oberarms zeigt, zu entgehen.

„Das Phantasma artikuliert solcherart nicht schlicht die Beziehung des Subjekts zum Objekt seines Begehrens, sondern zu einem ganz besonderen Objekt: zu einem Objekt, das am Platz dessen steht dessen das Subjekt symbolisch beraubt wurde: seines Seins.“²³ Die Formel des Phantasmas, welche die Lacansche Algebra als „ $\$ \diamond a$ “²⁴ bezeichnet, wird folgendermaßen definiert:

„[S]ofern das Subjekt um etwas seiner selbst beraubt ist, das den Wert des Signifikanten selbst seiner Alienation angenommen hat (dieses etwas ist der Phallus), sofern also das Subjekt um etwas beraubt ist, das zu seinem Leben selbst gehört, weil dieses Wert angenommen hat aus dem, was es an den Signifikanten bindet; sofern es in dieser Position ist, wird ein bestimmtes Objekt Begehrens-Objekt' (*Sém VI*, 22.04.1959).“²⁵

Dieses Begehrens-Objekt oder auch *Objekt a* ordnete Lacan zunächst dem Bereich des *Imaginären* zu²⁶. Für das Begehren des Subjekts entscheidend ist allerdings, „daß das Objekt seines Begehrens für es stets auf Distanz bleibt.“²⁷ Eben diese Distanz hält Shane zu Christelle und umgekehrt ein. Allein indem Shane (das Subjekt) nicht aufhört zu begehren, kann er sich vor der *jouissance* schützen²⁸, denn „das Begehren ist eine Abwehr, die Abwehr dagegen, eine Grenze im Genießen zu überschreiten.“²⁹ Sehr deutlich wird dies in der Szene ausgeführt, in der Shane von einem langen Spaziergang durch die Pariser Straßen in das Hotelzimmer zurückkehrt, wo noch wenige Sekunden zuvor Christelle auf

23 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“, S. 142.

24 Vgl. die Formel des Triebs lautet: „ $\$ \diamond D$ “.

25 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“, S. 142.

26 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Seminar XX. Encore (1972-1973)*“. Berlin/ Weinheim: Quadriga 1991, S. 77.

27 **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII. Die Ethik der Psychoanalyse (1959-1960)*“. Berlin/ Weinheim: Quadriga 1996, S. 95.

28 Warum dies im buchstäblichen Sinne lebensnotwendig ist, wird im *Kapitel 2.2* verdeutlicht.

29 **Lacan**, Jacques: „*Schriften II*“. Weinheim: Quadriga 1991, S. 202.

dem Bett gelegen und eine Zigarette geraucht hatte. Das filmische Geschehen ist an diesem Punkt bereits weit fortgeschritten und damit scheint auch Shanes nur schwer unter Kontrolle zu haltendes Begehren am Klimax angekommen zu sein. Er betrachtet den Abdruck, den Christelles Körper auf dem Brownschen „Ehebett“ hinterlassen hat und der zu gleichen Teilen als Phantom einer Erinnerung wie auch einer Idee bzw. Imagination Shanes Begehren dominiert, als etwas das da war, aber nicht mehr da ist. Voller Hingabe lässt er sich auf diese Leere gleiten, atmet den verlorenen Duft ein und lässt damit endgültig den Bereich des „sicheren“ Genießens hinter sich.



Abb. 3: Christelle, die als Phantom Shanes Begehren dominiert

Ab etwa 1974 liegt das *Objekt a* dann in der Schnittmenge von *Subjekt* und *Anderem* (hier: die Frau), wonach auch Dylan Evans Schreibweise zutrifft, die den Ursprung und das ultimative Ziel des Begehrens, das stets unerreichbar bleibt, da es sich ständig entzieht, in der Mitte des „Borromäischen Knotens“ lokalisiert, dort wo sich das *Imaginäre*, das *Symbolische* und das *Reale* überschneiden³⁰, das heißt, da wo alle drei Frauen, Christelle, June und Coré sich zu einer Frau – dem bzw. der *Anderen* – vereinen.

2.1.2. June – das *Symbolische* und die Aufrechterhaltung der *symbolischen Ordnung*

In Verbindung mit der *jouissance* ist der Begriff des *Imaginären* dem *Symbolischen* bzw. der *symbolischen Ordnung*, welche in der Figur der jungfräulichen Ehefrau Junes personifiziert zu sein scheint, entgegengesetzt³¹. Exemplarisch veranschaulicht wird diese Divergenz, als Christelle sich dem Zimmer des Ehepaars Brown nähert, in dem June alleine schläft, nachdem Shane sich unbemerkt aus dem Hotel gestohlen hat. Über eine Großaufnahme ihres Nackens wird das Zimmermädchen erneut durch den anscheinend begehrenden Blick Shanes in das Bild eingeführt. Ihr Status als *Imaginäres* wird allerdings in dem Moment entlarvt, als sie das „Bitte-nicht-stören-Schild“ entdeckt, dass an der

30 Vgl. Evans, Dylan: „*Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*“. Wien: Turia + Kant 2002, S. 206.

31 Da die drei Strukturbestimmungen in ihrer Anordnung dem „Borromäischen Knoten“ entsprechen, kann es eigentlich kein Gegenüber bzw. entgegengesetzt geben, trotzdem ist diese Definition Lacans für eine weitere Auseinandersetzung mit diesen, mit der *jouissance* in Verbindung stehenden Registern des Subjekts von besonderer Bedeutung.

Türschnalle baumelt. Einer unsichtbaren Mauer gleich ist es ihr unmöglich, diese Grenze zu passieren und damit gleichzeitig aus Shanes Imaginationsraum herauszutreten. Ihre Funktion als Phantasma ist für June bedeutungslos, ihr sogar entgegengesetzt und tritt eben nur dann auf, wenn in der *symbolischen Ordnung* eine Störung oder Unterbrechung vorfällt.³²



Abb. 4: Christelles Funktion als Phantasma ist für June (das *Symbolische*) bedeutungslos

Dem *Symbolischen* sind nicht nur alle Subjekte (hier: Shane) unterworfen, es steht auch für die Ordnung des Diskurses und der Sprache im Sinne einer objektiven Struktur. Während des ganzen Films ist es immer wieder June, die am wenigsten an der allgemein um sich greifenden Sprachlosigkeit zu leiden scheint. So versucht sie in einer Szene Christelle auf französisch zu grüßen, während sie am Ende der oben beschriebenen die ihr fremde Sprache sogar im Halbschlaf vor sich hin flüstert: „Un petit déjeuner, s'il vous plaît. S'il vous plaît. Oui, Oui. Oui, Oui, Oui. ... Oui!“³³ Sie ist auch die einzige, die in ihrem Bemühen, die Situation zu erfassen, wiederholt Fragen stellt, um etwas Licht in das unerklärliche Verhalten ihres Mannes zu bringen – beispielsweise als Shane sich ihr während des ersten Versuchs des Geschlechtsverkehrs brüsk entzieht, im Badezimmer einschließt und sich masturbierend selbst zum Höhepunkt bringt. Indessen steht June vor der Türe und schlägt so lange dagegen, bis er schließlich öffnet und June ihm entgegenschreit: „Talk to me!“³⁴ Ebenso ihr Besuch bei der ihr unbekanntenen Jeanne Ghislain, auf deren Telefonnummer sie in Shanes mobilem Adressbuch stößt, nachdem sie auch seine Tasche und Reiseapotheke durchstöbert hatte, zeugt von ihrer hartnäckigen Suche nach Antworten.

Der Phallus (als *Signifikant des Genießens*) ist die Instanz, die in der *symbolischen Ordnung* (hier: June) Sinn erzeugt, da der Phallus *Signifikant besonderer Ordnung* ist und das *Symbolische* selbst aus Signifikanten besteht. Für die unwiederbringliche Entfremdung des Subjekts (hier: Shane) von seinem Sein (hier: Geschlechtsverkehr bzw. Fortpflanzung),

32 Vgl. **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen: Kant und Lacan*“. Wien: Turia + Kant 2005, S. 73.

33 „*Trouble Every Day*“, Regie: Claire Denis, FR/DE/JP 2001; DVD-Video, 105 Min., Frankreich: Warner Home Video 2001; 00:36:23-00:36:36.

34 ebd.; 01:16:38-01:16:39.

in das es sich fortan nicht mehr nahtlos einfügen lässt (hier: „gesellschaftsunfähig“ durch einen Mangel), für diesen Verlust seines besten Teils steht der Phallus, den Lacan zwar klar von seinem körperlichen Korrelat des Penis unterscheidet, „gleichzeitig *symbolisiere* der Phallus den Penis jedoch und sei in diesem Rückbezug auch Ausdruck eines männlichen Prinzips“³⁵. Im Gegensatz zum *Imaginären* und *Realen* schließt das *Symbolische* die *jouissance* vollkommen aus, verbietet sie sogar mittels der „symbolischen Kastration“ bzw. der „Kastrationsdrohung“ oder dem *Nein-des-Vaters* (franz.: *Non-du-Père*). Dieses „Nein“ muss nicht vom realen „Vater“ selbst ausgesprochen werden, sondern kann auch im *Namen-des-Vaters* (franz.: *Nom-du-Père*), wie in diesem Fall durch die Mutterfigur Junes geschehen. Über dieses Verbot der *jouissance* wird das Subjekt (hier: Shane) in die *symbolische Ordnung* der Gesellschaft und der Gesetze (rück-)geführt. Seine nicht gesellschaftsfähige Begierde, der beinahe tierische Trieb nach endlosem Genuss des Fleisches, wird demnach durch das *Symbolische* in der Figur der June unterdrückt. Paradoxaerweise ist jedoch die aus diesem Verbot resultierende Unmöglichkeit von *jouissance* „ihrerseits konstitutiv für das Begehren, das sich der verbotenen *jouissance* asymptotisch nähert, dabei aber stets innerhalb der Grenzen des Symbolischen verbleibt, um sich, beziehungsweise das Subjekt, vor der *jouissance* zu schützen.“³⁶ Dieser Ausschluss der *jouissance* geschieht weder durch ein verbal ausgedrücktes „Nein“ noch indem June sich Shane zu entziehen sucht. Im Gegenteil bietet sie sich ihm immer wieder an, versucht seine sexuelle Aufmerksamkeit zu erregen und überhaupt ein „normales“ Paarverhalten zu fördern. Dennoch wird sie im Bild beständig als Heilige und („Über-“)Mutter inszeniert, wie beispielsweise über ihre durchgehend in unschuldigen Weißtönen gehaltene Garderobe, nur gebrochen durch das Blau ihres Mantels oder der Decke, die sie sich im Flugzeug überwirft. Beides unterstreicht das Bild der christlichen Darstellung der heiligen Jungfrau und Mutter Maria, aufgeladen mit der symbolischen Bedeutung als reine und trieblose, nur liebende Mutter-Frau.



Abb. 5: June im Bild als Heilige und („Über-“)Mutter inszeniert

35 **Egger-Gajardo**, Stephanie: „Das Prinzip Unentrinnbarkeit: Heteronormativität in Werken von Angela Carter und Christine Brooke-Rose“. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2008, S. 115, fn. 412.

36 **Boehme**, Tim Caspar: „Ethik und Genießen“, S. 73f.

Im Gegensatz zum Modell der Prostituierten oder der *Femme fatale* bzw. *fragile*, ist im traditionell konservativen Entwurf des Weiblichen nur der Frau als Ehefrau „kurzzeitig eine mit moralischen Konventionen übereinstimmende sexuelle Identität gestattet, die ausschließlich Fortpflanzungszwecken unterstellt bleibt und zur eigentlichen Bestimmung jeder Frau führt: der Mutterrolle.“³⁷ Demnach kann so etwas wie Begehren oder gar *jouissance* in dieser weiblichen Repräsentationsfigur weder Entsprechung finden, noch eingelöst werden. „Im Bild der 'Mutter' erstarrt die Frau zur 'Heiligen', deren Sexualität erneut tabuisiert wird.“³⁸ Dieses Tabu, bei Lacan als „Inzesttabu“ markiert, stellt eine Form der Abwehr dar, die Grenze im Genießen zu überschreiten.³⁹ „Der Inzest repräsentiert in diesem Zusammenhang eine Form hypothetisch postulierter absoluter sexueller Befriedigung.“⁴⁰ Auch in dem Moment als Shane June in einer demonstrativ konservativen Geste auf seinen Armen über die Schwelle ins frische „Eheglück“ tragen möchte, wird ihre besonders problematische Rolle als Ehefrauenfigur klar gezeichnet. Sie ist keine festgelegte Figuration wie etwa die *Femme fatale* oder *Femme fragile*, sondern stellt eine spezifische Frauenrolle dar, „die sich erst in Bezug auf andere (Ehemänner, Kinder etc.) entwickeln kann.“⁴¹ Sie versucht zwar immer wieder als sexuelles Wesen wahrgenommen zu werden, wird aber von Shane in ein von ihm vorgefertigtes Rollenmodell getrieben, aus dem sie nicht ausbrechen kann und das ihm unter anderem auch dazu dienen soll, sich solange wie möglich in der *symbolischen Ordnung* der Gesellschaft aufhalten zu können.

37 **Catani**, Stephanie: „*Das fiktive Geschlecht*“, S. 113.

38 ebd.

39 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Schriften II*“, S. 202.

40 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 91.

41 **Catani**, Stephanie: „*Das fiktive Geschlecht*“, S. 115.



Abb. 6: Die Inszenierung von Nähe und Distanz in der Beziehung des Ehepaars Shane und June Brown

Allein in einer Szene scheint das Ehepaar Brown für kurze Zeit in der Normalität des gesellschaftlich anerkannten Paarverhaltens verweilen zu dürfen, wobei der Dualismus ihres Glücks und Unglücks aber stets in der Symbolhaftigkeit des Bildes gegenwärtig bleibt. Ganz in schwarz gekleidet, nur den Kopf in ein grünes Seidentuch gehüllt, trägt June in dem Farbenspiel des Bildes trauernd die Hoffnung an das Glück ihrer Beziehung zu Grabe. Das grüne Tuch wird vom Wind davon geweht und verliert sich im Dächermeer von Paris. In der darauffolgenden Einstellung, die die beiden in scheinbar trauter Zweisamkeit mit zumindest nackten Oberkörpern im Bett zeigt, flüstert Shane dem auratischen Objekt seiner Begierde, die gleichzeitig so nah wie fern neben ihm schläft, ins Ohr: „I'll never hurt you. I like you June.“⁴²

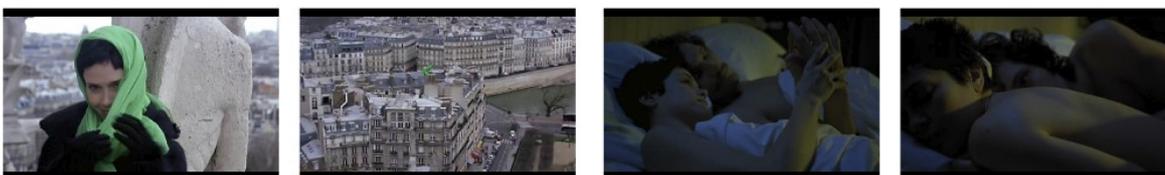


Abb. 7: Der Verlust der Hoffnung und eine Oase der Normalität

Auch als Monster, von dem er weiß, dass es in ihm schlummert und nur darauf wartet ausbrechen zu können, hat Shane den Anspruch geliebt zu werden.

„Der Anspruch an sich zielt auf etwas anderes als die Befriedigungen, nach denen er ruft. Es ist der Anspruch auf eine Gegenwart oder auf eine Abwesenheit. Das bringt jene ursprüngliche Beziehung zur Mutter zum Ausdruck, die schwanger geht mit jenem Anderen, das *diesseits* des Bedürfnisse [! sic] zu situieren ist, die es befriedigen kann. Sie konstituiert er bereits als Inhaber des 'Privilegs', die

42 „*Trouble Every Day*“; 00:54:21-00:54:26.

Bedürfnisse zu befriedigen, das heißt der Macht, ihnen das vorzuenthalten, wodurch allein sie befriedigt wären. Dies Privileg des Anderen umreißt so die radikale Gestalt der Gabe dessen, was es nicht hat, das heißt dessen, was man seine Liebe nennt. Auf diesem Wege hebt der Anspruch die Besonderheit von alledem, was gewährt werden kann, auf und verwandelt es in einen Liebesbeweis, wobei selbst die Befriedigungen, die er für das Bedürfnis erwirkt, erniedrigt werden dadurch, daß sie nicht mehr darstellen als das Zerschellen des Liebesanspruchs (...).⁴³

Im Unterschied zum *Objekt a*, ist das *große Andere* „A“ ein Konzept der Andersheit, das *Nicht-Ich*, welches das Subjekt strukturiert und ausrichtet. Es ist, wie bereits vorhin ausgeführt, die *symbolische Ordnung* der Sprache, die sich das Subjekt zu eigen macht, um selbst sprechen zu können bzw. eine Stimme zu haben. In der Lacanschen Rekonstruktion Freuds *Ödipuskonflikts*, wird das *Andere* durch Autoritätsfiguren, wie in diesem Fall, die „Mutter“ June symbolisiert.

2.1.3. Coré – das *Reale*, Trieb, Begierde und erfüllte *jouissance*

Nahe mit dem *großen Anderen* und der *jouissance* verwandt ist auch das letzte Register des Subjekts, das *Reale*, im Komplex des Films repräsentiert durch die Figur Corés. Lacan bezeichnet es als das „eigentliche“ Register der *jouissance* und gleichsam als den am schwierigsten zu fassenden Begriff der Trias.⁴⁴ Das *Reale* ist „ohne Riß“, das heißt etwas, „was der Symbolisierung widersteht“⁴⁵. Es ist das Unmögliche und „verflucht“ damit das begehrende Subjekt (hier: Shane) zu einer „unendlichen Oszillation auf der Suche nach dem Einen“⁴⁶ (der befriedigenden *jouissance*). Darüber hinaus stellt das *Reale* bei Lacan einen Bezug zur objektiv gegebenen, externen Realität dar. Es (hier: Coré) ist demnach die Fleisch gewordene Repräsentation der Vergangenheit, dessen was geschehen ist und was sowohl Coré, vor allem aber Shane verändert hat und was sein von ihm geschaffenes Traumbild von Ehe und normalem Leben über kurz oder lang zerstören wird. Damit einhergehend umfasst das *Reale* auch Momente der Halluzination, Angst bzw. des Horrors und traumatische Ereignisse. Für den Zuschauer erfahrbar gemacht wird dies bereits am Beginn des Films anhand der scheinbaren Erinnerungs- oder Angstbilder, die Shane, alleine eingesperrt auf der Flugzeugtoilette, heimsuchen.

43 Lacan, Jacques: „*Schriften II*“, S. 127.

44 Vgl. Boehme, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 74.

45 Pabst, Manfred: „*Bild – Sprache – Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari*“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 140.

46 ebd.

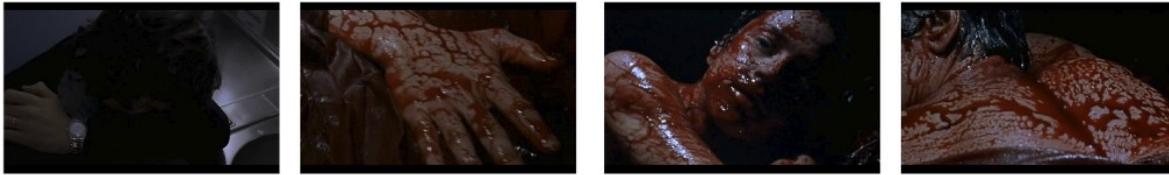


Abb. 8: Die Momente von Halluzination, Angst und Horror im *Realen*

Wie das *Reale* ist auch Coré durch eine negative Beziehung zum *Imaginären* (Christelle) und dem *Symbolischen* (June) geprägt: „[I]hm fehlt das Wort, d.h. es ist weder im Diskurs symbolisierbar [(June kann das Geheimnis nicht lüften bzw. erfährt im Laufe des Films nichts über die Existenz von Coré)], noch besitzt es ein Spiegelbild gemäß dem Modus der imaginär-narzißtischen Identifikation [(Coré ist sich wie ein Kind oder Tier ihres Zustandes nicht bewusst)].“⁴⁷ In einem animalischen triebgesteuerten Zustand gefangen (oder womöglich befreit), scheint Corés einziges Interesse in der Befriedigung ihrer *jouissance*⁴⁸ und, wie auch zuvor bei der Figur Shanes beschrieben, darin zu bestehen, geliebt zu werden. In keinem Moment, weder auf der „Jagd“ noch wenn sie ihre Opfer bereits erlegt hat und nur mehr in einem letzten Zucken der Begierde mit ihnen und ihrem Fleisch spielt, scheint sie sich ihrer Andersartigkeit bewusst zu sein bzw. dessen, was sie getan hat. Shane, als das begehrende Subjekt, hat, solange er sich innerhalb der Grenzen der *symbolischen Ordnung* bewegt, demnach auch keine Chance auf *jouissance*, da er im Unterschied zum unmöglich-realen Objekt Coré, die sich nur über Schluchzen, tierähnliche Laute und Gesten ausdrückt, den determinierenden Effekten der Sprache unterworfen ist. Diese unschuldigen animalischen Instinkthandlungen werden besonders gegen Ende deutlich, als sie nach dem „Fressen“ ihr Gesicht am kleinen Feuer eines Streichholzes wärmt oder am Schnitt, der zunächst Coré und gleich darauf einen Hund ins Bild setzt.

⁴⁷ Pabst, Manfred: „Bild – Sprache – Subjekt“, S. 140.

⁴⁸ Gerade in diesem Fall trifft bei der geschlechtlichen Trennung zwischen Shane (Mann) und Coré (Frau) nicht die Lacansche Unterscheidung von phallischer *jouissance* (männlich) und *jouissance* des Anderen (weiblich) zu. Im Gegenteil scheint hier die *jouissance* das Geschlechterverhältnis eher umzukehren.



Abb. 9: Coré als animalisches Hybridwesen

Shanes Begehren richtet sich also nicht allein auf Coré (das *Reale*), sondern viel eher auf die Erfüllung seiner *jouissance*, welche er auch erreichen würde, ließe er sich auf einen ähnlichen Zustand wie den ihren ein. Erst relativ spät führt Lacan den Begriff des *Sinthoms*⁴⁹ ein, welches er als das „*Reale des Genießens*“⁵⁰ identifiziert. „Es organisiert das Subjekt im Symbolischen in Richtung auf das Reale. Es heißt, das reale Genießen sei ekelhaft.“⁵¹ Auch Slavoj Žižek schreibt über das *Reale*, dass es das Genießen (*jouissance*) par excellence sei: „[*Jouissance* existiert nicht, sie ist unmöglich, aber sie produziert eine Menge von traumatischen Wirkungen.“⁵² Dieses Ekelhafte, Traumatische markiert Coré auch als Dasjenige, welches als Abfall oder Rest in der Struktur des Subjekts weder ganz ein- noch aufgeht. Sie ist die (intrinsic) Abtrennung eines Objekts, das bei der Teilung des Subjekts übriggeblieben ist, und das fortan als „Fehlen“, als ursprünglicher Mangel des Subjekts persistiert⁵³: „Das Gewebe der Signifikanten, in das wir als sprechende Wesen verstrickt sind, ist nicht alles, und der Rest, der darin nicht aufgeht, kann jeden Moment zufällig über uns hereinbrechen.“⁵⁴ Dieser Rest, der also zwischen dem Subjekt und dem Objekt transzendiert, bezeichnet, wie das „Abjekt“, eine (negativ konnotierte⁵⁵) Unbestimmbarkeitsstelle zwischen beiden Teilen. An dieser Stelle verschwimmt die einheitliche Trennung zwischen Shane (Subjekt) und Coré (Objekt, das *Reale*), da beide

49 Vgl. Evans, Dylan: „*Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*“, S. 273ff.

50 Žižek, Slavoj: „*Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*“. Berlin: Merve 1991, S. 20.

51 Gratzke, Michael: „*Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*“. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2000, S. 106.

52 Žižek, Slavoj: „*Liebe dein Symptom wie dich selbst!*“, S. 131.

53 Vgl. Pabst, Manfred: „*Bild – Sprache – Subjekt*“, S. 136.

54 ebd., S. 139.

55 „Eine positive Besetzung hat die A.[bjektion] in der kritischen Dekonstruktion Judith Butlers, wo sie zum Ausgangspunkt einer nicht-phallogozentrischen Subjektconstitution wird.“, in: Kroll, Renate (Hg.): „*Metzler-Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*“. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 1.

Elemente desselben Komplexes zu sein scheinen. Julia Kristeva verortet diese Unbestimmbarkeitsstelle außerhalb jeder *symbolischen Ordnung*, als etwas, das in erster Linie im Moment der körperlichen Entäußerung eines Subjekts existiert.

„Abjektion ist die Ausstoßung von allem, was 'anders' oder abjekt erscheint, tatsächlich aber erst durch die Ausstoßung und Verwerfung zum Anderen gemacht wird, und dient als ein Mittel, die Grenzen des Körpers abzustecken und gleichzeitig die eigene Subjektivität zu konturieren. Als Beispiele für das Abjekt nennt Kristeva ganz unterschiedliche Phänomene, denen eines gemeinsam ist: Sie beeinträchtigen das Wohlbefinden, rufen Unbehagen hervor oder erregen Gefühle des Widerwillens, des Ekels. Das kann die Haut auf warmer Mild sein, eine eiterne Wunde, Krankheit, der Geruch einer Leiche, ein Verbrechen oder auch nur eine enge Umarmung der Mutter, die abgewehrt wird. (...) Alles, was die gezogenen Grenzen bedroht, indem es an die Zerbrechlichkeit des Menschen, an seine Nähe zur Tierwelt, an seine Schattenseite und an seine Sterblichkeit erinnert, fällt dem Prozess der *abjection* anheim, wird negativ besetzt und aus dem Selbstverständnis verdrängt. (...) Bezeichnenderweise sind es Exkreme und Menstruationsblut, die als besonders verunreinigend empfunden werden. Beide stehen in enger Beziehung zur Weiblichkeit.“⁵⁶

In einem weiteren Sinne tritt Coré (das *Reale*) also nicht allein in den „Sphären der Sexualität“⁵⁷ in Erscheinung, sondern in gleichem Maße auch in denen des Todes und der Gewalt. „Das Abjekte hat eine einzige Qualität: es konfrontiert das Ich mit seinen Grenzen und seinen Ängsten und führt ihm vor Augen, daß das Leben immer schon vom Tode infiziert ist, und stört so auch den Narzißmus.“⁵⁸ Denn im Gegensatz zum kulturell sozialisierten Individuum, verhaftet in der (versprachlichten) *symbolischen Ordnung*, geht für die „Kreaturen“ des *Realen* (Coré und zu gewissen Teilen auch Shane) vom „geöffneten Körper“, das heißt von Blut, Fleisch und all dem, was „normal“ als ekelhaft empfunden wird, nicht nur ein Interesse oder eine Faszination aus, es ist vielmehr das, was sie begehren.

Bereits in den ersten Bildern wird Coré der ästhetischen Konstruktion männlicher Phantasien und ihrem Wunschdenken entsprechend, als „typische“ *Femme fatale* inszeniert. Den Kontrast bildet das hautenge Kleine Schwarze mit hohen Lederstiefeln zu der groben, viel zu großen Männerjacke. Ihre zerbrechliche Nacktheit, die sich darunter abzeichnet, der dunkle Haarwust, der ihr Gesicht umrahmt, der begehrende, kalte Blick und die geschürzten, vollen Lippen faszinieren den Lastwagenfahrer so sehr, dass er sich ohne zu zögern von ihr ködern lässt. Auch Stephanie Catani schreibt über das Aussehen dieser speziellen Frauenfigur, dass kein „streng definierter Katalog mit festgelegten physischen Merkmalen [existiere]. Ihr Erscheinungsbild bleibt lediglich einer körperlichen

56 **Walz**, Angela: „*Erzählstimmen verstehen: Narrative Subjektivität im Spannungsfeld von Trans/Differenz am Beispiel zeitgenössischer britischer Schriftstellerinnen*“. Münster: LIT Verlag 2005, S. 46.

57 **Žižek**, Slavoj: „*Liebe dein Symptom wie dich selbst!*“, S. 130.

58 **Kroll**, Renate (Hg.): „*Metzler-Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung*“, S. 1.

Attraktivität verpflichtet, aus welcher die aktive Verfügungsgewalt über die männlichen 'Opfer' resultiert.“⁵⁹



Abb. 10: Coré als Femme fatale in Szene gesetzt

Jeder Mann den Coré begehrt (und umgekehrt), verfällt unweigerlich ihrem starken sexuellen Verlangen, das schließlich in der todbringenden Einlösung der *jouissance* sein Ende findet: „Das Geschlechterverhältnis zwischen der Femme fatale und ihrem jeweiligen Partner bleibt dabei bestimmt von einer deutlichen weiblichen Dominanz, die den Mann zum hilflos ergebenden Opfer werden oder gar sterben lässt, nachdem er ihr – in einem explizit sexuellen Sinn – verfallen ist.“⁶⁰ Der Zuschauer weiß zwar nur von dem Lastwagenfahrer und dem jungen, ungestümen Mann, der Coré aus ihrem vermeintlichen Gefängnis zu befreien versucht, in das der Arzt Léo sein Zuhause umfunktioniert hat, es lässt sich jedoch vermuten, dass da noch viel mehr Leichen im buchstäblichen Keller liegen. Animalisch rüttelt Coré an den Fensterläden oder sitzt traurig und resigniert hinter den Gefängnisstäben, die ihr ein Leben in Freiheit und Wildheit versperren. Als der junge Retter sich endlich Zutritt zum Haus verschafft hat, beißt er, entsprechend der biblischen Schöpfungsgeschichte, wie „einst“ Adam in den von Eva gereichten Apfel. Der Sündenfall, in der Bibel mit der Vertreibung aus dem Paradies, wird in diesem Fall durch den Tod im Moment höchster Lust gesühnt. Ähnlich wie ein neugieriges Kind im Zoo, nähert sich der Junge der ihn bereits leidenschaftlich erwartenden Coré, dem wilden Raubtier, ohne sich der auf ihn lauenden Gefahr bewusst zu sein.



Abb. 11: Die „Erretung“ Corés durch den jungen Nachbarn und sein „sündiger“ Biss in den Apfel

⁵⁹ Catani, Stephanie: „Das fiktive Geschlecht“, S. 93.

⁶⁰ ebd., S. 91f.

Wie zuvor in Erinnerung an Murnaus Nosferatu einem Vampir gleich ins Bild gesetzt, folgt auf Corés Leidenschaft, sexuellem Verlangen und ihrer Gier nach *jouissance* der todbringende Kuss der Blutsaugerin.

„Im Rahmen dieser dekadenten Inszenierung von weiblicher Sexualität erfolgt zudem die Renaissance des Vampirismus-Motivs, das sich in Bildern der nach Blut verlangenden Frau, im weiblichen 'Durst' nach männlichen Opfern oder zumal in der Kunst Munchs, der etwa den Kuss der Vampirin (Vampir, 1895) oder ein blutendes Herz in Frauenhänden (Die Frau und das Herz, 1896) auf die Leinwand bannt.“⁶¹



Abb. 12: Coré als vampirhaftes Fabelwesen

Doch Coré ist nicht nur die starke, männerverschlingende Femme fatale, sondern zeigt sich zugleich auch in der Rolle der Femme fragile:

„Programmatisch auf ihren Namen verweisend, handelt es sich bei ihr um eine zerbrechliche Frauengestalt, die explizit durch ihr betont morbides Auftreten an Attraktivität gewinnt. Äußerlich fällt sie durch eine 'überzarte oder kränkliche Schönheit' auf, sie wirkt zartgliedrig, zerbrechlich, schwächlich, schmal, müde, ist zierlich, von fast kindlicher Gestalt. Ihr bleicher, transparenter Teint offenbart Züge von Morbidität und erhöhter Kränklichkeit.“⁶²

Geschützt und unterstützt wird diese zerbrechliche Frauengestalt durch die erstarkende männliche Position eines Partners, der an ihrer Seite auftritt⁶³; im Film durch die nicht explizit erklärte Figur Léos verkörpert. Nach jedem völlig triebgesteuerten Akt des Genusses bzw. Mordens ist Coré sanft, verletzlich und hilfsbedürftig. Der Teil in ihr, der um ihre Existenz als Monster weiß, sucht, ähnlich wie Shane, um Hilfe, Anerkennung, Liebe und möglicherweise auch Vergebung. Sehr liebevoll wird dies anhand der Szene exemplifiziert, die Léo bei einer beinahe rituellen Waschung zeigt, bei der er Corés nackten, zerbrechlichen Körper von den Spuren ihrer zuvor begangenen Bluttat reinigt. Hier spricht sie ihren einzigen, dafür jedoch umso bedeutsameren Satz: „Je veux plus attends. Je mourir.“⁶⁴

61 Catani, Stephanie: „Das fiktive Geschlecht“, S. 92.

62 ebd., S. 103f.

63 Vgl. ebd., S. 105.

64 „Trouble Every Day“; 00:33:09-00:33:12.



Abb. 13: Corés hilflose Suche um Anerkennung und Liebe

2.2. Mythos des Dionysos – Lacans Konzept der *jouissance* in *Trouble Every Day*

„So war es ein Versehen. Küsse, Bisse
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt
Kann schon das Eine für das Andre greifen.“

Heinrich von Kleists, *Penthesilea*

Dionysos, Gott der Fruchtbarkeit und der Ekstase, wurde dem Mythos nach von seinen eigenen, vom Wahnsinn ergriffenen Mänaden zerrissen und begraben. „Dionysische Unsterblichkeit nahmen die Gläubigen aber nicht nur mit dem Leib des geopfertem Gottes auf; zur *unio mystica* mit ihm gehörte auch der gleichzeitige Genuss seines als Wein dargebotenen Blutes.“⁶⁵ Ähnlich auch in *Trouble Every Day*, wo Kannibalismus und Blutgier Symptome der nicht näher definierten Krankheit sind, an der Shane und Coré siechen. Getrieben von dem Begehren nach dem absoluten Genuss, der *jouissance*, die zu nichts dient, und keineswegs (nur) Lust bedeutet, sondern auch in ihr Gegenteil umschlagen kann, verlängert in das Jenseits, wo Schmerz, Überdruß, Qual und das Zuviel lauern. Nur kurzzeitig verschafft die eingelöste *jouissance* Erleichterung und fordert dabei auch ihren Preis.

Das „Worumwillen“, das heißt das Ziel allen Strebens Shanes und Corés, beide in gewissem Sinne Teile desselben Subjekts, ist das *Ding*. Anhand dieses Konzepts artikuliert Lacan das Verhältnis des Subjekts zum Genießen (*jouissance*). „Den Bezug und Abstand des Subjekts, das auf dem Feld des Anderen aufgerichtet wird, zur evakuierten Fülle des *Dings* regelt der Name-des-Vaters, das Gesetz [(hier: June, als das *Symbolische*)] (...). Denn die Sprache, der/das große Andere, ist die Macht, der man sich beugen muß.“⁶⁶ June steht also, wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, für das Gesetz der *symbolischen*

65 Wierschin, Martin W.: „*Philologia*“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 341.

66 Braun, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“, S. 312.

Ordnung und damit für das *Nein-des-Vaters*. Allein die Wahrnehmung ihres möglichen sexuellen Begehrens bringt Shane immer wieder dazu, von ihr und im Endeffekt von seinem eigenen Verlangen nach Genuss abzulassen. Nur die Bissspur an Junes Oberarm erinnert Shane wie ein Kainsmal daran, was er eigentlich ist bzw. zu welchen Taten er fähig wäre, würde er seiner Lust nachgeben. Ist er mit June zusammen, kann er sich zwar ihrer Liebe und ihres Schutzes sicher sein, dies bedeutet jedoch, dass er in gewissem Sinne kastriert ist, was seinem Begehren nach Genuss allerdings keinen Abbruch tut. Dies wird auch in der Szene deutlich, als sich Shane und June auf dem Weg zum Höhepunkt des Geschlechtsverkehrs befinden. Doch noch bevor er in sie eindringt reicht allein die Berührung Junes Hand auf seinem Glied aus, dass Shane abrupt von ihr ablässt, um das genussbringende Spiel in der zurückgezogenen Sicherheit des Alleinseins, geschützt vor den blutigen Folgen der *jouissance*, von eigener Hand zu beenden.



Abb. 14: Die Unmöglichkeit des Geschlechtsverkehrs zwischen Shane und June

Im Unterschied dazu steht das Konzept des Phantasmas, des *Imaginären* in der Figur Christelles, in welchem das Subjekt (hier: Shane) mit dem *Realen* (Coré, als seinem abgespaltenen, sich genießenden Teil), mit seinem Sein (hier: die Einlösung des Geschlechtsaktes und dadurch die Bestätigung des Selbst), konfrontiert ist. Als *Objekt a* ist es die Ursache und gleichzeitig das zentrale (rätselhafte und unmögliche) Objekt für das Begehren. „In diesem Sinne bestimmte Lacan, daß das Phantasma der Modus operandi ist, der die Lust dem Begehren eigen macht, bzw. macht das Phantasma die dem Begehren eigene Lust aus.“⁶⁷ Doch warum will Shane die schöne Hotelangestellte unbedingt besitzen? Nicht nur weil sie als das *Imaginäre* alle seine Wünsche und Vorstellungen repräsentiert, sondern auch weil sie als *Objekt a*, die Ursache seines Desiderats ist und, so bemerkt Lacan, „das Interesse des Subjekts an seiner eigenen Spaltung an das gebunden ist, was diese Spaltung determiniert – nämlich ein privilegiertes Objekt –, das aus einer

⁶⁷ **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“, S. 144f.

Urseparation entstanden ist, wofür wir in unserer Algebra die Bezeichnung Objekt a haben.“⁶⁸ Allein die durch Christelle evozierte Vorstellungswelt, das Phantasma, kann also sowohl das Begehren aufrechterhalten, als auch, im Sinne einer Abwehrbildung, das Subjekt gegen das reale, exzessive Genießen schützen und damit das Begehren regulieren.⁶⁹ Diese Regulation findet unter anderem auch Ausdruck in den bereits erwähnten Masturbationsszenen Shanes. Sie sind die Folge beinahe jeder Begegnung Shanes mit Christelle oder einer ähnlich intensiven sexuellen Reizung und dienen zum Abbau bzw. zur Auflösung des zerstörerischen Drangs des Begehrens. So beispielsweise nachdem er Christelle dabei beobachtet, wie sie sich nach Feierabend in den Umkleideräumen des Hotels wäscht und umzieht oder er sich in einem engen Hotelflur fest an den Körper einer Fremden presst, dabei Brust und Hintern abtastet, während sie empört versucht, sich an ihm vorbeizuschieben. Doch selbst als sein Begehren von einer anderen Frau erregt wird, taucht Christelle wie eine Sexphantasie plötzlich vor ihm auf und unterbricht die unweigerlich auf die Erregung folgende Lustbefriedigung. Ebenso wie durch die Schnittfolge vom Hinterteil der fremden Frau, das Shane kurz zuvor noch berührt hatte, auf das Christelles, eine assoziative Verbindung zu ihrer Position als das *Imaginäre* gezogen wird.



Abb. 15: Christelle als Shanes Sexphantasie

Shane unterliegt jedoch noch völlig der *symbolischen Ordnung*, die ihren Ausdruck vor

68 Lacan, Jacques: „Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964)“, Berlin/ Weinheim: Quadriga 1996, S. 89.

69 Vgl. Braun, Christoph: „Die Stellung des Subjekts“, S. 144.

allem auch in der Sprache und in der Unfähigkeit zum Vollzug des tatsächlichen Geschlechtsaktes findet. Das Subjekt büßt seinen Signifikanten ein, das heißt den Phallus als *Signifikant des Genießens* und damit auch seine Bestimmung, „seine Besonderheit, seine Struktur, seine Existenz, sein Sein.“⁷⁰ Dieses urverlorene Genießen ist für das Subjekt (hier: Shane) nur auf eine Weise zurückzugewinnen: über die Sublimation. Sie ist eine „Antwort des Subjekts auf seine Geworfenheit ins Reich des Signifikanten.“⁷¹ Lacan konzentriert dieses Konzept der Sublimation um das *Ding*, das für die Leere eines unmöglichen Genießens steht, um das der Trieb beständig kreist. Es ist ein „hypothetisches Element, das nur die Funktion hat, das Subjekt auf sein wesentliches Begehren hin auszurichten, das heißt nur existiert aufgrund des Begehrens, das nach ihm verlangt“⁷². Denn nach Lacan ist es etwas „Fremdes, gelegentlich sogar Feindliches, jedenfalls das erste Außen, (...) das, woran sich der ganze Weg des Subjekts orientiert. Es ist ohne jeden Zweifel ein Weg der Kontrolle, der Referenz, im Verhältnis wozu? - zur Welt seiner Begehren.“⁷³ Es sind sublimale Objekte, Lacan zufolge spezifizierte Formen des *Objekts a*, die „jeweils als Substitute des *Dings* fungieren und das Subjekt ködern sollen.“⁷⁴ Im Falle Shanes (hier: das Subjekt) kann dies der Nacken, das Handgelenk oder das Hinterteil einer Frau sein. All diese für ihn sexuell, das heißt mit Begehren aufgeladenen Körper(-teile), die *jouissance* versprechen, erinnern ihn an sein ideales *Imaginäres* (Christelle). Gleichzeitig stehen sie, als eine Art Platzhalter für das unerreichbare *Ding*: Den vom Subjekt (hier: Shane und Coré) völlig in Besitz genommenen, sich einverleibten Körper, der das gänzliche Aufgehen in *jouissance* in sich trägt.



Abb. 16: Die mit Begehren aufgeladenen weiblichen Körper(-teile)

70 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“. S. 196.

71 ebd.

72 **Pabst**, Manfred: „*Bild – Sprache – Subjekt*“. S. 141f.

73 **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 67.

74 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“. S. 197.

Für Lacan kann dieses sublimale Objekt ein ganz gewöhnlicher, alltäglicher „Gegenstand“ sein. Seine Besonderheit besteht allerdings darin, „daß er das *Ding* verkörpert, das selbst nur im Schatten, halbgeboren existieren kann – versucht man, es ans Licht zu zerren oder ihm sein Wesen auszupressen, verwandelt es sich, wie Lacan unmißverständlich deutlich sagt, 'in ein Geschenk aus Scheiße' (*Sém XI*, p. 241/S. 283), ein wertloses, ekelerregendes Objekt, das man von sich stößt.“⁷⁵ Und genauso verhält es sich mit den begehrten Körpern. Einem unkontrollierbaren sadomasochistischen⁷⁶ Taumel gleich, verlangt es Shane und Coré danach, einen anderen (hier: andersgeschlechtlichen) Körper zunächst sexuell in Besitz und in weiterer Folge völlig, das heißt durch den Akt des Verspeisens, in sich aufzunehmen. Ist die Tat erst vollbracht, die *jouissance* scheinbar befriedigt und aus dem begehrten Körper alles Leben gewichen, dann ist das, was übrig bleibt, nur mehr eine tote Masse aus Haut und Fleisch, die keinerlei Wert mehr hat (nachdem sie ans Licht gezerrt und ihr Wesen ausgepresst wurde).

„Warum es bei skrupinöser Betrachtung des Objekts zu seiner Verwandlung in ein abstoßendes Exkrement kommt, erklärt sich aus Lacans Annahme, daß das Erreichen des Objekts 'in Wahrheit' nicht wünschenswert ist, weil dann der Verlust verloren geht. Denn sobald man *das* Objekt des Begehrens schlechthin in Händen hielte, würde der für das Begehren konstitutive Mangel schwinden. Dieser Moment höchster Bedrängnis, wenn die Kluft des Mangels sich zu schließen droht (vgl. *Sém X*, p. 53), ruft die Affekte des Ekels und Abscheus hervor und die dazugehörige Reaktion der Ausstoßung (*Sém XI*, p. 157/Zizek, 1998b, S. 181f).“⁷⁷

Auch Jacques-Alain Miller trifft die Einschränkung, dass es sich bei der *jouissance* um eine Eigenschaft des lebenden Körpers handelt: „There is *jouissance*, insofar as it is a property of the living body, that is, of a definit that relates *jouissance* but to the living body.“⁷⁸ Ein toter Körper kann demnach kein begehrter Körper mehr sein, wodurch er seinen Zweck, und zwar die Wiederherstellung des Seins des Subjekts durch die Befriedigung seiner *phallischen jouissance*, die mit dem „Todestrieb liiert ist und so mit dem Leiden einhergeht, (...) 'da es sich beim Phallus um einen Signifikanten handelt, in die Negativität (als Todestrieb) impliziert ist'“⁷⁹, verwirkt hat.

Diese Unmöglichkeit der Befriedigung des Begehrens als etwas, das aus einem Mangel heraus entsteht und dessen Erfüllung das Subjekt (hier: Shane und Coré) über die

75 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“. S. 197.

76 Sadistisch, da Shane und Coré ganz eindeutig andere verletzen bzw. sogar töten und Masochistisch, da der Moment des „Erwachens“ nach dem Rausch der Begierde sie jedes mal in einen Zustand von Hilflosigkeit und Traurigkeit versetzt.

77 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“, S. 197, fn. 119.

78 **Miller**, Jacques-Alain: „*Paradigms of Jouissance*“, in: *Lacanian Ink* (2000), Nr. 17, S. 8-47, hier: S. 41.

79 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 116f.

Sublimation zu erreichen versucht, scheint, wie auch Tim Caspar Boehme schreibt, erst im Tode möglich zu sein. „Zwar läßt sich behaupten, das Ziel des Begehrens sei der Tod, doch ist dies nicht das Ziel des Todestriebs.“⁸⁰ Eben dieser Umstand geht auch Hand in Hand mit der bereits erwähnten Einschränkung, wonach der tote Körper für das Begehren Shanes und Corés an „Attraktivität“ verliert. Lacan bringt diesen Begriff des Todestriebs auch mit den „Problemen des Sprechens“⁸¹ ausdrücklich in Zusammenhang. „Die negative Funktion des Signifikanten [, die sich durch die „symbolische Kastration“ als Mangel ausdrückt,] ist daher in einem sehr konkreten Sinne für den Todestrieb relevant.“⁸² Shane flüchtet sich einerseits in den sicheren Bereich der *symbolischen Ordnung*, die June repräsentiert, empfindet dort aber andererseits durch die damit einhergehende „symbolische Kastration“ (auch in Verbindung mit der Sprache) einen Mangel, den er nur in der Ausübung seines Begehrens aufgehoben sieht. Im Unterschied dazu Coré (das *Reale*), die den ganzen Film über den Eindruck vermittelt, als wäre sie so sehr in einem tierischen Zustand verhaftet, dass sie der Sprache gar nicht mächtig ist. Sie kann frei genießen und fühlt sich damit nicht nur vom *Ding* angezogen, sondern ist auch selbst, da es zum Bereich des *Realen* gehört, *Ding*. Etwas, das Lacan als Fremdes oder Ausgeschlossenes⁸³ bezeichnet: „Was da ist in *das Ding**, das ist das wirkliche Geheimnis.“⁸⁴ In *Trouble Every Day* wird dieses Geheimnis dargestellt durch Coré. In der Rolle der *Femme fatale* wird die Inszenierung einer Emanzipation der weiblichen Libido als ungehemmtes Lustempfinden allerdings zugleich auch dämonisiert und damit Corés sexuelles Begehren als Frau im Bild des triebgesteuerten, destruktiven Monsters gebannt. Damit wird deutlich, dass die Inszenierung von starker, sich genießender „fataler“ Weiblichkeit, immer noch „ein Resultat zumeist männlicher Phantasien bleibt und darüber hinaus der Darstellung weiblicher Libido erst dann ein emanzipatorisches Moment zugesprochen werden kann, wenn sie nicht mehr die gleichzeitige Dämonisierung und Pathologisierung weiblicher Lust impliziert.“⁸⁵ Dieses „Naturwesen“ Frau wird im Film mit einer entsprechend „wilden“ Umgebung ins Bild gesetzt, die auch auf die animalischen Instinkte und „den vermeintlichen 'Triebcharakter' der Frau verweisen. Insbesondere ein moralisches Empfinden wird diesem Frauentyp abgesprochen, der – seiner unbändigen Lust folgend – Männer verführt, um sie anschließend zu vernichten.“⁸⁶

80 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 97.

81 **Lacan**, Jacques: „*Schriften I*“, S. 162

82 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 104.

83 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 89.

84 ebd., S. 59.

85 **Catani**, Stephanie: „*Das fiktive Geschlecht*“, S. 94.

86 ebd.



Abb. 17: Das „Naturwesen“ Frau

Denn schließlich ist es auch hier die Frau, die als schwaches Geschlecht ihrem „niederer“ Trieb nachgibt. Sie ist das lustvolle Monster, das vom männlichen Protagonisten bestraft werden muss, um die Ordnung wiederherzustellen. Coré ist die Interpretation der *Femme fatale* als Bild, „in welchem Männer ihre Ängste gegenüber Frauen abwehrten, indem sie ihnen jenen sadistischen Charakter zuschreiben, der ihnen selbst eignete“⁸⁷. Erst als Shane Coré tötet, und zwar in einem bewussten, dem Genuss und damit der *jouissance* fernen Akt, wähnt er sich in seiner zurückgewonnenen Sexualität sicher. „Mit Elisabeth Bronfen und ihrer These, 'daß am toten Körper der Frau kulturelle und gesellschaftliche Normen verhandelt werden', lässt sich davon ausgehen, dass der Tod der *Femme fatale* (...) die herrschende Ordnung, in welcher das weibliche Begehren keine Berechtigung erhält, wieder herzustellen scheint.“⁸⁸ Doch schon kurz danach, beim ersten Versuch des Geschlechtsverkehrs mit June, merkt Shane, dass auch er ganz Monster ist, unfähig seinen Trieb zu kontrollieren. Daran wird erneut die Einheit sichtbar, die Shane und Coré als das gespaltene Subjekt repräsentieren. Mit Christelle, die bis dahin sein Begehren stets in sicherer Distanz gehalten hat, gibt er sich schließlich in einem endgültigen Aufgehen im Todestrieb, der als „Dekonstruktionswille“ vor allem auf das eigene Ich gewendet ist, völlig hin. Damit erscheint das *Ding* als ein Versprechen des totalen Genusses paradoxerweise ebenso als etwas Unerträgliches. Es stellt gleichsam eine ultimative Bedrohung dar, die das menschliche Selbst bei der völligen Triebentladung in der Vereinigung mit dem *Ding*, dem begehrten Körper, zersplittern und in einer Art absolutem Genießen auflösen lässt. Shane hat sich damit aus seiner Position als Subjekt in den Kreis des *Realen* und damit des *Anderen*, des Fremden, des Monsters bewegt, das immer wieder töten muss. Denn in der Wiederholung, die untrennbar mit dem Todestrieb verbunden ist, liegt auch die stets verfehlte Begegnung mit dem *Ding* begründet. Im Gegensatz zum Frauentyp Corés scheint er aber mit seiner *plus des jouir*, dem pathologischen „Mehr-Genuss“, der jenseits des Maßvollen liegt, davon zu kommen. Oder lässt sich im letzten

87 Schickedanz, Hans-Joachim: „*Femme fatale – ein Mythos wird entblättert*“. Dortmund: Harenberg 1983, S. 7.

88 Catani, Stephanie: „*Das fiktive Geschlecht*“, S. 97.

Blick Junes⁸⁹, in der Rolle als Ehefrau und Mutter und damit die Verkörperung der *symbolischen Ordnung*, doch so etwas wie ein Ausblick auf eine geschlechtsneutrale „Strafe“ für den übersteigerten Genuss, die todbringende *jouissance* sehen?



Abb. 18: Das Brüchig-Werden der *Symbolischen Ordnung* in der Figur Junes und ihr letzter, wissender Blick

2.3. Das Martyrium der Lust – Jeans Sucht nach *jouissance*

„Doch die wohl hartnäckigste und mächtigste unter diesen Utopien, mit denen wir die traurige Topologie des Körpers auszulöschen versuchen, ist der große Mythos der Seele, aus dem sie seit den Anfängen der abendländischen Geschichte schöpfen. Die Seele funktioniert in meinem Körper auf wundersame Weise. Sie wohnt zwar darin, kann ihm aber auch entfliehen. Sie entflieht ihm, um die Dinge durch die Fenster meiner Augen zu betrachten.“

Michel Foucault, *Der utopische Körper*

Dieser „strafende“ Blick der Frau⁹⁰, der die Machtverhältnisse umzukehren scheint, ist auch Claire, der jungfräulichen Schönen in *Sombre* eigen. Auch sie steht, wie zuvor an der Figur Junes ausgeführt, für das Register des *Symbolischen* bzw. der *symbolischen Ordnung*. In weiterer Folge und vor allem im Zusammenhang mit Lacans Begriff der

⁸⁹ Die bis zu diesem Moment auch durch die Farben ihrer Garderobe inszenierte Reinheit und Unwissenheit, weist nun bereits Brüche und Unregelmäßigkeiten auf, sichtbar gemacht an den blutroten Handschuhen, die ihr helles Kostümensemble unterbrechen. So interpretiert auch Jean-Luc Nancy dieses auffällige Detail: „She [June] remains intact, undecidedly intact on the edge of a return which might halt everything or make it worse; on the point of leaving she wears leather gloves in red and white: a second, more brilliant flower, a second skin of blood that at once protects her and exposes her for what she is – she as much as anyone else – that is to say a body of blood (a living body is a body of blood: blood is not simply one of its contents, it is its blood, it lives in its blood).“, in: **Nancy**, Jean-Luc: „*Icon of Fury: Claire Denis's Trouble Every Day*“, in: *Film-Philosophy* (2008), Bd. 12, Nr. 1, S. 1-9, hier: S. 2.

⁹⁰ Mit einer genaueren Analyse der Blickstruktur bzw. -hierarchie in *Trouble Every Day* und *Sombre* beschäftigt sich das *Kapitel 4*.

„Nächstenliebe“, der in diesem Kapitel verhandelt werden soll, repräsentiert sie gleichzeitig auch die Stellung des Lacanschen Subjekts. Dergestalt in der Mitte des „Borromäischen Knotens“ situiert, haftet ihr auch ein wenig von den Eigenschaften der beiden übrigen Register des *Realen* und des *Imaginären* an. Jean hingegen verkörpert das Konzept des „Nächsten“ und damit im weiteren Sinne das *Reale*. Im Folgenden soll hier nicht der Trieb Jeans als Repräsentationsfigur eines Serienmörders unter psychoanalytischen Gesichtspunkten untersucht⁹¹, sondern das psychoanalytische Modell mit den von Lacan definierten Begrifflichkeiten auf die Inszenierung Jeans und seines (dunklen) Triebs im Filmbild angewandt werden, um es unter diesem Aspekt lesbar zu machen.

Wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt, handelt es sich beim *Realen* um etwas Unfassbares, Unkontrollierbares, das dem Bereich des Horrors oder Traumas angehört. Auch Jeans Sucht nach *jouissance* ist untrennbar mit den „Sphären der Sexualität“ und dem Todestrieb verbunden. Es ist in diesem Fall aber vor allem die „Verachtung des Todes angesichts einer anscheinend unbedingten Verpflichtung“⁹², das heißt Jeans Drang danach immer wieder zu morden, der ein entscheidendes Charakteristikum der *jouissance* darstellt. Diese Verachtung drückt sich in Grandrieuxs Bildern insbesondere dadurch aus, dass Jean die toten Körper der Frauen, aus denen er alles Leben buchstäblich herausgewürgt hat, gar nicht mehr zu bemerken, sie sogar zu verachten scheint. Viel intensiver beschäftigt sich Jeans Blick mit der Natur, dem Wasser, Schilf und den Wäldern um ihn herum, die das Wilde und Raue in seinem Inneren widerzuspiegeln scheinen. So gerät deren Körper auch für den Zuschauer erst nach und nach mit dem scheinbar ziellosen hin- und herschwanken des Kameraauges ins Blickfeld. Ein wenig verheddert sich sein Blick im Himmel, um dann beinahe unmotiviert zu den Kennzeichen der symbolhaft im Bild ausgedrückten „Schrägheit“ Jeans Realität, in der kein Gleichgewicht und keine (symbolische) Ordnung herrscht, zurückzukehren.

91 Demnach ließen sich Fragen danach stellen, welche Traumata etc. möglicherweise Ursachen bzw. Auslöser für seinen „abnormalen“ Trieb sind, was er mit seinen Handlungen zu kompensieren versucht, und so weiter – im Sinne eines pathologischen Täterprofils.

92 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 160.



Abb. 19: Jeans „schräge“ Realität

Trotzdem stellt Jeans *jouissance* unweigerlich eine tödliche Bedrohung dar. Lacan veranschaulicht diese im Zusammenhang mit der *jouissance* des Nächsten bzw. Fremden. Diese *jouissance* des Nächsten und damit Jeans, ist eine „Angelegenheit des Realen, die sich nicht im Imaginären oder im Symbolischen repräsentieren lässt“⁹³. Doch ähnlich wie bei der Figur Claires lösen sich auch in Jeans Fall die Grenzen des Registers des *Realen* ein wenig auf, werden fasrig und verbinden sich mit seinen weiblichen Opfern, die dem Bereich der Vorstellungen und Phantasmen, das heißt dem *Imaginären* angehören. Auch diese ständig im Werden begriffene Figur des Mörders baut um sich herum einen Schutzwall an Bildern auf, die seine tatsächliche Identität, sein Innerstes, seine Gier nach *jouissance* verschleiern sollen. Lacan schreibt, „daß er [(hier: Jean)] in diese Phantasie den Inhalt jenes Innersten seiner selbst legt, welches wir den Nächsten nennen oder auch das *metipsismus*“⁹⁴. Seine Phantasie bzw. das Bild, welches er entwirft, ist das des Puppenspielers. Doch selbst diese scheinbar ungefährliche „Rolle“ enthält noch einen Rest seiner *jouissance*, denn auch hier ist er Manipulator, Meister, die männliche Dominanz und seine Hände die kontrollierende, ausführende Instanz.⁹⁵ Besonders hervorgehoben wird dies durch die im Spiel angedeutete Transformation des „Mannes“ zum wilden Tier.

„Das eigentliche Problem scheint damit nicht die Beständigkeit des Bildes des Nächsten [(Jean als Puppenspieler)] zu sein, sondern seine *jouissance*. Das Bild stellt lediglich die phantasmatische Verdeckung des Realen der *jouissance* dar, die aufgrund der Unmöglichkeit, das Reale zu repräsentieren, erforderlich wird. Auch ist das Bild als solches nicht zwangsläufig von unendlicher Dauer [(im Laufe des Films schafft Jean es nicht seine entworfene bzw. übergeworfene Identität als Puppenspieler konsequent aufrechtzuerhalten)], ebensowenig wie der Körper des Opfers.“⁹⁶

93 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 163.

94 **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 245.

95 „We know already from *Sombre* how much intensity and importance Grandrieux invests in images of control: its hero, in hiding, literally works Punch and Judy dolls to elicit screams of terror and ecstasy from small children.“, in: **Martin**, Adrian: „*Dance girl dance*“, in: <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php>. Erstellt im: Jul 2004, Abgerufen am: 21. Jän 2012 um 13:48.

96 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 169.



Abb. 20: Jean als Puppenspieler

Nun taucht aber eine Figur auf, die sich sowohl als Gegen- wie auch als Mitspielerin Jeans positioniert. Auch wenn Claire zunächst noch als schwache, verklemmte Frau, die in all ihrer Zartheit nach wie vor auf die Hilfe des starken Mannes angewiesen ist, inszeniert wird, verändert sich ihre Dominanz im Laufe des Films in äußerst prägnanter Weise. So wird Jean bei ihrer ersten Begegnung anfänglich noch als „Retter“ dargestellt, der Claire aus der misslichen Lage ihres liegengebliebenen Wagens befreit. Doch schon kurz darauf wird klar, hier funktioniert das klassische Rollenbild des technisch begabten und fehlerfreien männlichen Helden nicht. Während Claire ihn prüfend aus dem Inneren seines Wagens beobachtet, versucht er im strömenden Regen erfolglos, ihr Auto zu starten. Doch der tatsächliche Bruch mit ihrem jungfräulichen, kränkenden Frauenbild geschieht in dem Moment, als sie Jean in flagranti bei einem Mord an der Tänzerin eines Nachtlokals erwischt und über ihren dominanten Blick (auf den ich im *Kapitel 4* noch genauer eingehen werde) die bisher herrschenden Machtverhältnisse aufzubrechen scheint. Von Claire bei seiner Tat ertappt, beginnt Jean, ähnlich wie Coré und Shane in *Trouble Every Day* nach dem Höhepunkt ihrer *jouissance*, schwach zu werden und zu schluchzen. Doch im Gegensatz zur Mutterrolle, die June zu gewissen Teilen einnimmt, bedenkt Claire ihn nur mit einem letzten wissenden Blick, um sich dann umzudrehen und in der Nacht zu verschwinden. Ohne zu helfen oder zu beschützen, das heißt ohne das Bedürfnis die *symbolische Ordnung* wiederherzustellen und markiert damit einen weiteren Schritt hinein in ihr eigenes Verlangen nach *jouissance*.



Abb. 21: Jean von Claire bei einem Mordversuch ertappt

2.3.1. Das Potential Claires *jouissance* zur Umkehrung geschlechtlicher Machtverhältnisse

Mit dieser Szene beginnt auch Claires Entscheidungsweg, der den weiteren Verlauf des Films mit strukturiert, und zwar, ob sie dazu fähig ist, Jean trotz seiner *jouissance* zu lieben. Denn die „den eigenen Interessen zuwiderlaufende Motivation stellt für Lacan die eigentliche Herausforderung der Nächstenliebe dar. Seine Grundfrage lautet demnach: Kann ich den anderen auch dann lieben, wenn ich mit seiner *jouissance* konfrontiert werde?“⁹⁷ Folglich konfrontiert die Nächstenliebe das Subjekt (hier: Claire) mit der *jouissance* des Nächsten (hier: Jean). Gemäß Lacan schließt den anderen wie sich selbst zu lieben auch ein, dessen und damit auch die eigene *jouissance* zu akzeptieren; worin er aber zugleich auch das Problem mit der Nächstenliebe sieht, da in ihr „jene tiefe Bösartigkeit auftaucht, welche in diesem Nächsten wohnt“⁹⁸.

„Das Heikle an der Nächstenliebe ist daher nicht nur die Schwierigkeit, die *jouissance* des anderen zu akzeptieren, ohne diese symbolische oder imaginär integrieren zu können, sondern darüber hinaus die Unmöglichkeit, die *jouissance* des anderen zu objektivieren und ihr gegenüber eine entsprechende Distanz zu wahren, denn die eigene *jouissance* ist ebenso aggressiv und feindselig wie die des Nächsten.“⁹⁹

Dies wird besonders in jenen Szenen deutlich, nachdem Claire von Jean entführt¹⁰⁰ und von ihrer Schwester Christine getrennt wurde. Zunächst auf der großen öffentlichen Party und auch später in der Wohnung, die einem der drei sie umschwärmenden Männern gehört, unternimmt Claire nur sehr geringe Anstrengungen, um sich zu wehren bzw. gerettet zu werden und damit vor Jean und den zwei anderen, nicht minder gefährlichen, Männern und ihrer Gier nach *jouissance* zu flüchten. Im Gegenteil, scheint Claire ihre eigene sich zu regen beginnende *jouissance*, die erst durch jene von Jean hervorgebracht wurde, zu genießen. Losgelöst von der Musik, die alle anderen Gäste der Party hören, zu ihrem privaten Soundtrack¹⁰¹ tanzend, benötigt sie erst einige Zeit um zu bemerken, dass sie sich dem fremden Mann, der sie antanzelt, anvertrauen könnte: „Je suis en danger“¹⁰². Man ist sich nicht sicher, ob es ihrem steigenden Alkoholpegel oder tatsächlich ihrer (Un-)Lust zugeschrieben werden kann, dass ihre Versuche sich selbst zu retten so zaghaft und

97 Boehme, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 163.

98 ebd., S. 164.

99 ebd.

100 Oder ist Claire bzw. ein Teil von ihr in gewisser Weise freiwillig mit ihm mitgegangen?

101 Auf die Bedeutung des Akustischen, das heißt, des Tons, der Geräusche und des Soundtracks, werde ich hier leider nicht näher eingehen können. Dafür verweise ich aber auf das Kapitel *The Aesthetics of Chaos* (S. 113-125, hier: S. 116) in Martine Beugnets Werk *Cinema of Sensations*.

102 „*Sombre*“, Regie: Philippe Grandrieux, FR 1998; DVD-Video, 111 Min., New York: KOCH Lorber Films 2007; 01:10:00-01:10:03.

undefiniert ausfallen. Auch als sie später mit den drei sich äußerst dominant verhaltenden Männern alleine ist, taumelt sie von einer gierigen Umarmung in die nächste, als wäre sie entweder eine von Jeans Puppen oder aber, als hätte sie ihre eigene Lust an der mit der Gewalt und der Unkontrollierbarkeit verwandten *jouissance* entdeckt.

„Grandrieux's women seek through that trance-dance to escape, to violently tear themselves out of their own skins. To leave behind the impossible contradictions of the intersubjective bind in which they caught, bought and sold and bartered like slaves, like chattel. Right in the heart of the worst moments—when they are scared, drunk, drugged, on display, menaced from all sides—Grandrieux's women dance. Think of the woman semi-naked in the car headlights in *Sombre* or, in the same film, Elina Löwensohn hurling herself about to punk-rockabilly as she tries to tell her new beast-captor: 'I'm in danger'.“¹⁰³



Abb. 22: Claire beim losgelösten Tanzen und der damit Verbundenen Entdeckung ihrer *jouissance*

Letzten Endes löst sich die Situation aber ähnlich auf wie die von Lacan propagierte, keinesfalls um jeden Preis bedingungslose Hingabe an die *jouissance*. Als die zwei befreundeten Männer über Jean herfallen und ihn verprügeln, schnappt sich Claire in einem unbeobachteten Moment die Wagenschlüssel und verschwindet.

„Die Aggressivität, die das Subjekt beim Nächsten sowie bei sich selbst feststellt, bewirkt auch, wie er [Lacan] andeutet, daß es vor dieser Aggressivität und damit vor der *jouissance* zurückweicht, und daß die Aggressivität, die sich gegen das Subjekt wendet, an einem bestimmten Punkt dieser Konfrontation an das Gesetz der Kastration abgegeben wird, wodurch die *jouissance* letztlich wieder abgewehrt zu werden scheint.“¹⁰⁴

Damit flüchtet sich Claire, die an diesem Punkt die Konfrontation an das „Gesetz der Kastration“ abgibt, in ihre bekannte und beschützende Rolle des *Symbolischen*, in der die *symbolische Ordnung* wiederhergestellt wird und ihr Gesetz, das *Nein-des-Vaters* gilt. Mit

103 **Martin**, Adrian: „*Dance girl dance*“.

104 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 166.

dieser Entscheidung Claires zu fliehen, kommt ein neuer Begriff Lacans zum bisher beschriebenen Konzept der *jouissance* hinzu, derjenige der „Grausamkeit“:

„Ich weiche davor zurück, meinen Nächsten wie mich selbst zu lieben, weil an diesem Horizont etwas ist, das an ich weiß nicht was für einer unerträglichen Grausamkeit partizipiert. (...) Wovor weichen wir zurück? Wir weichen davor zurück, gegen das Bild des anderen zu freveln, weil es das Bild ist, nach dem wir uns als Ich geformt haben.“¹⁰⁵

Verweist diese Grausamkeit also zugleich auf ein Bild und damit im weiteren Sinne auf das Register des *Imaginären*, so ist demnach das „imaginäre Bild des Ichs (...) ein Versuch der Repräsentation der tatsächlichen Position des Subjekts [(hier: Claire)] im Realen [(hier: die *jouissance* des Nächsten, das heißt Jeans)], die Lacan zufolge darin besteht, daß das Subjekt eine 'Diskontinuität im Realen' ist.“¹⁰⁶ Daraus folgt, dass Claire eine Diskontinuität oder eine Art Bruch in Jeans *jouissance* darstellt, die ihn unter anderem auch immer wieder davon abhält sie zu ermorden, so wie er es mit all den anderen Frauen vor ihr getan hat. Denn seine *jouissance* kann sich, wie zuvor bereits beschrieben, nur außerhalb des Registers des *Symbolischen* (hier: Claire) und des *Imaginären* ereignen oder wie Miller ausführt: „[T]he actual satisfaction belongs to the register of the real.“¹⁰⁷ Anstatt sich aber im Sinne einer Befriedigung seines Begehrens zu zeigen, gipfelt Jeans *jouissance* wiederholt darin, jeder Frau bis auf Claire diese „Grausamkeiten“ zuzufügen, indem er sie zunächst in einer Demonstration seiner Macht zu Objekten seines begehrenden männlichen Blicks degradiert, um sie danach zu töten. „Die Lektion des Triebes lautet, daß *wir zur jouissance verdammt sind*. Was immer wir tun, die *jouissance* wird nicht lockerlassen, wir werden sie nicht los, selbst in unseren hartnäckigsten Bemühungen (...).“¹⁰⁸ Diese Beharrlichkeit der *jouissance* und der durch ihre Nähe zum Todestrieb immanente Drang der Wiederholung ist ein weiteres Problem der Nächstenliebe. Claire versucht zwar in beinahe aufopferungsvoller Hingabe, Jean zu lieben, jedoch wird sie (hier: als Subjekt) immer wieder mit Jeans aggressiver *jouissance* konfrontiert und von ihrer tödlichen Gefahr bedroht. Daraus folgend zwingt der Nächste das Subjekt dazu, sich gleichzeitig auch der Unzerstörbarkeit bzw. Permanenz und Kraft seiner eigenen *jouissance* gewahr zu werden. Sehr eindrücklich wird dies an einer der letzten gemeinsamen Szenen von Jean und Claire dargestellt, als sie sich ihm auch körperlich hingeben möchte, um den zerstörerischen Drang seiner *jouissance* als eine Art Rettungsversuch in einer positiven Befriedigung aufzulösen. In diesem Moment muss sich das Subjekt (hier: Claire) aber zugleich auch mit

105 Lacan, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 235.

106 Boehme, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 166f.

107 Miller, Jacques-Alain: „*Paradigms of Jouissance*“, S. 19.

108 Žižek, Slavoj: „*Liebe deinen Nächsten? Nein, danke!*“. Berlin: Volk und Welt 1999, S. 74.

sich selbst und seiner eigenen *jouissance* angesichts des *Realen* (hier: der *jouissance* Jeans) konfrontieren. Diese Konfrontation zeigt sich, wie Lacan ausführte, am prägnantesten in der Nächstenliebe:

„Ihn zu lieben, ihn zu lieben als ein Ichselbst, heißt gleichzeitig, mich notwendig auf irgendeine Grausamkeit zuzubewegen. Seine oder meine? werden Sie mir entgegenhalten – dabei habe ich Ihnen gerade erklärt, daß nichts sagt, daß sie unterschieden wären. Vielmehr scheint es, daß es dieselbe ist, vorausgesetzt, die Grenzen werden überschritten, die mich veranlassen, mich dem anderen gegenüberzustellen als meinem Ebenbild.“¹⁰⁹

2.3.2. Die Hände Jeans als Werkzeug und *Signifikant des Genießens*

Jeans Hände als Phallus (*Signifikant des Genießens*) ersetzen den Signifikanten, das heißt den Penis als Sexualorgan, und dessen implizierte Negativität in der „symbolischen Kastration“, also in der Unfähigkeit zum Geschlechtsverkehr. Als Effekt des Signifikanten wird diese scheinbar unzerstörbare *jouissance* zwar verursacht, wie Lacan mit seiner These vom Signifikanten als der Ursache von *jouissance* hervorgehoben hat, wird sie im selben Moment aber auch durch diesen beschränkt. Daher die Einführung der zur kurzzeitigen und letzten Endes unzureichenden Befriedigung der Hände als substitutionelles männliches Geschlechtsorgan. Jean selbst scheint ein Sklave dieser seiner Hände zu sein, in denen die *jouissance* sitzt und die ihm Genuss verschaffen wollen. So beispielsweise in der Szene, als Jean den Ablauf seines Puppenspiels mit beiden über den Kopf erhobenen Armen und Händen übt. Ohne die übergestülpten Puppen an ihren Enden, scheint aber eher Jean derjenige zu sein, der von seinen Händen gelenkt und gedreht wird, als umgekehrt. Ebenso drückt sich dies immer wieder über die filmischen Bilder aus, in denen Jeans Hand bzw. Hände beinahe als eigener Akteur inszeniert wird bzw. werden.



Abb. 23: Jeans Hände als Werkzeug und *Signifikant des Genießens*

¹⁰⁹ Lacan, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 240.

In einer Geste der Nächstenliebe, deren Motivation weder Nützlichkeitsbetrachtungen noch Konsequenzen kennt¹¹⁰, führt die Hand der Schönen¹¹¹ den Phallus des Biests, das heißt die Hand Jeans, die sie aus seinem Schoß hervorholt, zu ihren Brüsten, während seine andere in einer vertrauten, routinierten Bewegung an ihren Hals schnellte, um dem Aufkommen seiner Lust Befriedigung zu verschaffen. Seinen Blick, geschlagen und verschämt, hält er zunächst gesenkt, bis sich der *Signifikant des Genießens* seiner Bestimmung erinnert und Jean instinktiv in einer Geste wiedererlangter Macht den Kopf hebt. Ganz im Sinne Lacans heißt den Nächsten wahrlich zu lieben, alle Pflichten ihm gegenüber bedingungslos auszuüben, „[d]aß diese Verpflichtung auch den Tod einschließen kann, ist dabei unerheblich. Denn unter dem Gesichtspunkt der Pflicht ist es im Prinzip gleichgültig, ob ein Subjekt [(hier: Claire)] bei der Erfüllung derselben stirbt oder nicht.“¹¹² Um die allgegenwärtige Sprache des *Symbolischen* (Claire) abzuwenden, drängen seine Finger in ihren Mund, doch selbst in diesem Moment scheint Claires Rettungsversuch den Wert ihres eigenen Lebens nicht anzuerkennen. Mit liebevollem Blick beobachtet sie, wie Jeans sich in einer Art Selbstständigkeit bewegenden Hände von ihrem Hals ablassen und tatsächlich beginnen ihren Körper zu streicheln. Sie entkleidet sich, liebkost Jeans Mordwerkzeuge, während dieser erneut unfähig ist, die Dominanz seines männlichen Blicks auszuüben und ohne in das unergründliche Schwarz ihres Geschlechtsteils zu blicken, wie er es bei all den Frauen davor getan hat, versenkt er sich in ihr.

110 Vgl. **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 164f.

111 Ähnlich wie *Belle* (franz.: „schön“) in dem französischen Märchen *La belle et la bête* Trägerin eines sprechenden Namens ist, bedeutet auch Claires Name übersetzt soviel wie „hell“ oder „klar“ und steht damit in eindeutigen Kontrast zum dunklen Wesen Jeans.

112 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 165.

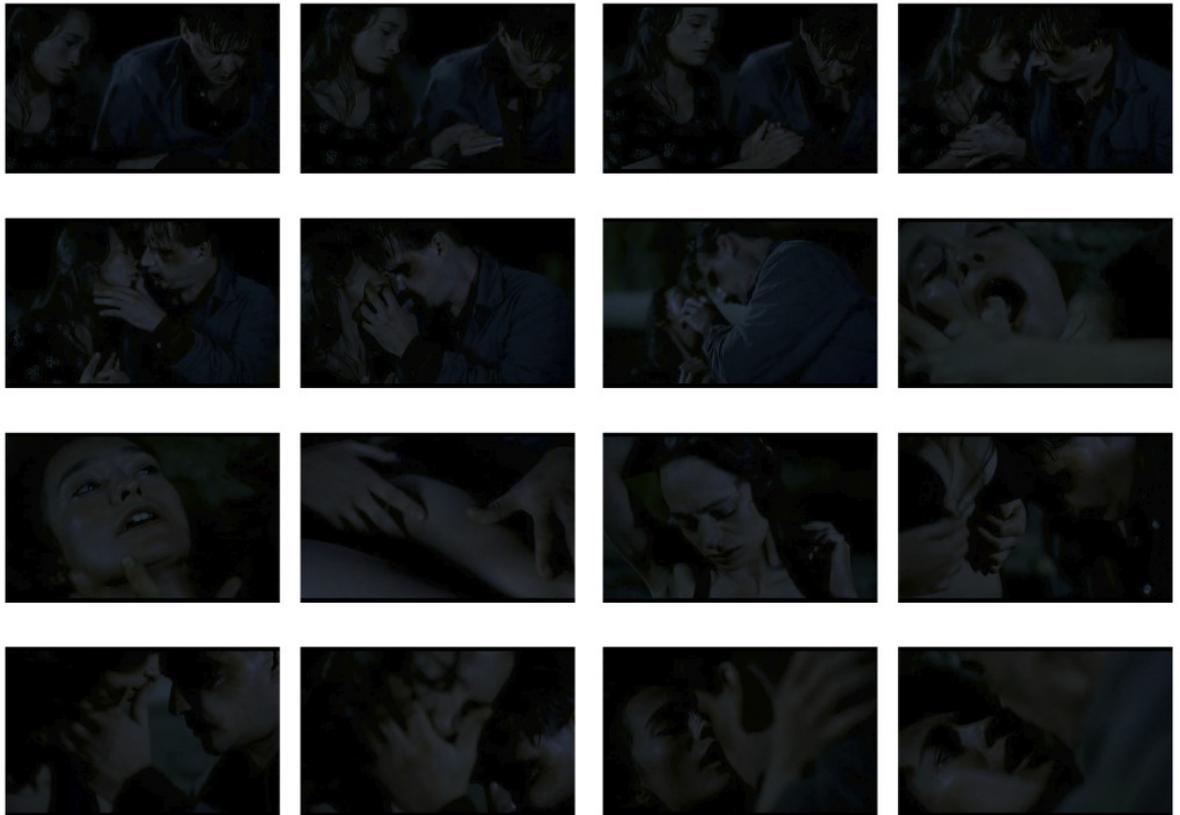


Abb. 24: Jean und Claire beim Liebesspiel

2.3.3. Der Todestrieb als Wiederholungstäter – Jean und die Frauen

„Die Pflicht verhält sich gegenüber dem Wohlergehen des Subjekts daher in diesem Punkt genauso wie der Todestrieb. Denn dieser ist ebenfalls indifferent gegenüber dem Leben oder Tod eines Subjekts“¹¹³. So ist die treibende Kraft, welche hinter Claires Pflichtempfinden den Nächsten zu lieben steht, eben jene, die auch Jean dekretiert zu töten. Ohne zu einem bestimmten Zweck instrumentalisiert zu sein, ist das Endziel des Todestriebs nicht der Tod: „Dieser kann zwar tödlich sein, aber der Tod ist ihm dabei gleichgültig“¹¹⁴. In diesem Sinne beschreibt auch Beugnet die Gewalt bzw. Grausamkeit in *Sombre*: „Violence, graphic or implicit, is ever-present but not aestheticised; nor does it appear as an aim in itself.“¹¹⁵ Die Kennzeichen des bereits im vorigen Kapitel erwähnten „Dekonstruktionswillens“, der mit dem Todestrieb und der Funktion des Signifikanten (hier: die Fähigkeit des Penis als körperliches Korrelat zum Geschlechtsverkehr), sind

113 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 165.

114 ebd., S. 97.

115 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 117.

vor allem Wiederholung, zugleich aber auch Neubeginn¹¹⁶. Einer Art Zwang oder einem Ritual gehorchend, wiederholt Jean nicht nur die Morde an den Frauen, sondern auch die Suche nach dem „richtigen“ Objekt der Begierde; alles Vorgänge die metaphorisch für die sexuellen Strategien der Partnerwahl stehen. Einigen verbindet er die Augen, auf keinen Fall sollen sie die Macht eines eigenen Blicks erlangen oder ihn, den Mann, bei dem beobachten was er tut¹¹⁷. Danach dirigiert und positioniert Jean die Frauen wie seine Marionetten, um dann seinen Blick in das *Ding*, die Leere, das schwarze Geheimnis ihres Geschlechts zu versenken und in aufgeregter Hast, getrieben von seiner *jouissance*, für kurze Zeit zu genießen.



Abb. 25: Jean als Marionettenmeister der Frauen und sein Blick in das schwarze Geheimnis ihres Geschlechts

Die Distanz, die das Subjekt (hier: Claire) zum *Ding* einnimmt¹¹⁸, wird gewährleistet, um das Subjekt weiterhin im Register des *Symbolischen* und *Imaginären* zu verorten und der Bedrohung des *Realen* standhalten zu können. „Andernfalls wäre das Subjekt ebenso stumm wie das Ding.“¹¹⁹ Denn im Gegensatz zur Sprachlosigkeit des *Dings*, das bei Lacan als „absolutes Anderes des Subjekts“¹²⁰ bestimmt ist, überlebt Claire die aufwallende *jouissance* Jeans und konfrontiert ihn sogar nach dem missglückten Versuch des Geschlechtsverkehrs mit ihrem Schmerz: „Tu m'as entendu? Ça m'a fait pleurer.“¹²¹ Das *Ding*, in diesem Fall repräsentiert von Jeans Mordopfern bzw. auch dem „schwarzen Loch“ zwischen ihren Beinen, ist sowohl Ursprung des Begehrens wie auch als Unverfügbares bzw. Unmögliches entscheidend für die Aufrechterhaltung des Begehrens. Es ist durch eine

116 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 256f.

117 Vgl. Siehe auch *Kapitel 4*. „Entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie und den sie fundierenden psychischen Strukturen kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden.“, in: **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, in: **Albersmeier**, Franz-Josef (Hg.): „*Texte zur Theorie des Films*“. Stuttgart: Reclam 2003, S. 398.

118 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 87.

119 **Boehme**, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 107.

120 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 67.

121 „*Sombre*“; 01:31:39-01:31:43.

sinnliche Präsenz ausgezeichnet, die sich weder adäquat symbolisieren noch imaginieren lässt, wie das Dunkle (franz.: „sombre“) und Geheimnisvolle des weiblichen Geschlechtsteils. Für Jean ist es etwas Fremdes, in das er wie gebannt starrt und das er sich wiederholt beschaffen muss, da er das, was er darin sieht, nicht imaginieren kann und wohl auch in nichts anderem sonst symbolisiert sieht. Lacan sagt entsprechend, „daß das *Ding* auf der Ebene der *Vorstellungen** nicht nichts ist, aber buchstäblich nicht ist – es erweist sich als abwesendes, fremdes“¹²².

Nach Alain Juranville wird der Todestrieb als eine Weise beschrieben, „mittels deren die Negativität des Signifikanten [, als Mangel (hier: die Unfähigkeit zum Geschlechtsverkehr),] vergegenwärtigt wird. Dabei handelt es sich um eine Vergegenwärtigung, die nicht zwangsläufig ein Bewußtwerden einschließt, aber eine bestimmte Art des Erlebens darstellt.“¹²³ Dieses Erleben und die mit dem Begriff des Todestriebs in Zusammenhang stehenden Probleme des Sprechens¹²⁴, finden sich sowohl im Akt des Mordens wieder, wo Jean nur animalisches Schnaufen und Hecheln von sich gibt, als auch während des Puppenspiels. Dieser „harmlose“ Moment von Jeans Sprachlosigkeit wird auf der Bild- und Tonebene noch zusätzlich von den unartikulierten Schreien der Kinder getragen und unterstützt. Denn nach Lacan ist es das Kind, welches noch in größtem bzw. „reinem“ Maße zur *jouissance* fähig ist, da es noch nicht durch den Eintritt in die Sprache „(symbolisch) kastriert“ wurde: „[I]f we strike a match to light gas, we aim for the return of something, a coffee that fuels our journey to work, for instance. This is in contrast with the reason why a child strikes one, desiring simply 'to see what happens – just for the fun of it.'“¹²⁵ Beugnet nennt es auch „the lost pleasure of the complete rapture often experienced in childhood“¹²⁶, auf das Grandrieux mit diesen Bildern des kindlichen Publikums verweist, das völlig aufgelöst in einem genüsslichen Gefühlsspektakel aus Angst, Schrecken, Faszination und Aufregung seiner *jouissance* mit wilden Gebärden und Gekreische Ausdruck verleiht.

122 Lacan, Jacques: „*Seminar VII*“, S. 80.

123 Boehme, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen*“, S. 104.

124 Vgl. Lacan, Jacques: „*Schriften I*“, S. 162.

125 Ramdas, Rodney: „*The Acinema of Grandrieux. On Un Lac*“, in: <http://lumenjournal.org/forests/ramdas-grandrieux>. Abgerufen am: 25. Feb 2012 um 12:28.

126 Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 1.



Abb. 26: Das Kind als der ideale Zuschauer

Im Hinblick auf die Bedrohung, die von Jeans Todestrieb ausgeht und die stets im Zusammenhang mit seinem Drang nach *jouissance* steht, trifft der von Žižek definierte Unterschied zwischen Begehren und Trieb in besonderem Maße zu: „Das Begehren versucht verzweifelt, *jouissance* zu erlangen, doch sein ultimatives Ziel entzieht sich ihm ständig, während der Trieb mit der entgegengesetzten Unmöglichkeit zu kämpfen hat – *sich der jouissance zu entledigen*.“¹²⁷

127 Žižek, Slavoj: „*Liebe deinen Nächsten? Nein, danke!*“, S. 74.

3. Körperteile und Körperbilder – Die Inszenierung des (weiblichen) Körpers in *Trouble Every Day* und *Sombre*

„Lenina was still sobbing. 'Too awful,' she kept repeating, and all Bernard's consolations were in vain. 'Too awful! That blood!' She shuddered. 'Oh, I wish I had my soma.'“

Aldous Huxley, *Brave new World*

„Im Ankleidezimmer (...) konnte man ein kleines Bild verdeckt von einem grünen Tuch sehen. Wenn man dieses anhob, sah man zu seinem Entsetzen die Vorderansicht einer Frau, außerordentlich, ja fast zu Krämpfen erregt, bemerkenswert gemalt. 'Con amore', wie die Italiener sagen würden, wobei hier in der realen Bedeutung des Wortes.

Aber durch ein unglaubliches Versehen hatte der kundige Handwerker, der von einem lebenden Modell kopiert hatte, die Füße, Beine, Schenkel, Bauch, Hüfte, Busen, Hände, Arme, Schulter, Nacken und Kopf vergessen. “

Maxime Du Camp über Courbets *L'Origine du monde*

Gustave Courbets viel diskutiertes, analysiertes und interpretiertes Skandalwerk *L'Origine du monde* von 1866 provoziert und inszeniert bis heute Verbote, Empörung und Zensur. Es war gleichzeitig Auslöser und Gegenstand unzähliger Debatten über Feminismus, Sexismus und Pornografie und warf vor allem die Frage darüber auf, was Kunst darf und was nicht. Die vom Menschen geschaffene Bildwelt besteht aus einer langen Reihe aus kunsthistorisch bedeutender Repräsentationen des weiblichen Körpers¹²⁸ in der Malerei, Bildhauerei und später auch in der Fotografie, im Film und den neuen Medien. „Jeder weibliche Akt spricht vom erotischen Genuss, den der Besitz einer schönen Frau bedeuten könnte. Gleichzeitig aber verweist jeder Akt als selbstreferentielles Bildmedium immer auch auf sich, beharrt auf der radikalen Zeichenhaftigkeit des Bildes.“¹²⁹ So schreibt die vor allem in den Feldern der Gender Studies und Psychoanalyse tätige Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen, über den im Akt gleichzeitig abgebildeten wie ausgestellten weiblichen Körper. Ab Ende der 1970er Jahre wurde das Thema Akt bzw. Frau als/im Bild im Kanon der Kunst- und Kulturwissenschaft mit neuer Sensibilität und

128 Die Fragen, die hierbei aufkommen, wären beispielsweise, warum sich der männliche Körper aus dem (Akt-)Bild zurückgezogen hat bzw. wie der männliche Körper, sofern er im Bild vorhanden ist, dargestellt wird, etc.

129 **Bronfen**, Elisabeth: „*Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt*“, in: <http://www.bronfen.info/index.php/archive/46-archive2003/95-Disfiguration-und-Anerkennung.html?366193355b075e744f209d10724ec1f6=7664f9f6b7f3d8994acb72442c387bb0>. Erstellt im: Aug 2003, Abgerufen am: 17. Mär 2012 um 13:37.

Aufmerksamkeit behandelt und gerade der scheinbar über viele Jahrhunderte vorherrschende männliche Blick auf den weiblichen Körper in der Kunst begann hinterfragt und auch mit zahlreichen theoretischen und praktischen Arbeiten (feministischer) weiblicher Künstler und Wissenschaftler bearbeitet und verändert zu werden. Bei jedem weiblichen Akt bzw. Bild kann daher die Überlegung angestellt werden, ob er lediglich die subjektive, mit erotischen Imaginationen und Phantasmen¹³⁰ und die damit oftmals einhergehende Angst vor weiblicher Sexualität aufgeladene Empfindung des Körpers der Frau wiedergibt. Gleichzeitig schwingt aber auch die Referentialität bzw. Zeichenhaftigkeit (des Bildes) der Frau mit, was wiederum die Frage aufwirft, inwieweit es sich bei dem abgebildeten „Objekt“ um einen so tatsächlich vorgefundenen Körper handelt oder um ein vielfältig bedeutungsschweres Konstrukt, das die Frau als Körper und als Geschlecht, als reine Pose bzw. Signifikanten darstellt?

Wie bereits teilweise in der Einleitung zu *Kapitel 2* ausgeführt, haben in einer Entwicklung bzw. Parallelführung der Happenings und Performancekünste der 1960er und 70er Jahre vermehrt weibliche Künstler, wie beispielsweise Carolee Schneemann, Valie Export oder Marina Abramović begonnen, sich der Darstellung und Inszenierung des weiblichen Körpers in und mit unterschiedlichen Medien anzunähern. Sowohl in Experimental- und Kurzfilmen wie in Verbindung mit Live-Aktionen rückte dabei zunehmend der Film, als Medium aber auch als Material, als beliebte und neu annektierte Form des Ausdrucks und der Abbildung (des Geistes und des Körpers der Frau) in den Mittelpunkt. Im Bereich des Langspielfilms zeitigt sich dies auch als einer der Einflüsse auf die Entwicklung des sogenannten „body genres“ (deut.: „Körpergenre“). Es wurde begonnen, Haut und Berührung anstelle von Auge und Blick zu setzen und damit „dem Körper in der Beziehung von Leinwand und Zuschauer einen größeren Bedeutungsraum zuzusprechen“¹³¹. Jedoch können wir uns zur Haut als ein Organ der Wahrnehmung nicht in eine externe Beobachterposition begeben, wie uns dies als Zuschauer durch den Blick ermöglicht wird.

„Wie Georges Didi-Huberman festhält, ist es das Geschenk des Fleisches, was allen Bildern mangelt: 'Das ist der Anspruch und da haben wir seine Grenze.' Zwar geht von einem Detail wie der entblößten Scham oder der Brust eine Faszination aus, die eine Annäherung an den Körper im Bild verspricht. Zwar wäre das Berühren des abgebildeten Körpers gewissermaßen die Absicht des Sehens. (...) Dabei kann es sich aber nur um eine Beinahe-Halluzination handeln (...).“¹³²

130 Vgl. Lacans Konzept des *Realen*, *Imaginären* und *Symbolischen* angewandt auf die Filme bzw. das Figurenpersonal in *Trouble Every Day* und *Sombre* im vorigen *Kapitel 2*.

131 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“. Hamburg: Junius 2007, S. 147.

132 **Bronfen**, Elisabeth: „*Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt*“.

Dies ist der erste Schritt hin zu einer Reflexion der Distanz von Subjekt und Objekt, die sich im Moment der Filmrezeption einstellt und die besonders in Zusammenhang mit dem (durch den Film konstruierten) geschlechtlichen Blick des Zuschauers als Beobachter für diese Arbeit bedeutsam sein wird. Es geht auch darum zu fragen, wie jene fleischliche Materialität des Körpers, die, wie Didi-Huberman feststellt, dem Bild stets mangelt, dennoch zum Ausdruck gelangen kann und „welche Art Berührung [der Augen als Finger, wie auch Vivian Sobchack die außergewöhnliche Wahrnehmung haptischer Filmrezeption beschreibt¹³³,] als Absicht des vom Bild angeregten Blickwechsels gerade auf Grund dieser Transformation möglich wird.“¹³⁴ Denn, wie Sobchack in ihrem für dieses Feld der wissenschaftlichen Beschäftigung wegweisenden Text *What My Fingers Knew*¹³⁵ ausformulierte, erfahren wir „Filme nicht nur durch unsere Augen. Wir sehen und verstehen und fühlen Filme mit unserem ganzen körperlichen Sein, gegründet auf der gesamten Geschichte und dem fleischlichen Wissen unseres akkulturierten Sinnesapparats.“¹³⁶ In diesem Sinne stellen die hier behandelten Filme *Trouble Every Day* und *Sombre* durch die Gegenüberstellung des Paradigmas des Auges gegen jenes der Haut, Filme des Übergangs dar und exemplifizieren anhand der Grundeinstellung dieses Paradigmas der Gegenüberstellung, den daraus resultierenden gewalttätigen Zusammenstoß bzw. die Kollision¹³⁷ (*Sombre*) sowie eine mörderische Überidentifikation und ein sich Einverleiben (*Trouble Every Day*). Allerdings ohne die Möglichkeit einer Verständigung über den Körper als Sinnträger, da in diesen Filmen, wie im *Kapitel 2* dargestellt wurde, das psychoanalytische Modell und damit der Blick als Bedeutungsträger nach wie vor große Relevanz besitzen. Denn gerade an diesem Punkt des Übergangs wird die Diskrepanz deutlich, die in beiden Filmen über den (weiblichen) Körper im Bild verhandelt wird und zwar, dass der Körper in den okularzentrischen Ansätzen vor allem als Projektionsfläche und Betrachtungsobjekt im Sinne einer erotischen Fetischisierung und Verdinglichung bedeutsam ist¹³⁸. Diesen Umstand machen Claire Denis und ihre Kamerafrau Agnès Godard in *Trouble Every Day* in erster Linie durch die ausführliche und

133 Vgl. ihre Ausführungen zu *The Piano*., in: **Sobchack**, Vivian: „*Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*“. Berkeley, CA: University California Press 2004, S. 63.

134 **Bronfen**, Elisabeth: „*Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt*“.

135 **Sobchack**, Vivian: „*What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*“, in: Dies. (Hg.): „*Carnal Thoughts*“, S. 53-84.

136 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagner**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 149.

137 „There is no space between bodies in Grandrieux [s movies]; they are jammed together in a difficult, fraught intimacy. All clinches, all embraces are potentially violent, charged with the alienness of the Other and the terror of negotiating his or her too-close presence.“, in: **Martin**, Adrian: „*Dance girl dance*“.

138 Vgl. **Elsaesser**, Thomas/ **Hagner**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 152.

buchstäblich einfühlbare Verwendung von Großaufnahmen bzw. Close-ups der (nackten) Körper deutlich. Durch das partielle In-Szene-Setzen einzelner (weiblicher) Körperteile, die so nahe gezeigt werden, dass der Zuschauer die Distanz zum Bild nicht mehr aufrechterhalten kann, inszeniert der Film einerseits die Zerstörung der Illusion der Tiefe¹³⁹ und bedient sich andererseits eben dieser filmischen Technik, um die „Integrität des menschlichen Körpers“¹⁴⁰ visuell aufzulösen und so den (weiblichen) Körper in einer Art neuen Ageschlechtlichkeit zu entwerfen.

Ein ähnliches Ziel verfolgt auch Grandrieuxs *Sombre*, allerdings bedient er sich hierbei Strategien der Bildverfremdung, wie beispielsweise durch das Spiel mit Hell-Dunkel-Kontrasten, Auflösung der Bildschärfe etc., um das mit Mulvey in die Filmwissenschaft eingeführte Problem des „to-be-looked-at-ness“ der Frau im Film zu behandeln. Didi-Hubermann beschreibt die Schaustellung des nackten Körpers im weiblichen Akt als „ein Erscheinen als Sich-nicht-zeigen“¹⁴¹, Bronfen führt dies näher aus, wenn sie beschreibt, dass es sich dabei um das „Entziehen des dargebotenen nackten Körpers [bei gleichzeitigem] Vesprechen [!sic] einer Annäherung an seine Intimität“¹⁴² handelt. Ein Gedanke der von Mulveys „to-be-looked-at-ness“ weg und hin zu einem sich-nicht-zeigen bzw. nicht-sichtbar-sein trotz „maximaler“ Sichtbarkeit, das heißt Nacktheit bzw. Entblößung führt, als eine Form der Maskerade. Dieses, von der Psychoanalytikerin Joan Riviere entwickelte Konzept der Maskerade¹⁴³, um das „Wesen des Weiblichen“ zu erfassen, bietet erneut die Möglichkeit sich mit der Frage nach der Präsentation der Geschlechtlichkeit im Film und im Weiteren der des Zuschauers zu beschäftigen, um möglicherweise eine andere Sicht auf das „Sex-Gender-Verhältnis“ begründen zu können. Dahingehend postulierte bereits Judith Butler Anfang der 1990er Jahre, dass der „Leib“ selbst eine Konstruktion sei und so „stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen* wird.“¹⁴⁴ Auch nach Marie-Luise Angerer sind geschlechtliche Identitäten ein sich ständig „verschiebendes und kontextuelles Phänomen“¹⁴⁵ und ein Geschlecht zu werden („to become a gender“¹⁴⁶), ein

139 Vgl. **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 398.

140 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 91.

141 **Bronfen**, Elisabeth: „*Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt*“.

142 ebd.

143 Vgl. **Riviere**, Joan: „*Womanliness as Masquerade*“, in: *International Journal of Psychoanalysis* (1929), Bd. 10, S. 303-313.

144 **Butler**, Judith: „*Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 26.

145 **Angerer**, Marie-Luise: „*The Body of Gender*“, S. 26.

146 ebd.

Prozess, „indem man/frau das Geschlecht in performativen Akten inszeniert und wiederholt (doing gender).“¹⁴⁷

Dies führt zum letzten Punkt, der in diesem Kapitel der Arbeit behandelt wird und sich mit dem Verhältnis von Gender und Genre, als ein „weiteres Feld, auf dem der Zuschauer und sein ([visueller und] körperlicher) Kontakt mit dem Film produktiv genutzt“¹⁴⁸ wird, auseinandersetzt. An dem von Victor Burgin und Homi Bhabha in den 1990er Jahren eingeführten Ort des „in-between“¹⁴⁹, wo sich Identitäten herstellen, findet sich auch das Fabel- oder Hybridwesen, das sowohl in *Trouble Every Day* als auch in *Sombre* (über die Lenkung des Blicks auf die Inszenierung des Körpers) geschaffen wird. In Verbindung mit der Gattung des Horrorfilms kommt dabei erneut die Bedeutung von Julia Kristevas Konzept des „Abjekten“ zum Tragen, während gleichzeitig klar wird, dass es sich bei den beiden vorliegenden Beispielen um Filme handelt, deren Genre nicht klar zuordenbar ist. Ebenso wie darin die Grenzen des Körpers und der Geschlechter hinterfragt bzw. aufgelöst werden, verhält es sich auch mit den Genre Grenzen, die vom Monster (Jean in *Sombre*; Coré und Shane in *Trouble Every Day*) überschritten werden, womit die stabile Ordnung der Konstruktion von Geschlechtern im Film und damit auch jene der Vorstellungen des Zuschauers ins Wanken geraten.

147 **Angerer**, Marie-Luise: „*The Body of Gender*“, S. 26.

148 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 154.

149 **Bhabha**, Homi K.: „*The Location of Culture*“. New York: Routledge 1994, S. 2.

3.1. Der parzellierte Körper – Das Close-up als Entwurfskonzept des (weiblichen) Körpers in *Trouble Every Day*

„Unter den Fingern des Anderen, die über den Körper gleiten, beginnen alle unsichtbaren Teile des Körpers zu existieren. An den Lippen des Anderen werden die eigenen Lippen spürbar. Vor seinen halb geschlossenen Augen erlangt das eigene Gesicht Gewissheit. Endlich ist da ein Blick, der die geschlossenen Lider zu sehen vermag.“

Michel Foucault, *Der utopische Körper*

„The way the flesh is presented to us ... it becomes as tactile as silk, its weight palpable.“

Heinrich Wölfflin

Haut, einerseits als scheinbar endlose und nahtlose Umhüllung des (menschlichen) Körpers, andererseits als eine versehrte Oberfläche, eine Art Ausstellungsfläche für Einschnitte, Narben und Wunden, nimmt einen äußerst wichtigen Stellenwert in *Trouble Every Day* ein. Denn die Haut führt, wie auch der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser schreibt, „zur Großaufnahme zurück (...), weil sie das Verhältnis von Maßstab und Größe dramatisiert“. Auch Claire Denis entdeckte für diesen Film die Großaufnahme bzw. das Close-up neu. An Eric Rohmers *La collectionneuse* erinnernd, tastet der Blick der Kamera und damit der des Zuschauers einzelne Körperteile ab und setzt sie, losgelöst vom restlichen Leib, in beinahe unangenehmer Nähe ins Bild. In diesem Sinne trifft auch Beugnets Feststellung zu, dass die Geschichte des Close-up unweigerlich mit der Konstruktion des Körpers verbunden ist¹⁵⁰.



Abb. 27: Der weibliche fragmentierte Körper in Eric Rohmers *La Collectionneuse* (F 1966)

150 Vgl. „The history of the close-up is interwoven with that of the construction of the body scale in film, and the typology of the shots, have traditionally been established and measured in relation to the scale of the human body.“, in: **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 89.

Ähnlich den Bildern des *Imaginären* schiebt sich das Körperbildfragment Junes in die vom Zimmermädchen Christelle wachgerufenen Phantasien Shanes, während er, das Gesicht, den Blick und sein Geschlechtsteil für den Zuschauer abgewandt, auf dem Bett liegt und masturbiert. Wie um diese Klammer zu schließen, nimmt die Kamera ihre Fahrt dort wieder auf, wo sie einige Szenen zuvor begonnen hatte und durch die Einnahme der Tabletten, die helfen sollen, das schmerzhafte und todbringende Begehren in Shane zu unterdrücken, unterbrochen wurde: bei den Füßen Junes. Langsam gleitet die Kamera von ihren Zehen über ihre Unterschenkel zu ihren Knien, hinauf bis zu ihrem Geschlecht, wo sie länger als zuvor verweilt, festgefroren an der Unergründlichkeit und dem Schwarz der expliziten Ausstellung des weiblichen Geschlechtsmerkmals. Den „freien“ Blick darauf nur unterbrochen von der schräg ins Bild kommenden und knapp über dieser „Genuss versprechenden“ Scham abgelegten Hand mit dem „züchtigen“ Ehering am Finger – ein Zeichen für die Aufrechterhaltung der *symbolischen Ordnung*, die June als das *Symbolische* repräsentiert. Weiter tastet sich der Blick nach oben vor, über ihre Brüste bis hin zu Junes genüsslich zur Seite gelegtem Kopf mit geschlossenen Augen¹⁵¹. Dem folgt ein überraschender und irritierender Schnitt in Shanes angestrengt verzerrtes Gesicht. Dies offenbart dem Zuschauer, dass es nicht die „objektive“ Kamera war, die den Körper Junes, ähnlich wie in den französischen Schlüssellochfilmen, versteckt beobachtet hatte, sondern Shanes begehrender Blick, der versucht jedes Körperteil Junes in sich aufzunehmen bzw. einzuverleiben¹⁵². Als Zuschauer wird man nun in doppeltem Sinne zum Voyeur (gemacht): Indem man zum einen durch den Blick Shanes June beobachtet und wenig später, als man Shane selbst beim Beobachten beobachtet. Denn erneut konzentriert sich sein phallischer, erkundender Blick in einigen Sekunden des absoluten Stillstands, denen sich der Zuschauer nicht entziehen kann, auf ein ganz bestimmtes Körperteil Junes: ihre Scham.

„[T]he close-up thus also ruptures the body of the *récit* and brings the narrative flow to a halt, almost like a still picture. Combined with the effect of isolation or abstraction and the impact of scale afforded by the cinema screen, this endows it with a force of *interpellation*; the close-up insists, calls on and directs the attention of the viewer.“¹⁵³

Damit stellt *Trouble Every Day* den (männlichen) Blick der Macht auf den (weiblichen) Körper in seiner voyeuristischen Natur einerseits direkt zur Schau, andererseits bindet er ihn auch narrativ ein, wenn June kurz darauf aus dem milchigen Weiß des Badewassers

151 Einen (aktiven) Blick zu haben bedeutet über das reine Sehen hinaus auch Macht, Wissen und Autorität zu besitzen. June, die selber nicht sieht, da sie die Augen geschlossen hält, kann umso besser betrachtet werden, womit ihr Objektstatus noch deutlicher (her)ausgestellt wird.

152 Ohne dabei die Kontrolle über die todbringenden *jouissance* zu verlieren.

153 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 90f.

auftaucht und ungewöhnlich verschreckt und verängstigt¹⁵⁴ ihren Ehemann erblickt. In extremer Untersicht ins Bild gesetzt, wird erneut die (männliche) Machtposition Shanes inszeniert bzw. transportiert.



Abb. 28: Junes fragmentierter Körper

Ähnlich wie Jeans Blick in die „schwarzen Löcher“ der Frauen, denen der Tod, motiviert durch seine unkontrollierbare *jouissance*, kurz bevorsteht, wird hier das Geschlecht als eine Form des Abjekts – das *Andere*, das Angst und Unsicherheit (im Mann; hier: Shane) hervorbringt – inszeniert. Die zwei Frauen¹⁵⁵, die hier das Bild gestalten, scheinen bewusst eine, den lacanschen Begriffen der Psychoanalyse nach, männliche „Urangst“ vor der weiblichen Sexualität zu inszenieren. Um sich von dieser Angst, die in Shanes Fall nicht nur in der weiblichen, sondern vor allem auch in seiner eigenen Sexualität zu liegen scheint, zu distanzieren und sie aus dem Bild zu vertreiben, wird der „Gegenstand“ der Bedrohung, das *Andere*, das von Junes Scham verkörpert wird, durch den (männlichen) Blick einem Prozess der Objektivierung unterworfen. Diesen Vorgang erläutert auch Beugnet, wenn er schreibt: „The itemisation of the body and its fetishistic treatment become first and foremost a tool for the objectification, visual possession and consumption (or erasure) of the 'Other'.“¹⁵⁶ Ähnlich der Funktion der Vergrößerungswerkzeuge der Medizin, wird hier ein ungewohnt naher und vergrößerter Teilausschnitt des (weiblichen) Körpers geliefert, der das gezeigte „Objekt“ zwar nicht seiner Gesamtheit entreißt, zu der

154 Shane fragt June als er sich zu ihr herunterbeugt: „Are you frightened?“, in: „*Trouble Every Day*“; 00:27:36-00:27:38.

155 Claire Denis als Regisseurin und Agnès Godard als Kamerafrau.

156 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 93.

es gehört¹⁵⁷, es jedoch in einer Art Mutation in ein Fetischfragment verändert. Gefangen durch den neugierigen und begehrenden Blick, der von Freud als Skopophilie bezeichnet und von Mulvey vielfach in der Filmanalyse angewandt wurde, führt das Close-up das schier endlose Verlangen danach vor, sehen und wissen zu wollen. Denn die Großaufnahme kombiniert für den Zuschauer zu gleichen Teilen die Aufmerksamkeit auf das Detail und die Monumentalität des „Gegenstandes“ (hier: das weibliche Geschlecht) der Betrachtung. „Daraus resultiert eine Spannung, wenn nicht sogar ein Widerspruch zwischen dem Wunsch, bis zur Großaufnahme heranzugehen, und dem entgegengesetzten Bedürfnis, sich zu entfernen, Abstand zu gewinnen und damit auch eine angemessene Perspektive einzunehmen.“¹⁵⁸

„The repulsive/compulsive paradox is no better illustrated than in the experience of being presented with the relentless reality of the abject in close-up – the magnified image of the body deformed or metamorphosing that suddenly fills one's field of vision, or the vertigo of the gaping hole that appears to draw the gaze of the camera towards the void (...).“¹⁵⁹

Um diese Distanz auch im Bild zu wahren, darf sich das (männliche) Subjekt (hier: Shane) nicht durch eine inkorporative Identifizierung dem Fetischfragment des dargestellten weiblichen Körpers angleichen. Das heißt, weder darf sein Körper in solchem Maße zergliedert werden, noch darf er umgekehrt in den Status des betrachteten Objekts überführt werden¹⁶⁰. Dabei ist vor allem die Erwidern des Blicks von entscheidender Bedeutung, da dies die „Anerkennung des oder der anderen als unabhängiger Gleicher oder unabhängige Gleiche einschließt“¹⁶¹, dass sowohl Blicksubjekt (das Beobachtende; hier: Shane bzw. der Zuschauer) als auch Blickobjekt (das Beobachtete; hier: June bzw. die Frau) ebenbürtig sind. Junes Augen aber sind geschlossen, wodurch eine Gleichstellung von Subjekt und Objekt im Bild verunmöglicht wird und der weibliche Körper (Projektions-)Fläche (!) des männlichen Blicks bzw. Begehrens bleibt. Die Frau kann damit lustvoll konsumiert werden, ohne (für Shane) eine sexuelle Bedrohung darzustellen.

Nach Lacan wird durch den Einbruch des Signifikanten, das heißt durch die Sprache bzw.

157 „Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt, sie verleiht ihm den Status einer *Entität*.“, in: **Deleuze**, Gilles: „*Das Bewegungs-Bild. Kino I*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 134.

158 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagner**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 92.

159 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 91.

160 Vgl. dazu: „Entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie und den sie fundierenden psychischen Strukturen kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden. Der Mann weigert sich, den Blick [(engl. Orig.: „gaze“)] auf sein sich exhibitionierendes Ähnliches zu richten.“, in: **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 398; und *Kapitel 4*.

161 **Silverman**, Kaja: „*Politische Extase*“, in: **Nagel**, Ludwig (Hg.): „*Filmästhetik*“. Berlin/ Wien: Akademie/ R. Oldenbourg 1999, S. 161.

des ihr „übergeordneten“ Registers des *Symbolischen*, der Körper durchlöchert, was zur Bildung der erogenen Zonen führt. „Die dadurch gehöhlte Leere entleert den Körper der mythischen Fülle des grenzenlosen, ungebrochenen Genießens.“¹⁶² Wie bereits in *Kapitel 2.2* ausgeführt, nennt Lacan diese unmögliche Leere eines unmöglichen Genießens das *Ding*, um das der Trieb (hier: die *jouissance* Shanes) kreist. Der Blick, als einer der wichtigsten Signifikanten von Mangel und Begehren, ist es, über den Shane hier scheinbar versucht, eine Antwort auf sein Leiden an der Unmöglichkeit der *jouissance* zu finden, indem er durch ihn die erogenen Zonen des *Anderen* befragt: „Does it not seem that the drive, in this turning inside out represented by the pocket, invaginating through the erogenous zone, is given the task of seeking something that, each time, responds in the Other? (...) Let us say that at the level of the *Schaulust*, it is the gaze.“¹⁶³ Der Triebkörper, an dem sich der Blick abarbeitet, ist also jener, an welchem sich die „Inskription des 'Anderen' als eines Inkommensurablen“¹⁶⁴ vollzieht, was folglich in der Nichtexistenz einer sexuellen Beziehung kulminiert¹⁶⁵. Ein Umstand, der sich sowohl auf June wie auch auf die anderen Frauen bzw. ihre Körperteile, die als Substitute des *Dings* und damit als Antrieb für Shanes Begehren fungieren. Mit keiner von ihnen und letztlich auch nicht mit Christelle, dem Kultobjekt bzw. -bild seiner *jouissance*, gelingt Shane der Geschlechtsverkehr, woran sich sein Mangel illustriert. Allein Coré scheint diese Mangelhaftigkeit in ihm aufzuheben, allerdings nicht im Akt des Koitus, sondern über die, nach Lacan, ihm verwandte Nähe zu Tod und Gewalt, die Coré als das Register des *Realen* verkörpert.

Auch Christelles Körper wird, wie bereits in *Kapitel 2* kurz angesprochen, immer wieder nur in Fragmenten und ebenfalls durch den Blick Shanes gezeigt: ihre Beine, ihr Nacken, ihr Hinterteil. Wie bereits Mulvey geschrieben hat, wird der durch Großaufnahmen fragmentierte Körper der Frau zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks¹⁶⁶. Es scheint, als würde allein die Frau als Objekt dem (männlichen) begehrenden Blick Shanes und damit auch dem Zuschauer als Voyeur präsentiert und

162 **Braun**, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts*“, S. 196.

163 Kaja Silverman verwendet in ihrem Text *Politische Extase* das „neutralere“ Wort „Blick“ (engl.: „look“) statt „gaze“, um einer Ungleichheit vorzubeugen, die eine Dialektik von Herr und Knecht implizieren würde. Allerdings trifft im Falle der hier beschriebenen Bildgestaltung ein solcher Vergleich von Herrschaftsverhältnissen durchaus zu, weshalb ich bei der englischen Bezeichnung bleibe., in: **Silverman**, Kaja: „*Politische Extase*“, S. 161f, fn. 46.

164 **Pabst**, Manfred: „*Bild – Sprache – Subjekt*.“, S. 139.

165 ebd.

166 Vgl. **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 402.

ausgeliefert werden. „Ein Teil eines fragmentierten Körpers zerstört den Renaissance-Raum, die Illusion der Tiefe, die die Erzählung fördert, sie erzeugt Flächigkeit, gibt der Leinwand eher die Qualität eines Ausschnittes oder Bildes als dass sie zur Glaubwürdigkeit des Geschehens beitrüge.“¹⁶⁷ Das heißt für „Mulvey verflacht der Raum, den Frauen einnehmen, über die Leinwand des Kinosaaals zu einer Nicht-Position, die sich in der Illusion des männlichen Voyeurs ausdrückt, durch seine scheinbare Trennung von der Repräsentation das gezeigte Objekt zu kontrollieren.“¹⁶⁸



Abb. 29: Christelles fragmentierter Körper

Ähnlich verfährt der machtvolle Blick Shanes und damit der der Kamera auch mit den übrigen anonym bleibenden Frauen des Films, die Shanes Phantasie anregen und seine Gier der ihn treibenden *jouissance* steigern. Durch diese Fragmentierung kommt es zu einer Sexualisierung der weiblichen Körper(-teile), zugleich aber werden diese und damit auch die Frau, zu der sie „gehören“, beliebig und austauschbar. Damit wird das Bild der Frau sowohl für den Protagonisten des Films als auch für den Zuschauer zum erotischen Objekt. Die platinblonde Dame, die im Spiegel des Hotelflurs ihr auffälliges Make-up nachbessert und auch die „Vorzüge“ ihres weiblichen Körpers über ihre Kleidung hervorhebt, macht sich gewissermaßen selbst zum Ausstellungsobjekt der Betrachtung bzw. des (männlichen) Blicks. Im Kontrast dazu die junge Frau, die Shane bei einem nächtlichen Spaziergang am Kanal entlang verfolgt. In einer Einstellung sieht man, wie sie sich die Jacke fest zuhält und mit schnellem Schritt vorwärtsdrängt und in der nächsten nur eine Großaufnahme ihres Gesichts mit gesenktem Blick, in dem man meint, das Unbehagen und die Angst vor ihrem Verfolger ablesen zu können. Schließlich noch der Nacken der Frau in der U-Bahn, ähnlich in Szene gesetzt wie der Christelles, die keine

167 **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 398.

168 **Mörtenböck**, Peter: „*Die virtuelle Dimension: Architektur, Subjektivität und Cyberspace*“. Wien u.a.: Böhlau 2001, S. 35.

Notiz davon zu nehmen scheint, dass sich Shanes ganzer Körper, nur getrennt durch den kleinen Hund zwischen ihnen, an den ihren presst, um ihren Geruch in sich aufzusaugen.



Abb. 30: Sexualisierung weiblicher Körper(-teile) durch Shanes machtvollen Blick

Dieses Bausatz-Modell vom weiblichen Körper verfolgte neben dem eingangs erwähnten Werk von Courbet auch René Magritte in seinen fünf getrennt gerahmten Bildteilen *L'Évidence éternelle* (deut.: *Die ewige Evidenz*) aus dem Jahr 1930. Jedes isolierte Körperfragment wird so zu einem eigenständigen Sujet, wobei die Wirkung des Details, ähnlich wie im Close-up, hervorgehoben und auf den Fetischcharakter, der in jedem Körperteil steckt, aufmerksam gemacht wird. Der Blick des Voyeurs wird solchermaßen zugleich genährt und ausgestellt und auch der Zuschauer kann sich dieser Einzelrahmung der erogenen Zonen des weiblichen Körpers in *Trouble Every Day* kaum entziehen. Gleichzeitig erfährt der Betrachter dieser Detailausschnitte ohne erkennbare Raumtiefe, auch die von Mulvey angesprochene Verflachung des (weiblichen) Körpers durch die lediglich als ein Abbild dargestellte Frau.

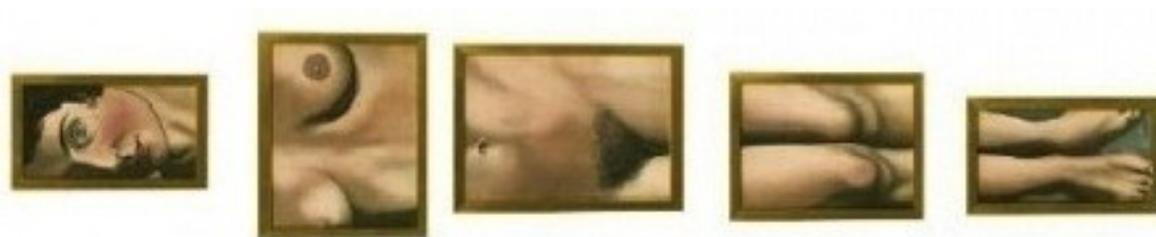


Abb. 31: René Magrittes *L'Évidence éternelle* (1930) in fünf getrennt gerahmten Bildteilen

Analog zu diesem Vergleich mit der Inszenierung des weiblichen Körpers als Fetischfragment in der Malerei, scheint es auch in *Trouble Every Day* so, als hätten weder die Frauen im Bild noch der Zuschauer eine Möglichkeit, aus der engen Kadrage auszubrechen oder sich über ihre Grenzen hinwegzubegeben. Denn selbst Coré, die als das *Reale* fernab der *symbolischen Ordnung* immer wieder Befriedigung ihrer *jouissance* erfährt und an deren Figur die Trennung zwischen Subjekt (hier: Shane) und Objekt (die Frau; hier: Coré) von Beginn an verschwimmen, ist nicht gefeit vor der Zergliederung ihres Körpers unter dem (männlichen) begehrenden Blick. In der Szene, in der der junge Mann

in das Haus eindringt, welches für Coré zugleich Heim und Gefängnis repräsentiert, ist er es, der als wildes, mit sexuellem Begehren aufgeladenes Tier inszeniert wird, das danach giert, die Frau, die es hinter den Balken ihres verbarrikadierten Zimmers erspäht, zu erbeuten und in Besitz zu nehmen. So wird auch Corés Körper Stück für Stück unter den drängenden Augen und Händen für das Begehren des Mannes freigelegt.



Abb. 32: Die Freilegung Corés Körpers

Doch eben hier findet im Folgenden der paradigmatische Wechsel statt, von einer Überinszenierung der Zergliederung des weiblichen Körpers hin zu einer Art der Großaufnahme bzw. des Close-ups, in dem der Körper in das Sehen als „taktiles Sehen“ eingeführt wird. In diesem Close-up entwickelt sich, so Pascal Bonitzer in seinem Artikel *Le Champ aveugle*, eine „neue“ Form des Sehens, bei der das Auge völlig uneingeschränkt ist, „an eye that does not operate according to the classical perspective, a tactile eye, or, better, a 'haptic' one.“¹⁶⁹ Diese haptische Visualität, evoziert durch die Nahaufnahmen der Körper(-teile), bringt im Zuschauer „Erinnerungen hervor, die virtuell vorhanden waren und aktualisiert werden.“¹⁷⁰ Das heißt die Inszenierung der Haut im Film stellt einen Kontakt zwischen Wahrnehmendem, dem Zuschauer, und dargestelltem Objekt (auf der Leinwand) dar. Mit diesen extremen Close-ups von sich windenden und ineinander verschmelzenden Körper(-teilen bzw. -bildern) setzt nun so etwas wie eine Reflexion der bis dahin geltenden Inszenierung und Darstellung des (weiblichen) Körpers ein. Diese sogenannten „Body-landscapes“¹⁷¹ lassen das jeweilige Geschlecht der ausschnittsweise ins Bild gesetzten Person nur erahnen, während ihr Körper sich unter dem analytischen Auge

169 Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 89.

170 Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 158.

171 „Partly in opposition to such uses of the close-up in relation to the female body in particular, long shots dominated in many of the 1970s non-action-driven films of feminist filmmakers. The section entitled 'Body-landscape', however, describes alternative approaches, developed in recent cinema, that revisit the link between narrative stasis and close-up.“, in: Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 92, fn. 28.

der Kamera in eine pulsierende Landschaft verwandelt. Dabei wird der Zuschauer nun nicht mehr als heimlicher Beobachter, sondern eher als leiblicher Entdecker mit auf eine Reise genommen, die das Bild mehr erfühlen als es allein mit den Augen erkennen lässt. Sobchack begreift dieses radikale Vorgehen somatischer und intermodaler Perzeption, als eine Möglichkeit in der subjektiven und fleischlichen Situation (die sich auf der Leinwand abbildet)¹⁷², bei der Subjektivität und Objektivität zwischen Zuschauer und (dem Geschehen auf der) Leinwand sich aufzulösen beginnen. Denn die so dargestellten Körper(-teile) befinden sich „mehrdeutig sowohl jenseits der Leinwand wie auch auf ihr – subjektiv 'hier' wie auch objektiv 'dort', 'mir', aber auch dem Bild zugehörig.“¹⁷³ Dem wilden Befreiungs- bzw. Eroberungsversuch Corés durch den Eindringling folgt eine langsame, sezierende Kamerafahrt über den Oberkörper des jungen Mannes, vom Ansatz seines Halses über seine Brustwarzen und seinen Bauchnabel, dabei jedes Haar und Muttermal einfangend, als würde es sich um besondere Charakteristika einer sich vor der Kamera ausbreitenden Landschaft handeln.



Abb. 33: Die Inszenierung der Körper(-teile) als „Body-landscapes“

Umso erschreckender und abstoßender ist das dem Liebesspiel folgende Gemetzel, bei dem deutlich wird, wer in Wahrheit das wilde Tier ist, das den anderen völlig in Besitz bzw. buchstäblich in sich aufzunehmen droht. Coré als eine Hybridkreatur¹⁷⁴ zwischen Mensch und der modernen Version eines blutlüsternen Vampirs, zerfleischt vor den Augen des Zuschauers den wehrlosen Jungen und gibt sich damit hemmungslos dem Höhepunkt ihrer *jouissance* hin. Der (männliche) Körper wird dabei zu einer versehrten, löchrigen Masse, die weniger etwas Menschlichem als einem blutigen Stück Fleisch ähnelt, dem nun jede Relevanz der Geschlechtsidentität (konstituiert durch den Blick) entzogen wird. „The

172 Vgl. Sobchack, Vivian: „*Carnal Thoughts*“, S. 53-84.

173 Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 149.

174 Vgl. Siehe auch *Kapitel 3.4*

close-up thus creates uncanny intimacies and shows us the body as we rarely dare look at it – as an organic mass bearing the marks of a process of decomposition that is barely visible to the naked eye.¹⁷⁵ Diese Nähe des menschlichen Körpers zum Abjekten¹⁷⁶ in Situationen, in denen sich der Horror des Filmbildes bemächtigt, „puts the viewing subject's sense of a unified self into crisis“¹⁷⁷, wie Barbara Creed in den ausgehenden 1980er Jahren über den Horrorfilm schreibt.



Abb. 34: Der menschliche Körper als Abjekt

Es ist neben der Unzuordenbarkeit des Genres¹⁷⁸ auch die Funktion des extremen Close-ups als „Body-landscape“, die *Trouble Every Day* diese Möglichkeit zum Paradigmenwechsel im (männlichen) Blickregime bietet. Denn „[i]n contrast with the body caught in action in medium or long shot, filming in close-up makes it possible to evoke a body that is temporarily freed from its function as social, cultural and even gender signifier – a body that escapes the conventional order of male/female dualism.“¹⁷⁹ Sowohl in der oben beschriebenen Szene als auch einer ihr folgenden, in der die Kamera die Körper Shanes und Junes bei ihrem gemeinsamen Liebesspiel aus sehr kurzer Distanz einfängt, wird es für den Zuschauer beinahe unmöglich, zu differenzieren, ob es sich bei dem jeweiligen Körper um den einer Frau oder eines Mannes handelt. Wie bereits vorhin in

175 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 91.

176 Nach Kristevas Definition bzw. Beschreibung, ist das Abjekte dasjenige, welches das „Ich“ auflöst und „disturbs identity, system, order. What does not respect borders, position, rules (...) [and] simultaneously beseeches and pulverizes the subject“, in: **Kristeva**, Julia: „*Powers of Horror. An Essay on Abjection*“. New York: Columbia University Press 1982, S. 4f.

177 **Creed**, Barbara: „*The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*“. New York: Routledge 1993, S. 29.

178 „While making a short film in New York City, a friend of hers in the industry asked Denis if she might be interested in making a genre film. Her response, many years later, is 'Trouble Every Day,' which is in many ways not a genre film at all. It bears resemblance to various vampire movies, and the director claims that she's always been interested by that particular creature's mythology, but she hesitates to count her film among those that explore it. And understandably so; there's a brutality of an entirely different persuasion in 'Trouble Every Day.' Sucking blood is not so much the motivation here; instead, the afflicted are prone to ravaging the bodies of their prey with a primal urgency, spattering the screen with blood. Not gore, however, which is an important point to make, as Denis claims (...). The director makes no apologies for the blood in her films, but she insists that there is no gore, and that the term implies a certain 'nihilism' which her film does not possess.“, in: **Mac**, Sam C.: „*Trouble Every Day*“, in: http://www.inreviewonline.com/inreview/old_hat_film/Entries/2009/3/2_Trouble_Every_Day_%282002%29_Directed_by_Claire_Denis.html. Erstellt im: Mär 2009, Abgerufen am: 28. Apr 2012 um 18:59.

179 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 96.

Sobchacks Beschreibung der Veränderung von Subjektivität und Objektivität zwischen Zuschauer und Körpern im Film angedeutet, geht die Auflösung der Geschlechterbinarität und damit auch ihrer traditionellen Darstellungsweise vor allem mit einem Neudenken der Konstruktion von Subjekt- und Objekt-Beziehung von Männern und Frauen innerhalb des Films einher. In *Trouble Every Day* „the remapping of the body appears coextensive with a remapping of the cinematic territory, where the function and use of the close-up in particular mark a desire to do away with the usual binarisms and blur the frontiers between the inside and outside, masculine and feminine, (...) subjective and objective.“¹⁸⁰

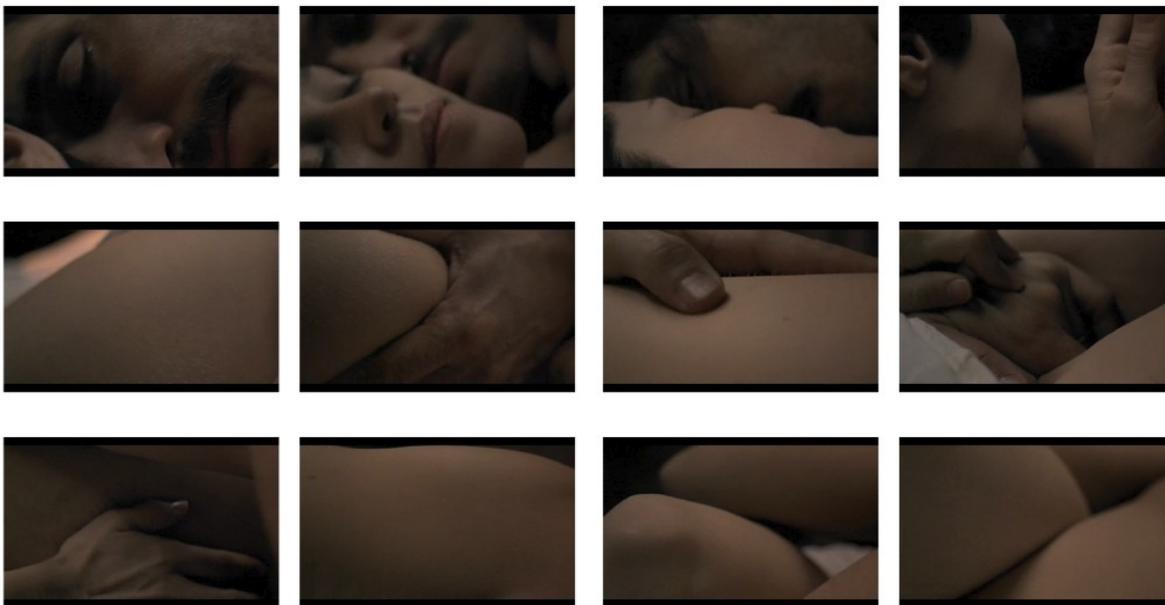


Abb. 35: Shanes und Junes Liebesspiel im Close-up

Gerade im französischen Kino des „cinema of senses“, zu dem sowohl *Trouble Every Day* als auch *Sombre* zählen, sind es diese spezielle Form des Close-ups und die Nichteinordenbarkeit in herkömmliche Genrekonventionen, welche die Ambiguität haptischer Visualität im Film hervorheben. Weg von der Großaufnahme der Gesichter Shanes und Junes, die sich in Leidenschaft miteinander verschmelzend bereits am Rande optischer Visualität befinden, beginnt der Blick der Kamera, die Körper auf fundamentale Weise zugleich zu groß und zu nah ins Bild zu setzen.¹⁸¹ Über diese Metamorphose des Filmbildes in haptische Visualität findet gleichzeitig auch ein Vorgang der völligen Desubjektivierung statt. Dies ist der Punkt, an dem Subjekt (Mann) und Objekt (Frau) des (männlichen) Blicks sich aufzulösen beginnen und der Film für den Zuschauer einen „neuen“ Blick erschafft, der sich weniger auf das Geschlecht als auf die Tatsache der

180 Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 107f.

181 Vgl. Elsaesser, Thomas/ Hagner, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 92.

Körper bzw. der Körperlichkeit selbst bezieht und somit eine radikale Empfindsamkeit zwischen Zuschauer und Film evoziert, die zwischen Genuss und Horror oszilliert. So ist vor allem der weibliche Körper in der Großaufnahme als „Body-landscape“ nicht mehr ein durch Fragmente geschaffenes Objekt, sondern ein im Prozess befindlicher Körper: „Metamorphosing or deformed beyond recognition, the body in close-up evokes a subjectivity in a state of flux – a subjectivity in the making or in the process of dissolution.“¹⁸² In diesem Sinne wird nicht nur die Binarität der Geschlechter im Film hinterfragt, reflektiert und in gewisser Hinsicht auch aufgehoben, sondern auch die Darstellung des weiblichen Körpers, welcher traditionellerweise stets mit dem Unvermögen (als Signifikant) über sich selbst hinauszudeuten und sich neu zu entwerfen, das heißt etwas anderes zu sein als lediglich die Frau im/als Bild, assoziiert wurde.

3.2. Der Ursprung der Welt – Jeans Blick in bzw. auf den weiblichen Körper

„Das Dreieck reizt und droht dunkel wie ein alles verschlingender Schlund, in den alles drängt und aus dem alles kommt: 'L'Origine du monde', der Ursprung der Welt.“

Mathias Döpfner über Courbets *L'Origine du monde*

Das bereits im vorigen Abschnitt angesprochene „gaping hole“¹⁸³, als das unbekannte Geschlecht der Frau, der schwarze gähnende Abgrund, der den (männlichen) begehrenden Blick zugleich anzieht und in seiner unergründlichen Leere (des *Dings*) zu verschlingen droht, beschreibt Bonitzer folgendermaßen: „In the cinema, the hole is always dramatic. It is a well, a wound, a key-hole for the sly gaze of the voyeur. ... it is a black hole, an anus, an open sex, a gaping belly, an abyss“¹⁸⁴. In noch viel prägnanterer Weise als in *Trouble Every Day*, bildet dieser ambivalente Blick tief hinein in das „schwarze Loch“ (der Frau) die Motivation Jeans in *Sombre*. Möglicherweise ist es aber weniger der Akt des Mordens, der seine *jouissance* und damit auch ihn selbst antreibt, sondern vielmehr dieses Begehren danach, in einer Mischung aus Faszination und Angst, eine Antwort auf das Geheimnis zu finden, das das Geschlecht(-steil) der Frau für ihn repräsentiert. Denn trotz seiner Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit scheint darin zugleich auch die Antwort bzw.

182 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 108.

183 ebd., S. 91.

184 ebd.

Lösung zu liegen, Jean von seinem Leid zu erlösen und so das Sein des Subjekts wiederherzustellen.

Von Beginn an wird in *Sombre* der Blick bzw. die Hierarchie des Sehens und das damit unmittelbar verbundene Bild des Körpers reflektiert und ver- bzw. behandelt. Bereits in der ersten Szene, in der man zunächst einen leidenschaftlichen Liebesakt vermuten könnte, institutionalisiert Jean seine Position als Machtinhaber und Meister, dem sich die Frau zu unterwerfen hat. Seinen Befehlen gehorchend¹⁸⁵ bewegt sich die vermeintliche Geliebte wie eine Marionette durch den Raum, um dann schließlich ihr Innerstes vor Jean freizulegen. Mit weit gespreizten Beinen, die er, um sich einen besseren Einblick zu verschaffen, noch etwas mehr auseinander drückt, liegt sie vor ihm und präsentiert ihm den „Ursprung der Welt“.¹⁸⁶ Wie in Courbets Gemälde wird dabei der Körper der Frau scheinbar zu einem Objekt des voyeuristischen Blicks gemacht, als „ein explizites Zusehen-geben, ein Arrangement anatomisch verdrehter Schenkel und Körperöffnungen im Dienste der Schaulust.“¹⁸⁷

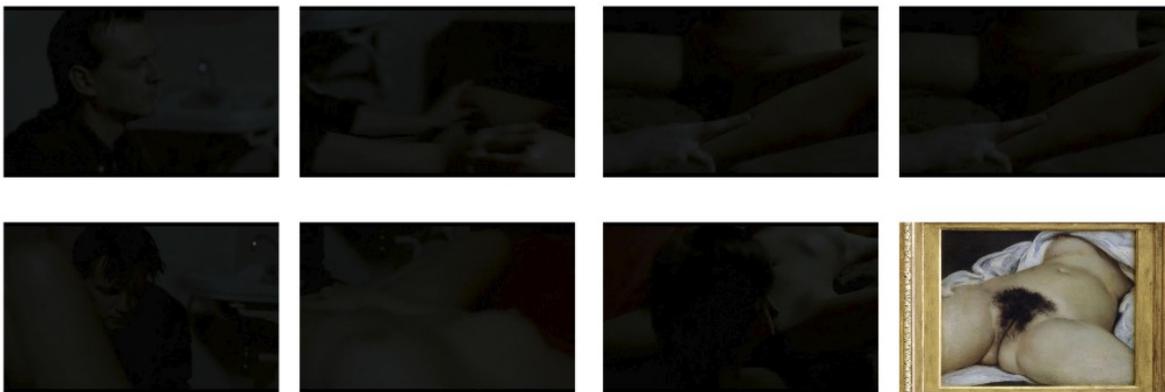


Abb. 36: Das Geschlecht der Frau als „Ursprung der Welt“

Sehr ähnlich verläuft auch die Szene, in der Jean die Tänzerin der Peepshow zu einer „Private-Show“ in ein abgelegenes Wohnmobil dirigiert. Ohne sich zu wehren, lässt sie sich die Augen von ihm verbinden und damit gewissermaßen entwaffnen: Denn einen Blick zu haben bedeutet Macht zu besitzen¹⁸⁸. Indem Jean aber den Körper der Frau zu

185 Jean befiehlt der Frau, die vor ihm liegt: „Écarte tes jambes!“, in: „*Sombre*“; 00:04:47-00:04:49

186 Beugnet zieht dahingehend einen Vergleich zu Catherine Breillats Kritik an der Erforschung des (weiblichen) Körpers durch die moderne Medizin: „[M]edical students being instructed to feel the inside of a pregnant young woman at the hospital, forming a grotesque line-up in front of her open legs. It is the most shocking, and certainly the most pornographic, of the scenes in a film that features 'real' sex“, in: **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 87.

187 **Hövelmeyer**, Marion: „*Pandoras Büchse. Konfigurationen von Körper und Kreativität*“. Bielefeld: transcript 2007, S. 79.

188 Nach Mary Ann Doane würde die Frau, „indem sie sich den Blick zu eigen macht (...) eine Bedrohung für das ganze Repräsentationssystem dar[stellen].“, in: **Doane**, Mary Ann: „*Film und Maskerade. Zur*

einem Objekt seines (männlichen) Blicks und darüber hinaus zu einem Fetisch(-objekt) transformiert (und in einem wertenden Sinne degradiert), vereint er das, was Laura Mulvey als Unterschied festhält, zwischen dem zwanghaften Begehren zu sehen und zu wissen, „de[m] Hang, etwas Verborgenes zu untersuchen, während der Fetishismus [!sic] auf einer Weigerung basiert, genau hinzusehen, die schlussendlich auf die Verweigerung hinausläuft, jene Andersartigkeit anzuerkennen, die der weibliche Körper für den Mann darstellt.“¹⁸⁹ Auch diese Frau bewegt sich für Jean, wie er es befiehlt, lässt sich drehen und wenden, von seinen Händen befühlen und öffnet ihre Schenkel für ihn. „The itemisation of the body and its fetishistic treatment become first and foremost a tool for the objectification, visual possession and consumption (or erasure) of the 'Other'.“¹⁹⁰ In ihr hofft Jean etwas zu sehen bzw. ein verborgenes Wissen zu entdecken, das *Andere* (hier: das Geheimnis des Geschlechts der Frau), wie Beugnet schreibt, zu konsumieren oder es aus dem Bild zu vertreiben. Doch scheint es, als würde er nichts finden, nur in eine gähnende Leere ohne Inhalt starren, denn resigniert lässt Jean den Kopf hängen und beginnt sein Interesse für den vor ihm liegenden ausgelieferten Körper zu verlieren.



Abb. 37: Jeans Blick in den weiblichen Körper

Angelegt wie Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* von 1538, welches als eine Art Vorspiel von *L'Origin du monde* gilt, verspricht das Bild Grandrieuxs, das sehen zu lassen, was einst Dürers Zeichner vorbehalten war, dem Betrachter jedoch verborgen blieb und schließlich von Courbet weitergeführt und gewissermaßen aufgedeckt wurde.

Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: Frauen und Film (1985), Nr. 38, S. 4-19, hier: S. 13.

189 **Bronfen**, Elisabeth: „*Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt*“.

190 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 93.



Abb. 38: Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538)

Linda Hentschel, die sich in ihrem Text *Pornotopische Techniken des Betrachtens*¹⁹¹ mit der Strukturierung des Sehfeldes und dem Aufbrechen der traditionellen Unterscheidung von Pornografie und Kunst beschäftigt, beschreibt das weibliche Geschlecht als ein „Motiv des dunkel umfangenen Lochs als Übergang, Ein- und Ausgang zu einem (paradiesischen) Anderswo, das Spiel mit dem Fluchtpunkt, an dem sich alle visuellen Bahnen vereinen“¹⁹². Dabei stellt sich die Frage, ob dieser Blick – der Akt des Sehens als eine sexuelle Technik – eine „Entschädigung bzw. das Äquivalent des Betrachters für den versagten visuellen Zugang zur weiblichen Körperöffnung – eine Art Safer Sex“¹⁹³ sein kann? Wie bereits im vorigen Kapitel zu *Sombre* ausgeführt, scheint für Jean der Geschlechtsakt unmöglich zu sein, weshalb Hände und Blick diesen Mangel auszugleichen suchen. In diesem Sinne werden pornografische Mechanismen, wie etwa die visuelle Einrahmung des (weiblichen) Körpers bzw. eines Körperteils und die damit verbundene optische Fragmentierung, die ihn wie aus dem Bildraum ausgeschnitten erscheinen lässt, im Filmbild eingesetzt, um sowohl für das betrachtende Subjekt (hier: Jean) als auch für den Zuschauer maximale Sichtbarkeit zu illusionieren. An diesem Punkt wird nun der sich in Jean vereinende Gegensatz im Bild sichtbar gemacht, und zwar anhand der Dekonstruktion des Körpers der Frau im/als Bild. Denn die *mise-en-scène* ergibt eine narrative Szene, in der etwas sich nicht zeigt: „Though Jean, the killer of *Sombre*, is obsessed with orifices, with the mouth and female genitals, it is he who, by his presence, creates a hole in the visual texture of the film; the image often offers shots of the back of his head or head and shoulders forming a blurred shape that

191 Hentschel, Linda: „*Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*“. Marburg: Jonas 2001.

192 Hentschel, Linda: „*Gustave Courbets L'origine du monde und der Penetrationskonflikt der Zentralperspektive*“, in: Fend, Mechthild/ Koos, Marianne (Hg.): „*Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*“. Köln: Böhlau 2004, S. 199-212, hier: S. 207. Dieser Aufsatz basiert auf dem ersten Kapitel ihres Buches *Pornotopische Techniken des Betrachtens*.

193 ebd.

obscures the view.“¹⁹⁴ Damit wird der Körper (der Frau) als Objekt und noch expliziter das (weibliche) Geschlecht als Fetisch(-fragment) und zugleich auch der (männliche) begehrende Blick Jeans dem Feld des Sichtbaren entzogen. Denn „[e]s ist ein Blick, der selbst nicht gesehen werden will, weil er sich allein aus der Schaulust speist.“¹⁹⁵ Doch verschwindet der voyeuristische Beobachter (hier: Jean), um unentdeckt zu bleiben, nicht aus dem Bild, sondern füllt es vielmehr aus und verdeckt damit das Objekt des Begehrens bzw. den lustversprechenden Bereich. Dabei sieht der Zuschauer stets nur das Hinterteil seines Kopfes bzw. seine Schulterpartie, weshalb sein fetischisierender Blick ebenfalls „unsichtbar“ bleibt und der Zuschauer beinahe gezwungen ist, die Position des unbefriedigten Voyeurs zu übernehmen. Jeans verschwommener Körper als „Fleck“¹⁹⁶, der sich, wie Lacan beschreibt, der perspektivischen Wahrnehmung entzieht und damit auf den Abstand und Mangel zwischen eigenem Sehen und dem Feld des Sichtbaren verweist. „Als immanente Bedingung eines Begehrens zu wissen wandert der blinde Fleck, der das unbewußte Subjekt im Feld der Erscheinung vertritt, stets mit.“¹⁹⁷ Das Begehren Jeans und damit in gewisser Hinsicht auch das des Zuschauers, zeigt und speist sich zugleich in diesem „Fleck“ als ein Mangel, der auf den Moment der Kastrationserfahrung zurückweist. Allein durch das Sehen bzw. Jeans penetrierenden Blick in das weibliche Geschlecht, kann dieser Mangel (im Filmbild) überwunden werden¹⁹⁸. Allerdings scheint Jeans Begehren nicht ausschließlich über den Blick zu funktionieren, sondern vor allem über die Hände, was auch die taktile Qualität des visuellen Bildes ausmacht. Dies zeigt sich in der Szene, als die Stripperin am Beginn ihrer Peepshow alleine den „aktiven“ Part übernimmt, ohne dass seine phallisch konnotierten Hände sie berühren und ihre Haut damit auch für den Zuschauer fühlbar machen können. Begehend beginnt sich seine Hand über die Glasscheibe, die ihn und den nackten Körper voneinander trennt, zu bewegen und sich dadurch dem Sehen überzuordnen. Damit stellt der Körper bzw. ein Körperteil Jeans erneut eine Art Trennschicht zwischen dem Zuschauer(-blick) und dem Filmbild (als Körper bzw. den Körpern im Filmbild) dar und übernimmt so die Funktion einer Strategie der Bildverfremdung.

194 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 115.

195 **Hentschel**, Linda: „*Gustave Courbets L'origine du monde und der Penetrationskonflikt der Zentralperspektive*“, S. 205.

196 **Lacan**, Jacques: „*Seminar XI*“, S. 103.

197 **Cremonini**, Andreas: „*Die Nacht der Welt. Ein Versuch über den Blick bei Hegel, Sartre und Lacan*“, in: **Gondek**, Hans-Dieter/ **Hofmann**, Roger/ **Lohmann**, Hans-Martin (Hg.): „*Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*“. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 164-188, hier: S. 177.

198 Vgl. **Lacan**, Jacques: „*Seminar XI*“, S. 112.



Abb. 39: Der Figurenkörper als Strategie der Bildverfremdung

3.3. Körper als Landschaft – Strategien der Bildverfremdung in *Sombre*

„Eines ist jedenfalls sicher: Der menschliche Körper ist der Hauptakteur aller Utopien. Schließlich ist eine der ältesten Utopien, welche die Menschen einander erzählen der Traum von einem riesigen, überdimensionalen Körper, der den Raum verschlingt und die Welt beherrscht.“

Michel Foucault, *Der utopische Körper*

Als Äquivalent zum weiblichen Geschlechtsteil klaffen auch in den Landschafts- oder Naturaufnahmen *Sombres* immer wieder Öffnungen oder Risse, die durch den menschlichen Körper als „Fleck“ oder „Mangel“ (der Sichtbarkeit bzw. des Sichtbaren) verschlossen oder vernäht¹⁹⁹ werden. Dies verdeutlicht die Dichotomie von Konstituierung und Auflösung des Subjekts im Filmbild und stellt auf diese Weise eine weitere Verbindung zum „cinema of senses“ dar. „It is, as we will see, a key element of composition in the images of Grandrieux (...). The evocation of a subjectivity dissolving under the stare of the real, it recalls Lacan's description of the subject as a 'mere stain in the spectacle of the world' (Lacan 1978: 97).“²⁰⁰ Der irritierende Umkehrschluss des Körpers als Landschaft und der Landschaft als Körper (Vgl. „Body-landscapes“) erinnert an André Massons „Rekonstruktion“ Courbets *L'Origin du monde*. Durch das Nachziehen der Körperränder transformierte er das „Skandalbild“ in eine Hügellandschaft und integrierte darin die Vagina als eine Art geologisches Loch.²⁰¹

„[F]reed from the imperatives of plot developments and conventional fetishism (the necessity to insert a visual cliché – the close-up image of a breast or leg – as the signifier of desire or sexual availability, for instance), the close-up creates a different space for the camera to linger, opening to the gaze the realm of the 'body-landscape'.“²⁰²

199 Vgl. Siehe auch das Konzept der *suture* in Kapitel 4.1.

200 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 101.

201 So sieht der Kunsthistoriker Günter Metken im Akt-Fragment *L'Origin du monde* einen „im Sinne der männlichen Erkundung zu betrachtenden Torso wie eine Berglandschaft auf[ge]baut, mit dem üppigen Vlies als Bewaldung auf mittlerer Höhe und der Brustpartie als Gipfel. (...) Wie durch einen Trichter wird das Auge zu der Spalte geleitet – oder ist es nicht doch eine Schlucht, eine Höhle?“, in: **Metken**, Günter: „*Gustave Courbet: Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück*“. München: Prestel 1997, S. 55.

202 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 94f.



Abb. 40: Der Figurenkörper als „Fleck“ im Bild

In *Trouble Every Day* setzt das Close-up die Körper in unmittelbarer Nähe ins Bild, während das Kameraauge spielerisch über sich vereinende Leiber gleitet und dadurch die Identität der Geschlechter in den Hintergrund bzw. gar nicht erst ins Bild treten lässt. Im Gegensatz dazu arbeitet Grandrieux mit unstillen Kamerabewegungen und beinahe bis zur Unkenntlichkeit verschwommenen Aufnahmen. Sowohl Landschaft wie auch Körper werden dadurch nicht nur ihrer Form, sondern auch ihrer (geschlechtlichen) Identität beraubt. Unmotiviert, als könnte sich der Blick der Kamera an keiner Kontur festmachen, schwenkt sie über die sich vor ihr ausbreitenden Körperlandschaften, die wie trübe Farbschlieren das Bild durchziehen. So ist das Auge des Zuschauers in Momenten, in denen sich in gewisser Weise Jeans *jouissance* der Einstellung bemächtigt, eher damit beschäftigt, überhaupt so etwas wie eine menschliche Figur auszumachen, als in erster Linie ihr Geschlecht zu bestimmen.



Abb. 41: Die Verfremdung der Figurenkörper durch Strategien der Bildverfremdung

Es sind vor allem jene Szenen, wo die weiblichen Körper nackt und schutzlos Jeans Blicken und seinem todbringenden Begehren ausgesetzt sind, in denen das Filmbild sich gar nicht mehr aus der dunklen Schattenwelt zu lösen scheint. Nur mehr natürliche Lichtquellen, wie Autoscheinwerfer, Straßenlaternen oder Nachttischlampen helfen dann dem Zuschauer, zu sehen oder zu erkennen. Manche dieser Szenen, wie beispielsweise der erste Mord Jeans im Film, verschwinden überhaupt völlig unter einer opaken schwarzen Fläche, als müssten die Augen des Zuschauers die Wahrnehmung des Grauens, das sich vor ihnen abspielt, an andere Sinne weitergeben, um es aufnehmen und verarbeiten zu können: „[P]hysical closeness can be evoked by sound in the absence of images.“²⁰³ Grandrieux bedient sich damit den „aesthetics of chaos“, die das visuelle Bild verfremden und die Basis bilden für den „clash of visual regimes – distorted images, blurredness and the detailed precision of high-density photography – and the visualisation of a world where, around the disaggregating human figure, the inanimate appears to achieve a concrete, inexorable presence.“²⁰⁴ Durch diese unterschiedlichen Strategien der Bildverfremdung kommt es, ähnlich wie die Film- und Kunstwissenschaftlerin Kaja Silverman in ihrer Analyse von Fassbinders Filmen bemerkt, in Momenten großer emotionaler Anspannung (Jeans) dazu, dass das „Gewicht“ des Blicks nicht mehr auf dem Beobachteten (Körper der Frau) lastet, sondern auf sich selbst zurückgelenkt und damit zum Spektakel erhoben wird.²⁰⁵ Dies führt im Weiteren zu einer Unfähigkeit, das anvisierte Objekt (hier: die Frau) zu erreichen und zu unterwerfen:

„Während das klassische Kino dem männlichen Subjekt ein Blickmonopol zugesteht – wobei es immer auch Träger der sexuellen Lust ist –, dehnt Fassbinder den begehrenden Blick auf die weiblichen Figuren aus und macht die Anstrengung der männlichen Protagonisten zu sehen und zu erkennen zum Synonym für ihren Verlust an Kontrolle und Autorität.“²⁰⁶

Eine Folge dieses Kontrollverlusts ist nicht nur ein Verschwimmen traditioneller Machtstrukturen von Geschlechteridentitäten, sondern in nächster Konsequenz auch die Auflösung bzw. Aufhebung der Distanz zwischen Subjekt (hier: Jean) und Objekt (hier: die Frauen) innerhalb der Ästhetik des Filmbildes. „It brings out the 'interwined and reversible structure' (Sobchack 2004: 294) of body and world; (...) the inscription of that which is other, distant, unrelated, into the subjective space, on to the subjective body.“²⁰⁷ Eine subversive Destabilisierung der Subjektposition Jeans erzeugt Grandrieux zunächst durch

203 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 91.

204 ebd., S. 113.

205 Vgl. **Silverman**, Kaja: „*Male Subjectivity at the Margins*“. New York: Routledge 1992, S. 131.

206 **Gottgetreu**, Sabine: „*Der bewegliche Blick: Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*“. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992, S. 49.

207 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 58f.

die Aushöhlung seines Körpers aus dem Filmbild. Wie eine organische Masse grauen Fleisches wird er seines Subjektstatus entzogen und im Gegensatz zur molekularen Geschwindigkeit seiner Umwelt in ein unbelebtes Objekt (engl.: „inanimate object“) transformiert. Am deutlichsten wird dies anhand der Szene exemplifiziert, in der Jean mit Claire und Christine in seinem Auto fährt und sich sein regungsloses Gesicht und damit gleichsam sein Subjekt- wie auch (Geschlechts-)Identitätsstatus im Bewegungsreichtum der Landschaft um ihn herum auflösen beginnt, um sich dann wieder aus dem undefinierbaren mikrobischen Bildrauschen heraus zusammensetzen.



Abb. 42: Die Auflösung Jeans Subjektiv- und (Geschlechts-)Identitätsstatus

In einer ähnlichen Weise werden solche Strategien auch auf die Körper der Frauen in *Sombre* angewandt. Oft werden sie nur unscharf oder schemenhaft dargestellt, vornehmlich dann, wenn es sich um eine explizitere Darstellung ihres nackten und damit eindeutig einem bestimmten Geschlecht zuordenbaren Körper handelt. Hinzu kommt der intensive Einsatz starker Kontraste, die in stets dunklen Farbtönen gehaltene Grobkörnigkeit der Bilder und der sich ständig bewegende und ändernde Fokus, wodurch sowohl Landschaftsaufnahmen – dabei kann es sich um eine hügelige Bergkette oder das Meer, aber auch nur um ein Stück Himmel, das grüne Blätterwerk eines Baumes oder die weiße

Mittellinie auf dem Asphalt einer kurvenreichen Straße handeln – als auch die menschlichen Körper bis zur völligen Unkenntlichkeit entstellt werden: „[T]hrough changes in framing and focus and the play on precision and blurredness, on heightened or low light and colour contrasts, the figure that is beckoned by its surroundings appears alternatively incorporated into a field of sensual inclusiveness or drawn into a formlessness that annihilates it.“ Damit führen, parallel zur Veränderung der Subjekt-Figur Jeans, die unterschiedlichen Verfahren der Bildverfremdung auch bei den in *Sombre* meist anonym bleibenden weiblichen Körpern zu einer Auflösung ihres Objektstatus. In weiterer Folge impliziert dies eine Art Angleichung der Subjekt-Objekt-Differenz im Filmbild und, darüber hinausgehend, die Aufhebung von gewöhnlichen (Geschlechter-)Identitätskonzepten.



Abb. 43: Strategien der Bildverfremdung, angewandt auf Landschaften und Körper

3.4. Der Ort des „in-between“ – Das fabelhafte Hybridwesen als „neues“ Geschlecht

„Und siehe da, dank all dieser Utopien ist mein Körper verschwunden. Verschwunden wie eine Kerzenflamme, die gerade ausgeblasen worden ist. Die Seele, die Gräber, die Geister und Feen haben ihn gestohlen, haben ihn im Handumdrehen verschwinden lassen, haben über seine schwere und seine Hässlichkeit gehaucht und ihn mir als etwas Strahlendes, Ewiges zurückgegeben.“

Michel Foucault, *Der utopische Körper*

„The characters of these films inhabit hybrid ambivalent spaces – borderzones made up of dense forests, but also urban 'any-spaces-whatever' (...); theirs is a Transylvania operating 'as a transferable sign, which carries its meaning to other places.'“

Ken Gelder

„Liebe ist stärker als alles andere, stärker als der Tod. Davon handelt mein Film. Es ist eine Geschichte die wie ein Märchen funktioniert, in welchem nur das Verlangen und das Unbewusste die Ereignisse bestimmen.“

Philippe Grandrieux

Die sowohl für *Trouble Every Day* als auch für *Sombre* geltende Unzuordenbarkeit in ein eindeutiges Genre eröffnet ein weitläufiges Feld der Möglichkeiten, wo die Grenzen des menschlichen Körpers und die biologisch wie sozial kreierten und institutionalisierten Geschlechteridentitäten (im Film) hinterfragt und in gewissen Fällen sogar aufgelöst werden können. Der Literaturwissenschaftler Homi Bhabha führte dahingehend das Konzept der „interstices“²⁰⁸ als Ort der Subjektbildung ein. Nach seinen Begriffen formen sich Subjekte in einem Bereich des „in-between“²⁰⁹, von wo aus „we can elaborate other strategies of being, which will allow us to create new places of identity, collaboration, and subversion in the precise moment of defining society itself.“²¹⁰ Es handelt sich dabei um eine Art „neuen“ Raum, der sich weniger zwischen zwei entgegengesetzten Positionen (Mann/Frau, Subjekt/Objekt etc.) herausformt, sondern vielmehr dort, wo „those two positions somehow ignite, incite and initiate something that, in my own work, I've called a 'third space'.“²¹¹ Als hybride und ambivalente Räume bieten sie Grenzgängern Zuflucht, die

208 **Bhabha**, Homi K.: „*The Location of Culture*“, S. 12.

209 ebd., S. 2.

210 **Castillo**, Debra A./ **Córdoba**, María-Socorro Tabuenca: „*Border Women: Writing From La Frontera*“. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, S. 5.

211 **Bhabha**, Homi K./ **Burgin**, Victor: „*Visualizing Theory*“, in: **Taylor**, Lucien (Hg.): „*Visualizing*

zwischen den Registern Lacans *Imaginärem* und *Realem* ebenso wie zwischen Realität und Fiktion transzendieren: „Before it is a film of horror or terror, *Trouble Every Day* is (...) a film of melancholy. Creating an affective bridge between spectator and film world“²¹². Deleuze beschreibt Filme, in denen solche speziellen Orte des Übergangs kreiert werden, als „originary worlds“²¹³. „Here the characters are like animals: (...) human animals ... It is thus a world of a very special kind of violence (...).“²¹⁴ Gewalt in beinahe jeder Form, psychisch, physisch, gegen sich selbst und andere gerichtet, findet sich in beiden dieser Filme wieder, hinzu kommt allerdings noch ein weiteres Charakteristikum, das nach Bhabha auch diesen Ort des „in-between“ bestimmt, und zwar „that there is always that moment of surprise, that moment of interrupting something.“²¹⁵ In *Trouble Every Day* ist es das Close-up, in *Sombre* sind es die verschiedenen Strategien der Bildverfremdung, die Momente der Überraschung und Irritation schaffen und damit die Grenzen von Genre und Geschlechterbinaritäten brüchig werden lassen. Am ehesten noch ließe sich eine Verbindung zu der Form des „Fairy tales“ als Genre ziehen, als „an exploration of the kind of archetypal world of repressed drives incarnated in the monstrous creations of dream-like worlds and fairy tales.“²¹⁶ Grandrieux selbst beschreibt „Fairy tales“ als eine gattungsmäßige Erscheinungsform, „[that] contain a great deal of violence and cruelty, like the desires that pass through us. They contain and reveal that founding, archaic and animal part of us that is eventually tamed by society“ (Grandrieux 1999a).²¹⁷

Diese archetypische Dimension, die Beugnet im Zusammenhang mit „Fairy tales“ einführt, bezieht sich auf den Moment des Erlebens im bzw. durch den Film, der den Zuschauer an diesen Raum des Vorsprachlichen, der vor der Konstituierung einer (symbolischen) Ordnung liegt, rückbindet. In dem Bestreben danach, „to create a cinematic experience that connects us, even fleetingly, with those pre-objective sensations and affects that operate before desires and drives are inscribed (...) in the linguistic or discursive planes of organisation.“²¹⁸ Alle drei Subjekt-Figuren (Shane und Coré in *Trouble Every Day* und Jean in *Sombre*), die gleichsam Lacans Register des *Realen* und damit dem Bereich des

Theory. Selected Essays from V.A.R., 1990-1994“. New York: Routledge 1994, S. 454-463, hier: S. 454.

212 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 42.

213 **Deleuze**, Gilles: „*Cinema 1: The Movement Image*“. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 128.

214 ebd.

215 **Bhabha**, Homi K./ **Burgin**, Victor: „*Visualizing Theory*“, S. 454.

216 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 128.

217 ebd.

218 ebd.

Unfassbaren, des Horrors und Traumas angehören, finden sich an einem bestimmten Punkt der Filme in diesem Stadium des „Davor“, welches in gewisser Weise auch den Ort des „in-between“ markiert, wieder. Diesen Entwicklungszustand beschreibt Deleuze mit dem Begriff „becoming“ als einen „endless process of metamorphosis through contagion/proximity (...) [which at the same time] entails accounts remarkably well for the inherently changeful nature of cinematic images.“²¹⁹ Zugleich handelt es sich dabei auch um einen Akt der Ausdehnung der Subjektivität:

„This [Deleuze's concept of becoming animal as the pull towards the unformed] raises ethical questions about how far to go in pursuing changes and stretching the boundaries of subjectivity. The issue of 'too much' also raises the question of pain, even violent emotions or excess. Deleuze's becoming animal leads to his reappraisal of a Spinozist ethics of sustainability. It is a call for experimenting with limits and with possible levels of subversion. It is also a way of challenging a conceptual creativity so that we can find non-negative and non-pathological ways of expressing the intensities we experience 'within'.“²²⁰

Bereits zu Beginn des Films *Trouble Every Day* lassen sich in den Figuren Corés und Shanes solche Anzeichen Deleuzes „becoming (animal)“ erkennen. Es ist die Art und Weise wie Denis und Godard die speziellen körperlichen Merkmale der Schauspieler, wie beispielsweise Béatrice Dalles riesigen Mund und Vincent Gallos wild blickende Augen, herausarbeiten und als jeweilige Besonderheiten der Figuren Corés und Shanes inszenieren.



Abb. 44: Shane und Coré als fabelhafte Hybridwesen

Gleichzeitig werden, um eine Art Balance für die äußerliche Irritation zu schaffen, traditionelle Geschlechterrollenbilder etabliert, wie etwa June als liebevolle und zurückhaltende Hausfrau und Shane als der mit Wissenschaft und Technik in Verbindung stehende Fachmann, die den Zuschauer auf der Ebene sozialer Geschlechterkonstruktionen vorerst in Sicherheit wiegen. Erst nach und nach beginnen sich diese den Figuren übergeworfenen Rollenbilder als völlig irrelevant herauszustellen. *Sombre* hingegen eröffnet bereits mit dem kathartischen Ausbruch einer Kinderschar, die ein Geschehen beobachten, das dem Zuschauer zunächst verborgen bleibt, woraufhin er wenig später, als

219 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 129.

220 **Braidotti**, Rosi: „*Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*“. Cambridge: Polity Press 2002, S. 145f.

würde es sich um die eben im „Off“ abgelaufene Szene handeln, Jeans ersten Mord präsentiert bekommt. Aus der opaken Dunkelheit heraus formen sich die schemenhaften Umrisse einer Gestalt, die Grandrieux als einen „'block of night, blinded by sensation' (Grandrieux 1999b)²²¹ beschreibt. In der Figur Jeans sieht er einen Charakter, „[that] 'incarnates mythology, a kind of chimera, half-man half-beast, walking slouched ... a homage to the films that I was brought up on: Dreyer's *Vampyr*, with the stooping man who carries visions on his body' (Grandrieux 1999c: 43).²²²

„This body, however, is not fixed into any singular identity. There is, according to Nietzsche, no fixed identity or form to the concept of 'body'. All we are is body, a multiplicity of changing desires, sensations, instincts, some purely physical, some sublimated ... Rather than transcendence, 'becoming' is expressed through a sense of 'immanence' or a processual continuum of movement and flux.²²³

Jean stellt eine solche sich permanent in Metamorphose begriffene Idee eines Körpers dar. Mal schleppt er sich geduckt wie ein verwundetes Tier dahin, dann wieder droht sein Körper in jeden Winkel des Bildes zu zerfließen.



Abb. 45: Jeans in Metamorphose begriffener Körper

Diese Qualität des „becoming“ kann sich im Weiteren auch auf der Ebene des Körpers als Film ausdrücken. In *Sombre* kontrastiert das ausgewaschene Licht der Dämmerung, einer Tageszeit, die im Französischen als „chien-loup“ bezeichnet wird, wenn sich der Hund buchstäblich nicht mehr vom Wolf unterscheiden lässt, mit der dunklen Intensität der Nacht- oder Innenaufnahmen, aus deren Finsternis Jean einem Werwolf oder Vampir gleich auftaucht.

„The choice to shoot with the sun just above the horizon, and to enhance the images' under-exposure by lowering the diaphragm, creates an atmosphere of opacity where ground and background, and the human figure itself, often seem at risk of fusing. In the end, in the forest, (...) Jean appears to give in to the pull of formless; in the film's closing sequence, we follow him as he moves deeper into a dense wood, till he eventually lies down and lets his body be absorbed into the organic mesh that covers the ground.²²⁴

In diesen Peripherieräumen des „in-between“, wie etwa dem Wald in *Sombre* oder dem

221 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 147.

222 ebd.

223 **Kennedy**, Barbara: „*Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*“. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000, S. 87.

224 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 147.

steppenartigen Brachland neben der Schnellstraße, das Coré als Jagdrevier dient, befindet sich die hybride Kreatur, die weder Mensch, Tier noch einem eindeutigen Fabelwesen zuzuordnen ist. Was aber alle diese Geschöpfe miteinander verbindet, ist ihre Fähigkeit, sich durch die unterschiedlichsten zeitlichen, geographischen, sozialen und diegetischen Räume zu bewegen. Ihre Triebe und die Gier nach Einlösung ihrer *jouissance* verorten sie stets an der Grenze zwischen der Welt der Lebenden und der Toten, wobei ihr ständiges „becoming“ sich als Symbole und Zeichen in der Diegese des Films festschreiben – Jean, der mit all seinen Masken und Verkleidungen durchs Land zieht, um Kinder mit seinen Puppentheaterstücken in Faszination und Schrecken zu versetzen und in jeder dieser Aufführungen seine eigene Metamorphose vom Menschen in ein wildes Tier beobachten kann, so streift auch Claire, in dem Moment, in dem ihre Welt der (symbolischen) Ordnung ins Wanken gerät und sie sich mit ihrer eigenen *jouissance* konfrontiert sieht, das menschengroße Wolfskostüm über, das sie in Jeans Puppentasche findet.

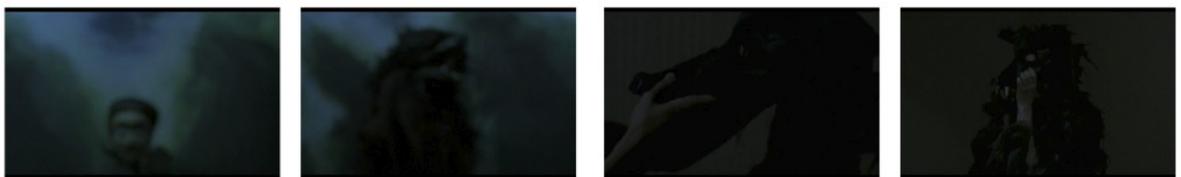


Abb. 46: Claire im menschengroßen Wolfskostüm

In *Trouble Every Day* sind es die kontaminierten Figuren Corés und Shanes, die als raubtierhafte Hybridwesen auf Menschenjagd gehen. Vom rationalen Wissenschaftler, der sein unkontrollierbares Begehren mit Tabletten zu betäuben versucht, verwandelt sich Shane im Laufe des Films in ein blutlüsternes Monster, während Coré im Licht der untergehenden Sonne an einer Landstraße entlang tanzt, die Arme unter ihrem übergroßen Mantel ausbreitend, als wären es die Flügel einer Vampirfledermaus.



Abb. 47: Shane und Coré als blutlüsterne Vampire

Diese allgegenwärtige Nähe des realen Menschen zum Wesen der Fiktion verdeutlicht die subversive Unterminierung herkömmlicher Vorstellungen und Erwartungen von Genre und Gender (im Film) gleichermaßen, wie auch Deleuze und Guattari schreiben: „Man does not become wolf or vampire, as if he changed molar species; the vampire and the werewolf are

becomings of man, in other words, proximities between molecules in composition, relations of movement and rest, speed and slowness between emitted particles.“²²⁵ In der menschlichen Psyche der Figuren dieser Filme, die auch über Mimik und Körper(-haltung) Ausdruck findet, scheint also etwas verborgen zu liegen, das dem Universum des Fantastischen, dem Hybrid-Genre des „Fairy tales“²²⁶ angehört und damit auch das Subjekt von fixen Gendervorstellungen löst und in den Status einer Art „neuen“ Geschlechtlichkeit bzw. Geschlechtsidentität überführt, die weder Mann noch Frau, sondern im Ort des „in-between“, zwischen Mensch und Tier liegt. Die Texte Victor Burgins arbeiten diese Qualität des Moments der Überraschung, wo mit bestehenden Erwartungen gebrochen wird, besonders anhand des Blicks (engl. Orig.: „gaze“) heraus: „The gaze that he [Victor Burgin] tries to work through is always a gaze which has been interrupted. But from that moment of interruption emerges something new, something different, a displacement.“²²⁷ Dieser Blick ist nun eben jene Verbindung, welche sich sowohl in der Beziehung von Subjekt und Objekt innerhalb der Filme, wie auch in der zwischen dem Zuschauer und den Figuren bzw. Körpern auf der Leinwand wiederfindet und reflektiert wird.

225 **Deleuze**, Gilles/ **Guattari**, Félix: „*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*“. Minneapolis: Continuum International Publishing Group 2004, S. 303.

226 Wie Anne Powell in ihrem Text *Deleuze and Horror Film* herausarbeitet, ermöglichen die archetypischen Welten des „Fairy“ oder „Folk tales“, wie auch ihr modernes Äquivalent des „Horrorfilms“, „that the boundaries of humans and other life-forms are not fixed, but that molecular flows conjoin singularities“, in: **Powell**, Anna: „*Deleuze and Horror Film*“. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005, S. 67.

227 **Bhabha**, Homi K./ **Burgin**, Victor: „*Visualizing Theory*“, S. 454.

4. Der „entfesselte“ Blick – Das Blickregime und sein (subversives) Potential zur Auflösung bipolarer Machtverhältnisse

„[T]he perceptual material of our first years, our first moments, our childhood. Before speech. That's the impulse – the desire – which led to the film. (...) It's a very bodily sensation, the eye at one with the optical machine, a devouring eye, as if the scopic drive was completely invested. I didn't want to see the images, I didn't want any distance from them. Thus there was no projection possible during the shoot, in order for me to stay engaged in a bodily way with the film and to clear my path through this mass of sensations, this uncertain mass belonging neither to technical knowledge nor to the mastery of an unfolding narrative.“

Philippe Grandrieux

Der im Titel dieser Arbeit verwendete Begriff des „Blickregimes“ bezieht sich in seiner Vieldeutigkeit auf unterschiedliche Aspekte und Konzepte von Blickbeziehungen. Zunächst verweist er in seiner historischen Dimension auf den von Michel Foucault beschriebenen „panoptischen Blick“²²⁸, als ein „Angesehen-Werden“ durch einen ortlosen, im Sinne der Überwachung aber allgegenwärtigen Blick, dem das Objekt ausgeliefert ist und den es nicht erwidern kann, weil er eben weder einen Ursprung noch ein Subjekt besitzt. Ähnlich Grandrieuxs Kameraführung und Ins-Bild-Setzung in *Sombre*, handelt es sich bei ihm nicht um einen aktiven Blick²²⁹, weshalb sich seine Struktur in besonderer Weise dazu eignet, „das Kino als Dispositiv der Macht und Disziplin zu konzeptualisieren, statt als eines, das sexuelle Differenzen generiert und einschreibt.“²³⁰ Dem entgegengesetzt steht das von Freud in die psychoanalytische und von Mulvey in die filmwissenschaftliche Theorie eingeführte Modell der Skopophilie, der Lust am Schauen. Ihm entspricht Shanes Blick auf den weiblichen Körper in *Trouble Every Day*, von Denis konzeptualisiert und von der Kamerafrau Agnès Godard in Szene gesetzt. Hierbei wird die Funktion des Auges

228 Vgl. **Foucault**, Michel: „Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

229 Vgl. Die von Mulvey in die (feministische) Filmtheorie eingeführte Trennung von aktivem (männlichen) und passivem (weiblichen) Blick, wonach das Bild der Frau als erotisches Objekt für den Protagonisten im Film und dadurch auch für den Zuschauer auftritt: „Traditionsgemäß war die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen von Bedeutung: sie war erotisches Objekt für die Charaktere im Film und erotisches Objekt für den Betrachter im Zuschauerraum, wobei die Spannung zwischen den Blicken auf beiden Seiten der Leinwand wechselte.“, in: **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und Narratives Kino*“, S. 397f.

230 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 133.

sexualisiert und der Blick als erotisches Vergnügen, den Körper eines anderen neugierig und lustvoll zu betrachten bzw. im Sinne der haptischen Visualität abzutasten, verstanden. Eine Art Neuordnung erfährt dieses Konzept im strukturalistisch geprägten Modell des *Realen*, *Symbolischen* und *Imaginären* Lacans. Er führt den damit in Zusammenhang stehenden Begriff des *gaze* ein, also den Blick als fixiertes Starren (der Macht) oder in der deutschen Übersetzung das „Blickregime“, als ein vom „neutralen“ *look* Verschiedenes und sich mit der Analyse von Repräsentationsstrukturen Auseinandersetzendes. Dieser Blick, solcherart sich durch sein Machtpotenzial konstituierendes, „umfasst, umhüllt und dominiert alle individuellen Blicke, weil e[r] un- und überpersönlich ist.“²³¹ Er kann dementsprechend weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Person gebunden werden. Nach Lacan ist das Blickregime von Bewegungslosigkeit und Tod gekennzeichnet und gehört damit zum Register des *Realen*, das heißt zu den Hybridwesen Shane, Coré (*Trouble Every Day*) und Jean (*Sombre*), deren unkontrollierbare Gier nach *jouissance* sich auch und vor allem in ihrem lustvollen Blick manifestiert.

Das Auge der Kamera und damit auch das des Zuschauers findet sich nun in der prekären Situation zwischen Subjekt und Objekt, das heißt, zwischen Handlungsfähigkeit und Ausgeliefertsein wieder. Denn nach Silverman werden Subjekte erst durch ein Blickregime konstituiert, während sie sich gleichzeitig selbst für ein solches als erkennbares Subjekt entwerfen: „Because the gaze is that which confirms identity, it is easily conflated with this dominating and often sadistic look. It is presumably precisely such a conflation which led Mulvey to define the male look as the 'maker of meaning.'“²³² Demnach steht die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt und die damit unweigerlich in Zusammenhang stehende binäre Geschlechterdifferenz, die sowohl durch die inner- wie auch extradiegetische Blickhierarchie der Filme inszeniert wird, im Mittelpunkt dieses Kapitels. Mit Mary Ann Doanes positiver Deutung Rivieres Maskerade-Konzeptes von 1929 kann sich die Frau von der ihr kulturell zugewiesenen Weiblichkeit lösen, indem sie diese oberflächlich annimmt und in einem berechnenden Spiel mit ihren weiblichen Attributen zur Schau stellt. Das Überspitzen von weiblichen Posen und eine Anhäufung stereotyper Merkmale werden daher angewandt, um dem (männlichen) Blick seine gewohnte Sicherheit zu nehmen, ihn zu verwirren und damit eine Distanz zum Körper im (Film-)Bild zu schaffen.²³³ Sowohl in *Trouble Every Day* wie auch in *Sombre* werden diese Strategien

231 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 130.

232 **Silverman**, Kaja: „*Male Subjectivity at the Margins*“, S. 60.

233 Vgl. **Gottgetreu**, Sabine: „*Der bewegliche Blick*“, S. 32.

subversiv eingesetzt, um den begehrenden Blick des männlichen Protagonisten²³⁴ zu entlarven und darüber hinaus in einen reflektiven Diskurs zu stellen. So wird beispielsweise Coré selbst in der privaten Abgeschlossenheit ihres Zimmers (oder auch Gefängnisses) in überhöhter Vorstellung purer Weiblichkeit lasziv in Szene gesetzt, womit sich die Frage stellt, wer der Beobachter dieses Schauspiels ist, das heißt für welchen Blick sie sich präsentiert und dadurch zugleich zu irritieren sucht.

Vor allem in *Sombre*, aber auch in gewissen Ansätzen in *Trouble Every Day*, erfährt der (weibliche) Blick innerhalb des Films eine Emanzipation hinsichtlich der traditionellen Hierarchie des Blickregimes. Die Frau hat die Augen nicht mehr geschlossen bzw. niedergeschlagen oder in eine patriarchale Struktur eingefügt, sondern hält dem männlichen Blick gleichberechtigt stand. Damit löst sie sich von ihrer stigmatisierenden Darstellung als Opfer bzw. Objekt und erwidert, in den Subjektstatus erhoben, den männlichen Blick der Macht, indem sie auf ihren „eigenen“ Blick zurückgreift. Während *Sombre* diese Umkehr traditioneller Machtverhältnisse innerdiegetisch, das heißt auf der Ebene der Figuren innerhalb der filmischen Erzählung verhandelt, weist Denis Film über die Begrenzung der Leinwand hinaus und bezieht den Zuschauer als Voyeur in ihre Reflexion von Subjekt-Objekt-Differenz mit ein. Der Zuschauer, welcher sich zunächst als objektiver Beobachter in Sicherheit wähnt, muss im Moment des Gegenschnitts irritiert feststellen, dass er Shanes begehrenden, neugierigen Blick angenommen hat bzw. ihm dieser aufgezwungen wurde.

„The particular relation of subject and object that is posited here from the outset, and refracted from the diegetic viewers to the filmmakers, and to us, the potential spectators, thus reflexively questions the way cinema could or should affect us. (...) Grandrieux's description of his work as a filmmaker evokes a sensual and mimetic connection, where the border between subject and object collapses (...) 'The rhythm, the way bodies are framed and lit, that's when we start to lose ourselves, and cinema comes closest to what it essentially is: a sensual experience of the world. (Grandrieux 2000: 88)“²³⁵

Die bereits im *Kapitel 3* erwähnte haptische Visualität wird auch in dem Abschnitt von Bedeutung sein, der sich mit der Zensur des Zuschauerblicks durch den gezielten Einsatz von Licht und Schatten beschäftigt. „[T]hese sequences play on vision and sound's capacity to evoke the other senses and seem to invite a 'haptic' gaze. In these cases, the distancing effect of perspective is defeated: (...) [I]n *Sombre*, by the sense of free-floating,

234 Der zwar in gewisser Weise auch stets der des Zuschauers ist, sich aber speziell durch die im *Kapitel 4.3* fokussierte Zensur des Blicks des Zuschauers auf die (meist „anonymen“ und in diesem Sinne identitätslosen) Körper im Film von der vermeintlichen Einheit Kamera- und Zuschauerauge zu lösen beginnt.

235 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 4f.

'gaseous' perception created by the throbbing, under-lit images²³⁶. Das durch das Kameraauge evozierte und damit dem weiblichen wie auch männlichen Zuschauer aufgezwungene Blickregime wird hier durch Strategien der Bildverfremdung reflektiert und kritisch hinterfragt. Durch das bewusste Vorenthalten visueller Bildinhalte wird das Selbstverständnis des Sehens des Zuschauers einerseits gestört und zwingt ihn andererseits, sich auf seine übrigen Sinne zu verlassen, was in weiterer Konsequenz zu einer Art Ausschluss inszenierter Geschlechterbinarität (im Filmbild) führt.

4.1. Der (weibliche) Zuschauer als Voyeur – Die Erregung des (männlichen) begehrenden Blicks durch den (weiblichen) Körper in *Trouble Every Day*

„Die Sonne schickte ihre Strahlen über den Fluss und entflamte das Zimmer mit den sieben Matten. Ihre an der Wasseroberfläche gespiegelten Strahlen zeichneten goldene Wellen auf das Papier der Wandschirme und das Gesicht des im Tiefschlaf liegenden Mädchens. Seikichi zog die Schiebetür auf und nahm sein Tätowierwerkzeug. Für ein paar Augenblicke versank er in einer Art Ekstase. In vollen Zügen genoss er die fremdartige Schönheit des jungen Mädchens. Er hatte das Gefühl, er könne jahrzehnte- oder jahrhundertlang vor diesem reglosen Antlitz verharren, ohne ihres Anblicks müde oder überdrüssig zu werden.“

Erzählungen eines japanischen Tätowierers,
aus Michel Foucaults *Der utopische Körper*

Die Lust des Begehrens und der Genuss der *jouissance*, welches das Phantasma des weiblichen Körpers als Fetisch verspricht, ist das, was Shanes phallischen Blick in *Trouble Every Day* erregt und antreibt. Wie der Voyeur am Schlüsselloch steigert die Angst-Lust Shanes verbotenen Sehens kontinuierlich seine Gier nach Befriedigung der verhängnisvollen *jouissance*. Doch was der Sartresche Voyeur²³⁷ nicht sieht, zeigt Denis durch den Gegenschnitt und führt damit das Unsichtbare, das den Beobachter (hier: sowohl Shane als auch den Zuschauer) bestimmt und motiviert, in das Filmbild ein: sein Begehren²³⁸.

236 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 3.

237 In seinem Text *Das Sein und das Nichts* aus dem Jahr 1943 führt Jean-Paul Sartre das Auge zunächst „nicht als Sinnesorgan des Sehens, sondern als Träger des Blicks“ ein., in: **Sartre**, Jean Paul: „*Das Sein und das Nichts. Versuch eine phänomenologischen Ontologie*“. Reinbek: Rowohlt 1993, S. 466.

238 Vgl. Siehe auch die Fetischisierung des (weiblichen) Körperfragments durch den (männlichen) Blick in

„Dieses Begehren ist auf diabolische Weise 'verschlüsselt', denn was jenseits des Schlüssellochs, in einem unbestimmten phantasmagorischen Raum erscheint, ist der Schlüssel, mithilfe dessen (...) sich das Hindernis überwinden ließe. Was den Voyeur gewissermaßen 'am Loch' hält, ist genau diese paradoxe Situation: Das fehlende Objekt – wir bezeichnen es mit einem kleinen *a* [(hier: das *Imaginäre* in der Figur Christelles oder der „anonymen“ Frauen)] –, welches das Begehren trägt, verkörpert symbolisch das Versprechen der Möglichkeit, die trennende Grenze zu überschreiten, die Tür (...) zu öffnen und in jenen unbestimmten Raum einzutreten, der der Raum der Erfüllung des Begehrens [(der *jouissance*)] wäre.“²³⁹

Da nun aber das *Reale* als Repräsentant der Macht in gewisser Weise grenzüberschreitend zwei Personen (unterschiedlichen Geschlechts²⁴⁰) mit einschließt, und zwar Shane und Coré, ist auch sie (als Frau) Trägerin des begehrenden Blicks. Bereits zu Beginn des Films wird die gewohnte Sehweise des Zuschauers durch einen besonderen Schnittwechsel irritiert. So wird zunächst der Lastwagenfahrer als Stereotyp des gierigen, männlichen Gaffers, der im Vorbeifahren eine schöne Frau konsumiert, in das Bild eingeführt. Durch die darauf folgenden Veränderungen der Einstellungsgrößen und der Intensität der Inszenierung Corés Blicke, wird jedoch rasch deutlich, wer das eigentliche „Objekt der Begierde“ ist und damit zugleich der Irrtum, dem der Zuschauer aufgesessen ist, vorgeführt.



Abb. 48: Corés begehrender Blick

Anders als bei einem „Gesehen-Werden“ wird der Blick hier nicht konkret von einem Gegenüber erwidert, sondern eine differenzierte Subjekt-Objekt-Trennung – ein „Angesehen-Werden“ – durch die Dominanz des „aktiv“ blickenden Subjekts über das „passiv“ angeblickte Objekt eingeführt.

„Žižek beschreibt das Blickregime als eine Bruchstelle der Einnäherung des Subjekts, so dass dieses zum kinematografischen Ausdruck des Unheimlichen wird: Das Objekt oder Ding, dem sich der

Kapitel 3.1.

239 **Cremonini**, Andreas: „Die Nacht der Welt. Ein Versuch über den Blick bei Hegel, Sartre und Lacan“, S. 181.

240 Elsaesser bezeichnet Murnaus *Nosferatu* als „Spanner“ und in einem solchen Sinne sind auch die Hybridwesen (siehe auch *Kapitel 3.4*) Shane, Coré und Jean Voyeur., vgl. **Elsaesser**, Thomas/**Hagener**, Malte: „Filmtheorie zur Einführung“, S. 108f.

Blick des Betrachters anheftet [(hier: die „Jagdobjekte“ Shanes und Corés)], kann uns nicht mit einer subjektiven *point-of-view*-Einstellung versorgen.²⁴¹

Denn das von dem in der Hierarchie der Blickstruktur höher stehenden Subjekt angesehene Objekt, ganz gleich ob Mann oder Frau, hält in den meisten Fällen die Augen geschlossen, den Blick gesenkt oder kann die Quelle der geheimen Beobachtung nicht immer ausmachen.



Abb. 49: Subjekt und Objekt in der Hierarchie der Blickstruktur

In einem ähnlichen Sinne funktioniert auch die Szene im Umkleideraum des Hotelpersonals, wo ein vermeintlich omnipotentes personen- und ortloses Kameraauge Christelle dabei beobachtet, wie sie sich wäscht: „You don't need to see Vincent Gallo to know that he's lurking, you only need to know that Denis' camera does not lurk without good reason. To help you along, at the end of the scene, the camera pivots to show a door swing shut at the end of the hallway.“²⁴²



Abb. 50: Christelle wird von einem vermeintlich omnipotenten personen- und ortlosen Kameraauge beobachtet

241 Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: „Filmtheorie zur Einführung“, S. 133.

242 Davis, Robert: „Intruding Beauty: An Interview with Claire Denis“, in: http://www.erratamag.com/archives/2004/12/intruding_beaut.html. Erstellt im: Dez 2004, Abgerufen am: 03. Jun 2012 um 17:38.

Mit diesem Einstellungswechsel, bei dem das Filmbild über sich selbst hinauszudeuten scheint, indem ein Berg weißer Hand- oder Leintücher wie aus dem Off ins Bild strebt, wird auch das imaginäre Versprechen von Kontrolle und Macht des Zuschauers über das Filmbild bedroht. Damit wird die eigentliche Diskursivität der Verhandlung des Blickregimes in Denis' *Trouble Every Day* sichtbar gemacht, nämlich die Reflexion und Verschiebung der Subjekt-Objekt-Trennung zwischen Zuschauer und Leinwand. Denn wie Žižeks Relektüre der *suture* verstehen lässt, klafft die „tatsächliche subjektive Perspektive und Einstellung, die im Film zu sehen ist, immer etwas auseinander[] (...), so dass das System der *suture* den Zuschauer eben nicht in den Film hineinzieht, sondern immer schon fragil und brüchig ist.“²⁴³ Die Zuschaueridentifikation bricht dabei in gewisser Weise zusammen und übrig bleibt das Gefühl, den Film nicht als ein Figurensubjekt, sondern als permanenter Voyeur zu rezipieren. Das Resultat ist keine *Schau lust*, im Sinne einer (geschlechtsneutralen) kinematographischen Skopophilie, sondern vielmehr ein ‚Kino der Unlust‘, das sich der herkömmlichen Lust der weichen Übergänge und der Vernähung in die filmische Handlung verweigert.“²⁴⁴

Shanes sexuell motivierter und begehrender Blick ist zugleich aber auch stets von einem Gefühl der Scham, die Lacan in die psychische Ökonomie des Voyeurs mit einbezieht, vorbelastet: „[N]icht meine Begegnung mit dem Anderen mittels des Blicks, der mich in meinem Tun unterbricht, initiiert das Zu-mir-selbst-Kommen im Modus der Scham, sondern die immer schon vorausgesetzte Scham imaginiert den Blick des Anderen, durch den ich mich selbst ertappe – qua schlechtes Gewissen oder Schuldgefühl.“²⁴⁵ Vor allem in seiner (Blick-)Beziehung mit dem *Imaginären* in der Figur Christelles, verschwimmt die Trennung zwischen blickendem Subjekt und angeblicktem Objekt. Als fühle sich Shane in seiner „perversen“ Rolle als Voyeur ertappt, senkt er den Blick und wendet den Kopf dabei schuldbewusst ab. Auch dem Zuschauer wird in einer solchen Szene sein Status als „heimlicher“ Beobachter bewusst gemacht, beispielsweise wenn Christelle so über ihre Schulter sieht, als würde sie durch die Leinwand auf uns zurückblicken.

„Das Blickregime, wie Žižek es im Anschluss an Lacan konzeptualisiert, muss man sich also nicht als Attribut oder Aktivität eines Subjekts vorstellen, sondern als etwas, das immer auf etwas Abwesendes verweist. Das Blickregime ist auf der Seite des Objekts zu finden, insofern damit der Punkt markiert ist, von dem das angesehene Objekt selbst den Blick erwidert und uns als Betrachter ansieht.“²⁴⁶

243 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 132.

244 ebd., S. 118f.

245 **Gondek**, Hans-Dieter: „*Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminar XI*“, in: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse (1997), Jg. 12, Nr. 37/38, S. 175-198, hier: S. 185.

246 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 132f.

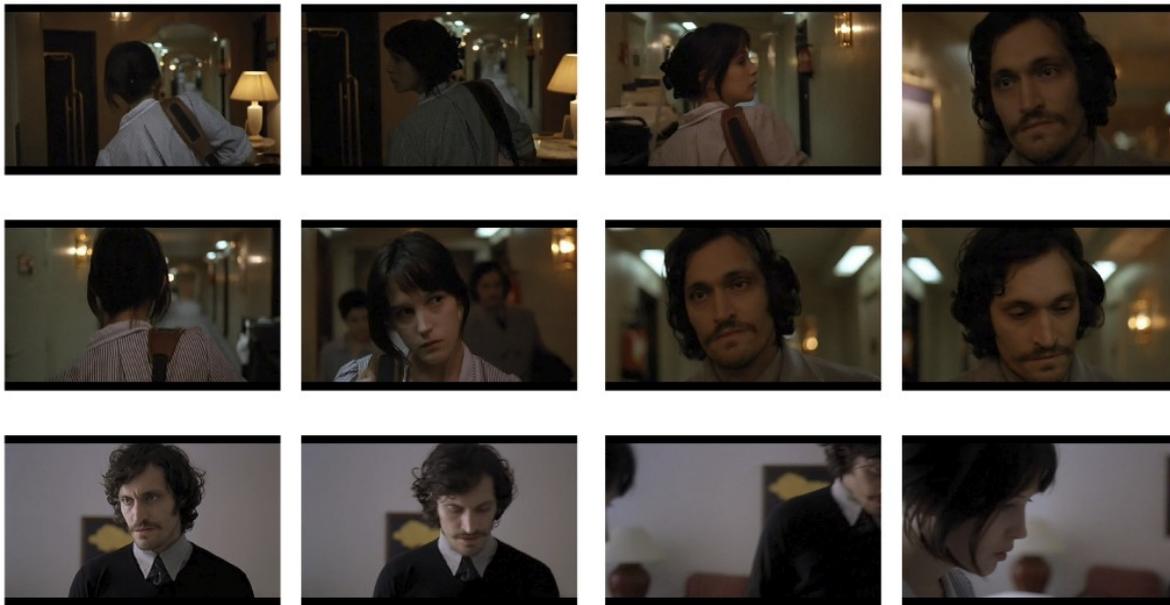


Abb. 51: Shane als Voyeur

In einigen Einstellungen vermittelt Shane sogar das Gefühl, selbst Opfer seines Zwangs zu sein, sein sexuelles Begehren über den Blick aufzuladen bzw. in gewisser Weise zu kompensieren. Immer wieder schließt und reibt er sich die Augen in dem Bestreben, ähnlich wie auch das Tier, den Voyeur in sich auszutreiben oder ihn zumindest für einige Zeit ruhig zu stellen.



Abb. 52: Shane als „Opfer“ seines eigenen Blicks

Es gibt jedoch auch Momente, in denen das Objekt (hier: die Frau) sich durch das Bedienen seines „eigenen“ Blicks zu emanzipieren versucht, um darüber die hierarchische und eindeutig strukturierte Beziehung von Subjekt und Objekt zu verkehren und aufzulösen.²⁴⁷ So etwa die Szene in der Pariser U-Bahn, in der sich Shane, getrieben von seinem sexuellen Begehren nach *jouissance*, von hinten eng an einen weiblichen Fahrgast presst, während er von einem jungen Mädchen dabei beobachtet wird. Es scheint so, als würde Shane, der bis zu diesem Zeitpunkt stets das „aktiv“ blickende Subjekt war, nun durch den Blick des Mädchens zum observierten Objekt werden. Die Konsequenz daraus wäre eine Festigung und zugleich Umkehr der bislang gültigen, aber dennoch instabilen

²⁴⁷ Vgl. Elsaesser, Thomas/ Hagner, Malte: „Filmtheorie zur Einführung“, S. 133.

Subjekt-Objekt-Beziehung durch das, im Falle Shanes, männliche Blickregime. Bereits in der nächsten Einstellung wird jedoch deutlich, dass die Scham, die bis dahin Shanes Begehren und seinen Blick im Zaum gehalten hatte, bereits völlig vom reinen Trieb überlagert wurde. Durch einen dominanten Blick weist er die vermeintlich „aktive“ Beobachterin in ihre Schranken und festigt damit gleichsam innerhalb der Hierarchie der Blickstruktur seinen Status als Subjekt.



Abb. 53: Shane als Träger des machtvollen Blicks

Die Konsolidierung der Machtverhältnisse als Folge des Todes der *Femme fatale* (Coré), verweist im Lacanschen Sinne auf die doppelte Zählung der Frau durch den männlichen Blick (Shanes) und das damit einhergehende endgültige „Unschädlichmachen“ weiblicher Sexualität: „Als rein fiktives Wesen bleibt ihr sexuelles Begehren auf die ästhetische Inszenierung beschränkt, die zudem mit dem Tod der Frau endet und diese einem 'gerechten Ende' zuführt.“²⁴⁸ Diese reale und zugleich auch symbolische Ermordung Corés durch Shane, tilgt ihre Anwesenheit im Register des *Realen* und schafft damit Raum für sein ungehemmtes Genießen der *jouissance*. In Anlehnung an Mulvey wird die Frau damit innerhalb der filmischen Handlung bestraft und aus der (symbolischen) Ordnung verwiesen.²⁴⁹

248 Hilmes, Carola: „Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur“. Stuttgart: Metzler 1990, S. 10.

249 Vgl. Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und Narratives Kino“, S. 400f.



Abb. 54: Der Tod Corés als Femme fatale

Um nun seiner triebgesteuerten Lust Erleichterung zu verschaffen kann sich Shane nicht an June wenden, die als *Symbolisches* nach wie vor die „Kastrationsdrohung“ verkörpert und damit die Befriedigung seines Begehrens unmöglich macht. Als letztgültige Konsequenz diesen Mangel zu eliminieren unterwirft Shane die ins *Imaginäre* abgedrängte fetisch-figur Christelle seinem sexuell begehrenden Blick der Macht, um sie sich anschließend buchstäblich einzuverleiben. Der Zuschauer als Voyeur wird dabei gewissermaßen unfreiwilliger Zeuge Christelles Unterwerfung und der anschließenden Transformation ihres Körpers in den blutüberströmten, fleischlichen Rest eines Abjekts. In dem Moment aber, in dem der für die *jouissance* nutzlos gewordene tote Körper dem Blickfeld des Zuschauers entzogen wird, scheint sich auch unsere Schaulust, ganz im Sinne Lacans aufzulösen. Denn wie auch der letzte wissende Blick Junes dem Zuschauer vergegenwärtigt, wird „jegliches Gefühl von voyeuristischer und skopophiler Macht stets dadurch untergraben, dass die Materialität der Existenz, das Reale, den Sinn und die Bedeutung in der symbolischen Ordnung übersteigt und zersetzt.“²⁵⁰



Abb. 55: Der Zuschauer als Voyeur bei der Unterwerfung Christelles

250 Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: „Filmtheorie zur Einführung“, S. 130.

4.2. Die Frau als Opfer? – Zur Umkehr traditioneller

Machtverhältnisse durch die Erwidern des Blicks in *Sombre*

„Könnte man von Renoirs Nympe am Fluß nicht behaupten, sie sei kein passives Objekt eines sie beherrschenden Blickes, sondern würde ebenso sehr die eigene Freude am Körper zum Ausdruck bringen, wie sie sich dem Genuss des Betrachters als blühender Körper anbietet? (...) [E]ine lustvolle Berührung ihrer nackten Haut mit dem Naturboden, von dem sie sich selbstsicher aufrichtet und den Künstler wie den Betrachter aufrichtig anblickt, sich deren Blicken stellt und somit deren Voyeurismus bricht. Sie wirft, so könnte man weiter spekulieren, unseren Blick, mit dem wir sie einzuschränken suchen, auf uns zurück, macht uns verlegen, weil sie mehr ist, als die Erwartungen, die wir an sie herantragen.“

Elisabeth Bronfen

Im vorigen Abschnitt wurde bereits in Ansätzen die Verkehrung und Auflösung der Subjekt-Objekt-Beziehung beschrieben, viel tiefergehend und detailreicher wird aber in *Sombre* die tatsächliche Umkehr traditioneller Machtverhältnisse der geschlechtsspezifischen Blickstruktur verhandelt. Im Gegensatz zu *Trouble Every Day* stellt Grandrieux die Subjekt-Objekt-Beziehung durch das Blickregime in einen innerdiegetischen Diskurs. Das filmische Geschehen wird dabei für den Zuschauer durch das Kameraauge als ein „ortloses und allmächtiges 'Gesehen-Werden' durch einen Blick, der keinen Ursprung und keinen Träger zu haben scheint“²⁵¹ inszeniert. Ständig ist es, als würde man als unbemerkter Beobachter direkt hinter den Figuren schweben, wobei aber das Verdecken des Feldes des Sichtbaren²⁵² als diskursive Strategie verstanden werden kann, das Sehen und Sichtbarmachen innerhalb des Films zu inszenieren und reflektieren. Trotzdem ist eine Identifikation mit den Charakteren *Sombres* nur teilweise möglich, da sich die Ebene des Zuschauerblicks auf einem, wie Beugnet es nennt, „'primary' level of identification“ befindet, das heißt „with the material aspect and transformations of the film body itself above identification with its figurative and narrative content.“²⁵³ Die Emanzipation des weiblichen Blicks wird daher ausschließlich innerhalb der filmischen Diegese und anhand der Entwicklung der Figurencharaktere dargestellt.

251 **Elsaesser**, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 138.

252 Vgl. Siehe auch *Kapitel 3.3* und *4.3*

253 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 6f.

Jean neugieriger und phallischer Blick in bzw. auf den weiblichen Körper²⁵⁴ beherrscht auf unheimlich dominante Weise die erste Hälfte des Films. Mit ihm dringt er nicht nur gewissermaßen in die Frau ein und vergewaltigt sie dadurch gleichsam, sondern wird auch im Bild als ein von der Skopophilie Getriebener inszeniert. So ist beispielsweise eines seiner Opfer Tänzerin in einer Peepshow, der Inbegriff der „gefährlosen“ Bedürfnisbefriedigung voyeuristischer Lust. Als „passiv“ angeblickte Objekte sind die Frauen des Films zunächst in jeder Form seiner Macht ausgeliefert. In seinem Bestreben, die Stärke und sexuelle Kraft, die im Blick seiner weiblichen Opfer liegt, zu domestizieren, geht Jean sogar so weit, eine von ihnen dazu zu bringen, sich selbst die Augen zu verbinden, womit er eine schier unüberwindbare Distanz schafft zwischen sich als blickendes Subjekt und dem bzw. der *Anderen* (hier: die Frau) als Objekt, durch dessen Blicklosigkeit er sein eigenes schamhaftes Begehren als Voyeur nicht reflektieren muss. Selbst im realen Leben alltäglichen Kennenlernens scheinen die Frauen, wie leblose Objekte oder Puppen, alles das zu tun, was ihr „Meister“ von ihnen verlangt. So schreibt auch Beugnet über die Inszenierung der Frauenfigur (als Opfer) in Filmen wie *Trouble Every Day* oder *Sombre*, dass sie, „like many of the other works that can be associated with a cinema of sensation, raise questions in terms of gender politics and the evocation of the 'other' in particular (namely in the mise en scène of woman as victim, and the significance attached to the presence of foreign territories and figures).“²⁵⁵



Abb. 56: Die Frauen in *Sombre* als leblose Objekte oder Puppen

254 Vgl. Siehe auch *Kapitel 3.2*

255 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 54.

Durch die Begegnung mit Claire beginnt sich jedoch nicht nur die Struktur des Blickregimes zu ändern, sondern auch ihr Status als Subjekt zu formen. Durch den strömenden Regen hindurch beobachtet sie Jean zunächst prüfend dabei, wie er sich erfolglos abmüht, ihr Auto wieder in Gang zu bekommen. Auch später im Einkaufszentrum scheint Jean in den Status des angeblickten Objekts abzurücken, während Claire und ihre Schwester Christine ihn verstohlen, in gewissem Sinne gleichberechtigt, betrachten und sogar sein Äußeres mit offensichtlich sexuellem Interesse bewerten²⁵⁶. Dies widerspricht bereits der von Mulvey eingeführten Aktiv-Passiv-Trennung des heterosexuellen Blickregimes, das auch die narrative Struktur kontrolliert und wonach der Mann eigentlich nicht zum Sexualobjekt gemacht werden kann.²⁵⁷



Abb. 57: Die Veränderung der Struktur des Blickregimes durch den weiblichen (begehrenden) Blick

Zusammen mit Jean mieten sich die beiden Schwestern in ein Hotel ein, welches genau gegenüber eines Nachtclubs liegt, in dem sich Jean auf der Suche nach seinem nächsten Opfer herumtreibt. Von ihrem Zimmerfenster aus beobachtet Claire den Eingang und schlüpft damit nicht nur in die Rolle des observierenden Subjekts, sondern verfolgt gewissermaßen auch das Objekt bei seiner schuldhaften Tat. Wie Mulvey weiter schreibt, wird diese Macht „durch die Gewißheit, im Recht zu sein, und durch die Aufdeckung der Schuld der Frau“²⁵⁸, die in diesem Fall durch den „Mann“ ersetzt werden muss, gestützt. Dieser Vorgang kann psychoanalytisch als ein Akt der *symbolischen Kastration* gesehen werden, indem Jean sich dem Bereich des *Symbolischen*, repräsentiert durch die Figur Claires und ihre beginnende Machtübernahme, unterwerfen muss, womit auch seine Unfähigkeit zum Geschlechtsverkehr verdeutlicht wird. Dieses durch die Veränderung in der Blickstruktur bereits angedeutete brüchig Werden der bis dahin männlich dominierten

256 Christine sagt zu ihrer Schwester Claire: „Il est plutôt pas mal en fait, non?“, in: „*Sombre*“; 00:30:37-00:30:41.

257 Vgl. **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 398.

258 ebd., S. 403.

Subjekt-Objekt-Beziehung, wird in der folgenden Schlüsselszene nun radikal zu Fall gebracht. Erst nachdem Claire im Filmbild von ihrem „eigenen“ Blick als Subjekt Gebrauch zu machen beginnt, tritt auch die Frau im/als Bild für den Zuschauer in den Bereich des Sichtbaren. So wird eine der Tänzerinnen, die Jean aus dem Nachtclub verführt hat, sogar direkt von seinem Autoscheinwerfer angestrahlt, während sie ihren erotischen Tanz für ihn aufführt. Doch scheint es, als wäre es nicht sein Begehren, das dadurch stimuliert würde, sondern eher Claires durch die Aneignung des Blicks und den damit verbundenen Prozess der Subjektformung sich zu regen beginnende *jouissance*²⁵⁹. Der begehrende Blick (als *gaze*) kann damit nicht mehr länger als ein vornehmlich männlicher, sondern eher als ein *sexuell* motivierter Blick definiert werden. Ganz im Sinne Claires symbolischen Namens, der übersetzt soviel wie „hell“ oder „klar“ bedeutet²⁶⁰, wird der weibliche Körper klar und deutlich ins Bild gesetzt. Auch Claires Gestalt formt sich aus einer Art Helligkeit heraus und markiert damit endgültig die Umkehr der Subjekt-Objekt-Beziehung und die damit verbundenen traditionellen Machtverhältnisse durch das männliche Blickregime. Claire, als Trägerin des Blicks des Wissens und der Macht, beobachtet Jean unverhohlen dabei, wie er eines seiner weiblichen Opfer in seinem Wagen zu erwürgen versucht. Sich dadurch seiner Schuld bewusst gemacht, senkt Jean unterwürfig seinen Kopf und Blick und übergibt sich damit, zwar nicht ohne zu kämpfen aber trotz allem, in den Status des Objekts. Dies wird im weiteren Verlauf des Films aber weniger über das Filmbild oder die Inszenierung des Blicks deutlich, als vielmehr durch die Veränderung Jeans Figurencharakters, der kontinuierlich seine Macht einbüßt, während die Frauenfiguren des Films an Stärke und Selbstbestimmung (durch das Behaupten ihrer eigenen Lust an *jouissance*) gewinnen.

259 Vgl. Siehe auch *Kapitel 2.3.1*

260 Vgl. Siehe auch *Kapitel 2.3.2*, fn. 111.

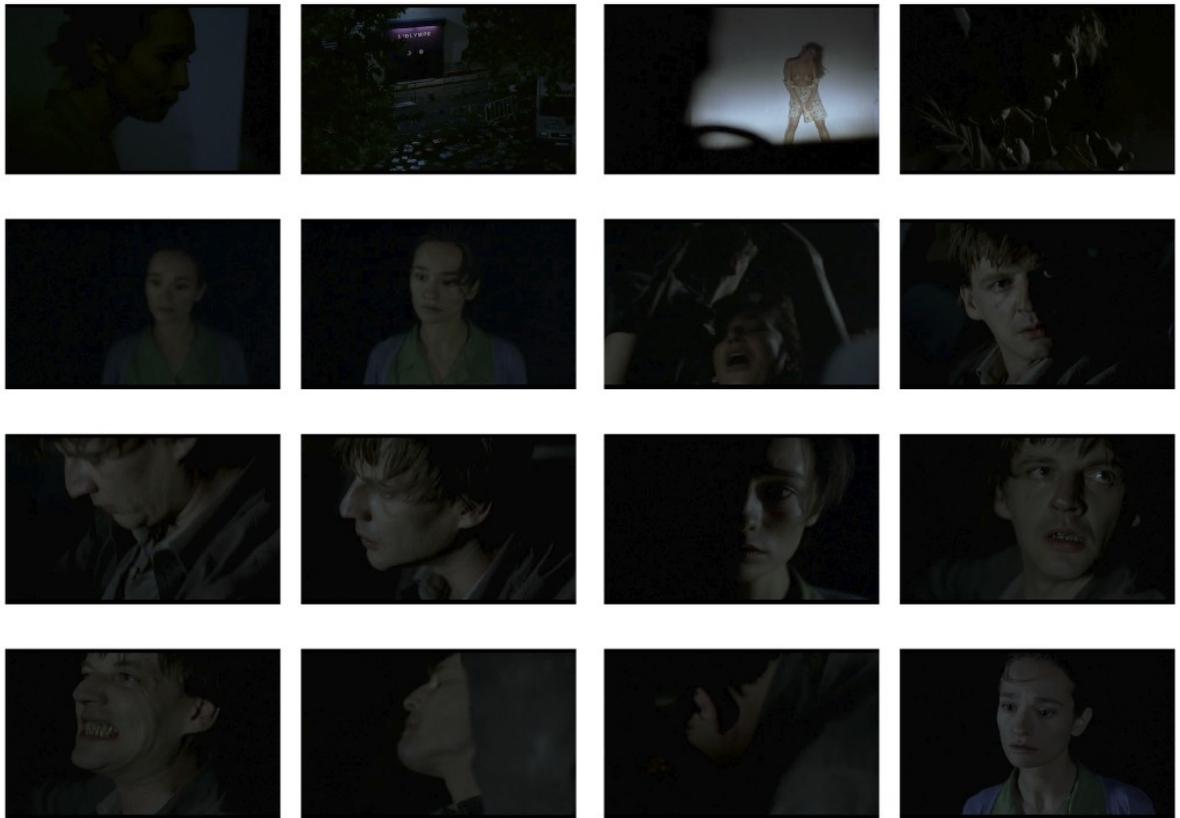


Abb. 58: Die Umkehr traditioneller Machtverhältnisse durch Claires Erwidern Jeans (männlichen) Blicks

4.3. Die Zensur des (weiblichen) (Zuschauer-)Blicks – Das Spiel von Licht und Schatten in *Trouble Every Day* und *Sombre*

„Das Auge im Kino ist das perfekte Auge, die dauerhafte und allgegenwärtige Kontrolle der Szene, die durch den kinematografischen Apparat vom Regisseur zum Zuschauer weitergereicht wird.“

Stephen Heath

„Sight does not master the pictures, it is the pictures which master one's sight.“

Franz Kafka in einem Gespräch mit Gustav Janouch

Das Aus-den-Fugen-Geraten der Welt und die Bedeutung der damit einhergehenden Störung des Blicks bzw. Sehens darin, manifestiert sich in *Trouble Every Day* und *Sombre* vor allem durch den intensiven Einsatz von Licht und Schatten²⁶¹, verschwommenen

²⁶¹ „The question of light is fundamentally the same as the question of sound, my desire is that the source be extremely powerful, vivid, blinding, of great intensity at the source but I want to film it at the final stage, when it's totally exhausted, when the light is dull the sound barely audible like it had to travel

Steady-Cam-Einstellungen und beinahe opaken Flächen aus undurchdringlicher Dunkelheit. Alles dies verweist auf die Relevanz des (Zuschauer-)Körpers als geschlechtsneutrales Wahrnehmungsinstrument, der an die Stelle des „trägerischen“ Sinnes des Auges treten soll, um den Film und im weiteren Sinne auch die Körper darin wahrzunehmen. Bereits in der Eröffnungssequenz von *Trouble Every Day* scheinen Horror und Schrecken wie die hybriden Wesen der Filme im Dunkel der Bildränder zu lauern, jederzeit bereit, den Zuschauer anzufallen und ihm vollends die Sicht zu rauben:

„The couple appears in medium close-up, shot through the window of a car, at a slightly raised angle, as if caught by the inquisitive eye of a hidden onlooker. The length of the take enhances the sense of a predatory, voyeuristic presence. As the lovers embrace, the camera gaze moves almost imperceptibly, following the hand of the young man as it covers the exposed flesh of the young woman's neck. Throughout the scene, the spectators finds themselves prying and guessing; more than the human shapes, it is the darkness that imposes its presence – a threatening, textured obscurity that eventually engulfs the lovers, the fade-in dragging the image seamlessly into the void.“²⁶²

Nur schemenhaft kann man die sich küssenden und liebkosenden Körper eines Paares ausmachen, wobei dem Zuschauer vorbehalten bleibt, das Geschlecht der beiden zu bestimmen. Das bläuliche Licht erhellt lediglich ihre Haaransätze und Nasenspitzen und lässt einen, nachdem man den gesamten Film gesehen hat, die Vermutung anstellen, dass es sich möglicherweise bereits hier mehr um eine hybride Mischung aus Kuss und Biss gehandelt haben könnte. Wie auch Denis über dieses subversive Experimentieren mit unterschiedlichen Genres und Genreelementen, wie etwa Horror oder Pornografie, bemerkte, ist auch dieser Film nicht „explicit or violent. It's actually a love story. It's about desire and how close the kiss is to the bite. I think every mother wants to eat her baby with love. We just took this on to a new frontier.“²⁶³ Denis und Grandrieux, als zwei Vertreter des französischen „cinema of senses“, verfolgen beide die „long, established practice of mixing 'high' with 'low' forms of popular expression and, in particular, of bringing elements of cinema's genres of 'excess' into French art film, and it has been considered

across foggy spaces or maritime depths, ... as if heard through dense matter or cloud ... the light also ... when it's just at the end of its course but continues to shine. This is what truly guided me, the idea of very powerful, intense sources of light and sound that you only see and hear, hear the last gasp of, the leftovers. There's a beautiful Beckett Text called *Ill Seen Ill Said* which is fundamental to this question, at certain moments the image will be 'ill seen', the sound 'ill heard'. In Dreyer's *Vampyr* there's this incredible sound, you don't know what makes it, it's something that you no longer hear but that resonates inside you. The cinema is extremely powerful when it captures archaic, primary, originary sensations, that's what I at least want from film.“, in: **YouTube**: „*Experimental Conversations (2)*“, in: <http://www.youtube.com/watch?v=kSiLvZ2ALiY>. Abgerufen am: 27. Jun 2012 um 18:59. Der Film *Experimental Conversations* (Regie: Fergus Daly, 2006) hatte am *Cork Film Festival* 2006 Premiere und wurde seit dem nur noch ein einziges Mal bei dem *Alternative Film/Video Festival* in Serbien gezeigt. Zwei kurze Ausschnitte des Films können auf *YouTube* gesichtet werden.

262 **Beugnet, Martine**: „*Cinema and Sensation*“, S. 33.

263 **Dinning, Samantha**: „*Claire Denis*“, in: <http://www.sensesofcinema.com/2009/great-directors/claire-denis/>. Erstellt im: Apr 2009, Abgerufen am: 28. Mai um 13:34.

customary for its directors to venture into such transgressive territories (Austin 1996: 46-7).”²⁶⁴ Sobald Körper bzw. deren Geschlechtsidentität oder sexuelle Szenen explizit dargestellt werden müssten, um dem Zuschauer vollen Überblick über das Geschehen zu geben, scheint es, als wäre es dem (voyeuristischen) Kameraauge unmöglich, diese Bilder einzufangen. So rutscht das „mechanische Auge“ auch in dieser Szene immer wieder in völlige Dunkelheit ab und lässt uns als Zuschauer nur erahnen, was sich eigentlich, wenn man der Logik der filmischen Historie folgt, gut ausgeleuchtet vor unseren Augen abspielen sollte.

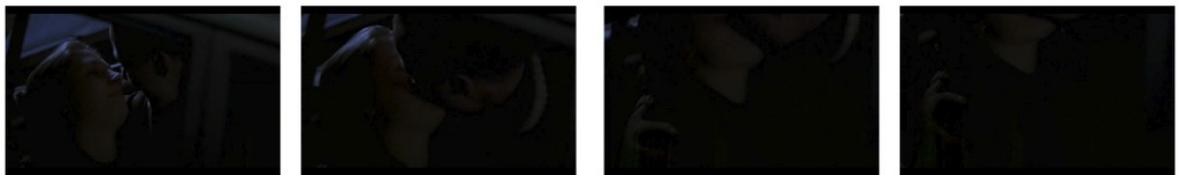


Abb. 59: Das sich in der Dunkelheit liebkosende Paar in *Trouble Every Day*

Auch in *Sombre* bestechen die Anfangsbilder weniger durch ihre visuelle Ausbildung oder ihren Darstellungsreichtum, sondern vielmehr durch den sie begleitenden Ton und die Geräusche der schreienden und kreischenden Kinder, die ungezügelt ihrer Schaulust (und ihrer unartikulierten, kindlichen *jouissance*) folgend, sich ganz dem Geschehen hingeben, das uns als Zuschauer jedoch verborgen bleibt.

„In the conventional conception of the observer/observed relation, the (observer's) self theoretically stands as a separate entity. (...) [T]he effect of looking and listening takes on a mimetic quality indicative of an involvement with the object of the gaze that pre-empts or supersedes this state of detached self-awareness. In the case of the puppet show, the spectacle remains out of frame, but we see the children move as they follow the puppets through chases and fights; (...).“²⁶⁵



Abb. 60: Kreischende Kinder beim Beobachten Jeans Puppenstücks

Diese Inbezugnahme der Subjekt-Objekt-Beziehung bzw. -Distanz zwischen Zuschauer und Leinwand, verweist auch auf das von Freud und Lacan entlehnte Modell der „Ontogenese der Subjektivität“ Jean-Louis Baudry's, welches eine Theorie darüber ist, wie ein menschliches Wesen zum Subjekt geformt wird: „Das Kino transportiert uns in die Kindheit zurück, spielt das ursprüngliche Zerfallen der imaginären Ganzheit der Welt des

264 Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 34.

265 ebd., S. 5.

Kindes nach und imitiert so den Prozess der Subjektformation, auch wenn die Furcht und die Verlustangst des erwachsenen Menschen dabei aktiviert bleiben.“²⁶⁶ Mit dieser Formierung des Zuschauers als geschlechtsneutrales Subjekt beschäftigen sich beide Filme sowohl durch die Inszenierung der Geschlechter und Körper im (Film-)Bild wie auch durch das Hinterfragen und Reflektieren der Strukturen und Umkehrungen des Blickregimes. So auch das Bild des Kindes, welches auf den ersten Mord Jeans, den wir als Zuschauer erfahren, folgt und das uns möglicherweise eine Anleitung dazu gibt, wie wir diesen Film zu rezipieren haben bzw. welcher Art „Psychologie“ die filmische Erzählweise *Sombres* folgt. Blind, mit ausgestreckten Armen und tastenden Fingern, nur geleitet durch unser Gehör und das partielle Aufflackern visueller Informationen am Bildrand, da wo das dunkle Tuch, das uns die Sicht erschwert, ein wenig durchlässig ist: „[T]he recognition, through a powerful sensory experience, that we have to unlearn before we can learn to see and feel again.“²⁶⁷



Abb. 61: Mit welchen Sinnen soll der Zuschauer *Sombre* wahrnehmen?

Gleichzeitig ist diese Szene auch schon ein ideales Beispiel dafür, wie in *Sombre* die Zensur des Zuschauerblicks funktioniert. Ähnlich wie zu Beginn in *Trouble Every Day* muss man teilweise endlose Sekunden lang vor einer absoluten Schwärze des Bildes verharren, bis sich daraus erst wieder Landschaften oder Personen bzw. Körper zu formen beginnen.

„The particular relation of subject and object that is posited here from the outset, and refracted from the diegetic viewers to the filmmakers, and to us, the potential spectators, thus reflexively questions the way cinema could or should affect us. (...) Grandrieux's description of his work as a filmmaker evokes a sensual and mimetic connection, where the border between subject and object collapses: (...) 'The rhythm, the way bodies are framed and lit, that's when we start to lose ourselves, and cinema comes closest to what it essentially is: a sensual experience of the world. (Grandrieux 2000: 88)“²⁶⁸

266 Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“, S. 89.

267 Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 6.

268 ebd., S. 4f.

Dieser Entzug des Sichtbaren funktioniert ähnlich wie Mulveys Theorie der Illusion voyeuristischer Distanziertheit. Ihr zufolge trägt auch der „extreme Kontrast zwischen der Dunkelheit des Zuschauerraums (die auch die Zuschauer voneinander trennt) und der Helligkeit der wechselnden Licht- und Schattenmuster“²⁶⁹ zu dieser Illusion bei, während gleichzeitig ein Gefühl von Trennung und Abtrennung befördert wird. Denn wie auch Laura Marks festgestellt hat, ist es vor allem der visuelle Kontakt mit dem Film, das heißt „[the] optical representation [that] makes possible a greater distance between beholder and object which allows the beholder to imaginatively project him/herself into or onto the object.“²⁷⁰ Indem aber in Momenten der „Blindheit“ alle übrigen Sinne des Zuschauers stimuliert werden, bleibt dieser total aktiv, während sich die Subjekt-Objekt-Distanz zwischen ihm und der Leinwand zunehmend aufzulösen beginnt: „Vision and hearing bring into play the other senses, moving the figurative and perspective-based organisation of the filmic space towards an amorphous, sensory-based reality, allowing for the traditional relation between subject and object to become drastically destabilised.“²⁷¹ Ebenso schreibt Antonia Lant in Bezug auf die Zuschaueridentifikation und den Effekt, den Dunkelheit darauf ausübt:

„[Alois] Riegl explained that a haptic work could be almost fully understood in the dark, through touch, because of its clear outline or boundary, establishing a tangible sense of surface, and a separation of the object from the viewer. (...) In other words, Riegl's understanding of the relation of viewer to art work is not derived from his or her identification with a represented human figure, but rather operates at the level of design, suggesting an additional avenue for discussing film figuration besides narrative and plot.“²⁷²



Abb. 62: Der Effekt der Dunkelheit auf den Zuschauer in *Sombre* (obere Reihe) und *Trouble Every Day* (untere Reihe)

Durch den Einsatz synästhetischer und taktiler Elemente der Wahrnehmungsförderung

269 **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 394.

270 **Marks**, Laura U.: „*The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*“. Durham and London: Duke University Press 2000, S. 166.

271 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 61.

272 **Lant**, Antonia: „*Haptical Cinema*“, in: *October* (1995), Bd. 74, S. 45-73, hier: S. 49.

innerhalb der filmischen Narration, werden zum einen Identitäten sowohl auf Seiten des Zuschauers in Bezug auf die Identifikation mit Filmfiguren wie auch die geschlechterbinären Identitäten der Figuren selbst aufgelöst, die damit in einen hybriden Wesenszustand übergehen. Zum anderen unterstützen diese Techniken des „cinema of senses“, wie auch bereits Beugnet zuvor erklärt hatte, „to undermine the very distinction between subject and object. It brings out the 'intertwined and reversible structure' (Sobchack 2004: 294) of body and world; (...) the inscription of that which is other, distant, unrelated, into the subjective space, on to the subjective body.“²⁷³ In *Trouble Every Day* sind es vornehmlich jene Szenen, die den objektivierenden und in diesem Sinne zugleich fetischisierenden Blick bzw. das Blickregime ins Bild setzen, dessen Intention, wie bereits im *Kapitel 4.1* analysiert wurde, darin liegt, dass sich der Zuschauer gewissermaßen als eigenständiger Voyeur wahrnimmt, ohne an eine der Figuren gebunden zu sein. Doch selbst diese Position des Zuschauers wird im Laufe beider Filme reflektiert, indem die Körper bzw. Körperfragmente der Figuren als große dunkle Flecken ins Bild ragen. Damit wird dem Zuschauer die Sicht auf das geraubt, was eigentlich zur Befriedigung seiner Schaulust (hier auch: *jouissance*) zu sehen sein sollte. So beispielsweise in *Trouble Every Day* als Coré ihren jungen „Retter“ zerfleischt und dabei Dunkelheit und sich überlagernde Körper den Blick des Zuschauers versperren oder auch die Szene, in der Shane die blutgierige Femme fatale Coré ermordet, während sein Rücken beinahe zur Gänze das Bild einnimmt und so ihren Körper und vor allem auch ihr vor Schmerz (oder Lust) verzerrtes Gesicht dahinter verschwinden lässt.



Abb. 63: Die „unsichtbare“ Ermordung Corés

Die Frau im/als Bild wird bei diesem Körperspektakel, ähnlich dem Moment des weiblichen Orgasmus im pornografischen Film, „nicht durch die Narration eingefangen, sondern präsentiert sich im ekstatischen Exzess, außer sich und überwältigt von Lust (...). Diese Überwältigung funktioniert aufgrund eines Mangels an ästhetischer Distanz, der den Zuschauer förmlich mit sensationalen und spektakulären Momenten überflutet und zwar in einer genderspezifischen Art und Weise: 'The rhetoric of violence of the jerk suggests the extent to which viewers feel too directly, too viscerally, manipulated by the text in

²⁷³ Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 58f.

specifically gendered ways.²⁷⁴ Indem aber dieser Moment des gewissermaßen losgelösten Exzesses, der sich im Gesicht der Frau widerspiegelt und ähnlich wie im heterosexuellen Porno durch die lustspendende Figur des Mannes ausgelöst bzw. hervorgerufen wird, dem Blick des Zuschauer verborgen bleibt, offenbart sich eben jenes Potential, welches beiden Filmen inhärent ist: Nämlich die Bildung eines von der Identifikation mit einer bestimmten Figur spezifischen Geschlechts ab- bzw. losgelösten Zuschauersubjekts, welches in diesem Zustand von „Neutralität“ eine Art ageschlechtliche Rezeptionshaltung einnehmen kann. Auch in *Sombre* wird dieser Blick auf bzw. in den weiblichen Körper durch die oft nur als verwaschener Fleck wahrnehmbare Gestalt Jeans oder das schattenhafte visuelle Rauschen, welches den Großteil des Filmes als Blick- oder Bildstörung überlagert, weitgehend unterminiert. Schon die Eröffnungssequenz „impact as prologues to eschew conventional identification with (...) the object of the gaze and encouraging a sensual engagement with the work instead“ und beginnt darüber eine solche von der Wahrnehmung und Identifikation binärer Geschlechteridentitäten distanzierte Subjektivität bzw. subjektiven Körper des Zuschauers zu formen:

„To immerse oneself in the universe created by a filmmaker who chooses to travel the 'third path' is to experience specific spectatorial pleasures. (...) the cinema of sensation (...) challenges the 'consumer' gaze to suggest a more reversible – threatening or empathetic – mode of understanding of the 'object' of the gaze. The questioning of identity and otherness thus becomes imprinted in the make-up and 'in the flesh' of the filmic body itself. Destabilising spectatorial position and radically challenging familiar notions of 'inside' and 'outside', it then offers an intuition of how we can break free from some of the deadlocks generated by established – binary – modes of thinking“²⁷⁵

274 **Wolf**, Enrico: „*Körper zwischen Bild und Wort. Der pornografische Film*“, in: <http://www.nachdemfilm.de/content/körper-zwischen-bild-und-wort>. Erstellt im: Jän 2008, Abgerufen am 09. Jun 2012 um 12:44. Siehe auch: **Williams**, Linda: „*Film Bodies. Gender, Genre and Excess*“, in: **Grant**, Barry Keith (Hg.): „*Film Genre Reader II*“. Austin: University of Texas Press, S. 140-158.

275 **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 178.

4.4. Das Konzept der Maskerade – Die überhöhte Darstellung des weiblichen Körpers in *Trouble Every Day* und *Sombre*

„Die Nähe, die durch die Entkleidung des Körpers impliziert wird, stellt gleichzeitig auch eine Distanz dar. Weil im Akt die ästhetische Repräsentation von Fleisch, Hautfarbe, Falten, Gelenken und Muskeln in den Vordergrund rückt, changiert nämlich unser Blick unweigerlich zwischen der Einmaligkeit des dargestellten Individuums und dem entkleideten weiblichen Körper als Chiffre für Schönheit und weiblicher Sexualität im Allgemeinen.“

Elisabeth Bronfen

„We take on identities, just as we take on body images“

Ellie Ragland-Sullivan

In diesen Strategien der (Bild-)Verfremdung liegen, vor allem nach dem Konzept Judith Butlers, Möglichkeiten der Unterminierung und Subversion einer „weiblichen Identität“ jenseits der *symbolischen Ordnung*, das heißt des *Symbolischen*, repräsentiert von der zunächst als jungfräulich und unberührbar dargestellten Figuren Junes in *Trouble Every Day* oder Claires in *Sombre*. Denn je deutlicher es zu einer Destabilisierung und -zentrierung des Subjekt-Objekt-Entwurfs – das heißt der Mann als Meister und Träger des machtvollen Blicks und die Frau in ihrer Opferrolle *als* Bild, die sich diesem begehrenden, observierenden Blick unterwirft – innerhalb des Filmbildes kommt, desto ausgeprägter wird die Annahme fixer Geschlechteridentitäten aus dem Gleichgewicht gebracht. Judith Butler, die Lacans Begriff der Maskerade ablehnt, welcher suggeriert, dass es ein authentisches Sein „oder eine ontologische Bestimmung der Weiblichkeit“²⁷⁶ hinter der Maske gäbe, stellt an seiner statt das Parodiekonzept²⁷⁷. Anhand dessen zeigt sich, dass auch das Repräsentationssystem des weiblichen Körpers und Geschlechts nicht unveränderlich ist, sondern beständig selbst inszeniert und instituiert wird. Vor allem in Doanes positivem Verständnis des Maskerade-Konzepts, das sie 1982 in ihrem Text *Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator*²⁷⁸ einführt, kann die Maske nicht nur als Modus der Konstitution von Weiblichkeit, sondern vielmehr noch als ein allgemeines Verfahren der Identitätsbildung betrachtet werden.

276 Vgl. Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, S. 79.

277 Vgl. ebd. S. 190-218.

278 Doane, Mary Ann: „Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator“, in: Erens, Patricia (Hg.): „Issues in Feminist Film Criticism“. Bloomington: Indiana University Press 1990, S. 41-57.

In hingestreckter, lasziver Pose präsentiert sich Coré in *Trouble Every Day*, nur in einen blauen Seidenmorgenmantel gewandet, auf den zerwühlten Laken ihres Bettes und erinnert dabei an Édouard Manets Skandalbild *Olympia* von 1863 oder Katarzyna Kozyras²⁷⁹ Interpretation desselben aus dem Jahr 1996. Auch sie wurde in vielen kunstwissenschaftlichen Studien dieses Werkes als möglicherweise an einer unbekanntem Krankheit siechende Prostituierte, als „Odaliske mit gelbem Bauch“²⁸⁰, bezeichnet. „Die Figurationen, in denen die Prostituierte auftreten kann, reflektieren dabei die durchaus einander widersprechenden Vorstellungen von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende: *femme fatale*, Kindfrau, Hysterikerin, Maria Magdalena etc. All diesen Figurationen gemein ist, dass die Frau weiterhin als ihr eigenes Rätsel imaginiert oder theoretisiert wird.“²⁸¹ So versucht auch Coré, motiviert durch ihre unersättlichen Lust, ihren Beschützer und Gefängniswärter Léo zu verführen. Abermals wird die Frau in *Trouble Every Day* als das ungezügelte Wesen inszeniert, welches den „unschuldigen“ Mann betört, um ihren Trieb auszuleben und ihrer *jouissance* Befriedigung zu verschaffen, während dieser ihren Bemühungen zu widerstehen sucht. Im Gegensatz aber zur *Olympia*, die den Betrachter offen und direkt anblickt, wird Coré nur vorgeblich als anzügliche *Femme fatale* ins Bild gesetzt. Denn sie weicht dem von Mulvey in das Feld der Filmwissenschaft eingeführte „Angesehen-werden-Wollen“²⁸² aus, indem sie den Blick, dem ihr Körper ausgesetzt wird, nicht erwidert.



Abb. 64: Coré in *Trouble Every Day*, Édouard Manets *Olympia* (1863) und Katarzyna Kozyras *Olympia* (1996)

279 Sie ist eine polnische Medienkünstlerin, die sich in vielen ihrer Arbeiten bereits ausgiebig mit der (Re-)Präsentation des weiblichen (Körpers) im (Film-)Bild und dem „männlichen“ (Zuschauer-)Blick beschäftigt hat. In ihrem Werk *Olympia* von 1996 stellt sie ihren vom Krebs versehrten Körper für den Betrachter aus.

280 Wie der französische Schriftsteller und Theaterkritiker Jules Clarétie über das Bild schrieb., in: **Zimmermann**, Anja: „Ästhetik der Objektivität: Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert“. Bielefeld: transcript 2009, S. 24.

281 **Behrmann**, Nicola: „Sucht. Abgründiger Körper: Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne“, in: **Grenz**, Sabine/ **Lücke**, Martin (Hg.): „Verhandlungen im Zwielficht: Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart“. Bielefeld: transcript 2006, S. 223-236, hier: S. 227.

282 „Der bestimmende männliche Blick [(engl. Orig.: „gaze“)] projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘:“, in: **Mulvey**, Laura: „Visuelle Lust und Narratives Kino“, S. 397.

„Zugleich verschränken sich in ihnen die Phantasien einer extrem bedrohlichen Sexualität mit einer fetischistischen Maskerade, die zugleich für die Destabilisierung eines eindeutigen weiblichen Körpers zeugt.“²⁸³ Doane betont in ihrem Maskerade-Konzept den hohen Stellenwert, den die Frau bzw. die weibliche Sexualität als Signifikant im (Film-)Bild besitzt. Stereotype Merkmale von Weiblichkeit, wie der aus dem Seidenmantel quellende Busen Corés, und überzeichnete erotische Posen werden hyperbolisch eingesetzt, um die Frau in das Filmbild einzuschreiben. Der Zuschauer beobachtet also Coré dabei, wie sie durch die Strategie der Maskerade (nach Doane) die Repräsentation ihres eigenen weiblichen Körpers demonstriert und damit in gewissem Sinne verdoppelt: „This type of masquerade, an excess of femininity, is aligned with the *femme fatale* and, as Montrelay explains, is necessarily regarded by men as evil incarnate: 'It is this evil which scandalizes whenever woman plays out her sex in order to evade the word and the law. Each time she subverts a law or a word which relies on the predominantly masculine structure of the look.'“²⁸⁴ Die Nähe Corés Inszenierung zu einem hybriden (Raub-)Tierwesen, vor allem in den Momenten, nach denen ihre Gier nach *jouissance* abgeklungen ist bzw. befriedigt wurde und nur mehr ein wimmerndes, blutverschmiertes Abjekt zurückbleibt, verweisen „auf die verhängnisvolle Sexualität kaputter und preisgebener Körper, die den rätselhaften Eros der *femme fatale* ins Groteske steigern, ohne ihn gänzlich aufzulösen.“²⁸⁵ Dieses „Rätsel der Weiblichkeit“, dem möglicherweise auch Jean in *Sombre* auf der Spur ist, indem er neugierig und begehrend in die „schwarzen Löcher“ seiner Opfer starrt, markiert die Leerstelle oder Lücke²⁸⁶, die der weibliche Körper im (Film-)Bild hinterlässt. Eine solche Lücke, geschaffen durch die Strategie der Maskerade, ermöglicht auch dem (weiblichen) Zuschauer, eine Distanz zu schaffen und damit über das filmische Bild (der Frau im/als Bild) verfügen zu können.²⁸⁷ Philippe Dubois beschreibt diesen Vorgang der Abnabelung wie folgt:

„Das Subjekt wird mit einem Riß, einer Nichtübereinstimmung, einem Sprung zwischen dem Zeichen und dem, was es für den Referenten hält, konfrontiert, setzt sich in Bewegung und beginnt unaufhörlich zunächst selbst im Bild hin- und herzuwandern, dann zwischen den Bildern und schließlich vom Bild zum Objekt und vom Objekt zum Bild, als liefe es einer hypothetischen Verifikation des einen durch das andere hinterher.“²⁸⁸

Neben jenen im vorigen Kapitel beschriebenen Auswirkungen, die der subversive Einsatz

283 Behrmann, Nicola: „*Sucht. Abgründiger Körper*“, S. 227.

284 Doane, Mary Ann: „*Film and the Masquerade*“, S. 49.

285 Behrmann, Nicola: „*Sucht. Abgründiger Körper*“, S. 227.

286 Vgl. Siehe auch *Kapitel 3.2*

287 Vgl. Doane, Mary Ann: „*Film and the Masquerade*“, S. 43.

288 Dubois, Philippe: „*Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*“. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 95.

von Licht, Schatten, Dunkelheit und „Körperflecken“ auf das Filmbild haben, fungiert der maskierte weibliche Körper als Bild, das in sich „leer“ ist.²⁸⁹ Nach Angerer verschwindet das Subjekt (der Figur, aber auch das des Zuschauers) in medialen Anordnungen, die sich als Begehrensräume konstituieren, das heißt Räume, die Begehren schaffen und Befriedigung (der *jouissance*) verweigern. „Dieses Begehren tritt im Bild bzw. als Bild auf, ist jedoch strukturell leer und eben dieses strukturell leere Bild wird dem Körperbild zum Ort.“²⁹⁰ Als eben jenes unerreichbare und unmögliche Begehren wird der („anonyme“) weibliche Körper als *Objekt a* in das Filmbild eingeführt und sein rätselhaftes Geheimnis zur Leere des *Dings*, von dem Jean (in *Sombre*) keine Befriedigung erfährt.²⁹¹



Abb. 65: Der (anonyme) weibliche Körper in *Sombre* als rätselhaftes *Objekt a*

Das Geschlecht, „jene nicht-hintergehbare Markierung der Körper“, welches in diesem Fall gewissermaßen den Mittelpunkt des Bildes und damit auch Jeans Begehrens (zugleich aber auch das Zentrum der *Schaulust* als *jouissance* des Zuschauers) bildet, „benennt und verdeckt gleichzeitig das 'Unbehagen im Subjekt'“²⁹². Das solchermaßen als Signifikant ins Bild eingeführte Geschlecht (der Frau) wird zur Simulation einer geschlechtlichen Identität und birgt damit die Möglichkeit für das Subjekt (hier: der Zuschauer) sich neu zu konstituieren. „Die Bilder [(der Geschlechter)] sind nicht mehr nur Metapher oder Symbol eines idealen Modells, auf das sie verweisen oder auf das sie idealerweise bezogen werden müssen, sondern Versuchung und Tat des ständigen Hervorbringens anderer Formen ohne ursprünglichen oder letztlich einheitlichen Referenten.“²⁹³ Auf diese Weise schafft das Geschlecht zugleich die Möglichkeit und „Limitation jener als Optionen benannten Potentialitäten eines Körpers, der im Bild, vor dem Bild und hinter dem Bild sich

289 Vgl. Angerer, Marie-Luise: „*body options. körper.spuren.medien.bilder*“. Wien: Turia + Kant 2000, S. 11.

290 Wagner, Hedwig: „*Die Prostituierte im Film: Zum Verhältnis von Gender und Medium*“. Bielefeld: transcript 2007, S. 294.

291 Vgl. Siehe auch *Kapitel 2.3.3*

292 Angerer, Marie-Luise: „*body options*“, S. 14.

293 Strunk, Marion: „*Körper + Körper im Bild und über das Bild hinaus. Zu Arbeiten von Rosemarie Trockel, Janine Antoni, Bruce Naumann, Eva&Adele, Pierre&Gilles und Eva Wohlgemuth*“, in: Frei Gerlach, Franziska/ Kreis-Schinck, Annette/ Opitz, Claudia/ Ziegler, Béatrice (Hg.): „*Körperkonzepte: Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung*“. Münster: Waxmann 2003, S. 129-141, hier: S. 137.

verortet.²⁹⁴ Die geschlechtliche Identität, nach dem Maskerade-Konzept Doanes durch übertriebene Posen und Inszenierungen geschlechtstypischer Attribute (von Weiblichkeit) konstruiert und konstituiert, verweist damit auf die sexuelle Differenz als „Kittungsstörung“²⁹⁵ dieser Lücke bzw. Leere, die das Bild des (weiblichen) Geschlechts bzw. der Körper als Derivat des *Dings* hinterlässt. Zugleich ist diese Art Störung aber auch jene Bedingung und Gelegenheit, dass sich solche „künstlich“ durch die Maskerade geschaffene Bilder binärer Geschlechteridentitäten und das Körperbild²⁹⁶, gewissermaßen nur als Spur im Filmbild, durch diesen unabgeschlossenen Körper überlagern. Demnach ist „[d]as Spiel der geschlechtlichen Identitätsmaskeraden (...) keines der Verhüllung und Verkleidung, dem die Entschleierung ein Geheimnis entreißen könnte, sondern vielmehr das einzig mögliche, um die Leerstelle des Identischen zu umgehen.“²⁹⁷ In diesem Sinne ermöglichen sowohl *Trouble Every Day* als auch *Sombre* die Umstände dafür, die Vorstellung fixer Geschlechterpositionen zugunsten einer Vorstellung, dass Genderpositionen erst im Prozess der Rezeption produziert und eingenommen werden, zu ersetzen.²⁹⁸

294 Angerer, Marie-Luise: „*body options*“, S. 14.

295 Wagner, Hedwig: „*Die Prostituierte im Film*“, S. 295.

296 Das Körperbild wird dabei am „Ort“ von Gender, das heißt von geschlechtlicher Identität, situiert, um dadurch eine „Verquickung des unbewußten Körperbildes mit einem ständigen *doing gender*“ zu ermöglichen., in: Angerer, Marie-Luise: „*The Body of Gender*“, S. 31.

297 ebd., S. 28.

298 Vgl. Angerer, Marie-Luise/ Dorer, Johanna: „Gendered Genres and Gendered Audiences. Genealogie der feministischen Rezeptions- und Fernsehforschung“, In: Marci-Boehncke, Gudrun/ Werner, Petra/ Wischermann, Ulla (Hg.): „*BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung*“. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1996, S. 61-77, hier: S. 66.

5. Der losgelöste Blick des „neuen“ (weiblichen) Zuschauers – Schlussworte

„Die Frau lehnte am Fenster und sah hinüber. Der Wind trieb in leichten Stößen vom Fluss herauf und brachte nichts Neues. Die Frau hatte den starren Blick neugieriger Leute, die unersättlich sind. Es hatte ihr noch niemand den Gefallen getan, vor ihrem Haus niedergefahren zu werden.

Außerdem wohnte sie im vorletzten Stock, die Straße lag zu tief unten. Der Lärm rauschte nur mehr leicht herauf. Alles lag zu tief unten. Als sie sich eben vom Fenster abwenden wollte, bemerkte sie, dass der Alte gegenüber Licht angedreht hatte. Da es noch ganz hell war, blieb dieses Licht für sich und machte den merkwürdigen Eindruck, den aufflammende Straßenlaternen unter der Sonne machen. Als hätte einer an seinen Fenstern die Kerzen angesteckt, noch ehe die Prozession die Kirche verlassen hat. Die Frau blieb am Fenster.“

Ilse Aichinger, *Das Fenstertheater*

Catherine Russell führte in ihrem Text *Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist* aus dem Jahr 2000 den Begriff der „parallax historiography“ ein, um diesen parallel verlaufenden Blick als eine neue Methode für die Produktivität des stereoskopischen Blicks zu beschreiben. Damit verbunden ist das Konzept des transzendentalen Zuschauers, welches den kinematischen Blick als einen „mobilen, instabilen, heterogenen, neugierigen und nachdenklichen – und eben nicht voyeuristischen und fetischistischen – Blick“²⁹⁹ in den Mittelpunkt rückt. In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass gerade das „body genre“ und in diesem Sinne auch das französische „cinema of senses“, in welche „Kategorie“ auch *Trouble Every Day* und *Sombre* fallen, kinematografische Techniken und Praktiken aufweisen, die eben eine solche Veränderung des Blicks ermöglichen. In weiterer Konsequenz besitzen sie dadurch auch das Potential, das in der historischen Vergangenheit des Films sich als traditionell etablierte männliche Blickregime subversiv zu unterwandern und damit eine Art Paradigmenwechsel einzuleiten. Dieser geschieht tatsächlich nicht nur auf eine Art, sondern wird durch unterschiedliche Möglichkeiten, wie etwa das Close-up in *Trouble Every Day*, Strategien der Bildverfremdung in *Sombre* und in beiden Filmen durch das Verstellen des Bereichs des

²⁹⁹ Warth, Eva: „Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme“, in: Bernold, Monika/ Braidt, Andrea B./ Preschl, Claudia (Hg.): „Screenwise: Film. Fernsehen. Feminismus“. Marburg: Schüren 2004, S. 115-124, hier: S. 121.

Expliziten und Sichtbaren gewissermaßen ins Bild gesetzt. Damit wird die binäre Geschlechtsidentität des Körpers im Filmbild nicht nur aufgelöst, sondern darüber hinausgehend nach dem Konzept des „in-betweens“ an einem Ort des „Werdens“ bzw. „becomings“ in einen Zustand der Hybridität überführt. An diesem Ort der Subjekt- und Identitätsbildung werden Grenzen brüchig, die bisher nur eine bipolare Darstellung und Inszenierung von Geschlechtern, Körpern und Rollenbildern zugelassen haben.

„The most important effect of parallax historiography on contemporary visual practice is to consider it as an opening up of new forms of spectatorship, ones which may have some parallels in the visual culture of a hundred years ago, but more significantly, transforms the public sphere of classical cinema into a vanishing form of experience. In fact the eclipse of the 'subject' of classical film narrative may not be an occasion for nostalgia at all, because this unitary (male) subject may not even have existed outside the theoretical discourses of 'mass media' and psychoanalytic semiotics.“³⁰⁰

Daher kommt es auch in Bezug auf das Blickregime auf der Ebene der konventionellen Subjekt-Objekt-Trennung zunächst innerdiegetisch, das heißt in der filmischen Entwicklung und Darstellung des Geschehens und der Figuren, welche die Frau als das „passiv“ angeblickte Opfer des männlichen, begehrenden Blicks konstruiert und konstituiert, zu einer reflexiven Veränderung. Das Entscheidende dabei ist aber, dass diese Entwicklung (des Paradigmenwechsels) auch und vor allem Auswirkungen auf die Subjekt-Objekt-Trennung bzw. -Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand (auch: Filmfiguren) hat. Als eine Folge daraus lässt sich auch die Identität des Zuschauersubjekts als eines formen, das nicht von binären Geschlechtervorstellungen begrenzt ist. Dies ist vornehmlich den experimentellen Techniken der genreübergreifenden Elemente und Konzepte geschuldet, die in beiden Filmen Anwendung finden und damit auch den Film selbst als hybrides Material ausweisen. In diesem Sinne soll also mit den Ergebnissen dieser Arbeit kein Konzept eines „weiblichen“ Zuschauers gestärkt werden, welches sich von der Rezeptionsweise eines männlich geprägten Blickregimes emanzipiert. Denn wie sich bereits Butler hinsichtlich Konzepte binärer Geschlechteridentitäten äußert, würde eine solche Trennung keinen Fortschritt bedeuten, sondern nur erneut eine weitere Trennung einführen, diesmal allerdings hinsichtlich einer „aktiveren“, weiblich-emanzipierten Position, was nicht Ziel eines solchen Diskurses sein kann. Man sollte daher von einer Art ageschlechtlichem Zuschauersubjekt ausgehen können, das sich durch die erweiterten und experimentellen Möglichkeiten filmischer Techniken und ins Bild Setzung von Sichtbarkeit, sowie die Führung von Blickstrukturen sowohl zwischen den Figuren wie

300 **Russel**, Catherine: „Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist“, in: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=jul2000&id=287§ion=article>. Erstellt im: Jul 2000, Abgerufen am: 12. Jun 2012 um 12:31.

auch von Seiten des Zuschauers, etabliert. Führt man diesen Gedanken weiter, lässt sich auch nicht mehr von einem dezidiert „männlichen“, begehrenden Blick sprechen, wenn es um die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt geht, sondern eher von einem „sexuellen“ bzw. „sexuell motivierten“ Blick, der damit auch das Begehren und die *jouissance* des Weiblichen bzw. des menschlichen Wesens an sich mit einbezieht. So bedient sich beispielsweise Claire in *Sombre*, nachdem sie die Umkehr traditioneller Machtverhältnisse durch ihren Blick als Ausdruck ihrer sich zu regen beginnenden *jouissance* herbeigeführt hat, nicht des Konzepts der Maskerade nach Riviere oder Doane, bei dem es um die Hervorhebung spezifisch weiblicher (körperlicher) Attribute und Überhöhung von (erotischen) Posen geht, sondern eher jenem der Parodie (nach dem Verständnis von Butler und Michail M. Bachtin): „To parodize gender roles, she [Butler] has maintained, is a way to destroy harmful and artificial boundaries“³⁰¹. Indem sie sich das menschengroße Wolfskostüm, das sie in Jeans Puppentasche findet, überzieht, löst sie sich von der Konstruktion und Konstitution binärer Geschlechtsidentitäten und geht in einen tierischen bzw. hybriden Zustand der *jouissance*³⁰² über, wodurch in weiterer Konsequenz die Struktur eines „sexuell motivierten“ Blickregimes gefestigt wird. Dementsprechend kann dieser „sexuelle“ Blick auch auf Seiten des Zuschauers angenommen werden. Von dieser Position aus verschiebt sich innerhalb der filmischen Diegese und Darstellungsweise der traditionelle Status der Frau als erotisches Fetischobjekt und ermöglicht damit auch eine Widerlegung Mulveys Annahme, dass der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden kann³⁰³.

Abschließend lässt sich sagen, dass gerade auch die Lacansche Psychoanalyse im Zusammenhang mit der filmischen Leseweise, wie bereits zu Beginn festgestellt, noch keineswegs eine Überkommene ist. Auch wenn es sich bei den hier verwendeten Filmbeispielen um solche des „body genres“ handelt, das heißt solche, die den somatischen Moment und eine haptische Visualität, die alle Sinne des Zuschauerssubjekts anspricht,

301 **Chambers**, Robert: „*Parody: The Art that Plays with Art*“. New York: Peter Lang Publishing 2010, S. 228.

302 „Während das 'gute' Subjekt [Claire] den metonymischen Phantasmen seines erhabenen Begehrens hinterher rennt, ohne sich je im genießenden Besitz wiederzufinden, kann das 'böse' Subjekt [Jean] unmittelbar genießen. Das fiktionale Böse wird also gemeinhin – um es nämlich vom kategorisch-diabolischen Bösen abzugrenzen – mit den phantasmatischen Zeichen einer perversen *jouissance* versehen. Dieses stets körperliche Genießen erlaubt, eine konsequente Linie vom hässlichen zum schönen Teufel zu ziehen (...).“, in: **Trapp**, Wilhelm: „*Der schöne Mann: Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers*“. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 167. Siehe auch: **Bachtin**, Michail: „*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 345-413.

303 Vgl. **Mulvey**, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, S. 398.

forciert und in diesem Sinne eher nach Deleuze Körper- und Affekttheorie zu analysieren wären, scheinen diese Filme nach wie vor auch psychoanalytisch motiviert zu sein. Die Form, in der man das Lacansche Modell der drei Register des Subjekts und das Konzept der *jouissance* auf das Figurenpersonal umlegen kann, liefert einen eindrücklichen Beweis dafür, wie sich dieses filmhistorische Analysekonzept auch mit modernen Filmen, Produktionsweisen und Techniken der Darstellung und Inszenierung (insbesondere von Geschlechteridentitäten und Körpern) in Beziehung setzen lässt. Nach den Publikumsreaktionen, die auf die Rezeption beider Filme folgte³⁰⁴, ist es zwar schwierig davon auszugehen, dass sie die Möglichkeiten eines Paradigmenwechsels im (männlichen) Blickregime auf „ideale“ Weise vorführen und reflektieren, allerdings ist es aber gerade diese extreme Sinnes- und Wahrnehmungsreizung, die grenzüberschreitende Phänomene oft begleitet und es ermöglicht, das *Andere* ins Feld des Sichtbaren treten zu lassen. Wendet man die oben genannten Lacanschen Konzepte also wie in dieser hier vorliegenden Arbeit spezifisch an, kann man auch weitgehend von der Trennung bipolarer Konzepte, wie etwa Subjekt/Objekt, aktiv/passiv, Mann/Frau, Mensch/Tier etc. abweichen, die der psychoanalytischen Leseweise von Filmen vor allem von Seiten der feministischen Filmwissenschaft und Körperkonzept-Theoretikern nachgesagt wird. Damit lassen sich nicht nur Grenzen innerhalb der filmischen Diegese überschreiten, sondern auch die Vorstellung starrer Rezeptionsstrukturen zugunsten eines „mobilen, instabilen, heterogenen, neugierigen und nachdenklichen“³⁰⁵ Zuschauermodells ersetzen.

304 Zur Rezeption von *Trouble Every Day* bei seiner Film Premiere in Cannes: „Newspaper reviews abounded, gleefully recounting the film's première in Cannes, where members of the public allegedly fainted or, seized by nausea, had to leave the cinema. In the end, however, the descriptions give much prominence to the film's two or three scenes of graphic horror (...).“, in: **Beugnet**, Martine: „*Cinema and Sensation*“, S. 37. Ähnlich irritierte Reaktionen rief auch die Vorführung Grandrieuxs Filmzyklus im Rahmen der Multimedia-Ausstellung *Paradise Now! Essential French Avant-garde Cinema 1890-2008* in der *Tate Modern* in London hervor, wie in einer Aufnahme der darauf folgenden internationalen Pressekonferenz (13.04.2008) zu hören ist: „I had to leave your film after twenty minutes (...). When I saw your film I had, even though it's a violence done by men towards women, I had horrible flashback and I felt sick and I had to go out. Your film is not avant-garde, your film, I'm sorry I'm not asking you a question, you, I feel, have deep psychological problems with sex that you have exploited through your 35mm film (...), but I feel that you were exploiting monetarily the exploiters and your women didn't speak, and I feel that you were doing violence against an audience.“, in: **TATE podcasts**: „13-04-2008 *QaA with Philippe Grandrieux*“, in: <http://www.podcast.de/episode/4566128/13-04-2008%2BQaA%2Bwith%2BPhilippe%2BGrandrieux/>. Abgerufen am: 25. Jun 2012 um 16:13.

305 **Warth**, Eva: „*Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino*“, S. 121.

Literaturverzeichnis

Angerer, Marie-Luise: „*The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*“, in: Dies. (Hg.): „*The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*“. Wien: Passagen 1995, S. 17-34.

Angerer, Marie-Luise/ **Dorer**, Johanna: „Gendered Genres and Gendered Audiences. Genealogie der feministischen Rezeptions- und Fernsehforschung“, In: **Marci-Boehncke**, Gudrun/ **Werner**, Petra/ **Wischermann**, Ulla (Hg.): „*BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung*“. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1996, S. 61-77.

Angerer, Marie-Luise: „*body options. körper.spuren.medien.bilder*“. Wien: Turia + Kant 2000.

Bachtin, Michail: „*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Behrmann, Nicola: „*Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne*“, in: **Grenz**, Sabine/ **Lücke**, Martin (Hg.): „*Verhandlungen im Zwielficht: Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*“. Bielefeld: transcript 2006, S. 223-236.

Beugnet, Martine: „*Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*“. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

Bhabha, Homi K.: „*The Location of Culture*“. New York: Routledge 1994.

Bhabha, Homi K./ **Burgin**, Victor: „*Visualizing Theory*“, in: **Taylor**, Lucien (Hg.): „*Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*“. New York: Routledge 1994, S. 454-463.

Boehme, Tim Caspar: „*Ethik und Genießen: Kant und Lacan*“. Wien: Turia + Kant 2005.

Braidotti, Rosi: „*Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*“. Cambridge: Polity Press 2002.

Braun, Christoph: „*Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse*“. Berlin: Parodos 2007.

Butler, Judith: „*Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Castillo, Debra A./ **Córdoba**, María-Socorro Tabuenca: „*Border Women: Writing From La Frontera*“. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002.

Catani, Stephanie: „*Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*“. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2005.

Chambers, Robert: „*Parody: The Art that Plays with Art*“. New York: Peter Lang Publishing 2010.

Creed, Barbara: „*The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*“. New York: Routledge 1993.

Cremonini, Andreas: „*Die Nacht der Welt. Ein Versuch über den Blick bei Hegel, Sartre und Lacan*“, in: **Gondek**, Hans-Dieter/ **Hofmann**, Roger/ **Lohmann**, Hans-Martin (Hg.): „*Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*“. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 164-188.

Deleuze, Gilles: „*Cinema 1: The Movement Image*“. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986.

Deleuze, Gilles: „*Das Bewegungs-Bild. Kino 1*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Deleuze, Gilles/ **Guattari**, Félix: „*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*“. Minneapolis: Continuum International Publishing Group 2004.

Doane, Mary Ann: „*Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*“, in: *Frauen und Film* (1985), Nr. 38, S. 4-19.

Doane, Mary Ann: „*Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator*“, in: **Erens**, Patricia (Hg.): „*Issues in Feminist Film Criticism*“. Bloomington: Indiana University Press 1990, S. 41-57.

Dubois, Philippe: „*Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*“. Amsterdam/ Dresden: Verlag der Kunst 1998.

Egger-Gajardo, Stephanie: „*Das Prinzip Unentrinnbarkeit: Heteronormativität in Werken von Angela Carter und Christine Brooke-Rose*“. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2008.

Elsaesser, Thomas/ **Hagener**, Malte: „*Filmtheorie zur Einführung*“. Hamburg: Junius 2007.

Evans, Dylan: „*Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*“. Wien: Turia + Kant 2002.

Foucault, Michel: „*Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

Gondek, Hans-Dieter: „*Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminar XI*“, in: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse (1997), Jg. 12, Nr. 37/38, S. 175-198.

Gottgetreu, Sabine: „*Der bewegliche Blick: Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*“. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992.

Gratzke, Michael: „*Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*“. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2000.

Hentschel, Linda: „*Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*“. Marburg: Jonas 2001.

Hentschel, Linda: „*Gustave Courbets L'origine du monde und der Penetrationskonflikt der Zentralperspektive*“, in: **Fend**, Mechthild/ **Koos**, Marianne (Hg.): „*Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*“. Köln: Böhlau 2004, S. 199-212.

Hilmes, Carola: „*Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*“. Stuttgart: Metzler 1990.

Hövelmeyer, Marion: „*Pandoras Büchse. Konfigurationen von Körper und Kreativität*“. Bielefeld: transcript 2007.

Kennedy, Barbara: „*Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*“. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000.

Kristeva, Julia: „*Powers of Horror. An Essay on Abjection*“. New York: Columbia University Press 1982.

Kroll, Renate (Hg.): „*Metzler-Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*“. Stuttgart: J.B. Metzler 2002.

Lacan, Jacques: „*Seminar VII. Die Ethik der Psychoanalyse (1959-1960)*“. Berlin/Weinheim: Quadriga 1996.

Lacan, Jacques: „*Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964)*“, Berlin/Weinheim: Quadriga 1996.

Lacan, Jacques „*Seminar XX. Encore (1972-1973)*“. Berlin/ Weinheim: Quadriga 1991.

Lacan, Jacques: „*Schriften I*“. Berlin/ Weinheim: Quadriga 1991.

Lacan, Jacques: „*Schriften II*“. Weinheim: Quadriga 1991.

Lant, Antonia: „*Haptical Cinema*“, in: *October* (1995), Bd. 74, S. 45-73.

Marks, Laura U.: „*The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*“. Durham and London: Duke University Press 2000.

Metken, Günter: „*Gustave Courbet: Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück*“. München: Prestel 1997.

Miller, Jacques-Alain: „*Paradigms of Jouissance*“, in: *Lacanian Ink* (2000), Nr. 17, S. 8-47.

Mörtenböck, Peter: „*Die virtuelle Dimension: Architektur, Subjektivität und Cyberspace*“. Wien u.a.: Böhlau 2001.

Mulvey, Laura: „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, in: **Albersmeier**, Franz-Josef (Hg.): „*Texte zur Theorie des Films*“. Stuttgart: Reclam 2003.

Nancy, Jean-Luc: „*Icon of Fury: Claire Denis's Trouble Every Day*“, in: *Film-Philosophy* (2008), Bd. 12, Nr. 1, S. 1-9.

Omasta, Michael/ **Reicher**, Isabella (Hg.): „*Claire Denis. Trouble Every Day*“. Wien: SYNEMA 2005.

Ort, Nina: „*Tertium datur – Über hierarchische Dreiwertigkeit und heterarchische Triaden*“, in: **Jahraus**, Oliver/ **Ort**, Nina (Hg.): „*Bewusstsein – Kommunikation – Zeichen. Wechselwirkungen zwischen Luhmannscher Systemtheorie und Peircescher Zeichentheorie*“. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 227-242.

Pabst, Manfred: „*Bild – Sprache – Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari*“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Powell, Anna: „*Deleuze and Horror Film*“. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.

Riviere, Joan: „*Womanliness as Masquerade*“, in: *International Journal of Psychoanalysis* (1929), Bd. 10, S. 303-313.

Sartre, Jean Paul: „*Das Sein und das Nichts. Versuch eine phänomenologischen Ontologie*“. Reinbek: Rowohlt 1993.

Schickedanz, Hans-Joachim: „*Femme fatale – ein Mythos wird entblättert*“. Dortmund: Harenberg 1983.

Silverman, Kaja: „*Male Subjectivity at the Margins*“. New York: Routledge 1992.

Silverman, Kaja: „*Politische Extase*“, in: **Nagel**, Ludwig (Hg.): „*Filmästhetik*“. Berlin/Wien: Akademie/ R. Oldenbourg 1999.

Sobchack, Vivian: „*Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*“. Berkeley, CA: University California Press 2004.

Strunk, Marion: „*Körper + Körper im Bild und über das Bild hinaus. Zu Arbeiten von Rosemarie Trockel, Janine Antoni, Bruce Naumann, Eva&Adele, Pierre&Gilles und Eva Wohlgemuth*“, in: **Frei Gerlach**, Franziska/ **Kreis-Schinck**, Annette/ **Opitz**, Claudia/ **Ziegler**, Béatrice (Hg.): „*Körperkonzepte: Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung*“. Münster: Waxmann 2003, S. 129-141.

Trapp, Wilhelm: „*Der schöne Mann: Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers*“. Berlin: Erich Schmidt 2003.

Wagner, Hedwig: „*Die Prostituierte im Film: Zum Verhältnis von Gender und Medium*“. Bielefeld: transcript 2007.

Walz, Angela: „*Erzählstimmen verstehen: Narrative Subjektivität im Spannungsfeld von Trans/Differenz am Beispiel zeitgenössischer britischer Schriftstellerinnen*“. Münster: LIT Verlag 2005.

Warth, Eva: „*Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme*“, in: **Bernold**, Monika/ **Braidt**, Andrea B./ **Preschl**, Claudia (Hg.): „*Screenwise: Film. Fernsehen. Feminismus*“. Marburg: Schüren 2004, S. 115-124.

Wienand, Kea: „*Funktionen visueller Repräsentationen von Alterität – Überlegungen aus gendertheoretischer und postkolonialer Perspektive*“, in: **Krol**, Martin/ **Luks**, Timo/ **Matzky-Eilers**, Michael/ **Straube**, Gregor (Hg.): „*Macht – Herrschaft – Gewalt. Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts*“. Münster: LIT Verlag 2005, S. 203-214.

Wierschin, Martin W.: „*Philologia*“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Williams, Linda: „*Film Bodies. Gender, Genre and Excess*“, in: **Grant**, Barry Keith (Hg.): „*Film Genre Reader II*“. Austin: University of Texas Press, S. 140-158.

Zimmermann, Anja: *„Ästhetik der Objektivität: Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert“*. Bielefeld: transcript 2009.

Žižek, Slavoj: *„Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien“*. Berlin: Merve 1991.

Žižek, Slavoj: *„Liebe deinen Nächsten? Nein, danke!“*. Berlin: Volk und Welt 1999.

Filmverzeichnis

„*La Collectionneuse*“, Regie: Éric Rohmer, FR 1966; DVD-Video, 83 Min., Paris: Les Films du Losange 2003.

„*Sombre*“, Regie: Philippe Grandrieux, FR 1998; DVD-Video, 111 Min., New York: KOCH Lorber Films 2007.

„*Trouble Every Day*“, Regie: Claire Denis, FR/DE/JP 2001; DVD-Video, 105 Min., Frankreich: Warner Home Video 2001.

Internetquellen

Abb. 31: René Magrittes *L'Évidence éternelle* (1930), in: http://de.amorosart.com/werk-magritte-l_evidence_eternelle_1930-5256-de.html. Abgerufen am: 24. Jun 2012 um 12:01.

Abb. 36: Gustave Courbets *L'Origine du monde* (1866), in: <http://www.welt.de/kultur/article12065424/Courbets-Nackte-Ein-SKANDAL-Ein-SKANDAL.html>. Abgerufen am: 29. Jun 2012 um 17:23.

Abb. 38: Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538), in: <http://www.mathe.tu-freiberg.de/~hebisch/cafe/duerer/liegendesweib.html>. Abgerufen am: 26. Jun 2012 um 15:28.

Abb. 64 (2. v. links): Édouard Manets *Olympia* (1863), in: <http://repainterdiaries.com/tag/olympia/>. Abgerufen am: 26. Jun 2012 um 12:05.

Abb. 64 (links): Katarzyna Kozyras *Olympia* (1996), in: <http://www.toutpourlesfemmes.com/conseil/Art-en-Europe-de-l-Est.html>. Abgerufen am: 24. Jun 2012 um 13:04.

Bronfen, Elisabeth: „*Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt*“, in: <http://www.bronfen.info/index.php/archive/46-archive2003/95-Disfiguration-und-Anerkennung.html?366193355b075e744f209d10724ec1f6=7664f9f6b7f3d8994acb72442c387bb0>. Erstellt im: Aug 2003, Abgerufen am: 17. Mär 2012 um 13:37.

Davis, Robert: „*Intruding Beauty: An Interview with Claire Denis*“, in: http://www.erratamag.com/archives/2004/12/intruding_beaut.html. Erstellt im: Dez 2004, Abgerufen am: 03. Jun 2012 um 17:38.

Dinning, Samantha: „*Claire Denis*“, in: <http://www.sensesofcinema.com/2009/great-directors/claire-denis/>. Erstellt im: Apr 2009, Abgerufen am: 28. Mai um 13:34.

Mac, Sam C.: „*Trouble Every Day*“, in: http://www.inreviewonline.com/inreview/old_hat_film/Entries/2009/3/2_Trouble_Every_Day_%282002%29_Directed_by_Claire_Denis.html. Erstellt im: Mär 2009, Abgerufen am: 28. Apr 2012 um 18:59.

Martin, Adrian: „*Dance girl dance*“, in: <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php>. Erstellt im: Jul 2004, Abgerufen am: 21. Jän 2012 um 13:48.

Ramdas, Rodney: „*The Acinema of Grandrieux. On Un Lac*“, in: <http://lumenjournal.org/i-forests/ramdas-grandrieux>. Abgerufen am: 25. Feb 2012 um 12:28.

Russel, Catherine: „*Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist*“, in: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=jul2000&id=287§ion=article>.
Erstellt im: Jul 2000, Abgerufen am: 12. Jun 2012 um 12:31.

TATE podcasts: „13-04-2008 QaA with Philippe Grandrieux“, in: <http://www.podcast.de/episode/4566128/13-04-2008%2BQaA%2Bwith%2BPhilippe%2BGrandrieux/>. Abgerufen am: 25. Jun 2012 um 16:13.

Wolf, Enrico: „*Körper zwischen Bild und Wort. Der pornografische Film*“, in: <http://www.nachdemfilm.de/content/körper-zwischen-bild-und-wort>. Erstellt im: Jän 2008,
Abgerufen am 09. Jun 2012 um 12:44.

YouTube: „*Experimental Conversations (2)*“, in: <http://www.youtube.com/watch?v=kSiLvZ2ALiY>. Abgerufen am: 27. Jun 2012 um 18:59.

Anhang

Abstract (Deutsch)

Seit jeher schon beschäftigen sich die Geisteswissenschaften mit dem diskursiven Potential, das dem „Bild“ immanent ist, welche Rolle das Abbild des menschlichen Körpers und nicht zuletzt die Darstellung und Repräsentation speziell des weiblichen Körpers darin spielt. Als vermeintlich (!) „passiv“ angeblicktes Objekt wird die Frau im/als Bild durch den (begehrenden) männlichen Blick (als *gaze*) konstruiert und konstituiert. Mit der Erfindung und dem Einsatz des kinematografischen Apparats in unterschiedlichen wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen wurden diese Fragen in nächster Konsequenz auch an das Bewegtbild weitergeleitet. Ab etwa Ende der 1960er Jahre kam es daher auch zu der intensiven Beschäftigung vornehmlich weiblicher (feministischer) Künstler und Wissenschaftler mit dem hierarchischen, männlich geprägten Blickregime, das sich bereits im Moment der (Film-)Produktion vor allem aber auch innerdiegetisch, in der Darstellungs- und Inszenierungsweise des (weiblichen) Körpers wiederfindet und darüber hinaus auch eine bipolare Determination geschlechtlicher Identitäten auf Seiten des Zuschauers impliziert.

Die Entwicklung des sogenannten „body genres“ in den 1980er Jahren vor allem in Frankreich, schien einen Paradigmenwechsel dahingehend einzuleiten, wie der Körper, im Besonderen aber der weibliche Körper bzw. die Rolle der Frau, im Filmbild von den nun auch vermehrt weiblichen Regisseuren dargestellt und inszeniert wird. Die unterschiedlichen Möglichkeiten eines solchen Paradigmenwechsels in diesem (meist eher negativ konnotierten) männlichen Blickregime, mit denen sich sowohl *Trouble Every Day* (Regie: Claire Denis, FR/JP/DE 2001) wie auch *Sombre* (Regie: Philippe Grandrieux, FR 1998) beschäftigen, sollen nun auch Gegenstand der hier vorliegenden Arbeit sein. Anhand Lacans psychoanalytischen Modells des *Realen*, *Symbolischen* und *Imaginären* und seines Konzepts der *jouissance* werden diese Filme gelesen und analysiert. Während sich das Modell der Register des Subjekts auf die Entwicklung des Frauenfigurpersonals und seiner Repräsentation in den Filmen umlegen lässt, bieten das Konzept der *jouissance*, Strategien der Bildverfremdung und das in Szene setzen der Körper als nahezu ageschlechtliche „Body-landscapes“ die Möglichkeit, inner- sowie extradiegetische (das heißt auch auf Seiten des Zuschauers) Grenzen von Vorstellungen binärer Geschlechteridentitäten zu hinterfragen und abzubauen.

Abstract (English)

Every now and then, human sciences deal with the discursive potential that is immanent to the human “image”, what's significant about the (reflective) image of the human body and especially of the representation and staging of the female body. As an allegedly “passive” to-be-looked-at object, the women in/as an image is constructed and constituted under the (desire of the) man's gaze. As a consequence of the invention and the use of the cinematography in various scientific and artistic disciplines, these questions were also related to the moving images. By the end of the 1960s, (feminist) female artists and scientists were intensively dealing with the hierarchy of the male gaze, which one can already find in the moment of (film-)production but principally on the intradiegetic level, where the (female) body is (re-)presented and staged. Furthermore it's due to these circumstances that there is a bipolar determination of gender identities not only in the diegesis of the film but also on the part of the spectator.

The development of the so called “body genre” in the 1980s, especially in France, introduced a whole new paradigm shift of how the body and in particular the female body with respect to the traditional role of women is to be represented and staged in the negative image. Along with that progress, female directors increasingly started to concentrate their work on that special kind of genre. Both *Trouble Every Day* (Director: Claire Denis, FR/JP/DE 2001) and *Sombre* (Director: Philippe Grandrieux, FR 1998) have their focus on the various possibilities that are inherent to that paradigm shift within this (rather negatively connoted) male-oriented respectively -dominated gaze. With that in mind the presented paper describes the kind of subversive strategies that are used in both movies, such as an alienation effect to the negative image through contrast, blurred shapes that obscure the view or extreme close-ups, drawing attention to the bodies as almost a kind of asexual “body-landscape”. Based on Lacans psychoanalytical model of the *real*, *symbolic* and *imaginary*, which perfectly fits with the development of the female characters and their representation throughout the movies; together with his concept of *jouissance*, new opportunities are opened up to reflect and do away with the usual binarisms of gender, active/passive, subject/object, human/animal etc. on both the intradiegetic and extradiegetic level (including the part of the spectators) of the selected movie examples.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Raffaella Schöbitz
 Adresse: Reuterstraße 48, 12047 Berlin
 E-Mail-Adresse: raffaella.schoebitz@gmx.at
 Staatsangehörigkeit: Österreich
 Geburtsdaten: 16. Februar 1987 in Korneuburg (NÖ)

Schulische Ausbildung und Studium

2010 – 2011 ERASMUS-Auslandsjahr an der *Freien Universität Berlin* in der Studienfachrichtung Filmwissenschaft
 Seit Herbst 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der *Universität Wien*
 2001 – 2006 *HTBLuVA Wien 5 Spengergasse*, Höhere Abteilung für EDV und Organisation, davon 2 Jahre in der Fachrichtung Medientechnik und Medienwirtschaft
 Abschluss: Matura
 1997 – 2001 Bundes- und Bundesrealgymnasium *AHS-Rahlgasse*, Wien
 1993 – 1997 Volksschule *VS Pfeilgasse*, Wien

Praktische Erfahrungen

02.02.2011 – 30.04.2011 Praktikantin im Bereich „Requisite“ im *Deutschen Theater Berlin*
 16.11.2010 – 21.11.2010 Freiwillige Helferin in verschiedenen Bereichen der Veranstaltungsdurchführung beim *26. Internationalen Kurzfilmfestival interfilm Berlin*
 Juli 2010 Licht für den Film *Frühlingserwachen*
 2009/2010 Script, Continuity und Regieassistentin für den Film *A Place of Peace* der NGO *EXIT*
 2008 Script und Continuity für den Film *Greener Pastures* der NGO *EXIT*