



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gaspar Noés *Enter the Void*: Raumaufsichten und
wegweisende Perspektiven in Subkulturen“

Verfasser

Amelio August Nicotera

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

„Jede Kunst gelangte dabei zu dem dialektischen Umschlagspunkt, wo die Mittel den Zweck und die Formen den Inhalt zu bestimmen begonnen haben.
Jede gelangte auch bis zur letzten logischen Konsequenz:
zur Form, die sich selber Inhalt ist.
Also zum Nichts.“¹

¹ Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S.70

Danksagung

Mein Dank gilt

Barbara Hummel

Gudrun und Ruben Nicotera

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Vorwort.....	1
1.2. Forschungsfragen und Aufbau der Arbeit.....	3
2. Perspektiven.....	5
2.1. Gaspar Noé: Einflüsse, Werke und zeitliche Einbettung.....	5
2.2. Der Rezipient.....	14
2.3. Der Künstler als Schöpfer.....	18
2.4. Visuelle Gestaltungsformen und Figuren.....	19
2.5. „ <i>You talkin' to me?</i> “.....	23
2.6. Licht als Medium.....	26
2.7. Drogenperspektiven und Drogen als Medium.....	30
2.8. <i>Das schweigende Dasein</i>	37
3. Religiöses.....	39
3.1. Einleitung.....	39
3.2. <i>Das tibetanische Totenbuch oder das tibetische Buch der Toten (Bardo Thödol)</i>	41
3.3. <i>Medienwechsel/ Transmedialität</i>	49
3.4. Ehe und Wertevorstellungen.....	53
3.5. Der Regisseur als Schamane.....	54
4. Rituelles.....	57
4.1. <i>Les rites de passage</i> von Arnold van Gennep.....	57
4.2. Rituelles in <i>Enter the Void</i>	58
4.3. Konstruierte, ritualisierte Seduktion als Metaebene.....	64
5. Räume und <i>Nicht-Orte</i>	70
5.1. <i>Nicht-Orte</i> von Marc Augé.....	70
5.2. Der <i>Nicht-Ort</i> Internet.....	73

6. Existenzielles Grunderlebnis.....	75
7. Conclusio.....	79
8. Bibliographie.....	81
8.1. Literatur.....	81
8.2. Filmographie.....	83
8.3. Internetquellen.....	85
9. Anhang.....	89
9.1. Abstract.....	89
9.2. Lebenslauf.....	90

1. Einleitung

1.1. Vorwort

„Wenn das Kino seine Wirkung ausübt, so darum, weil ich mich mit seinen Bildern identifiziere, weil ich mehr oder weniger mein Ich vergesse über dem, was auf der Leinwand vor sich geht. Ich bin nicht mehr in meinem eigenen Leben, ich bin in dem Film, der sich vor mir abspielt.“ (Henri Wallon)²

Fenster, die niemand öffnen möchte, werden in den Filmen des zeitgenössischen Regisseurs Gaspar Noé aufgerissen und erschaffen Einblicke durch Bilder in und von Welten, die dem Betrachter im Gedächtnis haften bleiben. Ergo ist eine Auseinandersetzung mit der Bildsprache des Filmes *Enter the Void* unerlässlich. Das Farbenmeer alternierend mit Schwarz, die Leinwand bleibt an einer Stelle eine ganze Minute schwarz, um metaphorisch neun Monate Schwangerschaft darzustellen, ist einzigartig. Dagegen könnte diese Art der Inszenierung auch als eine metaphorische Behandlung der Themen Tod und Auslöschung verstanden werden. Die Schwangerschaft würde so betrachtet für eine Form der Nicht- Existenz stehen.

Die Dialektik der Interpretationsmöglichkeiten skizziert bereits den durchgängig amphibolischen Aufbau von *Enter the Void*.

Halluzination, Reinkarnation, Geschwisterbeziehung, Obsessionen, Rituale, Traumata, Transzendenz, Geburt, Tod und Rausch – die Liste an behandelten Themen könnte noch zeilenweise fortgeführt werden.

Die offizielle Homepage von *Enter the Void*³ transportiert in ihrer Zergliederung und Schwerelosigkeit die Dialektik der Sichtweisen des noch lebenden Protagonisten *Oscar* und seiner im weiteren Verlauf über der Welt schwebenden Seele. Die verschiedenen Dimensionen werden hier besonders deutlich und können als repräsentativ für die Systematik des Filmes betrachtet werden.

Entkryptisiert ist in *Enter the Void* der Grundgedanke, kongruierend mit den Ideen des Stoizismus – die kosmologischen Elemente und das universelle Prinzip –, eine

2 Stiglegger, Marcus, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz & Fischer 2006, S. 13

3 <http://www.enter-the-void.co.uk/#/menu>

Seelenruhe zu erreichen und darüber hinaus die Energetik, wenn man dieses Konstrukt nicht nur als naturphilosophische, sondern als immaterielle Perzeption von Strömungen und somit von originären Perspektiven und Raumvorstellungen auffasst, enthalten.

Die Narration aus der Ich-Perspektive wird in *Enter the Void* derart ausgereift eingesetzt, dass sogar der Lidschlag integriert wurde. Die Kameraperspektiven, die eine Immersion in progressivem Ausmaß zulassen, gekoppelt mit Darstellungen von Energien in unterschiedlichen Ausprägungen tragen zu einer völlig neuen Kognition des Raumes bei.

Das Thema Tod gewinnt im Anfangsteil auch durch den Lidschlag einen präsenten Charakter. Die Nicht-Wahrnehmung und somit Dunkelheit für die Augenblicke des eingefügten Lidschlages verleihen den Aufnahmen einen düsteren Charakter. Die Atmosphäre antizipiert darauf folgende Geschehnisse, ein Mechanismus, der in *Enter the Void* öfter zum Einsatz kommt, sich jedoch auch augenblicklich ins Gegenteil verkehren kann.

Rituale, ob es sich um Drogenkonsumenten, deren Beschaffungsmaßnahmen, die Einnahme, orts- oder raumbundene Prozedere, die Visualisierung des *Tibetanischen Totenbuches* und weitere Ausformungen handelt, gilt es zu erforschen.

Die Auswahl geht auf ein durch die Studienjahre und private Recherchen geschärftes Interesse an interdisziplinären Betrachtungsweisen und dem dadurch erweiterten Spektrum an Interpretationsspielräumen zurück.

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, Sichtweisen, die den Disziplinen der vergleichenden Religionswissenschaften, der Soziologie, der Anthropologie und der Kunstgeschichte entstammen, mit denen aus einer filmwissenschaftlichen Warte aus betrachteten Aspekten wie der Analyse von Perspektive, Ort und Zeit anhand von *Enter the Void* von Gaspar Noé in dem Rahmen und Umfang einer Diplomarbeit abzuhandeln.

Animiert durch die Sicht von Marcus Stiglegger, Film in erster Linie als seduktives System zu betrachten⁴, wird mit dieser Arbeit der Versuch unternommen, auch anhand dieser Auffassung Teile von *Enter the Void* zu analysieren und zu interpretieren.

4 Vgl. Stiglegger, S. 33

Aus Gründen der vereinfachten Lesbarkeit wird auf die Gleichstellung der Geschlechter in der verwendeten Sprache verzichtet.

1.2. Forschungsfragen und Aufbau der Arbeit

Eine Unterteilung in Kapitel erschien sinnvoll, wenn auch eine eindeutige Trennung nicht möglich war. Die Überschriften der einzelnen Kapitel dienen daher eher einer groben Orientierung und sind als Hinweise auf ein Bemühen, alle für die einzelnen Themen relevanten Aspekte zusammenzutragen zu wollen, zu verstehen. Es ließ sich jedoch nicht vermeiden, die Überthemen miteinander zu verbinden.

Im ersten Kapitel „Einleitung“ folgt auf ein Vorwort die Gliederung der Arbeit und die einhergehenden Forschungsfragen.

Das zweite Kapitel „Perspektiven“ beschäftigt sich mit der Analyse von Perspektiven. Impliziert ist das Verständnis von Perspektive als Oberbegriff für den Blick und verschiedene visuelle Ausformungen. Mit Perspektive sind gleichfalls Einblicke und Sichtweisen in und von diversen Lebenswelten gemeint.

Das seduktive Vermögen und jene neue Betrachtungsweise auf das Medium Film, die durch Marcus Stiglegger geprägt wurde, sollen auch einbezogen werden. Steht die Narration, konkrete Themen oder die Visualisierung bei *Enter the Void* im Vordergrund?

Das tibetische Buch der Toten ist für die Analyse verschiedener Aspekte von Bedeutung und wird daher in den einzelnen Kapiteln neben den weiteren behandelten Themen Platz in der Interpretation finden. Wie können religiös motivierte Riten und ein Totenbuch, das seit dem achten Jahrhundert nach Christus tradiert wurde, visualisiert werden und adäquat in die heutige Zeit transportiert werden? Entstehen außergewöhnliche Erzählweisen verbunden mit heterogenen oder homogenen Perspektiven?

Die Analyse in dem Kapitel „Perspektiven“ soll unter Einbeziehung der Theorie von Marcus Stiglegger zu den seduktiven Qualitäten aufzeigen, dass die visuelle Inszenie-

rung des Bewusstseins des Protagonisten *Oscar* und weniger eine lineare Handlung im Vordergrund steht.

Das dritte Kapitel „Religiöses“ widmet sich mit einem Fokus auf *das tibetische Buch der Toten* religiösen Themen in Relation zu *Enter the Void*. Welche Stellung nimmt *das tibetische Buch der Toten* in *Enter the Void* ein?

Ein Unterkapitel befasst sich diesbezüglich vorwiegend mit dem Begriff „*Medienwechsel/ Transmedialität*“. Hierbei gilt es zu klären, ob es sich bei *Enter the Void* um eine Adaption einer literarischen Vorlage handelt. Wie ist der Umgang mit dem Ursprungstext, *dem tibetischen Buch der Toten*? Eine Distanzierung von normativen Ansätzen wird angestrebt. Demnach soll keine Wertung vorgenommen werden, da jeder Medienwechsel seine Vor- und Nachteile nach sich zieht, was unter anderem daran liegt, dass sich jedes Medium anderer Zeichensysteme bedient.

Im vierten Kapitel „Rituelles“ werden die verschiedenen Ausprägungen von Ritualen im Film behandelt, wobei das Phasenmodell von Arnold van Gennep in seinem Werk „*Les rites de passage*“ als Orientierung dient.

Schließlich beschäftigt sich das fünfte Kapitel „Räume und *Nicht-Orte*“ mit dem von Michel Foucault entwickelten Begriff der *Heterotopie* und der Fortführung durch Marc Augé mittels der Einführung des Begriffes *Nicht-Orte*. Folglich wird eine Anwendung der Begrifflichkeiten auf *Enter the Void* und eine gedankliche Weiterführung respektive Übertragung auf Äquivalentes in der heutigen Zeit angestrebt. Daher wird als These angedacht, dass das Internet einen entsprechenden Ort, der ephemere und transitorische Qualitäten aufweist, darstellt.

Alternative Interpretationsmöglichkeiten von *Enter the Void* werden im sechsten Kapitel „Existenzielles Grunderlebnis“ vorgestellt.

Das siebte Kapitel „Conclusio“ enthält die zusammenfassenden Schlussfolgerungen, das achte Kapitel „Bibliographie“ die zu Rate gezogenen Quellen und das neunte Kapitel „Anhang“ beschließt die Arbeit.

2. Perspektiven

2.1. Gaspar Noé: Einflüsse, Werke und zeitliche Einbettung

„Sie hängen sehr an diesem Motiv, das Claude Chabrol die 'Versuchung durch die Erniedrigung' genannt hat, und das Sie die Erniedrigung durch die Liebe nennen.“⁵

Gaspar Noé wurde am 27. Dezember 1963 in Buenos Aires, Argentinien geboren⁶. Luis Felipe Noé⁷, der Vater von Gaspar Noé, ist ein argentinischer bildender Künstler und erlebte in den 1960er Jahren eine produktive Schaffensperiode nach einem Jahrzehnt der Ausbildung und beruflichen Orientierung. Als Maler wurde er in den Jahren 1950 bis 1952 von Horacio Butler ausgebildet, studierte von 1951 bis 1954 Rechtswissenschaften an der *Universidad de Buenos Aires*, arbeitete in den Jahren von 1955 bis 1961 für verschiedene argentinische Tageszeitungen als Journalist und schrieb vornehmlich Kunstkritiken⁸. 1961 schloss sich Luis Felipe Noé der Künstlergruppe *Nueva Figuración Argentina*⁹ an. Den Zenit ihres gemeinsamen Wirkens stellte die Auszeichnung mit dem *Guggenheim International Award* im Jahr 1964 dar. Daraufhin erhielt Luis Felipe Noé ein *Guggenheim Fellowship* und zog mit seiner Familie für zwei Jahre nach New York.

In jener Zeit der kulturellen Umbrüche wurde Gaspar Noé geboren, wuchs in Buenos Aires, New York und Paris auf und wurde stark durch seinen Vater und dessen künstlerisches Umfeld geprägt. Im Gegensatz zu seinem Vater hat Gaspar Noé keine offizielle Homepage, aus der Informationen über sein Wirken oder seine Ausbildung hervorgehen.

5 Anmerkung des Verfassers: François Truffaut zu Alfred Hitchcock, in: Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2005; (Orig. *Le cinéma selon Hitchcock*, 1966), S. 293

6 <http://www.imdb.de/name/nm0637615/> Zugriff am 07.04.2012

7 Anmerkung des Verfassers: L.F. Noé trägt den Spitznamen „Yuyo“, der auf Deutsch mit „Unkraut“ gleichzusetzen ist.

8 Vgl. <http://luisfelipeno.com/bio-e.php> Zugriff am 5.2.2013

9 Vgl. <http://luisfelipeno.com/bio-e.php> Zugriff am 5.2.2013; Anmerkung des Verfassers: Die Künstlergruppe und ihr künstlerischer Ausdruck ist auch unter dem Namen *Otra Figuración* bekannt.

Einem äußerst ausführlichen Blog¹⁰ über Gaspar Noé ist zu entnehmen, dass er nicht nur die *École nationale supérieure Louis-Lumière* abgeschlossen hat, sondern im Anschluss noch an der Philosophischen Fakultät der *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* Kurse besuchte.¹¹

In filmgeschichtlicher Hinsicht zum aktuellen europäischen *Independent* Kino zählend, sind Noés Filme nicht nur von der ästhetischen Warte aus betrachtet außerordentlich, sondern auch unter technischen Gesichtspunkten richtungsweisend. Die Bezeichnung *Independent* Kino war kein Genus der Unterscheidung, sondern verwies in der initialen Phase auf die unabhängigen Produktionsbedingungen der marktführenden großen Filmstudios in den Vereinigten Staaten von Amerika. In der Folge wurde diese Sicht- und Verfahrensweise zu einer international gängigen Filmherstellungsmethode und der Begriff *Independent* als genuine Bezeichnung eines neuen Genre etabliert.

Die charakterisierenden Produktionsbedingungen implizierten eine autarke Finanzierung der Filme und deren Vertrieb. Aus diesen Gründen änderten sich die Ausrichtung und Wertigkeit von internationalen Filmfestivals. Ein direkter Verkauf von Filmrechten und die Übernahme des Vertriebes wurde durch die Entsendung von Mitarbeitern auf die Festivals ermöglicht, die nach ausführlichen Sichtungen entschieden, welche Filmproduktionen für den Einkauf geeignet wären. Auf diese Weise wurde der *Independent* Film zu einem kulturübergreifenden Phänomen, das einen Bruch mit traditionellen, hauptsächlich amerikanischen, Produktionsweisen darstellte und eine Fortentwicklung der Bestrebungen des bereits in der Post-Moderne etablierten Autorenkinos hin zu einem Kino der Neuzeit. Ein universelles Grundmuster lässt sich durch die in der vergangenen Dekade immer populärer werdenden virtuellen Vertriebsmöglichkeiten durch das Internet erkennen.

Zahllose Anbieter wie *Netflix* bieten einen Onlinevertrieb für Filme an und werden durch Netzwerke wie *Vimeo*, bei denen insbesondere Künstler und Musiker kostenfrei dem Rezipienten ihre Werke vorstellen können, ergänzt.

10 Anmerkung des Verfassers: *Le Temps Détruit Tout* wird von einem Blogger namens Frederic geschrieben, der auf die schriftliche Anfrage über die Quellen seiner Informationen nicht antwortete, aber die Zitierung seines Blogs zuließ.

11 <http://www.letempsdetruitout.net/pages/Biography-4560799.html> Zugriff am 05.03.2013

Die Werke von Gaspar Noé spiegeln diese Zeit der Umbrüche und besonders den internationalen Aspekt der Aufgliederung einzelner Produktionsschritte wider. Drehorte in Japan und Kanada, die Postproduktion in Frankreich, die internationale Finanzierung, eine Riege internationaler Schauspieler und schließlich die Umsetzung durch einen argentinischen Regisseur, der sein Leben interkulturell mit Hauptsitz in Paris fristet, sind nur einige Elemente, die diese Entwicklung eindrücklich wiedergeben.

Obwohl in *Enter the Void* zu keinem Zeitpunkt technische, visuelle oder inhaltliche Merkmale eines Dokumentarfilms zu erkennen sind und er auch diesem Genre nicht zugehörig ist, besitzt der Film doch insofern dokumentarischen Charakter als die Protagonisten, ihre Lebensführung und alle Orte der Handlung von *Enter the Void* den Zeitgeist präzise abbilden.

Weiterhin stellt *Enter the Void* eine ästhetische Erfahrung dar, die außergewöhnlich ist und die Maßstäbe dessen, was bis dato als ästhetisch interpretiert wurde, infrage stellt und folglich erweitert. Die Farben in Noés Filmen, Szenenübergänge durch lichtinduzierende Gegenstände, unsichtbare Schnitte, die Verwendung neuester Filmtechnik sowie die interessante Schauspielführung, oftmals lediglich skizzenhafte Regieanweisungen, welche auf Grund der daraus entstehenden Spontaneität eine realitätsnähere Szenerie schaffen, sind hier beispielhaft zu nennen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Gaspar Noé in seinen Filmen den Zeitgeist besonders eindrücklich reflektiert, im Besonderen durch das Element des Exzesses und die expliziten Gewaltdarstellungen. In der heutigen Gesellschaft lässt sich ein Hang zum Extremen erkennen. Grenzenlosigkeit wird angestrebt und wie im Film *Irréversible* durch den Club *Rectum* repräsentiert, könnte man Vergleiche zum aktuellen Nachtleben in Clubs wie beispielsweise dem *Berghain* in Berlin und der hedonistischen Prämisse der Teilnehmer ziehen.

Zugleich werden Einblicke in Gegenkulturen und deren jeweiliges Milieu gewährt. Das Dargestellte verweilt auf der Ebene des Zeitgenössischen. Es gibt keine zeitlichen Sprünge in vergangene Zeiten und es handelt sich nicht um die Darstellung von historischen Begebenheiten.

Das Kostümdesign der Darsteller ist der jeweils aktuellen Mode der Herstellungsjahre der Filme nachempfunden und für die jeweilige Arbeitstätigkeit und Lebenssituation, die nachgebildet werden soll, angemessen.

Die expliziten Darstellungen von Gewalt erlebten Mitte der 1960er und der gesamten 1970er Jahre als visuelle Auswirkungen eine immense Steigerung durch eine neue Bildsprache und eine thematische Verarbeitung. Morde an Politikern und die Steigerung der Kriminalitätsraten in den Städten hatten gleichfalls einen großen Einfluss auf in dieser Zeit produzierte Filme¹² und prägten eine ganze Stilrichtung von Filmen wie *Straw Dogs*, *Easy Rider*, *Taxi Driver* oder *Five Easy Pieces*.

Das Element der Zeit spielt in allen Filmen von Noé eine wichtige Rolle. In *Carne* werden Inserts – auf akustischer Ebene begleitet durch aufrüttelnde Tongestaltung – mit den voranschreitenden Jahren in die Geschichte zwischengefügt.

In *Irréversible* wiederum wird die Narration durch das Stilmittel einer Umkehrung der Zeitfolge bereichert.

Zugleich wird durch die anachronische Narration determiniert, dass die zu Beginn des Filmes gezeigten Handlungen abgeschlossen sind und die nachfolgenden Ereignisse nichts mehr an der Entwicklung sowie dem Ende ändern können; analog zur semantischen Bedeutung des Terminus *Irréversible* wird in jedem Teilstück die Eigenschaft der Unwiderruflichkeit der Situation betont, wodurch bei dem Rezipienten ein Gefühl der Hilflosigkeit sowie der Handlungsunfähigkeit erwächst.

So werden zuerst alle explizit aggressiven Passagen gezeigt, dann wird das Publikum aus dem Film mit schönen Bildern – die einem Happy End gleichen mit der auf einer Wiese liegenden glücklichen *Alex*, gespielt von Monica Bellucci, beinahe entlassen. Daraufhin wird der Zuschauer wieder aus der Harmonie gerissen; und die letzten Impressionen, die er aus dem Film mitnehmen soll, gleichen einem flimmernden Stroboskopgewitter.

Als finales Statement wird daraufhin „*le temps détruit tout*“ eingeblendet. Diesem zur Seite wäre das Ende von *Enter the Void* zu stellen, wo nach der Reinkarnation von *Oscar* in Form der Geburt eines Neugeborenen – auch ein vermeintlich zu bejahendes Ereignis – der Film mit der Einblendung von *The Void* endet. Vermeintlich

¹² Vgl. Bouzereau, Laurent, *Ultraviolent Movies. From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino*, New York: Carol Publishing Group 1996

deshalb, da von der Warte des *tibetischen Buches der Toten* aus betrachtet die Reinkarnation als nicht erstrebenswert betrachtet wird.

Ohne die Kenntnis dessen geht der Rezipient daher auch bei *Enter the Void* von einem Ausgang des Filmes mit Happy End aus.

Bis auf *Enter the Void* sind die drei anderen Filme von Noé narrativ miteinander verwoben. *Carne* stellt als Kurzfilm die Vorgeschichte zu *Seul contre tous* dar und das scheinbar offene Ende von *Seul contre tous* und was im Anschluss geschieht, wird in der einleitenden Sequenz in *Irréversible* erläutert.

In *Enter the Void* findet man zahlreiche Elemente oder Themen, die in den drei vorausgehenden Filmen bereits abgehandelt wurden und ihn zu einer Art Erweiterung und Synthese jener Filme werden lassen. Philippe Nahon in der Figur *The Butcher* spricht beispielsweise von der Leere (*Void*), die einerseits das Leben darstellt und die man andererseits mit dem Tod erreicht. Die bewegte, sozusagen fliegende Kamera in *Irréversible* wird in *Enter the Void* nur geringfügig modifiziert und aufgrund der technischen Entwicklung zwischen den beiden Produktionen optimiert. Die Figur des *Markus* in *Irréversible* erfüllt ähnliche Stereotypen wie die Figur von *Oscar* in *Enter the Void*. Deren Verständnis von Vergnügen und Ausgehen lässt sich auf zwei Komponenten reduzieren: Drogen werden konsumiert und daraufhin sexuelle Kontakte angestrebt.

Irréversible hebt sich durch den Bekanntheitsgrad des Schauspielerehepaars Monica Bellucci und Vincent Cassel, den diese bereits vor Veröffentlichung des Filmes genossen, von den anderen Filmen ab. In *Enter the Void* hingegen war keiner der Schauspieler vor dem Film für eine gebotene schauspielerische Leistung oder eine nur mit ihm assoziierte Rolle bekannt. Die Figur des *Alex*¹³ wurde sogar mit einem schauspielerischen Laien besetzt.

Auch die aktuellen Filme Noés reihen sich inhaltlich und stilistisch einheitlich in das Gesamtwerk ein. Die wiederkehrenden Themen stellen einen Bezug zu vorangegangenen Werken dar und rufen diese in Erinnerung.

13 Anmerkung des Verfassers: Nicht zu verwechseln mit der soeben genannten femininen Figur *Alex* aus *Irréversible*

In dem Musikvideo *Love in Motion*¹⁴ von *SebastiAn*, das Gaspar Noé im Jahr 2012 gefilmt hat, sind zahlreiche Stilmittel seiner Arbeit vertreten. In dem einleitenden Teil kommt die pausenlos rotierende Kamerabewegung zum Einsatz, die bereits in *Irréversible* und *Enter the Void* auch hier das Gefühl von einem Vertigo bei dem Rezipienten auslöst.

Zuletzt Regie geführt hat Noé bei dem Segment von dem Episodenfilm *7 Days in Havana* mit dem Titel *Ritual*:

„*Yamilslaidi, an attractive African-Cuban schoolgirl is forced by her parents to go into a cleaning ritual. They are determined to get their daughter rid of the 'curse' she has been put on: loving girls.*“¹⁵

Der *Pitch*, im Fachjargon auch unter dem Begriff *Log Line* bekannt, unterstreicht nicht nur, dass Rituale in den Filmen von Gaspar Noé eine kontinuierlich verwendete Komponente darstellen, sondern zeigt auch einen Fokus auf sexuell konnotierte Rituale auf. Freiwilliger oder forcierter Geschlechtsverkehr, Fetischismus in all seinen Varianten und mögliche Folgen wie die Infektion mit Geschlechtskrankheiten sind in jedem Film von Noé Teil der Handlung. Der Titel *Ritual* antizipiert bereits, dass die dargestellten Rituale nicht mit dem Geschehen verwoben werden, sondern allein die Dramaturgie von dem Segment gestalten. Nicht minder wird gleichzeitig semiotisch bekräftigt, dass Rituale nicht nur die Konstruktion der Narration unterstützend eingesetzt werden, sondern eigenständige wiederkehrende Themen in den Filmen von Noé sind. Gleichermaßen werden religiöse Praktiken und Tabus zum Ausdruck gebracht.

Der Plot ist zweigeteilt und darauf ausgerichtet die Rituale zu visualisieren und mittels der Komposition zu kontrastieren. Im ersten Teil wird *Yamilslaidi*, die Protagonistin von *Ritual*, mit Freunden bei nächtlichen Tanzritualen in den Straßen von Havanna gezeigt. Musik ertönt aus einem mobilen Radiorekorder. Die anfangs gezeigten Tanzpaare der sich ausgelassen amüsierenden Gruppe sind heterosexuell gemischt. Die Tanzbewegungen sind sexuell konnotiert und die Gruppe besteht aus Minderjährigen. Eines der Mädchen nähert sich *Yamilslaidi* und sie beginnen sich zaghaft zu küssen. Am kommenden Morgen werden beide schlafend halb nackt in

14 [Http://vimeo.com/39164426](http://vimeo.com/39164426) Zugriff am 22.12.2012

15 <http://www.7daysinhavana.com/the-movie-gaspar-noe/#!prettyPhoto>: Zugriff 5.2.2013

dem Bett von *Yamilslaidi* gezeigt. Ein harter Schnitt folgt und ein *Closeup* zeigt die entsetzten Gesichter ihrer Eltern, die inzwischen im Zimmer sind. Wiederum ein harter Schnitt und *Yamilslaidi* wird in einer dunklen Umgebung von einer Fackel beleuchtet und unter bösen aggressiven Blicken herumstehender Erwachsener gezeigt, wie sie verschiedene Rituale über sich ergehen lassen muss. Kräuter und Pflanzen werden vor ihrem Körper geschwenkt. Im Anschluss wird ihre Kleidung zerschnitten und „der Schamane“ wäscht sie in einem Fluss.

Sechzig Prozent der kubanischen Bevölkerung sind nach Auffassung des Heiligen Stuhles heutzutage katholisch.¹⁶ Im Katholizismus gibt es das Tabu der gleichgeschlechtlichen Liebe. In Kuba wird zudem die *Santería*, eine afroamerikanische Religion, ausgeübt. Wahrsagerei und Magie zählen zu üblichen Praktiken in der Ausübung der *Santería*. Im Katechismus der katholischen Kirche werden derartige Handlungen als Verstoß gegen die Gottesverehrung gewertet.¹⁷

Eine außergewöhnliche Gestaltung von Vor- und Abspann ist ein weiteres Charakteristikum, dass in allen Filmen von Noé zu finden ist.

So wird im Anschluss an den Vorspann, in den auch der Titel *Enter the Void* eingebunden ist, nach einer kurzen audiovisuellen Unterbrechung (das Bild ist schwarz und ohne Ton) das Wort *Enter* eingeblendet. Wie bereits erwähnt, endet der Film dann mit der Einblendung der Worte *the Void*. Durchgängig wird in diesem Werk die Metaebene der Inserts ausgespart.

Transportiert auf eine semantische Ebene wird den vereinzelt vertretenen Worten, die allesamt an Hauswänden in Form von Leuchtreklamen angebracht sind, eine hohe Bedeutung zuteil.

So beginnt der Film auf dem Balkon des Protagonisten; auf der gegenüberliegenden Hauswand blinkt eine Leuchtreklame mit dem Wort *Enter*. Die Bar, in der *Oscar* erschossen wird, heißt *The Void*; seine Schwester *Linda* arbeitet als Stripperin in einem Lokal mit dem Namen *Sex, Money, Power* und das Gebäude in der Maquette des japanischen Mitbewohners von *Alex*, das später im Film parallel real existiert,

¹⁶ <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/benedikt-xvi-in-havanna-der-papst-und-die-legitimen-hoffnungen-der-kubaner-11698284.html>

¹⁷ Vgl. http://www.vatican.va/archive/DEU0035/___P7L.HTM

heißt *Love Hotel*. All diese Worte sind Schlüsselworte, sprechende Namen oder Codes für die Interpretation des Filmes.

Die in Bezug auf andere Filme Noés thematisierte Metaebene der Zwischentitel enthält auf inhaltlicher Ebene direkte Referenzpunkte zu dem französischen Kino der *Nouvelle Vague*, primär zu den Werken der zweiten Hälfte der 1960er Jahre von Jean-Luc Godard.

Dessen Film *Week End* endete mit einer Schlussstafel, auf der „*fin du cinéma*“ zu lesen war. Der Versuch das Ende des Kinos zu bestimmen, damit eine neue Ära einzuleiten, gleichwohl den Rezipienten verstört und alleine wieder in die Realität zu entlassen, beinhaltete bereits die Absicht, die von Noé mit der Einblendung von „*The Void*“ verfolgt wird.

Die Leere, das Nichts stellt unabhängig von der Verwendung in Form von Schrift eine Metaebene dar. Reinkarnation bedeutet etwas Vorläufiges, es beinhaltet eine Auffassung einer in Zyklen verlaufenden Existenz.

Die Rahmung des Filmes durch eine Zergliederung des Titels scheint die Kernaussage des Filmes zu untermauern: Die Leere ist jener Ort, an dem alles zeitlos geschieht. Wie bei einem Perpetuum mobile geht es auch hier um das immer Wiederkehrende, Zyklische. Kurz vor dem Ende des Filmes wird das Kind von *Linda* geboren, in dem *Oscar* reinkarniert ist. Die Reinkarnation bedeutet den Erhalt einer physischen neuen Hülle. Diese stellt eine Leere dar, die beseelt wird. Die Beseelung ist die Füllung des Nichts. In dem Moment der Reinkarnation¹⁸ entsteht durch die Beseelung des Fleisches eine Zurücksetzung des Körpers in dessen Ursprungszustand. Durch die Wiedergeburt treten wir in eine neues Stadium der Existenz ein. Das Neugeborene verkörpert die Personifizierung der Leere. Folglich würde der Kreislauf von nun an abermals beginnen und gerade an dieser Stelle endet der Film. Weniger durch den Hintergrund des Religiösen geprägt sind die Abläufe in *2001: A Space Odyssey* auf ähnliche Weise angeordnet und inhaltlich gestaltet.

Wie man unter anderem auch der Pressemitteilung auf der offiziellen Homepage entnehmen kann¹⁹, hatte Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* durchgängig großen Einfluss auf Noés Schaffen und im Besonderen auf *Enter the Void*.

¹⁸ Erinnert sei hier an die Bedeutung im Lateinischen: Wiederfleischwerdung (re- wieder; incarnation- Fleischwerdung); <http://de.pons.eu/dict/search/results?q=reinkarnation&l=de&in=&lf=de>

¹⁹ Vgl. http://www.enter-the-void.co.uk/press/ENTER_THE_VOID-Production_Notes.pdf, S.6

Der Monolith bestimmt in Kubricks Film das Geschehen. Nichts hat stärkere Auswirkungen auf die Menschheit und bringt unkontrollierbarer Katastrophen mit sich. Eine Metapher für ein göttliches Wesen ist daraus abzuleiten und weckt die Erinnerung an den Beinamen Herr der Gezeiten.

Die geschilderten Eigenschaften lassen es ebenso zu, den Kreis zu *Enter the Void* mittels einer anderen Zuordnung zu schließen: Der Monolith steht für die Zeit.

Wenn die Leere der Ort in *Enter the Void* ist, in dem alles zeitlos geschieht, dann haftet dem Monolith im übertragenen Sinne die Eigenschaften der Leere an. An dieser Stelle lässt sich auch als Erweiterung des Spektrums der Interpretationsansatz Perspektive als Zeit hinzufügen.

Das Umherfliegen des Geistes von *Oscar* oder auch die ganze Minute, in der eine schwarze Leinwand und damit eine Perspektive ins Dunkel geboten wird, sind Exempla, wie Perspektive durch ein Zeitliches eine narrative Komponente gewinnt. In diesen Momenten geschieht nichts anderes als bei dem Filmen in der Totale eines Baumes im Herbst, wobei durch die umfassende Perspektive erreicht wird, das Fallen der Blätter beobachten zu können. Diese Ereignisse, die nacheinander passieren, ermöglichen nicht nur die Feststellung, dass Zeit vergangen ist, sondern teilen essentielle Informationen wie den Ort oder die Jahreszeit mit.

Die durchgehende Verwendung der Ich-Perspektive in *Lady in the Lake*, einer verfilmten Novelle von Raymond Chandler, inspirierte Noé dazu, jene ebenso konsequent in *Enter the Void* zu verwenden. Die Figur des *Philip Marlowe*, interpretiert durch Robert Montgomery, der auch selbst Regie geführt hat, klärt, wie der Titel vermuten lässt, als Privatdetektiv einen Mord an einer Frau auf. Am Anfang des Filmes wird *Philip Marlowe* auf konventionelle Weise gefilmt und spricht eine Einleitung zu dem Film. Im Anschluss findet ein Wechsel zu der Ich-Perspektive statt, die den Rest des Filmes beibehalten wird.

Für den visualisierten Trip von *Oscar* dienten als Inspirationsquelle für die Umsetzung Videos von dem Experimentalfilmer Jordan Belson, wie *Samadhi* aus dem Jahr 1967 oder auch *Bardo*, ein neueres Werk aus dem Jahr 2001. Die verwendeten Farben und die organischen Formen sind derart ähnlich, dass es den Anschein macht, es handele sich um eine Kopie. Diese eindeutige Referenz ist genauso wie bestimmte Übereinstimmungen zu dem Aufbau von *2001: A Space Odyssey* als Ausdruck einer

Hommage zu werten. In Interviews spricht Gaspar Noé offen über den Willen deren Videos nachzuahmen und nennt sowohl Jordan Belson als auch die Witney Brothers:

„The best of those were made by Jordan Belson and the Witney Brothers: they were the experimental directors in the 1960s who also inspired the last scenes in Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey. I took all their visuals, plus paintings and photographs, to the company who produced Enter the Void and said: can you create something that looks like this?“²⁰

2.2. Der Rezipient

„Die Kamera nimmt das Auge mit“ (Balázs), sie „zwingt“ (Arnheim) den Zuschauer in eine unwillkürliche Identifikation mit dem Gezeigten.“²¹

Noé multipliziert die Gedanken von Balázs und Arnheim. Die Kamera versucht nicht, die Blicke der Zuschauer zu verführen, hingegen simuliert sie den eigenen Blick des einzelnen Zuschauers.

Die Grenzen verschwimmen, und die technisch ausgefeilte Darstellungsweise, jede fünfundzwanzigstel Sekunde wird ein schwarzes Fotogramm eingefügt, um das naturgetreue Detail des Lidschlages zu imitieren, geht über eine im Sinne Balázs gemeinte Inszenierung hinaus und führt zu einer völligen Immersion des Zuschauers mit dem Gezeigten. Arnheims Gedanke hingegen wird Noés Konzept annähernd gerecht.

Identifikation – vor allem mit *Oscar*, dessen Lebensstil, dessen Umfeld und letztlich seinem Scheitern – scheint gewünscht zu sein.

Unwillkürlichkeit oder die ständige Konfrontation mit Ungewolltem sind paradoxal wirkende, jedoch sehr effiziente Verführungstechniken.

Wie Marcus Stiglegger kurz erwähnt, befasste sich Siegfried Kracauer mit dem Versuch einer Wirkungsanalyse.²²

20 Villiers, Justin, *Exclusive Interview*, <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/exclusive-interview-gaspar-noe/>

21 Stiglegger S.13

22 Vgl. Stiglegger S.13

Sicherlich wäre es interessant, etwas Derartiges auf die Filme von Noé anzuwenden. Welcher Zuschauer geht in ein Kino oder zu einem Festival, um diesen Film zu sehen und verweilt für die Dauer des Filmes im Vorführungsraum ohne wegzugehen?

Welcher Rezipient akzeptiert das Gesehene, unternimmt den Versuch sich auf die Immersion einzulassen oder setzt sich mit der Provokation auseinander, dass während der Filmschau im Grunde genommen ein schizophreses Gefühl durch die zeitgleiche Identifikation mit *Oscar* im Kino oder dem jeweiligen Vorführungsraum geteilt wird.

Bei Filmfestivals, unter anderem in Cannes, haben Zuschauer immer wieder den Kinosaal verlassen und somit ihre Ablehnung gegenüber dem Gezeigten und der aufgezwungenen Rollenzuweisung manifestiert. Die sonderbare Relation zwischen dem Regisseur Gaspar Noé und dem jeweiligen Rezipienten exemplifiziert die explizite Thematisierung eines solchen Umstandes mit einem Zwischentitel in *Seul contre tous*, der mit einem warnenden, dreißigsekündigen Countdown die Möglichkeit bietet, den Raum zu verlassen oder sich mental auf das Kommende vorzubereiten.

Daniel Arijon beschreibt den Kinobesucher wie folgt:

„Der Kinobesucher von heute empfindet eine intuitive Abneigung gegen abstrakte und abstruse Formen filmischen Erzählens. Er wünscht sich eine Darstellung von Wirklichkeit – sei es äußere, innere oder phantasierte –, die nicht mit Vieldeutigkeiten, Verfremdungen und unentschlüsselbaren Symbolen überladen ist.“²³

Sicherlich muss erwähnt werden, dass Arijon diese Aussagen über den Kinobesucher Mitte der 1970er getroffen hat und die Aussagen daher als überholt angesehen werden könnten. Die Nachkriegszeit brachte eine internationale Erneuerung in der Filmsprache und der Produktion zuerst in europäischen Ländern und dann auch in Nordamerika mit sich.²⁴ Mitte der 1970er Jahre waren daher alle ausgefallenen Erzählformen bekannt.

23 Arijon, Daniel, *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2003, S. 12f.

24 Anmerkung des Verfassers: In jedem Jahrzehnt der Nachkriegszeit ist eine wichtige Bewegung hervorzuheben. Beginnend in den 1940er Jahren mit dem *italienischen Neorealismus*, gefolgt von der *Nouvelle Vague* in den 1950er Jahren in Frankreich, entstand in Deutschland in den 1960er Jahren der *Neue Deutsche Film* und am Ende des Jahrzehnts in Nordamerika *New Hollywood*.

Dadurch wird deutlich, dass die Charakterisierungen von Arijon nicht veraltet sind, sondern den Kinobesucher von *Mainstream* Filmen und nicht von *Independent* Filmen beschreiben.

Enter the Void, gelesen als Ausdrucksmedium der Gedankenwelt und der Aussagen von Noé in der Tradition der *politique des auteurs*, beinhaltet auf den abgehandelten Ebenen in verschiedentlich ausgeprägter Intensität und modifizierter Form grenzüberschreitende Konfrontationen mit dem Aspekt der Macht.

Damit ist gemeint, dass ein Zuschauer, der sich aus freien Stücken dazu entschieden hat, sich dieses Werk anzuschauen, ad hoc nur zwei Möglichkeiten der Abwehr besitzt: Seinen Blick durch das Schließen seiner Augen zu verwehren oder den Vorführungsraum zu verlassen.

Andernfalls läuft er Gefahr, sich in einer devoten Position wiederzufinden und während der Vorführung zu akzeptieren, seinen Blick allem und in der von dem Regisseur gewollten Intensität und Wiederholungsfrequenz aus dessen dominanter Perspektive auszusetzen.

Die Passivität und zugleich devote Position und für die Dauer des Filmes die Rolle des Rezipienten stellt gleichermaßen ein wichtiges Thema des Filmes dar. *Oscar* ist eine völlig orientierungslose Figur und sucht Ablenkung von der Realität durch den ständigen Konsum von Drogen und das hauptsächlich dadurch ermöglichte Erleben von Parallelwelten.

Hierbei handelt es sich um ein Phänomen, das vornehmlich seit der Einführung des Fernsehens und der diversen Medien, die in der Zwischenzeit etabliert wurden und heutzutage zur Verfügung stehen, zu beobachten war. Videogames haben jedoch wie kein anderes Medium das Bedürfnis nach Parallelwelten zu einer Lebensform angehoben, die den Aufenthaltsort und das Verhalten ganzer Generationen von Kindern, Jugendlichen und inzwischen auch Erwachsenen, der Gamer der ersten Stunde, transformiert und von draußen in geschlossene Räume verlagert hat. Der Spieler von Videogames spielt zwar aktiv, doch ist hier mit der Bewertung als Ausdruck von Passivität die Gegenüberstellung von Erleben in der Realität oder in der Virtualität gemeint. In der Natur, draußen Tennis zu spielen oder vor einem Fernsehgerät die Grundschlagarten des Tennisspiels in der Luft während des Spiels mit einer

Nintendo Wii zu simulieren, ist nicht gleichzusetzen. Der Antrieb den Wohnraum zu verlassen, um einer Aktivität nachzugehen, ist bei dem Großteil der Videogamer reduziert oder völlig verloren gegangen.

Das Abdriften in virtuelle Welten kann in gleicher Weise auf Aktivitäten in sozialen Netzwerken, wo das Verhalten nach dem gleichen Prinzip gestaltet ist, übertragen werden. Die User verfolgen das Leben anderer virtuell, obwohl sie im wirklichen Leben vielleicht keinerlei Kontakt mit den beobachteten Personen pflegen. Ein weiteres Beispiel ist das teilweise stundenlange chatten mit befreundeten Kontakten, statt sich in einem öffentlichen oder privaten Raum mit diesen Personen zu treffen. Auf die Spitze getrieben ist dieses Phänomen in dem in studentischen Kreisen inzwischen üblichen Habitus zu erkennen, mit dem eigenen Mitbewohner, der sich im Nebenzimmer befindet, über soziale Netzwerke, Nachrichtendienste oder sogar das Mobiltelefon zu kommunizieren. Die sprachliche Verarmung, die durch dabei hauptsächlich genutzte Abkürzungen entstanden ist, soll an dieser Stelle nicht weiter analysiert oder thematisiert werden.

Passivität, Kontaktarmut und Realitätsferne sind somit zu einer Einstellung geworden. Das Ziel vieler Rezipienten von *Enter the Void*, die jenem soeben beschriebenen Profil entsprechen, und des Protagonisten *Oscar* ist deckungsgleich: Das Erleben von (Lebens-) Zeit in virtuellen Welten. Der Weg dorthin ist jedoch ein anderer.

Bemerkenswert ist auch der Einsatz der Ich-Perspektive von *Enter the Void*. Die Faszination jedes Videogames wird durch die Identifikation des Spielers mit seinem virtuellen Alter Ego immens gesteigert. Die Rezeption von *Enter the Void* erinnert durch diese Elemente sehr an die Möglichkeiten der Navigation in Videogames. Bei der Übertragung der Eigenschaften eines virtuellen Spiels auf das Medium Film stellen die fremde Steuerung durch den Regisseur Gaspar Noé, die Unmöglichkeit sein Alter Ego zu lenken oder in das Geschehen einzugreifen, die Differenz dar.

Wiederum macht diese Voraussetzung den Rezipienten noch passiver, da das Partizipative wegfällt, ist gleichzeitig aber eine allseits bekannte Grundvoraussetzung für das Erleben eines Films.

2.3. Der Künstler als Schöpfer

Wenn der Mensch spielt, als Kind mit Spielzeugen und als Erwachsener eventuell mit den Künsten, dann schafft er nicht nur Spielarten, sondern Welten und diese Welten sind weitere Ebenen von Wirklichkeiten. Ergo sind auch Menschen Schöpfer des Lebens, indem sie dem Gegenständlichen, dem Materiellen das Leben einhauchen. Dies stellt nichts anderes dar, als den Versuch Gott zu spielen.

Im Medium Film gibt es einen Schöpfer einer eigenen Welt, in diesem Falle Gaspar Noé. Er besitzt durch die verwendete Perspektive die Macht, seine Geschichte so lenken zu können, wie er möchte. Den Protagonisten hat er mit einer göttlichen Aufsicht ausgestattet und lässt ihn vor seiner Reinkarnation am Ende des Filmes²⁵ in verschiedene Personen hineinfliegen.

Folglich hat der Protagonist *Oscar* nicht nur den Überblick über alles, ist allwissend und omnipräsent, er kann sogar auch in jeden Menschen ohne dessen Wissen eindringen. Der Geist von *Oscar*, der immerfort herumfliegt, repräsentiert die Gesamtheit der Gedanken mit dem Stilmittel des allwissenden Erzählers.

Vor allem die Perspektive erinnert sehr stark an das Gemälde *Cristo de San Juan de la Cruz* des spanischen Malers Salvador Dalí von 1951, das in *Kelvingrove Art Gallery and Museum* in Schottland²⁶ ausgestellt wird.

Wer kann auf Christus am Kreuz herabblicken? Im Grunde nur die Trinität. Dalí hat Christus aus dieser Sicht gemalt und provozierte auf diese Weise eine Gleichsetzung seiner selbst, des Künstlers Dalí, mit der Trinität. Unabhängig von dem für manche Betrachter blasphemisch wirkenden Anteil dieser Aussage, geht es um den bereits thematisierten Gesichtspunkt, einen Künstler als Schöpfer zu betrachten.

Eine Antithese zu diesen Überlegungen stellt der Aufsatz „*Der Tod des Autors*“²⁷ von Roland Barthes dar. Die Autor-Instanz und ihre Bedeutung wird darin hinterfragt mit dem Ergebnis, dass die Intention eines Autors völlig bedeutungslos und die Relevanz im Text immanent sei und von dem Rezipienten erkannt werden könne. Die Idee des Künstlers als Schöpfer wird somit von Barthes negiert. Innerhalb der Lite-

25 Anmerkung des Verfassers: Hierbei handelt es sich um eine von mehreren Interpretationsmöglichkeiten von dem Ende

26 Vgl. <http://www.glasgowlife.org.uk/museums/collections-research/online-collections-navigator/Pages/home.aspx>

27 Vgl. Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S.185-193

raturwissenschaft entstand durch jenen Aufsatz eine Diskussion mit zahlreichen Beiträgen. In den 1990er Jahren entwickelte sich eine literaturtheoretische Gegenbewegung.

„*Die Rückkehr des Autors*“²⁸ nannte sich der Sammelband, der die deutschsprachigen Beiträge zusammenfasste. Hier wird die zyklische Wiederkehr von Bewegungen, Denkmodellen und Theorien in der Kulturwissenschaft deutlich.

2.4. Visuelle Gestaltungsformen und Figuren

„*Der gesamte Film ist aus der radikal subjektiven Perspektive der Hauptfigur gedreht. Während er lebt, sieht man mit seinen Augen, nach seinem Tod sieht man die Handlung aus der Perspektive seiner Seele, die über den Dingen schwebt, und in den Rückblenden ist es, als würde man hinter ihm her laufen.*“ (Gaspar Noé)²⁹

Der Einsatz von Weitwinkelobjektiven, Kamerakränen sowie die Unterbringung der Filmkamera an ungewöhnlichen Orten³⁰ erzeugt nicht nur neue Perspektiven in *Enter the Void*, sondern stellt eine Reflexion über das Medium Film dar.

In Metafilmen wie *Otto e mezzo*, *Le Mépris* oder in *Mulholland Dr.* wird der Prozess der Filmherstellung und die Haltung gegenüber dem Medium Film thematisiert.

In *Enter the Void* wird dies auf indirekte Weise erreicht. Es werden Überlegungen über die Kunst des Filmens und der Inszenierung angestellt, ohne einen Blick hinter die Kulissen zu erlauben, indem die Möglichkeiten des Mediums Film ausgereizt werden. Hierbei werden alle Bestandteile desselben, von der Filmkamera bis zu der physischen Bearbeitung des Filmmaterials, auf kreative, unkonventionelle Weise neu genutzt. Das Medium Film wird dadurch selbstreferenziell und regt wiederum die Rezipienten dazu an, über die Produktionsmodi von *Enter the Void* und über das Medium Film zu reflektieren. Die Differenz zu den „klassischen Metafilmen“ stellt

28 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hrsg.): *Die Rückkehr des Autors*. Niemeyer, Tübingen 1999

29 Peters, Harald, *Soll man ins Kino oder in Deckung gehen?*, <http://www.welt.de/kultur/article9218613/Soll-man-ins-Kino-oder-in-Deckung-gehen.html> Zugriff am 04.01.2013

30 In der Dokumentation *The Vice Guide To Film: Gaspar Noé* werden in der Produktion von *Enter the Void* gezeigte Schauplätze aufgesucht und erwähnt, dass die Filmkamera in Schachtdeckeln in den Straßen von Tokyo oder an dortigen Straßenlaternen angebracht wurde, um die gefilmten Perspektiven technisch zu realisieren: Vgl. <http://www.vice.com/de/the-vice-guide-to-film/gaspar-noe-part-1-of-3--2>

die Widerspiegelung der besagten Fragen dar, ohne diese explizit auf der narrativen und der visuellen Ebene zum Thema des Filmes zu machen.

In *Le Mépris* wird dieser Denkanstoß auf konkrete Weise umgesetzt. Der Film beginnt in Cinnecittà. Hic et nunc wird der Rezipient mit der Metaebene der Filmproduktion konfrontiert. Bereits während des Prologes wird ein kleines Filmteam während der Arbeit an einer Kamerafahrt gezeigt. Am Ende dieser Einstellung schwenkt die Kamera und richtet sich auf den Rezipienten im Kino. Die übliche Position des Rezipienten als Zuschauer oder je nach Thematik auch die eines Voyeurs wird verkehrt und somit suggeriert, dass der Rezipient nun im Fokus des Interesses und zum Objekt der Begierde geworden ist. Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre, den Rezipienten als Involvierten zu betrachten und das Ausrichten der Kamera auf ihn als eine Andeutung zu verstehen, dass es sich bei dem beginnenden Film um etwas handele, was den Rezipienten nicht nur betreffe, sondern von dem er auch ein Teil sei.

In der Anfangssequenz konsumiert *Oscar* zum ersten Mal die Droge *DMT*³¹ und führt damit ein sich durch den ganzen Film ziehendes visuelles Gestaltungsmittel ein: Die runden Formen, gekoppelt an das Gefühl eines anhaltenden und immer wiederkehrenden, chronisch anmutenden Vertigos. Das Leben wird wiederholt durch das Kreisläufige dargestellt. Dieses kreisförmige Element findet sich in Asien in der Gestalt von Mandalas wieder, worauf an späterer Stelle genauer eingegangen wird.

Von einem technischen Standpunkt aus betrachtet werden diese Gestaltungsformen durch den Einsatz von Weitwinkelobjektiven ermöglicht. Sie unterstützen den perspektivischen Übergang von der Realität in die Simulation.

Die Kontinuität der gezeigten Räume wird durch das Einsetzen des unsichtbaren Schnittes und zahlreicher Ausformungen des Überganges scheinbar nie gebrochen. Der Tod von *Oscar* stellt eine Zäsur bezüglich des Raumgefühls dar. Die intendierte Wirkung scheint die Darstellung aller Schauplätze in einem abstrakten, zusammenhängenden Raum zu sein.

31 Anmerkung des Verfassers: *DMT* ist die Abkürzung von N,N-Dimethyltryptamin und ist ein halluzinogenes Tryptamin - Alkaloid. Es lässt sich in allerlei Pflanzen, in Spuren in Säugetieren oder Menschen auffinden. Beispielsweise sind hier die Hautdrüsensekrete der Aga- Kröte zu nennen (Vgl. <http://www.drogen.net/dmt.php>) Vgl. *Barker S.A., Monti J.A., Christian S.T.: N, N-dimethyltryptamine: an endogenous hallucinogen. In: International Review of Neurobiology. 22, 1981, S. 83–110*

Béla Balázs schrieb zu dieser Art der Montage:

„Wenn Schauplätze ineinander überblenden, so bekommen sie etwas Schwebendes, Geistiges, wie etwa Erinnerungsbilder.“³²

Eine ungebrochene Wahrnehmung des Raums als Einheit wird durch eine ständige Präsenz von kräftigen Farben unterstützt. In dem Zimmer von *Oscar* kann es nie dunkel sein. Wenn alle Lichtquellen innerhalb der Wohnung ausgeschaltet sind, blinken die Leuchtreklamen, die direkt an der Hausfassade angebracht sind, weiter und die stark illuminierte Umgebung ergänzt diese Gegebenheit.

Die Selektion und die Intensität der Farben in *Enter the Void* treten auch durch ihre Wirkung und deren Platzierung in den Vordergrund. Die einzelnen Schauplätze betrachtend wird deutlich, dass es sich immer um die gleiche Farbpalette handelt. Ob es sich dabei um eine Maquette, ein Striptease-Etablissement oder ein Geschäft handelt ist irrelevant.

Ein weiterer Aspekt der besonderen *Mise-en-scène* ist die Lichtsetzung. Die Schauplätze sind dunkel gestaltet und punktuelle Lichtsetzungen mit Neonfarben erzeugen kontrastreiche Einstellungen. Die meisten Lichtquellen sind durch einen Einsatz mit ununterbrochenem Blinken gekennzeichnet. Der Rhythmus des Films wird dadurch unabhängig von der Montage geprägt. Diesen Effekt verwendet Gaspar Noé in den meisten seiner Arbeiten. Durch das ständige Blinken verändert sich das Raumgefüge und einzelne Flächen bekommen fließende Konturen. Gepaart mit der Kameraführung, die keine räumlichen Grenzen kennt, entsteht das Gefühl, dass es sich um einen großen Raum handelt. Dieser räumliche Zusammenhang wird auch auf das Beziehungsgefüge der darin durch die *Mise-en-scène* angeordneten Figuren übertragen. Sie alle gehören zusammen, konstituieren einen Kosmos, wie sinnbildlich am Ende des Films im *Love Hotel* aufgezeigt wird.

Die *Site-specific Art* wird durch die Ortsgebundenheit und damit einhergehende Einmaligkeit eines Kunstwerkes charakterisiert.

Die Tanzbar des Striptease-Etablissement *Sex Money Power* erinnert unter anderem in der Gestaltung ihrer Farben an die Installation von James Turrell *The Wolfsburg Project*³³ im Kunstmuseum Wolfsburg Jahr 2009 und geht über das üblicherweise

³² Balázs, S. 62

³³ http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibition/110/James_Turrell_The_Wolfsburg_Project

intendierte Spektrum von Farben hinaus. Hervorzuheben und für dieses Vergleichsmoment von Bedeutung sind die ähnliche Rezeptionsästhetik und die Erzeugung eines illusionistischen Raumgefühls.

Die Licht-Kunst von James Turrell stellt eine Mischung von konzeptueller Kunst und *Land-Art* dar.

Die Installation von James Turrell, die verschieden ausgeprägte Intensität oder die konkrete Wirkung einzelner Farben sei dabei unbeachtet, zeigt mit ihren Mitteln auf gegenteiligem Wege das Phänomen auf. In dem zur Vermarktung der Ausstellung veröffentlichten Video³⁴ betritt der Museumsdirektor einen der Ausstellungsräume durch einen weiteren Raum. Überraschend ist dabei lediglich, dass aus ersterem betrachtet der zweite wie eine auf die Wand projizierte Lichtfläche wirkt. Die Wahrnehmung des Raumes wird durch die Projektion verfälscht. Die reale Kontinuität der Räume wird so auf künstliche Weise mit Hilfe der optischen Täuschung gebrochen. Das Zimmer von *Oscar* wird durch die ausschließlich gläserne Fensterfront und die dahinter aufscheinenden Lichter und Leuchtreklamen bis ins Undefinierbare verlängert.

Der japanische Mitbewohner von *Alex*³⁵ wird wiederholt bei der Arbeit an einem Miniaturmodell von Tokyo gezeigt. Die Stadtlandschaft ist ein Mikrokosmos und stellt im Kleinen den Makrokosmos, die Stadt Tokyo, dar. Das *Tokyo Love Hotel* ist das Kernstück seiner Stadtauffassung. Es ist ein Ort der Reinkarnation. *Oscar* stellt, während ihm der japanische Mitbewohner das *Love Hotel* zeigt, die Vorstellung in den Raum, dass in dem Hotel alle Bekannten und Freunde, die man habe, gleichzeitig miteinander Geschlechtsverkehr hätten.

Die Landschaft in dem menschenleeren Modell ist ein Spiegel der großen Stadt: Anonymität, die nur ausnahmsweise aufgehoben wird durch die wenigen Darsteller im Film. Alle Hauptfiguren leben abseits des täglichen Geschehens in der Stadt. Verachtung ist die treibende Kraft. Drogen werden gekauft, verkauft, Menschen werden zur Drogeneinnahme verführt, um sie sexuell gefügig zu machen. Werte gibt es keine. Dominante und devote Rollen werden, je nachdem in welcher Konstellation die Figuren aufeinander treffen, ausgetauscht. Die Figuren sind relativ einfach gehalten und handeln nicht nach klar zu kategorisierenden Schemata oder Codices.

34 <http://www.youtube.com/watch?v=s6RMAkqaOT4&noredirect=1>

35 Anmerkung des Verfassers: Ein Name ist nirgends ausfindig zu machen.

Die Gefühlswelt der einzelnen Figuren wird dem Rezipienten nicht nähergebracht, bis auf die zumeist auf allgemeine Unklarheit, Unsicherheit, Zukunfts- sowie Existenzängste zurückzuführenden Ausbrüche von *Linda*, in denen sie *Mario* oder andere wenig betroffen wirkende anspricht.

Die kalte Stimmung des Films mit seinen rauen Einblicken in Milieus entsteht unter anderem durch die grob und weitestgehend dunkel belassene Zeichnung der Figuren. Wie in einem Western, wo der namenlose Bösewicht seinen Weg geht, leben die Figuren vor sich hin und repräsentieren mehr ein gewisses Lebensgefühl als eine individuelle Lebensgeschichte.

Enter the Void wurde aus ökonomisch bestimmten Gründen des Vertriebes und der Verträge mit der Produktionsfirma in zwei Fassungen für diverse Teilnahmen an Festivals, für die Kinos und für den privaten *Home Cinema* Markt geschnitten. Die längere Version besteht aus neun Rollen, die kürzere aus acht Rollen, und wie Noé selbst erklärt, „funktioniere“ der Film trotzdem noch.³⁶

Alle thematisierten Elemente tragen zu der Annahme bei, dass weniger eine detaillierte Narration im Vordergrund steht. Die Atmosphäre, die Wirkung auf den Rezipienten und neue Sichtweisen in Form von Perspektiven sind die tragenden Säulen von *Enter the Void*.

Gaspar Noé konkretisiert diese These, indem er nicht nur den Fokus auf die visuelle Inszenierung bestätigt. Eine starke narrative Tendenz sei auch vorhanden, sie sei jedoch ein Versuch, sich an der Formensprache, die durch den Konsum von psychedelischen Drogen entsteht, zu orientieren.³⁷

2.5. „*You talkin' to me?*“

Das ständig aufkommende Gefühl eines Vertigos stellt das Verbindungselement zwischen dem *Spiegelstadium*³⁸ nach Jacques Lacan und dem ersten Blick von dem *Anderen*³⁹, dem Blick des Protagonisten *Oscar* in den Spiegel, und somit gleichfalls den Blick zurück von der Leinwand auf den Rezipienten dar.

36 Vgl. Herausgeber Niko Alm, Stefan Häckel, Vice Magazin Volume 4 Number 9, S.69

37 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=dUSjm9Zspy4&list=FLnitFKbnpQEtXKuKK-OyiAQ>

38 Vgl. Lacan, Jacques, *Schriften I*, Hemsbach: Quadriga 1991, S. 61-70

39 Vgl. Stiglegger, S. 21

Hier findet eine Verdreifachung der Spiegelproblematik statt: *Oscar* erkennt sich selbst; in diesem Moment, zum ersten Mal und zeitgleich, sieht der (per Immersion den Blick von *Oscar* übernehmende) Rezipient *Oscar* und folglich sich selbst; ferner wird der Rezipient von dem Medium durch die stattgefundene Immersion absorbiert, d.h. von dem Anderen, dem Medium determiniert.

Auf der Handlungsebene ist es eindeutig, dass *Oscar* sich selbst betrachtet. Die Illusion der völligen Immersion führt jedoch dazu, dass der Rezipient bereits in dieser Anfangsszene mit dem Gefühl Mitwirkender zu sein versehen wird und dass er dadurch seine Rechtschaffenheit zu verlieren beginnt. Er konsumiert auf einer virtuellen Ebene Drogen, wird erschossen, ist durch die Räume auf der Suche nach einem Körper zur Reinkarnation und wird freiwillig, unfreiwillig zum Voyeur. All das erfolgt in völliger Hilflosigkeit, Ausgeliefertsein und Passivität. Wie bei einem Wechselbad wird hierbei das Herz- und Kreislaufsystem durch die Schock- und Angstmomente erprobt; der Regisseur versetzt den Rezipienten in die eine Lage, wie die eines Piloten, der sich an einem Flugsimulator für den Einsatz in der Realität einübt.

Völlig vernachlässigt wird bei diesen Betrachtungen die technische Komponente der Herstellung der Spiegelszene. Durch den Einsatz von *Computer-Generated Imagery* wurde der Kameramann in der Postproduktion des Filmes aus dem Spiegelbild wegetuschiert.

Travis Bickle ist in *Taxi Driver* die Figur eines Vietnamveteranen, für den in der Folge seiner Rückkehr nach Amerika eine Eingliederung in das gesellschaftliche Leben unmöglich geworden ist. Seine durch die Teilnahme am *Vietnamkrieg* posttraumatischen Belastungsstörungen, die sich in der Unfähigkeit, Beziehungen zu anderen Menschen zu führen, und in einer täglichen, dauerhaften Insomnia äußern, bringen *Travis* dazu, seine Schlafstörungen zu ignorieren und daher ausgedehnte Nachtschichten als Taxifahrer anzunehmen. Die Fahrgäste verschaffen ihm Einblicke in eine abseits und parallel funktionierende Gesellschaftsschicht der Nacht, wie sie übertragen auf den New Yorker Kontext genau das Milieu darstellt, zu dem *Oscar* in *Enter the Void* zählt. Trotzdem die traumatische Vorgeschichte und das unwirtliche Umfeld beider Figuren sich zu entsprechen scheinen, könnte ihre Motivation nicht diametraler auseinander liegen. *Oscar*, als Abhängiger und Drogendealer, ist

ein fester Bestandteil des Milieus. Neben der suchtleitenden Motivation Drogen zu kaufen, nutzt er wie seine analoge Figur *Matthew „Sport“* in *Taxi Driver* den Verkauf von Drogen, um Prostituierte gefügig zu machen.

Travis hingegen möchte und wird mit äußerster Gewalt *Matthew „Sport“* und dessen Kompagnons begegnen und mit diesem Akt der Selbstjustiz pars pro toto *Iris* retten und ihr damit die Möglichkeit geben in ihr normales Leben zurückzukehren.

Zurückkehrend zu dem Thema der Spiegelproblematik lassen sich in der Szene, die *Travis* bei der Übung seiner späteren Ansprache während der Konfrontation mit *Matthew „Sport“* zeigt, einige elementare Übereinstimmungen finden.

Den Bezug zur konventionellen Realität haben sowohl *Oscar* als auch *Travis* verloren. Nur die Gewissheit, für welche Werte es einzustehen gilt, differenziert ihr Vorgehen. Und diesen Spiegel der Gesellschaft vorzuhalten ist, wonach *Travis* strebt. Seine Methode dies zu erreichen ist die Ausübung einer Selbstjustiz. Durch die Inszenierung und die Konfrontation mit derartigen Fragen hält der Regisseur Martin Scorsese gleichfalls der Gesellschaft einen Spiegel vor.

„*You talkin' to me?*“ fragt *Travis* vor dem Spiegel stehend, adressiert an *Matthew „Sport“*, der dies zu dem Zeitpunkt evidenterweise nicht vernehmen kann, adressiert an sich selbst und sein Spiegelbild und durch den Blick von der Leinwand zurück adressiert an jeden Rezipienten, der repräsentativ als Teil der Gesellschaft, deren Moral und Ordnung reflektieren soll.

Zu einer Erweiterung und damit einem vorläufigen Höhepunkt im Sinne der thematisierten Spiegelproblematik kommt es bei einer Vervierfachung durch die Zitierung und Nachahmung der *Travis* Spiegel-Szene in *La Haine*, wenn *Vinz*, gespielt von Vincent Cassel, wiederum jene Szene aus *Taxi Driver* zitiert und vor dem Spiegel heimlich imitiert. Nur durch eine filmgeschichtliche Vorkenntnis des Rezipienten ist diese zur kulturgeschichtlichen Wirklichkeit gehörende Dimension der Erinnerung überhaupt erfassbar.

2.6. Licht als Medium

„Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht. Gott sah, dass das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis und Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht. Es wurde Abend und es wurde Morgen: erster Tag.“⁴⁰

Das Licht bewegte Maler dazu, die Städte zu verlassen, in der Natur zu arbeiten, diese zu malen und auf neue Weise wahrzunehmen. Claude Monet wählte diesen Zugang fast täglich in seinem Garten, seine Malerei wird durch die einzigartige Malerei der Lichtverhältnisse gekennzeichnet, so wie sich die eminente Begabung in der Manier von Joaquín Sorolla y Bastida in der nahezu leuchtenden Darstellung des Lichts manifestierte.

David Hockney suchte nach über vierzig Jahren des Lebens in Los Angeles und der urbanistischen *Pop-Art* Malerei den Rückzug nach Yorkshire, um die Natur und damit das reine Licht zurückzugewinnen. Hingegen hob Rembrandt die Bedeutung einer fokussierten, punktuellen Beleuchtung hervor. In Innenräumen entsprach dies der künstlichen Beleuchtung, die in jener Zeit aus Kerzen bestand. Dadurch wurde eine markante Differenzierung zwischen Dunkelheit und Wesentlichem erzeugt vergleichbar der Illuminierung des Schauspielers im Theater.

Zeitgenössische Lichtinstallationen, ob in geschlossenen, musealen Räumen oder an den entlegensten Orten, sind in ihrer Zielsetzung wie bereits der Name erläutert auf das Medium Licht spezialisiert. Dan Flavin erzeugt mit dem Einsatz von Neonröhren eine Ausrichtung seiner Ästhetik, die viel von dem ausstrahlt, was der Zusammensetzung der Farben in *Enter the Void* eigen ist: Konventionelle Leuchtstoffröhren, die Flavin zur Kunst erkoren hat und die in der Alltagskultur Japans und dem Stadtbild Tokyos einen festen Platz einnehmen und sich zwischen Kitsch, Trash und fetischisiertem Kunstobjekt bewegen.

Die zunehmende Lichtverschmutzung verhindert es, die Umgebung so wahrzunehmen, wie sie *per se* ist. Auf dem Lande ist ein Sternenhimmel nichts Außergewöhnliches. In einer Metropole wie Tokyo ist die Betrachtung der Sterne etwas beinahe

⁴⁰ O.A., *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2010, S. 17

Unmögliches und rückt durch diese Tatsache auch völlig in den Hintergrund. Die fast ausschließlich künstliche Lichterflut wird durch die vertikale architektonische Entwicklung der Städte in den Vordergrund gestellt. Diese babylonischen Höhen und die enge Bebauung erzeugen enge Straßenfluchten, die das natürliche Licht durch den Einfallswinkel überhaupt nur zu bestimmten Etagen durchdringen lassen. Die diversen Beispiele sollen mit unterschiedlichem Fokus, ohne darauf vertiefend einzugehen, die abstrakte Bedeutung des Lichtes aufzeigen.

In *Enter the Void* sind die Lichtquellen die erste mentale Komponente, auf die man immer wieder stößt, die schockt oder durch die entscheidende Erlebnisse entstehen. Das Individuum, verkörpert durch *Oscar*, erlebt radikale Momente. Dabei hat die Lichtquelle die Funktion einer Art Zäsur. Sie dient etliche Male dazu, einen existenziellen Moment in Form eines filmischen Überganges bei der Montage abzuschließen.

Die erfassten Ebenen stehen für den Übergang von der realen Welt, in diesem Fall in dem Paradigma des Lebens von *Oscar* oder *Linda* in Tokyo, in eine parallel vorhandene mentale Ebene. Der Mensch scheint in diesen Sequenzen wieder zu sich selbst zu finden. Zugleich ist der Mensch in der Wirklichkeit, jedoch auf einer Ebene, in der er nicht mehr Individuum ist. Er ist Teil eines Weltgeschehens, eines Geschehens des Kosmos, der Existenz, des Ganzen.

In der Zeit des *Impressionismus* wollte die aufstrebende Bürgerschicht ihren Alltag und

Lebensinhalt abgebildet sehen. Damit wurde ikonographisch die Aristokratie, die vornehmlich im Jagdgewand auf ihren Ländereien oder bei dem Picknick mit Gleichgestellten dargestellt wurde, abgelöst. In dieser historischen Komponente bleibt die Nähe zu der *Pop-Art* und deren Funktion als geistiger Wegbereiter hervorzuheben. In ihrer Ausrichtung stellt die Abbildung einer Straßenszene auf dem Pariser Markt nichts anderes dar als die *Campbell's Soup Cans* von Andy Warhol: Das Einfangen der zeitgenössischen Populärkultur.

Georges Seurat fügte mit der Technik des *Pointillismus* noch die Möglichkeit hinzu, das Licht zu konstruieren. Anschaulich werden beide zuletzt thematisierten Aspekte in dessen Werk *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* verknüpft.

Noé hingegen provoziert, bringt jegliche Form von bürgerlicher Vorstellung, tradierten Werten ins Wanken und durch die ungewöhnliche, teilweise verletzende Verwendung werden dem Licht Attribute hinzugefügt, mit denen es nicht assoziiert wird: Das Dunkel, die Angst, Drogen, Sex und viele andere Tabus werden ins Licht gesetzt.

Pointillismus als Maltechnik verstanden, lässt die Herstellungsweise eines Gemäldes erkennen und versucht nicht eine reine Imitation eines Objektes, einer Landschaft oder einer Person zu sein.

Die Entwicklung innerhalb der Kunstgeschichte und somit auch einer Geschichte der Bilder umfasst ein sehr breites und komplexes Spektrum. Die folgende mit zahlreichen Auslassungen versehene und nur der Veranschaulichung dienende Aufzählung, soll die zyklischen Muster der Kunstgeschichte hervorheben: Stilleben suchten die Realität auf illusionistische Weise wiederzugeben, der *Pointillismus* oder Collagen im *Frühkubismus* zeigten die Produktionsvorgänge auf und dienten dadurch als Wegbereiter der *Konzeptkunst*, bei der die Idee des oft abstrakten, manchmal nicht fassbaren Kunstwerkes einen mindestens genauso hohen Stellenwert wie das Kunstwerk besitzt, hin zu einem *Hyperrealismus* der 1970er Jahre, der photographisch exakt hergestellte illusionistische Tendenzen zurück in den Kunstdiskurs brachte, und abschließend zu der Kunst von Ai Weiwei, der ganz im Sinne und der Tradition von Marcel Duchamp den philosophischen, abstrakten Schwerpunkt zum Kern seiner Arbeit machte und präzises Handwerk vernachlässigte.

Mary Acton beschreibt den Einfluss von Marcel Duchamp in ihrem Überblickswerk „*Learning To Look At Modern Art*“: „*The legacy of Marcel Duchamp is most clearly seen in what is called Conceptual Art where the idea is paramount and so is the questioning participation of the spectator.*“⁴¹

Ein Betrachter wird notwendig, um einem Kunstwerk seine vollendete Bedeutung zu geben. Damit wird der Betrachter Teil des Kunstwerkes und dieses ohne sein Beiwohnen bedeutungslos. Ein vergleichbarer Ansatz wird von Noé verfolgt, indem er den Rezipienten mittels Immersion in den Protagonisten und dessen Lebenswelt katapultiert.

41 Acton, Mary, *Learning To Look At Modern Art*, Abingdon: Routledge⁶ 2010, S. 76f.

Die Ausführungen von W. Greisenegger in Bezug auf Licht und Farben lassen sich ebenso auf die Wirkung im Medium Film übertragen: „*Weißes, strahlendes Licht gilt als Erscheinungsform des Göttlichen, der Verklärung, der Engel.*“⁴²

Die außergewöhnliche Bedeutung des Lichtes für die christliche Religion ist jedem sakralen Bau immanent. Seit dem Mittelalter wurde das natürliche Licht zur Ausleuchtung von Vitraux, mehrfarbigen Bleiglasfenstern, genutzt. Ein moderner Bau wie die Kirche *Dio Padre Misericordioso*⁴³ in Rom, äußerlich die extravagante Form eines Segels imitierend, besteht größtenteils aus Glasflächen ohne die Ikonisierung der bemalten Vitraux. Auf minimalistische Weise wird das Licht in den Vordergrund gerückt und mit einer ausschließlich weißen Fassade, die wiederum das natürliche Licht reflektiert, kombiniert. Extrem weißes und insbesondere helles Licht wird oft dafür herangezogen, eine Begegnung mit dem Göttlichen respektive Überirdischen aufzuzeigen.

Der japanische Architekt Tadao Andō vermochte mit der Realisierung seiner „*Church of Light*“ sowohl eine Architektur des Lichtes umzusetzen, als auch durch dessen Einfall auf semantischer Ebene den Rahmen zu gestalten.

Die Sitzbänke im Hauptraum sind auf die Betonaußenmauer hin orientiert, die nur durch gläserne Lichtschlitze in Form eines Kreuzes durchbrochen ist. Bis auf diese für die Größe des Raumes marginale Lichtmenge und wiederum abhängig von der Intensität des Tageslichtes, sitzen die Teilnehmer einer Messe im Dunkeln. Licht ist in diesem Fall das Medium der Beleuchtung, suggeriert aber eines der „Erleuchtung“ zu sein.

Noé spielt mit der Konnotation des Göttlichen bei weißem Licht. Besonders eindrücklich wird dies sowohl am Ende von *Enter the Void* als auch am Ende von *Irréversible*. Das weiße Licht wird als Chiffre eingesetzt und kann zahlreiche Bedeutungen haben, es unterstützt das Bestreben Noés alles Interpretatorische offenzulassen.

42 Greisenegger, Wolfgang/Tadeusz Krzeszowiak (Hg.), *schein werfen. THEATER LICHT TECHNIK*, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S. 16

43 <http://www.diopadremisericordioso.it/>

2.7. Drogenperspektiven und Drogen als Medium

„It's funny, you know *DMT* only lasts for six minutes, but it really seems like eternity. It's the same chemical that your brain receives when you die. It's a little bit like dying would be the ultimate trip.“⁴⁴

Der indirekte, von einigen Rezipienten gar nicht bemerkte Einfluss der verstärkten Einnahme von Drogen durch Künstler, Musiker und Literaten ab den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich im Kino und in den Themen der Filme, der Entwicklung des Pop & Rock, ihren genreübergreifenden Mischformen sowie in einer ganzen Generation der Gesellschaft, die oft als *Hippies* kategorisiert wurden, manifestiert.

Weiter hat auch die Verbreitung der Musik durch populäre Medien der Zeit wie Fernsehen oder Radio oder spätestens durch das Abspielen der Schallplatten in den Zimmern der Jugendlichen jener Zeit zu einer zwangsweisen Auseinandersetzung mit dem Thema Drogen bei älteren oder allgemein reservierteren, konservativeren Schichten geführt.

Die Medienlandschaft hat sich seither stark gewandelt und die Bedeutung des Kinos, Fernsehens und analoger Tonträger bedeutend zurückentwickelt. Gleichwohl bleibt der Einfluss aus Noés Jugend bestehen, wie man beispielweise an den psychedelischen Bildern von *Alex* in *Enter the Void* erkennen kann, und die Themen wie die Fragen nach der Selbstfindung, die keine der Figuren in *Enter the Void* abgeschlossen hat, nach dem Sinn des Lebens, dem Umgang mit anderen Menschen und einem Leben in der Gesellschaft werden durch die gewählte Bildsprache in das Hier und Jetzt übersetzt.

In den wenigsten Fällen der historisch medialen Vermittlung der heutigen Zeit wird erklärt, dass teilweise schon die Namensgebung bedeutender Rockbands auf die Auseinandersetzung mit Drogen oder vielmehr auf ein Leben mit Drogen zurückzuführen ist, wie sich dies ausgesprochen deutlich an dem Beispiel der Rockband *The Doors* zeigen lässt, die sich nach dem Buch *The Doors of Perception* von Aldous Huxley benannt haben, in dem es um die Droge *Meskalin* geht.

⁴⁴ Eine dem Film entnommene Erklärung von *Alex* über die Droge *DMT*

Jener wiederum bezieht sich mit seinem Titel auf einen Vers des Dichters William Blake. Die Konnotation des Versteils *The Doors of Perception* reicht somit von der Verwendung als Titel von Meskalin-Versuchsbeschreibungen durch Huxley bis hin zur Namensgebung für eine der einflussreichsten Musikgruppen der 1960er Jahre *The Doors*.⁴⁵ Die Art der Herangehensweise, um die Wirkung von Drogen zur Gänze zu verstehen, ist sowohl bei Huxley als auch bei dem Protagonisten des Films *The Trip* von Roger Corman deckungsgleich: Der Selbstversuch soll in beiden Fällen Einsichten gewähren, Sinneserweiterung ermöglichen und Fragen beantworten.

Demnach spricht *Paul Groves*, gespielt von Peter Fonda, am Anfang des Films darüber, dass er mit sich selbst ins Reine kommen, gleichzeitig etwas herausfinden sowie sich über Verschiedenes klar werden möchte: Zusammengefasst strebt der Protagonist eine Katharsis an, wobei ihm die Einnahme von *LSD* helfen soll.

Was bezwecken die Protagonisten in *Enter the Void* mit dem Konsum von Drogen? Wie bereits erwähnt hat keiner von ihnen die eigene Selbstfindung abgeschlossen. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass die Mehrzahl an dem Punkt angelangt ist, an dem durch die Drogenabhängigkeit oder deren regelmäßigen Konsum der Bezug zum eigenen Ich verloren geht. Der Rausch von *Oscar* am Anfang des Filmes und der dargestellte Trip zeugen zwar von einer Sinneserweiterung, die weiteren Ausschnitte aus seinem Leben zeigen jedoch, dass er bei jeder möglichen Gelegenheit Drogen konsumieren will, um das eigentliche Leben, die mangelnde Entwicklung und wiederum dadurch resultierende Probleme auszublenden. Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle, dass *Oscar* auch während er erschossen wird unter Drogeneinfluss steht.

Auf die Frage hin, was die Kernaussage seines Filmes *Enter the Void* sei, antwortete Gaspar Noé, dass es darum gehe, dass das Leben des Protagonisten nicht völlig bedeutungslos gewesen sei, dieser repräsentativ für einen von Millionen Menschen stehe und dass in sehr vielen Fällen ein ganzes Menschenleben auf eine einzige extrem traumatische Erfahrung zurückzuführen sei.⁴⁶

45 Vgl. Müller, Ulf (Hg.), *Der Haschisch-Club. Ein literarischer Drogentrip*, Köln: Tropen Verlag 2002. Peter Weibel

46 Vgl. Herausgeber Niko Alm, Stefan Häckel, *Vice Magazin Volume 3 Number 9*, S.37

In dem Film *The Trip* werden die einzelnen Vorbereitungen für eine Drogeneinnahme inklusive psychologischer Vorbereitung dargestellt.

Wiederholt werden Elemente seines Trips gezeigt. Dabei wechseln sich positive, freudige Erlebnisse mit alptraumartigen Sequenzen ab.

Wie eine Schutzperson führt *John Paul* in das fremde Szenario einer kommuneähnlichen Gemeinschaft ein, in welcher der Dealer lebt. Dort wird der Brauch des Rauchens eines Joints in großer Gruppe von der Kamera in Gänze verfolgt, um das Gemeinschaftsgefühl dieser Figuren zu demonstrieren und die übergeordnete Rolle des Kollektivs, das durch die Präsenz der Drogen zusammengehalten wird. Das Haus, als Schauplatz des ersten Teils der Handlung betrachtet, bereitet den Zuschauer durch die gezeigte Ausstattung auf den weiteren Verlauf vor. *John* begleitet im Anschluss an die Begrüßungszeremonie *Paul* in abgetrennte Räumlichkeiten und umsorgt ihn in einer Kombination eines Mediziners und Psychologen. Gerade die Couch, auf die der Protagonist sich legen soll und auf der er gebeten wird sich völlig zu entspannen, lässt solche Assoziationen aufkommen.

Nach der Einnahme beginnen die Traumsequenzen des Trips – psychedelische Bilder, die in ihrer Machart sehr stark an die gleichnamige Kunstrichtung, die gerade in der Entstehungszeit des Films massiv an Popularität gewann, erinnern.

Entsprechend sieht man bunte Kraftfelder und kontrastierte, kaleidoskopartige Strukturen und Oberflächenabbildungen in Form von Projektionen auf die Körper von *Paul* und *Sally*, seiner Frau, mit der er im Rausch Geschlechtsverkehr hat.

Die Verarbeitung ungelöster Probleme in der Realität werden metaphorisch in den Traum im Rausch projiziert, gleich der oben beschriebenen stilistischen Lösung der Regisseurs.

Für unangenehme Passagen des Trips werden bei dem Genre *Horrorfilm* Anleihen gemacht. Ähnlich werden regelmäßig Erinnerungen von *Oscar* aus seiner Kindheit teilweise als Subliminalbilder oder in ganzen Sequenzen gezeigt. Die Mutter von *Oscar* redet ihm als Kind gut zu und erklärt ihm, dass sie ihn über alles liebe und immer auf ihn aufpassen würde, sogar vom Himmel aus. *Oscar*, der verunsichert zu sein scheint, fragt sie daraufhin, ob sie ihn oder seinen Vater respektive ihren Mann mehr liebe. Sie entgegnet, dass sie beide gleich stark liebe, es sich aber um eine ganz andere Art der Liebe handele. Die Montage zeigt daraufhin bereits eine weitere

Rückblende, in der *Oscar* einen Hotelflur entlang läuft. Die Tonspur aus dem Gespräch mit der Mutter läuft jedoch weiter und man hört *Oscar* fragen, warum es sich um eine andere Art von Liebe handle. Seine Stimme wird durch sphärisch anmutende Klänge und ein sirenenhaftes Dröhnen begleitet, das wiederholt im Film eingesetzt wird, während er einen Hotelgang entlang läuft und eine Zimmertür öffnet. Hierauf sieht er seine Eltern beim Geschlechtsverkehr. Die Kamera blendet kurz ab und augenblicklich wieder auf und man sieht in einer ähnlichen Kadrierung *Alex*, der Geschlechtsverkehr in einem anderen Raum mit einer asiatischen Frau hat. *Oscar* schließt die Tür und es wird deutlich, dass ein Zeitsprung stattgefunden hat, er erwachsen ist und sich in einer Diskothek befindet. Hervorzuheben ist, dass er unter Drogeneinfluss steht und dass ähnlich wie in der bereits beschriebenen Szene in *The Trip* innerhalb des Rausches belastende Erlebnisse zutage treten. Bei der Tongestaltung wird von einem ständigen Wechsel zwischen crescendo und decrescendo Gebrauch gemacht. Obgleich sich der Schauplatz geändert hat und elektronische Musik als Sphärenklang aus der Diskothek ertönt, läuft das Dröhnen auf einer weiteren Tonspur synchron weiter. Beide Tonspuren ergänzen sich optimal, da die elektronische Musik rein instrumentell ist und von einem ausgeprägten Bass getragen wird, etwas was auch das dauerhafte Dröhnen charakterisiert. Der Ton und die Musik werden in *Enter the Void* wenig zur Untermalung eingesetzt, sondern zeichnen sich eher durch eine kontrapunktische Verwendung aus. Das rauschartige Gefühl mit der visuellen Ästhetik eines Traums, einzelne Bilder werden aus dem Kontext herausgelöst und blitzartig durch den Schnitt aneinander gefügt, wird durch die nahtlos ineinander übergehenden Tonspuren verstärkt. Eine dahingleitende, zerfließende Empfindung wird exemplarisch an dieser Szene aufgezeigt, repräsentiert aber große Teile des Films. Die Kameraperspektive ist wie in allen Rückblenden verändert. Man sieht nicht mehr aus der Perspektive von *Oscar* und somit ist in den Rückblenden auch das Gefühl der umfassenden Immersion nicht mehr gegeben. Es findet eine Verschiebung der Kamera hinter die Figur von *Oscar*, dessen Hinterkopf dabei dauerhaft im Kader platziert wird, statt. Die Bewegung einer ständigen Verfolgung von *Oscar* wird somit simuliert. Gaspar Noé erklärt in einem Interview in *Der Welt*

auf die Frage hin, warum die Perspektive dergestalt von ihm verwendet werde:
 „Wenn ich träume, sehe ich mich auch immer von hinten.“⁴⁷

Am Anfang von *Enter the Void* ist Oscar noch lebendig und konsumiert die Droge DMT. Der visualisierte Trip wird derart dargestellt, dass weder er selbst als Konsument alle Erfahrungen in seinen Trips durchlebt noch dass dies eine fiktive, fremde Person an seiner Stelle tut, da seine Erfahrungen aus abstrakten Eindrücken von Farben und Sphären bestehen, in denen weder Personen noch Gegenstände aus dem Diesseits vorkommen. Ergo wird bei diesem Selbstexperiment die Droge DMT nicht als Medium benutzt. Der Proband vermittelt weder durch Sprache oder Aufzeichnungen seine Eindrücke und ist alleine. Im weiteren Verlauf wird minutenlang nicht gesprochen und die Wahrnehmung des Zuschauers wird trotz des Primärreizes der akustischen Ebene, auf der ein Durcheinander an Tonfolgen zu hören ist, auf den Bildrausch gelenkt. Man könnte demnach davon sprechen, dass ein anderer Kanal des Mediums Droge genutzt wird.

Durch den Bildrausch wird eine ähnliche Beschreibungsebene gewählt wie in „*High Priest*“ von Timothy Leary. Der Fernseher als Kommunikationsmedium zwischen der Außenwelt und dem sich im Rausch befindlichen Probanden spielt eine herausragende Rolle in dessen Aufzeichnungen: „*Vergiss dich selbst. Stell deinen Empfang um auf das große Bild.*“⁴⁸

Durch das Medium Droge soll das eigene Ich zurückgestellt und dadurch Energie gewonnen werden, um andere Empfangskanäle freizulegen. Dem Probanden werden im Rausch maschinelle Eigenschaften zugesprochen. Er schaltet sich an und aus, so wie das Medium. Der Proband verfolgt den Fernseher durch ganz neue Wahrnehmungsverknüpfungen einerseits passiv und andererseits aktiv.

Albert Hofmann, der die psychische Wirkung von LSD entdeckt hat, schildert in seinen Beschreibungen „*LSD – mein Sorgenkind*“, in denen er einen Selbstversuch mit LSD festgehalten hat, in auffallend ähnlicher Weise die Wahrnehmungsverände-

47 Peters, Harald, *Soll man ins Kino oder in Deckung gehen?*, <http://www.welt.de/kultur/article9218613/Soll-man-ins-Kino-oder-in-Deckung-gehen.html> Zugriff am 04.01.2013

48 Müller, Ulf (Hg.), *Der Haschisch-Club. Ein literarischer Drogentrip*, Köln: Tropen Verlag 2002, S.168

rungen, wie sie filmisch von Roger Corman in seinem bereits thematisierten Film *The Trip* umgesetzt wurden. Dementsprechend spricht er gleichfalls von intensivem, kaleidoskopartigem Farbenspiel, das in höchstem Maße ohne Pause durch seine angeregte Phantasie auf ihn einwirkte. Ferner schildert Hofmann, dass die akustische Wahrnehmung auf eine Bildebene transportiert wird. Geräusche und Töne werden mit anderen Worten in farbige Bilder übersetzt.

Diese synästhetische Erläuterung gibt der oben beschriebenen Passage im Film, in der minutenlang nur Töne zu hören sind, eine andere Bedeutung. Wenn man von einer möglichen Visualisierung zu Tönen ausgeht, könnte man in der filmischen Variante folglich von einer umgekehrten Entstehungsart ausgehen: Zu ausgewählten Tönen werden passende Bilder mit kontrastreichen Farben phantasiert und filmisch umgesetzt. Das ständige Brummen, einem Grollen gleich, richtet sich auch nach Beschreibungen in *dem tibetischen Buch der Toten*.

Zudem gibt es analoge Stellen in Hofmanns Text, die von Angstzuständen handeln, die sich in Erscheinungen von Dämonen und Hexengestalten manifestieren vergleichbar, den *Paul* im Film erscheinenden gesichtslosen Reitern. Einen auffallenden Unterschied zwischen dem realen Beschreibungstext eines Selbstversuches und der Umsetzung des imaginierten, fiktionalen Drehbuches gilt es hervorzuheben: Hofmann scheint körperlich nach der Einnahme der Droge *LSD* sehr schwach gewesen zu sein und beschreibt demnach, wie er in sein Bett getragen wurde und auch längere Zeit nicht verständlich sprechen konnte.⁴⁹

Im Film hingegen scheint *Paul* während seines gesamten Rauschzustandes voller Energie zu sein, was auch durch sein ständiges Umherirren bekräftigt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hofmann durch den Selbstversuch zufällig und unbeabsichtigt in einen derartigen Rausch geraten ist und durch das Medium Droge körperlich in einem Maße eingeschränkt wurde, dass er nur mit fremder Hilfe, die streckenweise durch einen Arzt geleistet wurde, den Rausch überstehen konnte.

Wissenswert erscheint die Vielfalt der Bewusstseinsveränderungen, die durch die Einnahme von *LSD* erreicht werden können. So beschreibt Timothy Leary seine Halluzinationen, die er nach der Einnahme von *LSD* hatte, folgendermaßen:

49 Vgl. Müller, Ulf (Hg.), *Der Haschisch-Club. Ein literarischer Drogentrip*, Köln: Tropen Verlag 2002; S.151ff.

„Ein endlos tiefer, morastiger Sumpf von einem anderen Planeten, brodelnd und dampfend vor Energie und Leben, und in dem Sumpfland ein riesiger Baum (...) Und dann wie ein kosmischer Staubsauger, machte dieser Baum schwuuups, und jede Zelle meines Körpers wurde in die Wurzeln, Zweige, Äste und Blätter dieses Baumes hineingezogen.“⁵⁰

Im Vorfeld zu den Rauschzuständen gibt es in jeder der Beschreibungen und auch in der filmischen Darstellung eine Phase, in der gar nichts passiert oder sich der Rausch nur schleichend bemerkbar macht. Hier könnte man eine zeitliche Beschreibungskomponente einführen und diese Zwischenzeit als Inkubationszeit betiteln.

An dem Zitat deutlich erkennbar gibt es weitere, abstrakte Phasen eines Rausches, die sich zumeist in den Gedanken des Probanden abspielen. An dieser Stelle ist eine weitere Passage von Bedeutung, in der Leary die Begegnung mit seiner Tochter während eines Trips beschreibt. Wie bei einer Fernsehfamilie findet ein Begrüßungsdialog zwischen den beiden statt. Die Verhaltensmuster einer stereotyp amerikanischen Tochter scheinen ihn derart aus der Bahn zu werfen, dass er voller Schuldgefühle eine emotionale Reaktion durchlebt, welche nicht nur die Aufarbeitung dieser Situation, sondern durch die Intensität die eines ganzen Lebens zu beinhalten scheint.

Im weiteren Verlauf trifft er ebenfalls auf seinen Sohn, der vor dem Fernseher sitzt. Schlagartig verändert sich die Wahrnehmung dadurch wieder in eine ganz andere Richtung. Das gesamte Erleben während des Trips scheint einer Fernseherfahrung zu gleichen und der Fernseher wird als ein Medium der Kommunikation zwischen einem göttlichen Wesen und den Menschen angesehen:

„Plötzlich wusste ich, dass alles eine Botschaft der unpersönlichen, unnachgiebigen, grenzenlosen, göttlichen Intelligenz ist [...]“⁵¹

So kann man auch den beschriebenen Umgang zwischen Vater und Tochter als Ritualisierung der Abläufe mit Seriencharakter verstehen.

50 Müller, Ulf (Hg.), Der Haschisch-Club. Ein literarischer Drogentrip, Köln: Tropen Verlag 2002; S. 163

51 Müller, Ulf (Hg.), Der Haschisch-Club. Ein literarischer Drogentrip, Köln: Tropen Verlag 2002, S. 166

Als Novum bei den Beschreibungen von Leary bleibt somit die Erweiterung um die religiöse Komponente und deren Anknüpfung an das Medium Fernseher, welches das Familienleben bestimmt und das Familienbild vorprägt.

Drogenkonsum kann die Möglichkeit außerkörperlicher Erfahrungen begünstigen, wie dies an späterer Stelle noch thematisiert wird.

2.8. *Das schweigende Dasein*

„Raum und Landschaft,/ das Gesicht der Dinge,/ den Rhythmus der Massen/ und den heimlichen Ausdruck des schweigenden Daseins.“ (Béla Balázs)⁵²

Das Ritual des Protagonisten *Oscar* – Drogen alleine, heimlich zu konsumieren und die Wirkung dieser im Anschluss alleine zu genießen – ist der Ausdruck des schweigenden Daseins wie es Balázs formuliert.

In diesem Fall ein Dasein, das autark bestritten wird, in einem maximalen Rückzug aus der Gesellschaft besteht und schweigend – nonkommunikativ – selbstbestimmt und doch verstellt sowie fremdgesteuert gefristet wird.

Für *Oscar* existiert Freundschaft nur zweckgebunden. Hier ist beispielsweise auch *Alex* zu nennen, der den Kontakt zum Drogendealer herstellte. Ein menschlicher Austausch findet demnach nur auf der Basis des lebenssteuernden Elements, der Droge, statt.

Alex hingegen stellt den wissenden, mahnenden Gegenpol dar, der über die Wirkungen der Drogen exakt informiert ist und vor der Grenzüberschreitung der gesellschaftlichen Normen warnt. Ebenso die Illegalität des Drogenkonsums und den Weiterverkauf prangert er wiederholt an. *Alex* stellt in nicht näher zu bestimmender Form die Moral und auch das Gewissen der intakten Gesellschaft dar, obgleich er gleichzeitig ein Leben als Künstler mit Exzessen führt.

Der Rhythmus des Lebens ist mutiert, damit einher gehen zunehmende Bedeutungslosigkeit normativer Werte sowie Enttabuisierung. Die Droge, der daran gekoppelte Konsum und Beschaffungsrituale stellen die neue Abfolge im Leben dar.

⁵² Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 15

Oscar erweckt den Anschein, dass Liebe für ihn nicht mehr existiere. Er sagt zwar immer wieder „*I love you*“ zu seiner Schwester, dennoch lässt er sie auf die schiefe Bahn geraten und als Stripperin enden.

Wie die Liebesbekundungen an die Schwester bleibt auch der Versuch, sich bei *Victor* zu entschuldigen, vordergründig, die innere Distanz wirkt nach außen als Gleichgültigkeit.

Die Mutation respektive Verschiebung ist vollkommen. Inzest wird angedeutet und ödipale Wünsche in Phantasien geäußert. *Oscar* schläft in seiner Vorstellung mit der eigenen Mutter, während er bereits in einer anderen Welt seiner Schwester beim Sex zuschaut. In dem Maße, wie der Zuschauer an dem sexuellen Verkehr der Schwester teilnimmt, werden die Grenzen zum Voyeurismus fließend. Allgemein gültige soziale Regeln interessieren *Oscar* nicht mehr, er versucht sie aufzubrechen und schläft auch mit der Mutter eines seiner Kunden, *Victor*, der ihn daraufhin an die Tokyoer Drogenpolizei verrät. Die Mutation erschafft eine verstellte Perspektive, einer ständigen Totalen gleich. Visuell wird dies deutlich, dadurch dass *Oscars* Seele durch Wände fliegt. Sie und somit er sind omnipräsent – Gott gleich.

William S. Burroughs, Vertreter der Beatgeneration, schreibt in seinem Buch *Junky*⁵³ auf die Frage hin, wie man zu einem Junky werde: „*It's not a choice, but a way of life.*“⁵⁴ *Linda* wirft *Oscar* vor, dass er ein Junky sei. Dieser sagt er sei keiner, ist aber einer.

Es geht um das Ritual sich zu entschuldigen, es wird vollzogen, da es von den anderen erwartet wird, ist aber nicht ernst gemeint.

Die Arbeit der Schwester im Rotlichtmilieu ist ebenfalls ein Beispiel für die Perversion respektive der Umkehr des Lebens.

Ist sie später nach der Abtreibung und der Geburt wieder eingegliedert in die normalen Strukturen und fähig zu lieben oder geht es in dem Zusammenschluss mit *Alex* nicht um Liebe? Versucht sie das geringere Übel zu wählen, den einfachen Weg suchend oder lehnt sie die Unerträglichkeit des Alleinseins ab, infolge des Nichtertragenkönnens des *schweigenden Daseins*?

53 William S. Burroughs, *Junky*, Harmondsworth: Penguin 1981

54 William S. Burroughs, *Junky*, Harmondsworth: Penguin 1981, S.33

3. Religiöses

3.1. Einleitung

Nach eigenen Angaben ist Gaspar Noé keiner Religion oder Sekte zugehörig.⁵⁵ Nahtoderfahrungen sind seiner Meinung nach in Wirklichkeit Träume der Beteiligten gewesen, die sich im Nachhinein an nichts erinnern könnten und um ihrem Umfeld Ängste vor dem Tod nehmen zu können, erfänden sie diese in Wirklichkeit geträumten Erlebnisse.

Gaspar Noé bedient sich eines Synkretismus, der vor allem in Japan und weiteren asiatischen Ländern eine übliche Form der Ausübung von religiösen Vorstellungen ist. So ist *Oscar* aus Kanada stammend christlich geprägt. In der Handlung wird dies nicht direkt thematisiert und durch die Lebensführung der Protagonisten hat man den Eindruck, dass es sich bei ihnen um Agnostiker oder Atheisten handelt. Der einzige Ansatzpunkt, um von einer christlichen Erziehung auszugehen, ist die Tatsache, dass sowohl *Oscar* als auch seine Schwester *Linda* in einem Waisenhaus aufgewachsen sind und derartige Institutionen in der Regel von einem christlichen Träger betrieben werden oder zumindest eine christlich ausgerichtete Ethik vermitteln.

Ein evidenter Bezug zu Religion oder dergestaltigen Themen scheint auf den ersten Blick bei der unvoreingenommenen Rezeption nicht erkennbar zu sein. In gewisser Hinsicht ist eine Kritik oder auch ein Aufbegehren gegen etablierte Religionen zu erkennen. *Bruno*, der Drogendealer in *Enter the Void*, trägt eine Kette mit einem auffallend großen Kreuz. Bei einer Unterteilung in Gut und Böse wäre sein Charakter letzterer Kategorie zuzuordnen. Die scheinbare Autorität von *Bruno*, die er mit einer aggressiven Mimik und dementsprechender Körpersprache aufzubauen versucht, wird damit religiös konnotiert.

Alex warnt *Oscar* im Vorfeld des ersten Treffens mit Anekdoten vor *Bruno*. Dessen unmenschliches Handeln gegenüber Drogenabhängigen prangert *Alex* an. In der Wohnung von *Bruno* halten sich regelmäßig männliche Asiaten, die von ihm in seiner Wohnung in komatösen Dämmerzuständen von einer Drogeneinnahme zur

⁵⁵ Vgl. Herausgeber Niko Alm, Stefan Häckel, Vice Magazin Volume 4 Number 9, S.69

nächsten angeleitet werden, auf. *Bruno* macht sie mit Drogen gefügig, um sich im Anschluss sexuell an ihnen zu vergehen. Um seinen Hals trägt *Bruno* eine Kette mit einem großen christlichen Kreuz, wobei er weder ein Geistlicher noch ein religiöser Mensch ist. Ganz im Gegenteil handelt es sich bei *Bruno* um eine Figur, die eine Personifizierung des Bösen darstellt. Ihn mit der Requisite eines Kreuzes zu inszenieren, stellt aus religiöser Sicht eine blasphemische Handlung dar.

Alex weckt das Interesse von *Oscar* für die buddhistische Religion mit der Leihgabe *des tibetischen Buches der Toten*. Auf diese Weise betrachtet handelt es sich hier um zwei gegensätzliche Pole, die eine klare Zuweisung bezüglich der Sympathien des Regisseurs enthalten. Eine Kritik am Katholizismus ist somit erkennbar.

Nur die Kenntnis *des tibetischen Totenbuches*⁵⁶ ermöglicht es dem Rezipienten, die dem Film zu Grunde gelegte Struktur und die daran geknüpften Abläufe zu verstehen. Jenes wurde erstmalig außerhalb Asiens in einer englischen Übersetzung durch den amerikanischen Anthropologen W. Y. Evans-Wentz mittels einer Veröffentlichung durch die *Oxford University Press* der westlichen Welt zugänglich gemacht.

Ausgehend von den Disziplinen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft wurden zwei Ausgaben zu Rate gezogen, um sich interdisziplinär der fachfremden Materie zu nähern und den Zugang aufgrund eines Spektrums an Betrachtungsweisen zu vereinfachen.

Die erste ausgewählte Veröffentlichung enthält einen Abriss der Bedeutung *des tibetischen Totenbuches* von einer religiösen, historischen und textkritischen Warte aus betrachtet durch den deutschen Interpretator der buddhistischen und daoistischen Lehren Lama Anagarika Govinda, ergänzt durch einen psychologischen Kommentar von Carl Gustav Jung sowie ein drittes Vorwort, *Die Wissenschaft vom Tode*, von John Woodroffe, einem englischen Professor für indisches Recht.

Die Wahl, diese drei Einleitungen dem eigentlichen Buche voranzustellen, zeugen von der Komplexität der Schrift selbst und der Schwierigkeit eines tiefer gehenden Verständnisses für eine westliche Leserschaft. Die sprachliche und gedankliche Ausrichtung ist völlig anders konnotiert.

⁵⁶ Das tibetanische Totenbuch oder die Nahtod- Erfahrungen auf der Bardo-Stufe (ein Weisheitsbuch der Menschheit 1991 Deutsche Übersetzung von Louise Göpfert- March

Die zweite Fassung⁵⁷ beinhaltet gleichfalls das Geleitwort von Lama Anagarika Govinda, gefolgt von einer Einführung der Herausgeberin Eva K. Dargyay und einem Brevier von Gesche Lobsang Dargyay über das religiöse Leben in Tibet.

Die Vielfalt an Auslegungsmöglichkeiten von religiösen Themen ist bereits im asiatischen Raum erkennbar und findet einen Ausdruck in der Unterteilung in verschiedene Schulen.

Die Diversität ist insbesondere durch eine geographische und inhaltliche Subdivision zu verstehen. So erlangten die Anschauungen des tibetanischen Totenbuches hauptsächlich in Tibet, China und Japan Verbreitung.⁵⁸

Im Hinduismus gibt es zahlreiche Schriften, die eine Art Anleitung für den Sterbenden oder Verstorbenen, der sich in der Überquerung zum Jenseits befindet und davor geschützt werden soll in einer der Interwelten wiedergeboren zu werden.⁵⁹

Diese Ausrichtung wird ebenso im tibetanischen Originaltitel deutlich, der transkribiert in „*Bardo Thödol*“ eine Entsprechung findet. Bardo heißt „Zwischenzustand“ und der gesamte Titel hieße „Befreiung durch das Hören im Zwischenzustand“.⁶⁰

Obgleich sich das *tibetanische Totenbuch* auch an lebende Rezipienten richtet und nicht ausschließlich am Sterbebett vorgetragen wird, liegt die Pointierung auf dem „Zwischenzustand“. In *Enter the Void* nehmen die Visualisierungen dieses Zwischenstadiums gleichfalls den größten Teil der Handlung ein.

3.2. Das tibetanische Totenbuch oder das tibetische Buch der Toten (*Bardo Thödol*)

Das *Yoga-Tantra* vereint die Quintessenz und bildet somit die Schnittmenge zwischen den Kapiteln Religiöses und Rituelles, wie Robert Thurman in den einleitenden Kapiteln der von ihm veröffentlichten Ausgabe *des Tibetischen Totenbuches* erläutert. Religion als etwas Systematisches aufgefasst, besteht aus verschiedenen Komponenten, die ihre Ausübung erst ermöglichen. Ein harmonisches Verwoben sein der einzelnen Segmente ermöglicht die Weiterentwicklung, Verbreitung und Tradierung. Die Kreierung und ständige Modifikation von Ritualen ist hierfür signifikant.

57 Eva K. Dargyay- Das tibetische Buch der Toten, Scherz Verlag, 1977

58 Vgl. Reinhart Hummel S.59

59 Vgl. Reinhart Hummel S. 58

60 Vgl. Reinhart Hummel S. 59

Die Rituale der Initiation des *Yoga-Tantra* scheinen sehr diffizil und in vier Hauptkategorien der Einweihungen unterteilt, die folgend in nuce zusammengefasst sind:

Während der „*Vasen-Initiation*“ soll eine Versunkenheit in den eigenen Körper erreicht werden; „*Die geheime Einweihung*“, richtet das Hauptaugenmerk auf die Sprache, „*die Weisheits-Intuitions-Ermächtigung*“, mit einem Schwerpunkt auf die Auseinandersetzung mit dem Geist, sowie die „*Wort-Initiation*“⁶¹, die die drei Elemente des Körpers, der Sprache und des Geistes als eine Unität betrachtet und potenziert im Vergleich zu den drei vorausgegangenen Initiationen den Zugang zu einer hohen Integrationsebene der Vollendungsstufe zulässt und eine Entsprechung zu den Lehren der Großen Vollkommenheit darstellt.

Die Veränderung der Protagonisten von *Enter the Void* durch die Ausübung von Ritualen, die teilweise den Charakter von Initiationen besitzen, sind essenziell für die Dramaturgie des Spielfilmes.

Prinzipiell fehlt ein Urteil, ob der Glaube an Tod und Reinkarnation als Ursache oder als Folge von Riten einzustufen ist. Als Folge kann man die Vorstellung kategorisieren bei Initiations- und Ordinationszeremonien, bei denen die Ekstase, die Externalisierung, ein Traum oder der Schlaf eine gesonderte Rolle innehaben.⁶²

Im Buddhismus, wenigstens in der Ausübung in asiatischen Ländern, gibt es Initiationsriten wie die Rasur von dem Haupthaar in Folge der Aufnahme in ein Kloster.

Die Lehren des Buddhas sind unter dem Begriff Dharma zusammengefasst und die beschriebenen Riten des Yoga-Tantras sind gleichfalls Riten der Initiation.

Ein wichtiges Element stellt die Abstimmung auf die persönlichen Bedürfnisse des Schülers dar. Hierfür bietet der Buddhismus eine strukturierte Hierarchie. Der Meister, auch Lama genannt, ist auf Gebiete spezialisiert und daher kann es zu der Auswahl diverser Meister für einzelne Initiationen kommen.

Die Protagonisten, die entscheidend für die Narration von *Enter the Void* sind, stammen aus unterschiedlichen Ländern. Ein auch dadurch bedingtes Wiederkehrendes ist die Reise. *Oscar* und *Linda* waren als Kinder bereits mit ihren Eltern nach Japan

61 Vgl. Thurman, Robert A. F. (Hg.), *Das Tibetische Totenbuch oder Das Große Buch der Natürlichen Befreiung durch Verstehen im Zwischenzustand*, Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main, 1996 Originalausgabe Robert A. F. Thurman *The Tibetan Book of the Dead*, Bantam Books, New York 1994), S. 113

62 Vgl. Van Gennep S. 176

gereist, ein eindeutiger oder nebensächlicher Grund, warum es *Oscar* als Erwachsenen dorthin verschlägt. Entscheidend dabei ist, dass diese Handlung die Motivation seiner Schwester *Linda* darstellen wird, gleichfalls nach Tokyo zu ziehen. Was kennzeichnet die Stimmung einer Reise? Viele der Reisenden und alle genauer gezeichneten Figuren des Filmes befinden sich auf der Suche. Jene als Sinnbild verstanden impliziert jegliche Form von Unklarheiten, Wünschen und Variablen.

Im *tibetischen Buch der Toten* werden die Interwelten und deren Zwischenzustände mit immer neuen Variablen und Modifikationsmöglichkeiten auf die wiederum Ratschläge folgen, versehen und vermitteln ein Gefühl der Reise. In der filmischen Umsetzung wird dieses Gefühl durch den umherfliegenden Geist erzeugt. Wie bei einem Prozess in einem Gericht, gegliedert durch die einzelnen Verhandlungstage, Prozessordnungen und Inhalte, bedingt eine Handlung oder Unterlassung zwangsläufig eine Konsequenz und im Falle des Totenbuches das Eintreten in einen weiteren Zustand.

Licht-Meditation in Kombination mit urbanistischen Wunschvorstellungen ist, was der japanische Mitbewohner von *Alex* praktiziert. Bezeichnenderweise ist er namenlos, wodurch er weniger anonym, vielmehr austauschbar und entindividualisiert erscheint. Als einer der wenigen Japaner, die nicht nur als Komparsen in *Enter the Void* fungieren, repräsentiert er im Gegensatz zu *Mario*, dem Clubbesitzer, Zuhälter und Partner *Lindas*, den ausgewogenen und durch seine Tätigkeit im übertragenen Sinne meditierenden Teil der japanischen Bevölkerung.

Wie buddhistische Mönche bei der langwierigen Vorbereitung eines Mandalas, die als Zweck nicht nur ein perfektes Farbenspiel, sondern zugleich auch das Meditieren während der Vorbereitungsprozedur verfolgen, arbeitet dieser japanische Mitbewohner in ähnlicher Weise an seiner Maquette des *Love Hotels*.

Mandalas werden zumeist von Anhängern des Buddhismus in Japan und Tibet als kreisförmige oder vieleckige Diagramme hergestellt und dienen als Hilfsmittel der Meditation. In den Mandalas werden mystische Themen dargestellt und sollen beim Herstellenden das Versenken durch die gleichzeitige Meditation vereinfachen.⁶³ Mit dem Versenken soll der Meditierende eine vertiefte und vornehmlich geistige

63 Vgl. Brockhaus, S.490

Konzentration, ein Verlegen der Fixierung auf den eigenen Körper hin zu einer Loslösung von dem eigenen Ich, erlangen.

In dem Kommentar zu dem ersten Teil des tibetischen Buches der Toten wird erläutert, dass unterschiedliche Praktiken angewandt würden, um einen klaren, nicht getrübbten Geist und in der Folge seine Lichthaftigkeit zu erzielen. Eine davon sei, sich auf Buchstaben zu konzentrieren, jedoch unter keinen Umständen auf *Mantras*. Die zweite Möglichkeit sei, sich Lichtkreisen zu widmen.⁶⁴

Auch die Meditation mit Licht unterstützt in erster Linie den Prozess des sich Versenkens und somit die Konzentration auf den eigenen Geist.

Eine der augenscheinlichen Charakteristika der Maquettenstadt in *Enter the Void* sind die leuchtenden Neonfarben. Die grellen Farben, die immer wieder eingesetzt werden und somit die Stimmung nachhaltig prägen. Ein weiteres Beispiel ist der Besuch eines Geschäftes von *Linda* und *Oscar* am Morgen nach einer Nacht in der Diskothek. Unabhängig von deren verfälschter Perspektive durch Alkohol- und Drogenkonsum vermitteln alleine die Farben losgelöst von den gezeigten Verkaufsobjekten einen unreal wirkenden Eindruck, etwas traumhaftes wie in den künstlichen Welten der Spielzeuge.

Gen Ende des Films erlangt die Maquette eine zusätzliche Bedeutung. Mit der Hotelmetapher des *Love Hotels* wird die Aussage gemacht, dass ein Ort, der dem Willen des Regisseurs entsprechend die Ästhetik eines Flipperspieles aufweist und somit gar kein Leben beinhaltet, der Ort der Wirklichkeit wird, die Realität ist.

In *2001: A Space Odyssey* diente Stanley Kubrick die Verwendung von Maquetten und Miniaturmodellen als Grundlage für die Raumschiffe und Flugsimulationen im Weltraum. Die Frage nach der Funktion und dem Einfluss der Maquette als Metastadt stellt sich auch in diesem Werk.

Noé kontrastiert sonach mannigfach virtuelle Welten mit filmischen Realitäten und vice versa. Bei dem Rezipienten hinterlässt dies eine stetige Unsicherheit, ob es sich um Halluzinationen des schwebenden Geistes, chronologisch einzuordnende Teilhandlungen oder aus dem Kontext gerissene Rückblenden handelt.

Bezug nehmend auf das *Love Hotel* des Mitbewohners bleibt anzumerken, dass dieses eine Maquette darstellt. Jene, üblicherweise von Architekten in der Planungsphase

64 Vgl. das tibetische Buch der Toten, S.84

angefertigt, erfüllen den Zweck eines Planes, etwas, das in Realität umgesetzt werden möchte. Somit könnte man das wiederholte Visualisieren der Arbeit an der Maquette und deren Fortschritte auch als Metapher für Spielzeug, das zur Realität werden kann oder wird, betrachten. Denn eine Stadt aus Spielzeug erfüllt nur ihren Sinn, wenn auch mit ihr gespielt wird, was der japanische Mitbewohner immer wieder tut, insbesondere mit Taschenlampen, denen als Lichtquelle wiederum eine besondere Bedeutung zuteilwerden. Ein weiteres Beispiel für die Symbiose von filmischer Realität und virtueller Welt stellt seine voyeuristische Beleuchtung der unter Drogeneinfluss stehenden *Linda* und einer Freundin aus dem Striplokal, die sexuelle Handlungen vollziehen, dar, die in einen durch die räumliche Nähe realisierbaren direkten Anschluss der Beleuchtung des *Love Hotels*, eines Teiles seiner Maquette, die sich zu diesem Zeitpunkt noch im Entwurf befindet, mündet. Hier wird dessen spätere Existenz heraufbeschworen, indem der Vorgang suggeriert eine Übertragung von Lebensenergie fände statt, indem Licht diese von den Frauenkörpern hin zu den Objekten transportiere.

Zu welchem weiteren Zweck wird etliche Male die konzipierende Arbeit an einer Maquette in *Enter the Void* gezeigt?

Die Planung ist ein Teil des Spiels, es ist eine Form des Spiels. Die Mittel, in diesem Fall eine Maquette, sind leblos. Die verwendeten Materialien sind gleichfalls leblos. Der Spieler gleicht dem Aktionisten bei der *Fluxus-Bewegung*, in der *Konzeptkunst* oder bei einer *Performance*. Der Spieler schafft das Kunstwerk, indem er es plant und nach dessen Entstehung als solches annimmt. Der Anonymität eines Spielgegenstandes muss die Tatsache gegenübergestellt werden, dass der Spieler als Schöpfer dem Materiellen den Geist einhaucht und es dadurch zum Kunstwerk wird. Ein weiteres Beispiel aus der Kunstgeschichte ist das Deckenfresko von Michelangelo in der sixtinischen Kapelle in Rom. Dort ist die Erschaffung Adams zu sehen. In dieser Darstellung streckt Gott seinen Zeigefinger aus, um Adam zu berühren, um ihm das Leben zu verleihen.

Die Kernaussage⁶⁵ von *Enter the Void* ist, dass der Zyklus von Leben, Tod, Zwischenzustand (*Void*) und Reinkarnation nicht durchbrochen wird. Aus westlicher Perspek-

65 Anmerkung des Verfassers: In dieser Diplomarbeit werden verschiedene Interpretationsmöglichkeiten von *Enter the Void* vorgestellt und an dieser Stelle wird diejenige besprochen, die sich auf die Visualisierung von *dem tibetischen Buch der Toten* stützt.

tive würde man annehmen, dass eine Wiedergeburt oder gar ein In-statu-nascendi ein wünschenswertes Ereignis sei. Aus buddhistischer Sicht wird jedoch ein Zustand, der völlig losgelöst von allem Weltlichen ist, angestrebt. Diesen nennt man das *Nirwana*. Aus dem Sanskrit übersetzt sind vor allem zwei Bedeutungen zu nennen: „das Verwehen“ und „das Erlöschen einer Flamme“.⁶⁶

Als Erlösung verstanden, impliziert das *Nirwana* ein sich Neigen des Lebenstriebes *in toto*.

Heilige, die in der Lage sind alle Ausprägungen von Hass, Gier und Wahn in sich selbst zu eliminieren, sind bereits im Diesseits in der Lage den Zustand des *Nirwanas* zu erreichen.

Auf den Zustand des *Parinirwanas*, der mit dem Beginn des Todes gleichzusetzen ist, folgend, verhindert das *Nirwana* die Reinkarnation in einem individuellen Wesen.

Das *Nirwana* kann nur durch eine negative Definition näher bestimmt werden. Es eint das Gegenteil alles Irdischen in sich, was im Buddhismus als *Samsara* bezeichnet wird, und stellt die Inversion alles *empirischen Seins* und somit einen Zustand der *höchsten Seligkeit* dar.

Ein Heiliger befindet sich immerfort in diesem Gleichgewicht, wie man es vereinfachend umschreiben könnte, im Besitze von Weisheit und Güte und losgelöst von dem *Karma*, den Vergeltungskausalitäten der Taten, und jeglichen anderen Trieben und ist dem Wohlsein aller Kreaturen verpflichtet.⁶⁷

Das *Bardo Thödol*⁶⁸ besteht aus drei Teilen. *Der Zwischenzustand des Werdens* wird der dritte Teil übersetzt genannt. Im fünften Unterkapitel findet sich das *Erscheinen des künftigen Daseinsbereichs*. Die diversen Möglichkeiten der Reinkarnation werden mit sechs Lichtern beschrieben:

„Das weiße, strahlenlose Licht der Götter wird dir aufgehen und ebenso das rote Licht der Asura, das blaue Licht der Menschen, das grüne Licht der Tiere, das gelbe Licht der Hungergeister und das rauchige, strahlenlose Licht der Höllenwesen.“⁶⁹

66 Der große Brockhaus, Achter Band, S. 422, sechzehnte Auflage, F.A. Brockhaus Wiesbaden

67 Vgl. Der große Brockhaus, Achter Band, S. 422, sechzehnte Auflage, F.A. Brockhaus Wiesbaden

68 Das *Bardo Thödol* wird auf verschiedene Weise übersetzt: *Das tibetanische Totenbuch* oder *Das tibetische Buch der Toten* sind nur zwei mögliche Varianten und es trägt auch des öfteren folgenden oder ähnliche Untertitel, wie in der Übersetzung von Eva K. Dargyay: *Diese Große Befreiung durch Hören*.

69 Das tibetische Buch der Toten, S.172

Dem Leser respektive dem Zuhörer, in der Regel wird das Totenbuch einer im Sterben befindlichen oder bereits verstorbenen Person durch einen Lama am Sterbebett vorgetragen, wird anempfohlen über das ihm erscheinende Licht zu meditieren. Ebenso wird dazu geraten, sich in das Licht hinein zu versenken. Übertragen auf die filmische Umsetzung von Noé kann dies mit dem in verschiedene Lichtquellen hineinfliegenden Geist oder unter technischen Gesichtspunkten betrachtet mit der Kameraführung verglichen werden. Durch den Vorgang der Versenkung in das Licht und die Betrachtung solle die Reinkarnation verhindert werden.⁷⁰ Anzustreben sei ein Wechsel von Licht-Meditation und *Yi-dam*⁷¹, das auch als „reine Gestalt der Halluzination“ umschrieben wird und eine Legitimation für die Unklarheit der Ebenen des Filmes darstellt. Wie bereits zuvor thematisiert bleibt in der filmischen Inszenierung mehrmals unklar, ob es sich bei dem Geschehen, das der Rezipient durch die Perspektive von *Oscars* Geist sieht, um reales Geschehen oder eine von einem der Protagonisten imaginierte Metaebene handelt. Ein weiteres in der Reihe der bereits aufgezählten Verwirrung stiftenden Elemente stellt die mögliche Visualisierung eines Traumes von *Linda* in *Oscars* Wohnung dar. Bereits zeitlich nach dessen Tod einzuordnen, erwacht *Linda* und teilt *Mario* mit, sie habe geträumt, dass *Oscar* weiterhin am Leben sei. Gleichfalls ist ein Traum *Oscars* zu nennen, der wiederum *Linda* mitteilt, er habe wieder von dem Verkehrsunfall geträumt, den beide als Kinder mit ihren Eltern erlitten haben und der sie zu Vollwaisen machte. Der Verkehrsunfall ist ein einschneidender Schicksalsschlag. Die häufige Repetition mit geringfügigen Modifikationen erlangt eine narrative Bedeutung und Berechtigung durch die Benutzung in einer Metaebene.

Der Zustand der Leere und Transzendenz sei gleichfalls mit dem Wechselspiel der Meditationen erstrebenswert. Dazu müsse man die eigene „Geist-Natur“⁷² einer

70 Vgl. Das tibetische Buch der Toten, S. 173

71 Anmerkung des Verfassers: Eva K. Dargay schreibt in ihrem Glossar zu dem Begriff *Yi-dam*, dass es sich um archetypische Kräfte handele, die im Laufe des spirituellen Weges visuell erfahren werden. Diese Visualisationen erscheinen im Gewand indotibetischer Gottheiten, häufig in schreckenerregender Form. Der *Yi-dam* sei somit eine göttliche Erscheinung der archetypischen Kräfte, die nicht den aktuellen Stand des Individuums zeigen, sondern Phasen aus dem Ende der spirituellen Entwicklung darstellen. Die Kräfte haben Vorbildcharakter. *Yi-dam* seien jedoch nicht als Götter zu verstehen. Während der Ermächtigungsweihe könne ein Lama einem Schüler behilflich sein, sich seines eigenen *Yi-dam* bewußt zu werden. In den Sammlungen der Universität Wien befinden sich *Torma*, die für einen *Yi-dam* gefertigt werden. *Torma* sind Opferkuchen für eine Schutzgottheit und Teil der rituellen Praxis der Bön-Tradition (Vgl. http://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/008475.html).

72 Das tibetische Buch der Toten, S.173

klaren Begrenzung entziehen und ins Unendliche ausdehnen, bis sie die gleiche Weite des „*Wesens des Wahren Seins*“⁷³ erlange.⁷⁴ Dieser Zustand ermögliche eine Verhinderung der Reinkarnation und die Buddha-Werdung.⁷⁵

Von der Warte der vergleichenden Religionswissenschaften aus betrachtet finden sich exempli causa im antiken Griechenland äquivalente Gedanken aus westlicher Sicht. Die *Palingenesis* steht im Platonismus für eine Reinkarnation der Seele. Aus christlich theologischer Sicht kann die *Palingenesis* auch metaphorisch für eine Wiedergeburt stehen, die durch den Akt der Taufe erreicht werden kann.

Wie dem Kommentar des ersten Teiles zu entnehmen ist, hat die Übersetzerin Eva. K. Dargyay den Begriff *Geist-Natur* analog zu dem tibetischen Begriff *rang-rig* kreiert, um die Bedeutung möglichst treffend wiederzugeben. Durch Meditation könne man die Ausrichtung und Richtung der Kräfte nach innen lenken, woraufhin sie irgendwann am Mittelpunkt angelangt auf die Leere respektive die *Natur des Geistes* stoßen würden. Demzufolge fasst der Begriff *rang-rig* hauptsächlich zwei Aspekte zusammen: Die *meditative Introspektion* oder *Ein-Sicht* und die *Natur des Geistes*.⁷⁶

Die Leere und damit die *Natur des Geistes* ist wiederum in der heutigen Zeit ein Sinnbild für den Tod. Naturwissenschaftlich wird er als terminaler Zustand eingestuft und als Zerstörer des Lebens.⁷⁷

Thurman trägt folgende für die Analyse von *Enter the Void* relevanten Ausführungen über den Tod zusammen:

„*Er wird mit Schlaf, Dunkelheit und Bewußtlosigkeit in Verbindung gebracht, und von den Glücklichen – oder von denen, die glauben sich glücklich fühlen zu müssen – gefürchtet; von den Leidenden, den von unerträglichem Schmerz und von Verzweiflung Heimgesuchten jedoch wird er als endgültige Betäubung herbeigesehnt.*“⁷⁸

Drei der aufgezählten Attribute des Todes finden eine Entsprechung in der charakterlichen

73 Ebd., S.173

74 Vgl. Das tibetische Buch der Toten, S.173

75 Vgl. Ebd., 173

76 Vgl. Das tibetische Buch der Toten, S. 85

77 Vgl. Thurman, Robert A. F. (Hg.), *Das Tibetische Totenbuch oder Das Große Buch der Natürlichen Befreiung durch Verstehen im Zwischenzustand*, S. 47

78 Thurman, Robert A. F. (Hg.), *Das Tibetische Totenbuch oder Das Große Buch der Natürlichen Befreiung durch Verstehen im Zwischenzustand*, S. 47

Ausgestaltung der Figuren in *Enter the Void*. Die *Dunkelheit* steht für das Nachtleben. Die *Bewußtlosigkeit* repräsentiert die Ohnmacht mit der die Figuren dem Leben gegenüberstehen. Die *endgültige Betäubung* ist der Verlust der Kontrolle eines Drogenabhängigen. Von einer ständigen Betäubung erlöst er sich durch eine Verabreichung einer Überdosis, den „*Goldenen Schuss*“. Die Figuren in *Enter the Void* sind alle betäubt und größtenteils kontinuierlich unter Drogeneinfluss. Für einen „*Goldenen Schuss*“ gibt es zwei mögliche Motivationen: Eine fahrlässige Überdosierung oder der Wunsch bewusst einen Suizid zu begehen.

3.3. *Medienwechsel/ Transmedialität*

Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema *Medienwechsel/ Transmedialität* ist im Vorfeld der Versuch einer Begriffsklärung zu unternehmen. Da es zu diesem Thema voneinander abweichende Interpretationen und Begriffszuordnungen gibt, stützt sich diese Arbeit auf Chiel Kattenbelts Ausführungen.⁷⁹

In diesen wird der Begriff der *Transmedialität*, der die Übersetzung von einem Medium in ein anderes umschreibt, in zwei Unterkategorien aufgeteilt. Die eine, die für diese Arbeit von Bedeutung ist, bezieht sich auf den Inhalt, speziell auf das Repräsentierte und die erzählte Geschichte, wobei durch den *Medienwechsel* während des Vorgangs der Übersetzung die charakteristischen Attribute des Ursprungsmediums verschwinden. Die andere beschäftigt sich mit der Form, in der hauptsächlich stilistische Verfahren, die Konstruktionsprinzipien oder ästhetische Verfahrensweisen betrachtet werden.⁸⁰

Durch die stattfindende Übersetzung *des tibetischen Buches der Toten* in ein visuelles Medium entsteht im Falle von *Enter the Void*, wie auch bei jeder anderen Adaption einer literarischen Vorlage, eine große Veränderung der Wahrnehmung, womit gemeint ist, dass der Ursprungstext aktiv, sowie im eigenen Rhythmus gelesen werden kann und der Film passiv geschaut wird und seine eigene Zeitlichkeit vorgibt. Der Zuschauer kann sowohl beim Lesen durch die Wiederholung einzelner

79 Schoenmakers, Henri / Stefan Bläske (Hg.), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008.

80 Ebd., S. 128

Sätze, wie auch beim Film durch Hin- und Herspulen diese Zeitlichkeit durchbrechen. Derselbe Effekt wird durch eingelegte Pausen erzeugt. Die Zeit spielt allgemein eine besonders wichtige Rolle bei dem Medienwechsel, da der Ursprungstext zumeist bei einer Theateraufführung und fast ausnahmslos bei einer Verfilmung gekürzt wird. Dem Zuschauer des Filmes gehen somit etliche Informationen verloren, wenn er auch andere, die in *dem tibetanischen Totenbuch* nicht vorhanden sind hinzugewinnt. Möglicherweise erschwert diese Verkürzung die ohnehin schon schwierige Rezeption *des tibetischen Buch der Toten* umso mehr. Da es sich bei dem tibetischen Buch der Toten um eine Schrift, einen religiösen Führer handelt, entfällt die Möglichkeit, einen Vergleich zu vorausgegangenen Theaterinszenierungen anzustellen.

Darüber hinaus bedingt das Ursprungsmedium der Literatur ein weiteres Element: Die jedem Leser eigenen Bilder, die durch die persönliche Phantasie erzeugt werden und im Laufe der Lektüre ergänzt oder veränderbar werden, können nach dem Medienwechsel gar nicht erst entstehen, da die eigene Vorstellungskraft durch die vorgegebenen Eindrücke der subjektiven Sichtweise des Regisseurs blockiert werden. Gleichfalls gehen durch den Prozess der Übersetzung in ein anderes Medium die Eigenarten des Ursprungsmediums verloren. Somit findet zunächst eine Reduktion statt, um die erzählte Geschichte transportieren zu können, die dann mit der Sprache und den eigenen Möglichkeiten des anderen Mediums auf eine neue Weise erzählt wird.

Diese Reduktion ist vor allem darauf zurückzuführen, dass ein Film viel mehr Rezipienten als die Literatur aufweist und sich demnach auch an die Konventionen der Zuschauerschaft und der Filmindustrie halten muss, die eine bestimmte Filmlänge aus ökonomisch und psychologisch bedingten Gründen festgesetzt hat und dadurch entscheidenden Einfluss auf die Produktionen ausüben. Nichtsdestoweniger gibt es gerade in der Industriesparte *Independentfilm* Möglichkeiten auf *Hollywood*-Erzählmuster zu verzichten und den Prozess des Medienwechsels in einer Weise zu vollziehen, die sich näher an dem Werk des Ursprungsmedium orientiert und somit den Versuch unternimmt eine Geschichte unverändert, nur in einem anderen Medium repräsentiert, darzustellen.

In seiner Ästhetik, seiner Machart und seiner ideellen Ausrichtung ist *Enter the Void* ein *Independent* Film. Eine Besetzung, mit in der Entstehungszeit weltweit bekannten Schauspielern, würde auf einen durchschnittlichen Zuschauer eher kontraproduktiv einwirken. Ein Star als Hauptdarsteller würde durch sein Image und die unweigerliche Erinnerung an von ihm zuvor gespielte Rollen eine Blockade bei dem Rezipienten hervorrufen, die verhindert dass man von seiner Person abstrahieren und sich vollkommen auf dessen Schauspiel und dessen Figur in *Enter the Void* einlassen könnte.

Die Herangehensweise von Gaspar Noé *Enter the Void* zu inszenieren ist textlich nicht an das Ursprungsmedium angelehnt und imitiert dieses in keiner Weise.

Zugleich könnte man eine Imitation des Mediums Theater feststellen. Durch den umherfliegenden Geist und die Kontinuität der Räume wird zwar ein gegenteiliges Gefühl erzeugt, die meisten Szenen wurden jedoch in geschlossenen Räumen und mit wenigen Schauspielern gedreht. Diese Aspekte könnten eine Übersetzung der ästhetischen Konventionen des Theaters hin zum Film darstellen. Insofern kann auch von einer mediumübergreifenden Form der Intertextualität gesprochen werden, in der Art, dass Noé mit dem Medium Film auf das Medium Theater verweist. Dies ist insofern von Bedeutung, als das Theater nicht im Sinne der literarischen Vorlage das Ursprungsmedium ist, jedoch in Bezug auf den Versuch eines Medienwechsels mehrere Jahrhunderte lang das einzige andere Medium neben der Literatur darstellte. Folglich gibt es eine Aufführungs- und Interpretationstradition, die Noé in ihren Gestaltungsprinzipien zitiert. Die Auseinandersetzung mit anderen Medien, ihrer gegenseitigen Beeinflussung und Abhängigkeit, erfolgt während des gesamten Films.

Die Motivation den Film zu realisieren scheint ebenfalls in einem der Hauptprobleme des Medienwechsels zu liegen: Wie kann man *das tibetische Buch der Toten* einem Publikum näher bringen, das keinerlei Vorwissen über dieses hat?

Der Geist von *Oscar* wird zu einer Art modernem allwissenden Erzähler, der die Abläufe *des tibetischen Buches der Toten* in die heutige Zeit transportiert und sie dadurch verständlicher macht. Auf visueller Ebene wird dem Rezipienten wiederholt *das tibetische Buch der Toten* als Medium Buch gezeigt. Dies kommt einer Aufforde-

rung gleich, sich mit diesem als Informationsquelle zu beschäftigen oder soll zumindest die Neugier des aufmerksamen, interessierten Rezipienten wecken.

Der Umgang mit der Sprache des Ursprungsmediums und eine präzise Übertragung in das neue Medium sind besonders wichtig bei einem Medienwechsel. Keiner der Dialoge in *Enter the Void* basiert auf den originalen oder bearbeiteten Textpassagen aus *dem tibetischen Buch der Toten*. Nicht zu vernachlässigen ist die Tatsache, dass der Ursprungstext auf Tibetisch verfasst ist und *Enter the Void* bis auf wenige kurze japanische Dialoge ausschließlich in Englisch gehalten ist. Diese Form des Medienwechsels bedingt in der Folge auf einer menschlich psychologischen Basis eine Reaktion der Neugier bei dem aufmerksamen interessierten Zuschauer und den Willen sich an den Text zu wagen. Somit kann ein indirekter rückwärtiger Medienwechsel, vom Film zum Text zurück, stattfinden. Indirekt, da sicherlich nur ein Teil des Publikums im Nachhinein Interesse verspüren wird sich mit dem Original auseinander zu setzen und das Original nur als visueller Anreiz in den Film eingebaut wurde. Der Rezipient erfährt auch nur durch Dialoge zwischen *Alex* und *Oscar* bruchstückhaft, wovon der Inhalt *des tibetischen Buches der Toten* handelt.

Abschließend lässt sich sagen, dass bei der Analyse von *Enter the Void* deutlich wird, dass es sich nicht um eine Literaturverfilmung handelt. Bei Filmen mit einer literarischen Vorlage gilt es in erster Linie den Umgang mit dem Ursprungstext zu analysieren und zu thematisieren in welcher Form der Medienwechsel vollzogen wird.

Für *Enter the Void* bietet *das tibetische Buch der Toten* auf inhaltlicher Ebene nur eine Struktur für die Narration. Zudem stellt es lediglich die Möglichkeit einer Anlehnung dar und ist nicht eine akkurate Visualisierung. Im Rahmen des Möglichen werden die im Buch beschriebenen Vorgänge und Möglichkeiten genutzt, um den von Gaspar Noé gewählten Ausgang des Filmes zu unterstützen. Die Zeitlosigkeit der Gedanken, die in *dem tibetischen Buch der Toten* geäußert werden, soll durch ihre adäquate Übertragung auf semiotischer Ebene in die heutige Zeit, die heutigen Lebensformen und die veränderte Weltansicht der Menschen führen.

3.4. Ehe und Wertevorstellungen

In der wirren, betäubten Lebensführung stehen die Sentimente der Figuren im Vordergrund. Die gegenwärtige Stimmung und die Befriedigung ihrer Süchte motiviert sie zu agieren oder zu stagnieren. Die Illusion am gesellschaftlichen Leben teilzuhaben scheint bei den Figuren auch durch ihre unterschiedlichen Arbeitsfelder gegeben.

Die Wertevorstellungen aller Figuren basieren nicht auf einem ethischen Bewußtsein. Zudem ist ein moralisch geprägter Verhaltenskodex nicht erkennbar. Ihr Lebensprinzip impliziert die Negierung des Alltags. Um dies zu unterstreichen, üben alle Figuren Tätigkeiten aus, die der Unterhaltung dienen, illegale Handlungen einschließen, amoralisch sind und skrupellos erscheinen.

Die Ehe ist sowohl in den christlichen Religionen als auch in deren Ausübung von zentraler Bedeutung. Im Buddhismus wird eine Eheschließung nicht so stark bewertet und neutral betrachtet. Es gibt allerdings Anleitungen wie eine glückliche Ehe zu bestreiten sei.

In *Enter the Void* wird die Ehe als eine veraltete, nicht funktionierende Konvention dargestellt. Im Verlauf des Films werden nur zwei Ehepaare gezeigt und beide Ehe sind aus unterschiedlichen Gründen zum Scheitern verurteilt. Das erste Ehepaar sind die Eltern von *Oscar* und *Linda*, die der Inszenierung nach zu urteilen eine glückliche Ehe geführt zu haben scheinen.

Der äußerst brutal dargestellte Unfalltod der Eltern stellt ein vorzeitiges Ende ihrer Liebesbeziehung und damit der Ehe dar. Die Entwicklung von *Linda* und *Oscar* und das Gros der Probleme von der Kindheit bis zum frühen Erwachsensein scheint auf dieses traumatische Erlebnis deduzierbar zu sein. In *Enter the Void* werden durch die zahlreichen Rückblenden Einstellungen oder gar Sequenzen wiederholt. Keine dieser Auszüge aus dem Leben von *Oscar* wird jedoch so oft und in unterschiedlich langen Ausschnitten gezeigt wie der Autounfall. Allein der visualisierte Schmerz wird zur Bürde für den Rezipienten.

Möglicherweise führen diese unverarbeiteten Erlebnisse des Geschwisterpaares zu einem unbewussten Drang, den monogamen glücklichen Lebensstil der Eltern in der Umkehr, in dem eigenen promiskuitiven Verhalten, auszuleben.

Das zweite Ehepaar in *Enter the Void* sind die Eltern von *Victor*. Sowohl *Victor* als auch sein Vater erzählen *Oscar*, die Eltern hätten sich kennengelernt, als die Mutter als Gogo- Tänzerin in einer Bar gearbeitet habe.

Suzy, die Mutter von *Victor*, bietet *Oscar* an, ihm zu helfen das Geld für das Flugticket von *Linda* zu beschaffen. Daraufhin verführt *Suzy Oscar*, dem sie das Versprechen abnimmt, dass diese Affäre ein Geheimnis bleiben muss. Sie haben heimlich miteinander Geschlechtsverkehr und bei einem Besuch in der elterlichen Wohnung von *Victor* deckt dieser die Beziehung auf.

Hiermit konfrontiert er *Oscar* zunächst bei einem Treffen in dessen Wohnung, entlockt ihm ein Geständnis und macht seinem Unmut im Affekt Luft, indem er eine Bierflasche in dessen Gesicht zertrümmert und davonläuft. Schlussendlich führt diese Entwicklung zu dem Verrat gegenüber der Polizei in Tokyo und daraufhin zu dem Tod *Oscars*.

In Anwesenheit des Vaters will *Victor* den Sachverhalt aufklären, *Suzy* leugnet den Ehebruch und überzeugt ihren Mann. Seine Rückendeckung manifestiert dieser in einem Akt körperlicher Gewalt gegenüber dem eigenen Sohn und verstößt ihn daraufhin.

Möglicherweise tragen diese Ereignisse bei zu einer sexuellen Umorientierung *Victors* zur Homosexualität. Am Ende des Films in der Orgie im *Love Hotel* wird *Victor* beim gleichgeschlechtlichen Oralverkehr gezeigt.

3.5. Der Regisseur als Schamane

Innerhalb einer Filmproduktion nimmt der Regisseur eine leitende Funktion ein. Bei der Verfilmung eines selbstverfassten Drehbuches und nicht minder bei der Adaption eines literarischen Textes, ist die Voraussetzung für einen gelungenen Medienwechsel eine der zentralen Fähigkeiten eines Regisseurs: Die Auswahl und in der Folge die Kadrierung von aus seiner subjektiven Warte aus gesehenen und für die Veröffentlichung gewählten Vorgängen im Leben. Als Führungsperson ist er Seher, Sehender und Schamane. In *Enter the Void* ist *Alex* der Schamane und Künstler. Er und sein japanischer Mitbewohner sind die einzigen Figuren, die etwas erschaffen und sich durch ihre Kunst ausdrücken. Die Figur des *Alex* repräsentiert

sinnbildlich Gaspar Noé, der die Funktion eines kulturellen, religiösen Mittlers hat. Ausgehend von einer Visualisierung *des tibetischen Buches der Toten* in *Enter the Void*, käme diese Funktion in der Vermittlung des Gehalts des Buches gegenüber dem Kinopublikum zur Geltung. Inhaltlich repräsentiert *Enter the Void* diesen Ansatz. Der Film stellt die Schnittmenge der menschlichen und der Welt eines Geistes dar. Wie dies so oft die Arbeit eines Regisseurs ist, verbindet Noé somit zwei Welten. Er hat damit eine Doppelrolle: *Alex*, Schamane und Alter Ego Noés, vermittelt als Grenzgänger zwischen Diesseits und Jenseits. Gleichzeitig stellt *Alex* im Film und Noé in der Wirklichkeit den Mittler und das Bindeglied zwischen der Gesellschaft und ihren Randformen dar.

Eine zusätzliche Funktion, sowohl von *Alex* im Film als auch von Noé in der Realität, ist die des Drogenschamanen. *Alex* führt *Oscar* in die Welt der Drogen ein. Noé zeigt minutenlang die Visualisierung von einem Drogentrip, macht Drogen zu einem der Themen in *Enter the Void* und die Rezeption des Films zu einem Drogenerlebnis. Noé als Künstler wird zu einer Symbiose des filmischen und des realen Schamanen.

Alex ist gen Ende des Films wie alle anderen Figuren im *Love Hotel*. Dieses kann als ein betretbares und erlebbares Orakel, in dem die Beziehungen der Figuren untereinander und deren generelle Bedeutung aufgedeckt werden, angesehen werden.

Zugleich ist das *Love Hotel* eine Metapher für die Liebe, als einzige Lösung in der Existenz und als übergeordnetes Prinzip. Die Liebe genießt auch in der Religion eine besondere Bedeutung, beispielsweise in dem Postulat der Nächstenliebe. Im *Love Hotel* geht es daher nicht vorrangig wie auf den ersten Blick erscheinend um Geschlechtsverkehr. Die vertikale Ausrichtung des Gebäudes stellt eine Stufenfolge dar. In den unteren „niederen“ Etagen der Existenz wird der Koitus als reine Lust dargestellt. Im Penthouse, der „höchsten“ Stufe der Existenz, dient der Geschlechtsverkehr als Metapher und zugleich als Manifestation der Liebe.

Daher erlebt der Zuschauer den gesamten Akt des Koitus bis hin zu der Fertilisation. Das Bild der Liebe in ihrer reinsten Form durch die Zeugung und anschließende Menschwerdung schließt und eröffnet den Fluss des ununterbrochenen Seins. Diese Darstellung stellt eine Anlehnung an Glaubensinhalte im Buddhismus dar, die Thurman folgendermaßen beschreibt:

„Die Tibeter haben die vernünftige Ansicht, daß das Leben grenzenlos ist, daß wir weder aus dem Nichts kommen, noch einfach zu Nichts werden können. Wir sind sowohl anfanglos als auch endlos.“⁸¹

Die christlichen Religionen konnotieren das Attribut des Ewigen nur mit einer göttlichen Existenz. Diese hat keinen Anfang und kein Ende. In *Enter the Void* wird suggeriert, dass ein Ewigkeitserlebnis durch Drogenkonsum erlangt werden könne.

Alex, Künstler und Erzeuger eines Kindes, leitet als Schamane das Prinzip der Liebe durch den Film. Er erlebt selbst eine Wandlung von einer physischen hin zu einer transzendenten Liebe. Durch diese Überlegungen erschließen sich weitere Aussagen über den Kreislauf des Lebens: Das Verlorensein der Figuren in *Enter the Void* und *Oscars* Tod können durch die Liebe überwunden werden. Dies stellt auch den Grund dar, warum *Oscars* Mutter als sehr liebevoll gegenüber ihren Kindern derart häufig in die Narration eingebunden wird. Tod wird nicht als Verlust dargestellt, sondern als Teil eines ewigen Kreislaufs, der die Liebe impliziert.

Die Liebe zu *Linda* lässt *Oscar* seine Angst und alle Unsicherheiten, die er in seinem Leben angesammelt hat, überwinden. Der Schamane *Alex* warnt *Oscar*, kann ihn nicht von seinen autodestruktiven Handlungen abhalten. *Oscars* Liebe zu seiner Schwester wird durch *Alex* weitergelebt. Einer der seltenen Wechsel in der Perspektive im *Love Hotel*, weg von einer Aufsicht, hin zu einem *point of view shot* aus dem Körper von *Alex* heraus, unterstreichen diese These.

⁸¹Thurman, S. 44

4. Rituelles

„Für Gruppen wie für Individuen bedeutet leben unaufhörlich sich trennen und wieder vereinigen, Zustand und Form verändern, sterben und wiedergeboren werden. Es bedeutet handeln und innehalten, warten und sich ausruhen, um dann erneut, aber anders zu handeln.“⁸²

4.1. *Les rites de passage* von Arnold van Gennep

Von der Volkskunde und der Ethnographie wurden ad infinitum Riten als kongruierend eingestuft, da sie mit der gleichen Intention von den meisten Völkern trotz abweichender Zeremonien vollzogen werden.⁸³

Das Leben verlangt dem Individuum Modifikationen in seiner Art und Weise zu leben und eine zyklische Neu-Positionierung innerhalb der Gesellschaft ab.

Die Phasen enthalten partiell einander ähnelnde Charakteristika. Der Vorgang der Geburt beispielsweise läutet ebenso einen neuen Abschnitt ein wie das Wechseln der Arbeitsstätte oder die Pensionierung.

Wie Arnold van Gennep erläutert, erfüllen all diese Veränderungen einen analogen Zweck: *„Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen.“⁸⁴*

Weiterhin schlussfolgert van Gennep, dass similäre Ziele gleichartige Methoden zu deren Erlangung voraussetzen und dass ein Individuum sich durch das Überschreiten von Grenzen, das Einleiten sowie Abschließen von Lebensstapen verändert.⁸⁵

Demnach weisen Zeremonien, die aus Anlass einer Geburt, der Kindheit, der sozialen Pubertät, der Verlobung, der Heirat, der Schwangerschaft, der Elternschaft, der Initiation in religiöse Gemeinschaften sowie der Bestattung praktiziert werden, ähnliche Strukturen auf.⁸⁶

82 Van Gennep S. 182

83 Vgl. Van Gennep S. 183

84 Van Gennep S. 15

85 Vgl. Van Gennep S. 15

86 Vgl. van Gennep S. 15f.

Der Rhythmus des menschlichen Lebens gleiche in solchen Belangen den Abfolgen der natürlichen Prozesse sowie den rhythmischen Gesetzen folgenden kosmischen Modifikationen. Jene *Übergangsriten*, die auch von Bedeutung für die Dynamik des menschlichen Leben seien, hier wären exemplarisch Feierlichkeiten für das Neujahr oder Monatsübergänge mit Vollmond zu nennen, seien besonders aufschlussreich.⁸⁷

Van Gennep wählt primär eine grobe Aufgliederung in *Theorie (Religion)* und *Technik (Magie)*.

Die *Theorie* unterteilt sich in den *Dynamismus*, der *monoistisch* und *unpersönlich* zu charakterisieren ist, und *Animismus*, der als *dualistisch* und *persönlich* bezeichnet werden kann. Der Überbegriff *Animismus* vereinigt vier Tendenzen und deren Zwischenstufen: *Totemismus*, *Spiritismus*, *Polydämonismus* und *Theismus*. Die *Techniken*, die in Form von Riten umgesetzt werden, erscheinen van Gennep in zwei Arten substanziiert: *Sympathetische* und *kontagiöse* Riten.⁸⁸ Und diese werden wiederum in direkte, indirekte und positive sowie negative, in Erscheinung tretend durch Tabus beziehungsweise Riten kategorisiert.

„Die sympathetischen Riten basieren auf dem Glauben an die Wirkung des Gleichen auf das Gleiche, des Gegensatzes auf den Gegensatz, des Behältnisses auf den Inhalt (und umgekehrt), des Abbildes auf das Abgebildete (und umgekehrt), des Worts auf die Tat.“⁸⁹

Kontagiös bezeichnet van Gennep hingegen Riten, die an den Glauben der Übertragbarkeit, trotz einer Distanz oder durch unmittelbaren Kontakt gekoppelt seien, da es sich um *natürliche* respektive *erworbene Qualitäten stofflicher Art* handele.⁹⁰

4.2. Rituelles in *Enter the Void*

Bei näherer Betrachtung der Begriffe Ritual und Ritus gilt es zunächst eine Unterscheidung vorzunehmen, da beide unabhängig von ihrer allgemeinen Bedeutung auch eine fachspezifische innerhalb der wissenschaftlichen Disziplinen haben.

Ersterer impliziert in seiner allgemeinen Form den Ritus und charakterisiert sich durch zahlreiche Elemente als der umfassendere Begriff. Verhaltensweisen von

⁸⁷ Vgl. van Gennep S. 15f.

⁸⁸ Van Gennep S.16

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Van Gennep S. 17f.

Tieren und deren Fluchtverhalten⁹¹ genauso wie menschliche Verhaltensmuster, welche bedeutsam bei der Analyse von *Enter the Void* sind, fallen darunter. Die Begrifflichkeit des Ritus hingegen beschreibt religiöse Handlungen, festliche Zeremonien und gesellschaftliche, kulturell gebundene Abläufe wie die japanische Teezeremonie, bei der es je nach Lehrer und Schule Variationen gibt, aber Grundmuster immer gleich bleiben. Manifestationen von Zwangsstörungen, veraltet auch *Anankasmen*⁹², und deren Unterteilung in Zwangsvorstellungen und Zwangshandlungen, wie beispielsweise ein bestimmtes, immer gleiches Vorgehen, die Wohnungstür auf unübliche Weise mit einer bestimmten persönlich konnotierten Abfolge zu versperren, wie es der Protagonist *Melvin Udall* in *As Good As It Gets*⁹³ vollzieht, kennzeichnen ein Ritual.

Drogenkonsum ist ein zentrales Thema in *Enter the Void*. Diese Drogenabhängigkeit weist vergleichbare Stadien wie diverse Initiationsprozesse auf. Der Konsum folgt meistens einem Dreisatz bestehend aus Konditionierung auf den Wirkstoff, einer darauf folgenden Überwindung gefolgt von einem Abhärten, was eine Steigerung der Dosis erzeugt.

Ein weiteres wichtiges Ritual in *Enter the Void* stellt das Bestattungsritual des Protagonisten *Oscar* dar. Da es sich um eine Urnenbestattung handelt, ist das Traueritual modifiziert: Die Körperlosigkeit des Verstorbenen bedingt eine Entmystifizierung der Bestattungszeremonie und nimmt ihr damit auch die räumliche Dimension, in der Trauer ausgelebt werden kann. In früheren Zeiten wurde im Familienkreise oder auch mit Freunden des Verstorbenen im Sterbezimmer, das oft in dem Eingangsbereich des Hauses lag, Abschied genommen. Dort wurden die für den Kulturkreis und die soziale Schicht angemessenen Trauerrituale vollzogen. In Indonesien dauern traditionelle Bestattungsriten mehrere Monate und implizieren verschiedene Prozeduren.⁹⁴ Vergleichbar dazu sind die Trauerriten in westlichen Ländern, die ein ganzes Jahr dauern. Der Glaube der indischen Kol inkludiert die Rückkehr eines Toten auf die Erde und die Möglichkeit in dem Erstgeborenen eines

91 Vgl. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, *Duden*, *Das große Fremdwörterbuch*, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG: Mannheim, 1994, S.1204

92 Vgl. Duden, S. 92

93 <http://akas.imdb.com/title/tt0119822/>, Zugriff am 09.10.2012

94 Vgl. Van Gennep S. 145

Verwandten reinkarniert zu werden.⁹⁵ Die Auflistung dieser Verfahrensweisen soll verdeutlichen, dass einige der Visualisierungen und Teile der Dramaturgie in *Enter the Void* diese Riten reflektieren, dabei handelt es sich um eine Synthese von Ritualen und religiösen Traditionen. Diese Reflexion bedeutet eine Übertragung traditioneller Riten ins moderne Tokyo mittels der Narration der konkreten Geschichte in *Enter the Void*.

Ohne die Aufbahrung des Leichnams ist die Trennung von einem Verstorbenen nur noch in abgewandelter Form möglich. Der Tote besteht nur noch aus Asche und befindet sich in dieser modifizierten Form in einem hermetisch verschlossenen Aufbewahrungsgefäß, der Urne.

Linda erkennt die Überreste in der Urne nicht als ihren Bruder an. Nach mehrfachem Weinen und Wutausbrüchen entscheidet sie sich dafür, die Asche in die Spüle der ehemaligen Wohnung *Oscars*, die sie zu diesem Zeitpunkt bewohnt, zu schütten und herunter zu spülen.

Van Gennep erläutert, dass es unterschiedliche Vorstellungen für den Verbleib der Seelen nach dem Tode gäbe. Einige der Seelen⁹⁶ besitzen die Fähigkeit auch über den Tod hinaus entweder ewig oder zeitweilig weiter zu leben, andere sterben zusammen mit dem Körper.⁹⁷

Die Hinterbliebenen eines Verstorbenen durchleben eine *Umwandlungsphase*, die mit den Trennungsriten beginnt und mit sukzessiven Reintegrationsriten abgeschlossen wird. Eine Ausnahmesituation, die laut van Gennep den Prozess der Reintegration beeinflusst, stellt eine anhaltende „körperliche Beziehung (z.B. durch eine Schwangerschaft) zum Toten“⁹⁸ dar.

Der Geist von *Oscar* ist in der Lage die physischen Barrieren zu durchbrechen und tritt sowohl in den Körper von *Mario* als auch in den Körper von *Alex* ein, während diese mit seiner Schwester *Linda* Geschlechtsverkehr haben. Es bleibt unklar, ob diese Fähigkeit lediglich eine Darstellung von *Oscars* Omnipräsenz als Geist unterstreichen soll. Die Szene kann jedoch auch als Metapher begriffen werden, die veran-

95 Vgl. Ebd. S. 148

96 Anmerkung des Verfassers: Van Gennep nennt hier beispielsweise Atemseele, Schattenseele, Miniaturseele, Lebensseele, Blutseele und Kopfseele.

97 Vgl. Van Gennep S. 143

98 Ebd. S. 144

schaulich, dass *Oscar* Teil an einer physischen Befruchtung seiner Schwester nehmen will und ihm dies als Geist möglich ist.

Van Gennep unterscheidet zwei Riten, die Sexualpraktiken implizieren. Die Unterscheidung hängt davon ab, ob der Geschlechtsverkehr außerhalb des Ritus mit einem Tabu belegt ist. Die Tabuisierung basiere auf der Bewertung einer Gesellschaft, dass der Geschlechtsverkehr unrein sei und eine magisch-religiöse Gefahr darstelle.⁹⁹

In dem *Love Hotel* werden dem Rezipienten die meisten Figuren aus dem Film beim Geschlechtsverkehr gezeigt. Die Kameraperspektive ist dabei die des herumirrenden Geistes von *Oscar*.

Der rituelle Geschlechtsverkehr kann als Teil von Initiationszeremonien erfolgen. Der Sex hat innerhalb der Zeremonie symbolischen Charakter, er ist Ausdruck der Angliederung. Durch die Vereinigung aller Mitglieder einer Gruppe soll eine feste und tiefe Bindung zwischen ihnen entstehen.¹⁰⁰

Im Penthouse des *Love Hotels* werden *Alex* und *Linda*, die zum ersten Mal miteinander schlafen, zuerst mittels einer Aufsicht gezeigt. Die Kamera fliegt in *Alex* hinein, der Rezipient durchlebt eine weitere Immersion und „schläft“ mit *Linda*. Daraufhin wechselt die Kamera in eine intravaginale Perspektive. *Alex* erlebt seinen Klimax und sein Ejakulat wird durch den Organismus von *Linda* hindurch bis zur Befruchtung von der Kamera begleitet.

Diese Befruchtung ist für die erste Interpretationsvariante, die eine Reinkarnation von *Oscar* durch die Schwangerschaft von *Linda* voraussetzt, von Bedeutung. Auch wenn es nicht *Linda* ist, die man am Schluss im Krankenhaus sieht, ist sie doch zum zweiten Mal nach der Abtreibung schwanger.

Geschlechtsverkehr muss nicht zwangsläufig mit Unreinem assoziiert werden. In der konträren Auffassung enthält die Kohabitation jedoch auch das Attribut des „Machtvollen“¹⁰¹ und gewinnt durch diese „Ambivalenz des Sakralen“¹⁰² eine Sonderfunktion.

Der kollektive Geschlechtsverkehr im *Love Hotel* ist in diesem Zusammenhang als Ritus und Medium zugleich auszulegen. Alle Figuren werden durch den gewährten

99 Vgl. Van Gennep S. 163

100 Vgl. Ebd. S. 164

101 Ebd. S. 163

102 Vgl. Ebd.

Einblick demaskiert und offenbaren den Grundmotor ihres Seins: Die Liebe und die Fortführung des Lebens.

Die Orgie im *Love Hotel* könnte man daher auch als Visualisierung einer starken Energie interpretieren, alle Geschlechtsorgane leuchten mit Neonfarben. Das wahre Gesicht der Menschen wird gezeigt. Die Neonfarben durchleuchten sie.

Wird der Geschlechtsverkehr mit einer Prostituierten vollzogen, die im Vorfeld einer Gottheit geweiht worden ist, ist dies ein Modus, um sich mit dieser Gottheit zu identifizieren oder um mit ihr in Kontakt zu treten¹⁰³. Bei Noé fungiert der Koitus nach diesem Prinzip als Medium der Kommunikation mit dem Übernatürlichen, weshalb er diesen im Detail und unzensiert visualisiert.

Die erste Schwangerschaft und die erste Niederkunft heben sich unter rituellen Gesichtspunkten von späteren Schwangerschaften ab. Diverse Völker schenken der Geburt des männlichen Erstgeborenen besondere Achtung.¹⁰⁴ *Oscar* ist nicht nur männlich, sondern auch der Erstgeborene. Seine Geburt ist ein zentrales Ereignis im Film. *Enter the Void* endet mit einer Geburtsszene und es hängt von dem Interpretationsansatz ab, ob es sich um seine ursprüngliche Geburt oder um seine Reinkarnation handelt. Bereits in der Anfangssequenz unterhält sich *Oscar* mit *Alex* und merkt an, dass er, falls *Linda* von *Mario* schwanger werden sollte, das Kind töten würde. Davon ausgehend, dass die Geburt am Ende des Filmes *Oscars* Erinnerung an seine eigene Geburt darstellt, würde diese einzige wirkliche Niederkunft die rituelle Sonderrolle unterstreichen. De facto ist nicht zu klären, ob es sich bei *Lindas* erster, von einer Abtreibung gefolgt Schwangerschaft, um einen Trip von *Oscar* handelt. Denn innerhalb der Trips kommt es zu Angstvisionen der Zukunft, an der er als Verstorbener nicht teilnehmen kann. Die Unterscheidung von Angstvision und tatsächlicher Erinnerung ist nicht immer eindeutig. Festzuhalten ist, dass seine Angstvisionen im Zusammenhang mit *Linda* stehen, was den Rezipienten immer wieder an deren ursprüngliches Versprechen erinnert.

Im *tibetanischen Totenbuch* sind etliche Beschreibungen zu finden, die Rituale in ihrer Umsetzung darstellen. Die buddhistische Wesenheit des *tibetanischen Totenbuches* überwiegt, obzwar schamanistische Züge in ihm zu erkennen sind. Die Aufgabe des

103 Vgl. Ebd. S. 163

104 Vgl. Ebd. S. 169

Schamanen war es, Sterbende zu begleiten, indem er durch Trommeln in einen Zustand der Trance geriet, während der er der Seele des Verstorbenen als Medium diente. Der Schamane begleitete die Seele in der Zwischenwelt und verhalf ihr sich in der Welt der Lebenden wieder zu stabilisieren.¹⁰⁵

Der lamaistische Mönch skandiert am Totenbett das *tibetanische Totenbuch* und ersetzt sonach das Ritual des Schamanen.

Dieses rituelle Zeremoniell wird in *Enter the Void* in jeglicher Hinsicht vernachlässigt. *Oscar* verstirbt sofort am Schauplatz seiner Erschießung durch die japanische Polizei, *Keishi-chō*. Die beteiligten tokyoter Polizeibeamten und später ärztliches Personal untersuchen ihn und transportieren ihn auf einer Totenbahre ab. Vor seiner Kremation wird eine zweite Leichenschau durchgeführt. *Linda* sowie ihr japanischer „Lebensgefährte“ und Clubbesitzer *Mario* erhalten die Möglichkeit den Leichnam von *Oscar* zu sehen, um die Identität des Toten zu attestieren. Der Tote und seine Seele bleiben demnach völlig unvorbereitet für den folgenden „Zwischenzustand“. In effectu verneigt sich das Personal im Krematorium lediglich respektvoll vor dem Leichnam im verschlossenen Sarg, bevor er verbrannt und später in der Urne deponiert wird.

Die Verkümmerng des Bestattungsrituals wird durch diese Szene im Krematorium thematisiert. Selbsterklärend könnte das Fehlen des Ritus durch die fremdländische Herkunft von *Oscar* und mangels seiner buddhistischen Religionszugehörigkeit begründet werden. Andererseits stellt der Film inhaltlich nur eine Anlehnung an die Riten und geschilderten Abläufe des *tibetanischen Totenbuches* dar und muss demnach nicht zwangsläufig jedes Element narrativ berücksichtigen.

Ein Element dieses Ritus ist dennoch insofern vorhanden, als dass *Alex* die Rolle des Schamanen und Lamas verkörpert. Statt es zu Lebzeiten am Sterbebett zu rezitieren, leiht er *Oscar* das Buch mit der Aufforderung, es zu lesen. Beim ersten Besuch in *Oscars* Wohnung erfolgt die Nachfrage, ob er das Buch gelesen habe.

Wiederum dient die Rezitation des *tibetanischen Totenbuches* der Beruhigung des Toten, da dieser in Unwissenheit über seinen Zustand beunruhigt ist.

105 Vgl. Reinhart Hummel S.59

Die buddhistische Qualität des Bardo Thödol steht trotz der thematisierten schamanistischen Elemente im Vordergrund. Die Schule der „Weg der Alten“ (Theravâda) findet hier keine Anwendung, sondern der Buddhismus des „Großen Fahrzeugs“ (Mahâyâna).¹⁰⁶

4.3. Konstruierte, ritualisierte Seduktion als Metaebene

Universelle Grundmuster lassen sich auch genreübergreifend im Aufbau von Filmen erkennen. Der Rezipient eines Films ist in erster Linie Beobachter. Lässt er sich jedoch auf die Struktur und Erzählform des Filmes ein und somit dessen originelle Dramaturgie, ist es dem Rezipienten als aktivem Zuschauer möglich solche universellen Grundmuster zu erkennen, die der Dramaturgie des Filmes zugrunde liegen. Der Unterschied dieser Rezeption beruht auf der Fähigkeit des Zuschauers sich bewusst und zugleich weltvergessen durch die Metaphorik des Films verführen zu lassen und somit die Genese von neuen Sinnzusammenhängen zu ermöglichen.

Der sexuelle Aspekt des Voyeurismus wird in *Enter the Void* durch die Ikonisierung von *Linda* in den Vordergrund gerückt. Sie durchlebt eine Wandlung, die der des Rezipienten sehr ähnlich ist. Bei ihrer Ankunft in Tokyo stellt sie das unschuldige Mädchen dar, das ihren Teddybär als verbindendes Element der gemeinsamen Kindheit mit *Oscar* und als Schutzschild mit und vor sich herführt. Ihre äußere Erscheinung entspricht einer ihrer eigenen Erotik nicht bewussten jungen Frau. Die Verwandlung zur *Femme fatale* erfolgt nahtlos und lässt sich auf *Oscar* zurückführen, der ihr Drogen anbietet, einen Kontrollverlust herausfordert und sie dadurch ihre eigene Erotik entdecken lässt. Andererseits bringt *Linda* ihr Bestreben, sich sexuell zu emanzipieren in der Wahl ihrer Kleidung zum Ausdruck. Sie trägt nur ein goldenes Oberteil eines Bikinis.

Ihre erste Tanzeinlage in der Diskothek und die damit einhergehende weltvergessene Selbstinszenierung markiert den Wendepunkt ihrer sexuellen Emanzipation.

Aufgrund des anachronistischen Erzählstils in *Enter the Void* wird *Linda* zuerst als professionelle Tänzerin im Striptease-Etablissement gezeigt. Erst an späterer Stelle wird die Begründung für ihren Wandel zur Stripperin geliefert, indem dieser erste

106 Vgl. Reinhart Hummel S.59

emanzipatorische Akt der Stilisierung als begehrte Frau erzählt wird. So erschließt sich erst sukzessiv das Puzzle einzelner Ereignisse, die dem Rezipienten ermöglichen den realen Handlungsablauf zu rekonstruieren.

Christian Mikunda beschreibt die physischen Auswirkungen eines Films auf den Zuschauer in seinem Werk *Kino spüren*¹⁰⁷. Seine Thesen lassen sich auf die Filmsprache von *Enter the Void* anwenden. In den 1950er Jahren habe die amerikanische Filmindustrie das *Cinerama*-Breitwandverfahren als eine Alternative zum Fernsehen lanciert, um den Rezipienten die Möglichkeit von visuellen und emotionalen Erlebnissen zu geben.¹⁰⁸

Das Format *Cinerama* hatte einen derart großen Einfluss auf die Rezipienten im Kino, dass diese die Bewegung auf der Leinwand selbst spürten. Ein typisches Gefühl sei jenes in der Magenröhre, was man normalerweise verspüre, wenn man an einer Achterbahnfahrt teilnehme. Diese kinetischen Vorgänge werden in der Psychologie mit dem Terminus *induzierte Bewegung* bezeichnet.¹⁰⁹

In dem Überblickswerk *Film verstehen* von James Monaco ist eine gemalte Illustration, die zu Werbezwecken für *This is Cinerama* im Jahr 1952 veröffentlicht wurde, abgebildet. Im Vordergrund ist das Publikum zu erkennen, das auf eine Leinwand blickt, auf der eine aus der Ego-Perspektive abgebildete Achterbahnfahrt zu erkennen ist. Monaco verweist auf die Darstellung der Köpfe der Zuschauer, die in den Nacken zurückgelegt sind.¹¹⁰

Die Bewegungsempfindungen würden durch Signale der beiden Gleichgewichtsorgane im inneren Ohr gespürt und die Eigenbewegung des Wahrnehmenden werde durch ein Fließmuster charakterisiert, das sich über die gesamte Netzhautfläche ausstrecke.¹¹¹

107 Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, München: Filmland Presse Verlag 1986

108 Vgl. Mikunda, S.149

109 Vgl. Ebd.

110 Vgl. Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006; (Orig. *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York: Oxford Univ. Press 1977), S. 107

111 Vgl. Mikunda, S.151

Der immer wiederkehrende Verkehrsunfall, den *Oscar* und *Linda* in ihrer Kindheit erlitten haben, wird genauso wie alle anderen Rückblenden als *over the shoulder*¹¹² innerhalb des Unfallwagens dargestellt.

Nach außen fließende Punkte und konzentrisch anwachsende Projektionsformen über die gesamte Netzhautfläche würden zu der Wahrnehmung führen, dass der Rezipient selbst sich nach vorne bewege.¹¹³ Diese Form der Darstellung wird sowohl bei der gemeinsamen Achterbahnfahrt von *Linda* und *Oscar* verwendet als auch bei der Inszenierung des Autounfalls, bei dem insbesondere die Scheinwerfer des im Tunnel nahenden Lastkraftwagens nach außen fließende Punkte darstellen.

Den Höhepunkt stellt die Kombination des Gefühls, sich nach vorne zu bewegen bei der Achterbahnfahrt und dem Erschauern durch den Autounfall dar. *Oscar* und *Linda* fahren mit der Achterbahn eine Teilstrecke durch einen Tunnel. Es erfolgt ein harter Schnitt und der Rezipient befindet sich schließlich zeitlich und örtlich in einer ganz anderen Rückblende. Nämlich in einem Ausschnitt, dem letzten Teil der für die Eltern tödlich ausgehenden Autofahrt durch den Tunnel, bei dem der Zuschauer zum wiederholten Male den Zusammenstoß mit dem Lastkraftwagen erlebt. Die Zusammenfügung beider konträrer Bewegungen veranschaulicht die konstruierte Seduktion: Der Rezipient wird dazu angeregt sich zurückzulehnen, um dann im nächsten Moment überraschend durch den Aufprall von dem Unfall nach vorne katapultiert zu werden.

Die Analogie zwischen Christian Mikunda und Marcus Stiglegger liegt in der Analyse der Motivation des Rezipienten und der Methoden, wie jene von den Regisseuren verführt werden.

Mikunda argumentiert, dass ausnahmslos ein *fundamentales Streben nach Lustgewinn*¹¹⁴ zu erkennen sei. Dabei bezieht er sich einerseits auf die physische Bereicherung durch induzierte Bewegungen. Hierfür nennt er exemplarisch das Gefühl, als Rezipient durch den Lichtkorridor in *2001: A Space Odyssey* katapultiert zu werden.¹¹⁵ In seiner Argumentation bezieht er sich wiederum auf den Tiefenpsychologen Alexan-

112 Katz, Steven D., *film directing shot by shot. visualizing from concept to screen*, Studio City, California: Michael Wiese Productions 1991, S. 360

113 Vgl. Mikunda, S.152

114 Mikunda, S. 223

115 Vgl. Mikunda S.224

der Lowen, der davon ausging, dass intensive Körpergefühle unterstützend für eine gesteigerte Selbstwahrnehmung seien. Bewegungsrituale in (Kinder-)Spielen, Vergnügungsformen und Sportarten für Erwachsene, rhythmische Gymnastik oder Tanzen in der Diskothek dienen einer Erneuerung des Körperbewusstseins.¹¹⁶ Hierbei sei angemerkt, dass von Lowens Theorien einen visionären Charakter besitzen, da er sich auf das Ende der 1970er Jahre bezieht. Anfang der 1980er Jahre begann jener Körperkult und Fitnesswahn, der heutzutage durch die weltweite Expansion von Fitness-Studio Ketten einen Höhepunkt erlebt.

Diese Thesen zu Körperbewusstsein und Selbsterfahrung sind relevant für die Analyse der Figur *Lindas*. Ihre Emanzipation beginnt durch die Ausübung solcher Körperrituale. Auf die Befreiung durch das Tanzen in der Diskothek folgt die Professionalisierung und Perfektionierung als Tänzerin in dem Striptease-Etablissement. Das veränderte Bewusstsein für den eigenen Körper wird inszeniert.

Mikunda sieht die Wahl derartiger Inszenierungen als einen Ausdruck eines elementaren Bedürfnisses der Menschen nach körperlichen Empfindungen und verwendet im Hinblick darauf den Begriff *emotionale Filmsprache*.¹¹⁷

Er veranschaulicht den Zusammenhang von tiefenpsychologischen Ursachen für Körperblockaden und physische Kunstformen. Hierbei stützt er sich hauptsächlich auf die Ausführungen von Alexander Lowens. Da das Bewusstsein der eigenen Identität davon abhängt, in welchem physischen Zustand man sich befindet, könne im Extremfall eine Erkrankung an Schizophrenie eintreffen, sobald die Grenzen zwischen der Umwelt und dem Selbst nicht mehr klar definierbar seien.¹¹⁸ Eine physische Kunstform wie der Film diene daher dazu einen Ausgleich zu den entsinnlichenden Mechanismen zu erzielen und durch eine gesteigerte Empfindungsfähigkeit der eigenen Entfremdung entgegenzuwirken.¹¹⁹ Die beschriebene Verwendung der physisch wirkenden Mechanismen wird in *Enter the Void* mit gänzlich konträrem Effekt in die Handlung integriert eingesetzt. Dem Zuschauer bleibt die Möglichkeit verwehrt, sich einen Ausgleich zu verschaffen oder gar Entspannung zu empfinden. Der Rezipient bekommt nicht die Möglichkeit, einen Ausgleich zu erlangen oder Entspannung zu verspüren. Es kommt nahezu zu einer physischen Gewalt ohne

116 Ebd. S.224

117 Vgl. Mikunda S.224

118 Vgl. Mikunda S.225

119 Vgl. Mikunda S.225

Körperkontakt. Das wiederholte Erleben des Autounfalls reicht völlig aus, den Kinosaal verkrampft und verspannt zu verlassen.

Charles de Brosse analysierte Objekte des Fetisches mit religiöser Relevanz in seinem 1760 veröffentlichten Werk „*Du culte des dieux fétiches*“¹²⁰. Der Untertitel impliziert bereits die angestrebte Gegenüberstellung von antiken ägyptischen Kulturen mit in jener Zeit aktuellen Kulturen in den Religionen Westafrikas. Rückblickend kreierte de Brosse eine Analysekategorie für das Thema Fetisch im Bereich der Religionswissenschaften.

Sigmund Freud bezeichnet einen Fetisch¹²¹ als Ausdruck einer Abnormität, nicht aber eines Leidenssymptomes. Der Fetisch generiere sich aus der Kastrationsangst eines Jungen, die in den Kinderjahren aufkommt, sobald er realisiert, dass die Mutter keinen Penis besitzt.¹²²

Der konträre Fall wird in dem Film *Marnie* von Alfred Hitchcock behandelt. *Marnie Edgar* tötete als Kind einen Matrosen, der Freier ihrer Mutter war, und kompensiert dieses Trauma mit verschiedenen Fetischen. Sie ist Kleptomanin, wird bei einem Diebstahl ertappt und lernt dadurch eines ihrer Opfer, *Mark Rutland*, kennen, der diesen Vorfall benutzt, um sie zur Heirat zu zwingen. Bei diesem den Film bestimmenden unerwiderten Begehren handelt es sich um eine fetischistische Liebe. *Mark* ist sexuell von *Marnie* angezogen, gerade weil sie eine Diebin ist. Ihre Reaktion auf dessen Begehren besteht darin, sich selbst immer mehr zum Fetisch zu stilisieren, indem sie keinen sexuellen Kontakt und ein ausschließlich asexuelles Verhältnis zulässt. In der Produktionszeit des Films wurde ein derartiges weibliches Verhalten mit dem heutzutage überholten Begriff der Frigidität erklärt. Ihre Ablehnung findet ihren stärksten Ausdruck in einem Selbstmordversuch. Ohne Vater aufgewachsen, äußert sich der phallische Ersatz in einer ausgeprägten Liebe von *Marnie* für ihr

120 Der vollständige Titel lautet „*Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de Nigritie*“ (Vgl. Lizenzfreie Veröffentlichung bei archive.org:

<http://ia600500.us.archive.org/12/items/CharlesDeBrosses-DuCultesDesDieuxFtiches1760/CharlesDeBrosses-DuCultesDesDieuxFtiches1760-1988Fayard.pdf>

121 Die Bedeutung von dem Wort Fetisch wird bereits aus der Kombination der etymologischen Herkunft aus lateinisch *facticus* (nachgemacht, künstlich) und portugiesisch *feitico*, Zauber(mittel), fassbar (Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fetisch>)

122 Vgl.

http://archive.org/stream/InternationaleZeitschriftFrPsychoanalyseXv.Band1927Heft4/IZ_XV_1927_Heft4_k_djvu.txt

Pferd, Schlüssel und Schatullen werden wiederholt gezeigt, was das Augenmerk des Zuschauers auf sie lenkt und ihnen eine besondere Bedeutung verleiht. Hier sei angemerkt, dass eine Gemeinsamkeit der Fetisch-Theorien von de Bosse und Freud die Verehrung des Fetisches ist. Darüber hinaus dienen im Fetischismus Objekte als Kompensation eines gegenständlichen oder menschlichen Verlustes.

Beiden Fetischisten gelingt es zum Ende des Filmes ihre psychischen Störungen zu überwinden, sodass sie im Stande sind, eine konventionelle Beziehung zu führen.

5. Räume und *Nicht-Orte*

5.1. *Nicht-Orte* von Marc Augé

Die Anthropologie ist unzertrennlich mit den gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen im Einklang. An einem beliebigen Ort, dem augenblicklichen Hier, hält sich ein praktizierender Ethnologe auf und deskribiert sein Umfeld.¹²³

Gaspar Noé verlangt dem Zuschauer bereits im Vorfeld eine Auseinandersetzung mit der Thematik des Raumes und des Ortes durch den mehrdeutigen Titel „*Enter the Void*“¹²⁴ ab. Die Differenzierung der Begriffe Ort und Raum wird schwerpunktmäßig in *Nicht-Orte* von Marc Augé abgehandelt. Augé stützt sich auf die Hypothese, dass es in der „Übermoderne“ *Nicht-Orte* gibt, die Räume sind, denen er jedoch die anthropologische Klassifizierung des Ortes abspricht.¹²⁵ Weder der Ort noch ein *Nicht-Ort* existiert in einer reinen Form merkt er einschränkend an.¹²⁶ *Nicht-Orte* werden als transitorisch charakterisiert und folgendermaßen definiert:

„Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck 'Nicht-Ort' zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“¹²⁷

Vergangenes, die *alten Orte*, sind nicht integriert und werden zu *Orten der Erinnerung*. Augé spricht den *Nicht-Orten* identitätsstiftenden Charakter ab. In diesem Sinne erlebt Oscar die Stadt Tokyo als solche als *Nicht-Ort*.

Der Ansatz von Marcel Duchamp die Relation von Kunstwerk und Betrachter zu bestimmen, weist eine Analogie zu den Thesen von Michel de Certeau in *Die Kunst*

123 Vgl. Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H. Beck² 2011 (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil 1992), S. 19

124 Anmerkung des Verfassers: Übersetzungsmöglichkeiten wären: Betritt den leeren Raum oder Tritt in die Leere ein

125 Vgl. Ebd.

126 Vgl. Ebd.

127 Augé, S. 96

des Handelns¹²⁸ auf: „(...)erst die Fußgänger verwandeln die von der Stadtplanung geometrisch als Ort definierte Straße in einen Raum.“¹²⁹

Die Definitionsmerkmale der Begriffe für die *Heterotopien* von Michel Foucault und der *Nicht-Orte* von Marc Augé treffen in beachtlichem Umfang auf die visualisierten Räume in *Enter the Void* zu. Wesentlich ist eine Unterscheidung in Außen- und Innenräume. Im Anschluss an den Tod von *Oscar* sieht der Rezipient Außenräume vornehmlich als *Transiträume* aus der Perspektive dessen herumirrenden Geistes. Das unbehagliche Gefühl, hervorgerufen durch die unkonventionelle Navigation und die Verwirrung des menschlichen räumlichen Vorstellungsvermögens, sind Aspekte, die dem *nicht-identitätsstiftenden* Attribut, das von Augé geprägt wurde, anhaften und den Film charakterisieren.

Nahtlose Raumübergänge werden begünstigt durch die Möglichkeiten, die sich durch die fliegenden Bewegungen von *Oscars* Geist eröffnen, aber auch durch das Element des Lichtes in Kombination mit dem Sounddesign erreicht.

Grundsätzlich besitzen Zimmer oder Wohnungen in Großstädten, durch die unmittelbare Anbindung an Straßen oder Fußgängerzonen und die Beleuchtung durch Straßenlaternen oder vergleichbare Leuchtmittel sowie im speziellen Fall von Tokyo einer unermesslichen Anzahl von Leuchtreklamen, weniger die Möglichkeit einer Abgrenzung zum Außenraum.

Hiermit ist gemeint, dass in einem Landhaus nachts eine klare Trennung zwischen Haus und der angrenzenden Natur oder einem Garten durch die natürliche Dunkelheit respektive der künstlichen Beleuchtung im Haus gegeben ist. Auf akustischer Ebene verhält es sich ähnlich. Bis auf reduzierte Geräusche aus der Natur wie dem Wind oder Tönen von Tieren, ist es möglich eine völlige Stille zu erleben.

Das Zimmer von *Oscar* kann jedoch niemals völlig abgedunkelt werden und somit eine klare Abgrenzung als privater Raum erlangen. Vor allem die Leuchtreklame gegenüber der Wohnung, die vierundzwanzig Stunden blinkend, versehen mit dem Wort „*Enter*“ einlädt einzutreten, bekräftigt, ungeachtet der bereits thematisierten semiotischen Bedeutung, die Intention das Raumgefüge erweitert zu erleben, die Grenzen und folglich auch alle Charakteristika des Erlebens jenes personenbezogenen, eine eigene Identität erzeugenden Gefühles beim Rezipienten zu verhindern.

128 De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin, Merve-Verlag, 1988.

129 Augé, S. 84

Das ununterbrochene Blinken der Leuchtreklamen, die somit wider jeden natürlichen Rhythmus funktionieren und folglich die Gesetze der Natur ignorieren und umkehren, stehen metaphorisch für zwei Leitmotive von *Enter the Void*: Sämtliche Protagonisten, die abseits der Gesellschaft vor allem nachts leben und somit gleichfalls die natürlichen Abläufe verkehren, und für das vermittelte Raumgefühl, das Tokyo zu einem einzigen Raum verschmelzen lässt.

Bei geöffneter Balkontür fällt in diesem Sinne die letzte Begrenzung weg. Rein physisch gibt es keine Grenze mehr. Die eintretende Geräuschkulisse und die omnipräsente Lichterflut erlauben keine Differenzierung mehr zu dem, was das Zimmer von *Oscar*, in welches durch zahlreiche Rückblenden und die Darstellung des Verlaufes des weiteren Lebens von *Linda* auch in der Folge der Übernahme der Wohnung nach dem Ableben von *Oscar* immer wieder zurückgekehrt wird, intim kennzeichnet. Der Film beginnt nicht in diesem Zimmer, einem der zentrale Orte des Filmes, sondern mit der Einblendung des Schildes „*Enter*“ an der gegenüberliegenden Hauswand und draußen auf dem Balkon. Auf ein visuell farbenfroh inszeniertes Intro, dem zu folgen Unwohlsein erzeugt auf Grund der extrem beschleunigten Montage psychedelischer, mit *Pop-Art* Reminiszenzen graphisch ausgestalteter Schriftzüge, die immerfort auf den Rezipienten niederprasseln, folgt auf einen Moment der Stille, in der die Leinwand in vollkommenes Schwarz gehüllt wird und auch auf akustischer Ebene nichts zu vernehmen ist, die Einblendung von *Enter*.

Wie schon an anderer Stelle kommentiert, stellt das visualisierte Schild mit *the Void* am Filmende eine Rahmung dar und ist gleichzeitig titelgebend. Die Mehrdeutigkeit auch kleinster Aspekte wird an dieser Stelle besonders eindrücklich nachvollziehbar.

Die semiotische Doppelung erhält durch ihre Repetition, das Abblenden des Teiles von dem Titel *Enter* wird von dem Beginn des Filmes mit dem Aufblenden auf die Leuchtreklame mit dem Wort *Enter* fortgeführt, einen imperativen Charakter. Bezeichnenderweise beginnt der Film nicht mit einem Menschen oder einer Totalen, die den filmischen Raum vorstellt, sondern mit einer wiederholten Aufforderung, die damit affirmativ, imperativisch und zugleich verwirrend ist, da sie das Intro und den eigentlichen Beginn des Filmes nicht unmissverständlich trennt. Im ersten Moment

fragt sich der Rezipient, ob der Film nun beginnt oder ob die zweite Hälfte des Titels in ähnlicher Weise inszeniert wird, was bis zum Ende des Filmes ausbleibt.

In der Folge des Anfangsdialoges von *Linda* und *Oscar* treten wir über den Balkon in das Zimmer ein. Repräsentativ für die soeben veranschaulichte Konstruktion von Raumgefühl verkehrt bereits ein solcher Beginn und die damit verbundene Navigation, ein Raum wird üblicherweise durch das Eintreten durch eine Tür dem Rezipienten vorgestellt, das Gefühl von Grenzen hin zu einer fließenden Kontinuität.

Von einem technischen Standpunkt aus betrachtet kommt noch die Ebene des Kunstlichtes und somit der Konstruktion von Licht durch den Einsatz verschiedener Scheinwerfer hinzu. Der Einfall von Sonnenlicht auf einen Baum wirft naturgemäß Schatten. Durch das Hinzuziehen von Strahlern, die den Baum aus verschiedenen Winkeln zusätzlich beleuchten, kann die Schattenbildung sehr stark reduziert werden. Bei der Herstellung eines Filmes und gerade in Ermangelung von natürlichem Licht wie bei Nachtaufnahmen ist es Usus künstliche Lichtquellen wie Reflektoren und zahlreiche Scheinwerfer, die für den Rezipienten im Gegensatz zu Lampen, die Teil der szenographischen Gestaltung sind und somit als Interieur im Kader des einzelnen Frame sichtbar sind, einzusetzen. Das Licht erzeugt die Orte und Räume. Die Bildung des Raumes durch das Medium Licht hängt wiederum von der individuellen Wahrnehmung des Rezipienten ab.

Allgemein wird durch den verstärkten Einsatz von Kunstlicht der artifizielle und entfremdete Charakter der urbanen Lebenswelt hervorgehoben.

5.2. Der *Nicht-Ort* Internet

Internetseiten sind virtuell gestaltete *Gegenräume*. Durch die Imitation, sei es mit photographischem oder filmischen Material, stellen sie genaue Abbildungen oder Nachbildungen dar. Es handelt sich gemeinhin um virtuelle Einkaufsstraßen, die eine Navigation wie in Computerspielen zulassen und sich einer analogen Ästhetik bedienen.

Das Internet ermöglicht zugleich den Spielern unter den Menschen Handlungen, die störenden Charakter besitzen und statt identitätsstiftend vielmehr identitätsverwirrend wirken. Dazu zählen Hacker, die Viren in das Internet einspeisen und dadurch

das ganze oder Teile des Systems erlahmen lassen, ebenso wie Personen, die nur durch das Einspeichern einer erfundenen Rezension über ein Produkt großen Einfluss auf eine potentielle Käuferschaft und deren Verhalten erwirken. Lobbyismus, Marketingstrategien oder gar die Zensur und Blockierung des Zuganges zu ganzen Teilen des Internets sind weitere Exempel, die jene manipulativen Handlungen treffend beschreiben.

Dies ist in einem virtuellen Raum möglich, obwohl er nur eine von einem Computer simulierte artifizielle Widerspiegelung einer zumeist objektiven Realität darstellt. Erwähnt seien hier diejenigen Internetseiten mit ausschließlich oder hauptsächlich abbildendem dokumentarischen Charakter.

Da es sich um eine Welt der Abstrakta handelt, nämlich alle Gedanken, Ideen, die Menschen weltweit in das Internet stellen, kann es nur als Raum der Ideen gelten. Dieser geht als Gegenentwurf zur materiellen Welt über den durch die menschliche Kultur bis dato geprägten Begriff hinaus, insofern als ihm räumliche Eigenschaften anhaften, die nicht zur Gänze abstrakt sind und auch eine Art „Eigenleben“ aufzuweisen scheinen. Das Internet ist ein Ort und doch kein Ort, es mutet wie ein Zwischenzustand an.

6. Existenzielles Grunderlebnis

Die vorangegangenen Kapitel beziehen verschiedene Disziplinen in die Beobachtungen, Analysen und schließlich Interpretationen mit ein. Wie bereits in den Forschungsfragen konkretisiert wurde, ist die These dieser Arbeit, dass die visuelle Inszenierung und nicht die Narration im Vordergrund von *Enter the Void* stehen.

Gleichzeitig stellt der Aufbau des Filmes eine Visualisierung der Geschehnisse vor und nach dem Eintritt des Todes dar, die im *tibetischen Buch der Toten* geschildert werden.

Gegen die Interpretation einer Reinkarnation von *Oscar* am Ende des Filmes spricht, dass es sich in der finalen Szene im Krankenhaus und der Geburt nicht um *Linda* handelt.

Aus der unscharfen Perspektive des Neugeborenen erfolgt der Blick in Richtung seiner Mutter. Bei präziser Betrachtung wird deutlich, dass es sich um die Mutter von *Oscar* und nicht um *Linda* handelt. Die trübe Wahrnehmung eines Neugeborenen wird filmisch umgesetzt und ermöglicht das schemenhafte Gesicht als das der Mutter zu identifizieren.

Dies ermöglicht die alternative Schlussfolgerung, dass das Ende des Filmes eine weitere Rückblende darstellt und *Oscar* sich an seine eigene Geburt erinnert. Davon ausgehend wäre die These der Geburt als einer Darstellung der Reinkarnation von *Oscar* widerlegt. Gleichfalls fällt die thematisierte Lesart, die Geburt aus westlicher Sicht als *Happy-End* zu deuten, weg. Die Erinnerung an die eigene Geburt würde auch bedeuten, dass das weiße Licht nicht symbolisch ein göttliches Wesen repräsentieren soll, sondern auf verstörende Weise ein unvergessliches, traumatisches Erlebnis darstellt. Die Trennung der Nabelschnur und damit die physische Loslösung von der Mutter könnten die Verlustängste gegenüber der eigenen Schwester *Linda* versinnbildlichen.

In *Enter the Void* wird von vornherein mit dem Aufbau der klassischen Dramaturgie gebrochen. Weder eine Gliederung in eine Struktur mit fünf Akten, wie sie in der *Französischen Klassik* verwendet wurde, noch die zeitgenössisch übliche Unterteilung in drei Akte ist bei *Enter the Void* möglich.

Keine Lösung des Konfliktes wird dem Rezipienten angeboten. Es findet keine Aufklärung über das Leben der Protagonisten oder derartig gelagerte Entwicklungen statt. Daher wird auch am Ende keine eindeutige Lesart des gesamten Filmes offeriert. *Enter the Void* hat folglich ein offenes Ende.

Die alternative Interpretation wäre, dass nur der Anfang von *Enter the Void* eindeutig ist und der Schuss auf der Toilette das eigentliche Ende des Filmes markiert. Der restliche Film wäre eine Symbiose aus Phantasien, die das zukünftige Leben des Umfeldes von *Oscar* betreffen und Rückblenden in sein vergangenes Leben.

Die perspektivische Trennung würde diese These unterstützen. Alle Rückblenden werden als *over the shoulder* im Gegensatz zu der Ego-Perspektive des umherfliegenden Geistes von *Oscar* gesetzt. Die Perspektive von *Oscars* Geist könnte man als Ausdruck einer außerkörperlichen Erfahrung interpretieren. *Alex* erzählt *Oscar* in einer Rückblende von einer derartigen Erfahrung, die er unter Drogeneinfluss gemacht hat.

Nach dem vermeintlichen Tod von *Oscar* läuft *Alex* vor der Polizei weg und versteckt sich. Er wird auf der Straße gezeigt, wie er sich aus dem Müll ernährt, wie ihm nach einer Zeit eine Jacke gebracht und wie er Feuer macht, um sich zu wärmen.

Trotz des elliptischen Erzählens entsteht der Eindruck, es sei wenig Zeit vergangen. Durch die anachronistische Erzähltechnik bleibt völlig unklar, wie groß die Zeiträume sein sollen, in denen die Geschehnisse oder imaginierten Ereignisse stattfinden. Die dazwischen geschnittenen Rückblenden stellen ein weiteres verwirrendes Element dar, was die Perzeption von Zeit angeht. In gleicher Weise könnte man daraus schließen, dass es sich dabei um eine Bestätigung handelt, dass es sich nur um Halluzinationen von *Oscar* handelt, der weiterhin in der Toilette im „*Void*“ liegt.

Prinzipiell könnte man den Erzählstil auch als spezifisches Merkmal eines Genres betrachten. Folglich würde es sich bei *Enter the Void* um einen fragmentarischen Film handeln. Bereits zur Zeit der Romantik gab es innerhalb der Literatur die Gattung Fragment.

Alain Bergala sieht in dem Fragment ein eigenständiges filmpädagogisches Konzept:

„In der Pädagogik des Fragments vereinigen sich die Vorzüge von Verdichtung und Frische, durch die sich die Bilder dauerhafter und genauer ins Gedächtnis einprägen.“¹³⁰

In der Bar „Void“ gibt es nun zwei Möglichkeiten die narrative Fortentwicklung zu deuten. Die erste Variante würde implizieren, dass *Oscar* noch unter Drogeneinfluss steht. *Oscar* hat, bevor er sich in die Bar „Void“ begibt, *DMT* geraucht und scheint noch berauscht zu sein. Das hieße, *Oscar* ist noch unter Drogeneinfluss, während der Schuss fällt. Die Phantasien wären damit Halluzinationen, die er auf Grund eines Drogentrips hat.

Gen Ende des Filmes und nach einer ganzen Zeit von Rückblenden und der Perspektive des Geistes von *Oscar* wird die Szene vor dem Spiegel von dem Filmanfang wiederholt. *Oscar* benäßt sich unter Drogeneinfluss mit Wasser das Gesicht. Einerseits könnte diese Wiederholung, die den Rezipienten noch einmal in die immersive Position durch den Perspektivwechsel bringt, bestätigen, dass *Oscar* die ganze Zeit unter Drogen stand, noch immer steht und dass alle Visualisierungen Teile von seinem Trip sind. Andererseits könnte es bedeuten, dass Noé darauf abzielt, dem Zuschauer zu suggerieren, der ganze Film wäre wie ein Drogentrip für den Rezipienten und die Wiederholung der Spiegelszene würde diesen Zustand noch einmal vergegenwärtigen.

In der zweiten Variante würde *Oscar* eine Nahtoderfahrung durchleben. Die Rückblenden in die Kindheit und in sein späteres Leben würden als „Film“ vor seinem inneren Auge ablaufen.

Von Bedeutung für diese Annahmen ist die Tonebene in der Szene auf der Toilette im „Void“. Undeutlich hört man *Oscar*, der sich selber fragt, ob er soeben erschossen wurde und direkt im Anschluss sich in Erinnerung ruft, dass er eine Schwester habe. Die Bindung zu der Schwester und der Schwur, sie niemals zu verlassen sind der wichtigste Bestandteil der Narration. Die Blutsbrüderschaft der Kinder und Gespräche sowohl als Kinder als auch als Erwachsene im Park rufen dem Rezipienten den geschlossenen Pakt der Geschwister immer wieder in Erinnerung. Neben dem Unfall wird die Trennungsszene zwischen den Geschwistern als Kinder besonders dramatisch visualisiert. Die Eltern sind verstorben und der Pakt wurde gebrochen.

130 Bergala Alain, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren 2006, S. 86

Linda wirft dies *Oscar* schreiend und heulend vor, obwohl er in der Rolle des Kindes überhaupt keinen Einfluss auf diese Entwicklung haben konnte.

Ein zentraler Fokus liegt in *Enter the Void* auf der Darstellung der Beziehung von den Geschwistern und aller implizierten Schwierigkeiten. Der Tod der Eltern, das getrennte Aufwachsen und die finanziellen und emotionalen Unklarheiten hindern *Oscar* und *Linda* nicht daran, im frühen Erwachsenenalter wieder zueinander zu finden. Man könnte den Drogenverkauf von *Oscar* nicht als Beschaffungskriminalität deuten, sondern in ursprünglicher Absicht als einzige greifbare Möglichkeit, das Leben wieder mit der Schwester zu teilen und ihr auf diesem Wege das Flugticket zu finanzieren. *Oscar* scheint keinerlei Ausbildung zu haben und sicherlich auch von mangelnder Motivation getrieben zu sein, eine legale Arbeit auszuüben zu wollen, doch wird nicht der Eindruck vermittelt, dass er Drogen verkaufe, um die eigene Sucht zu finanzieren.

Zurückkehrend zu dem Modell von Bergala ist anzumerken, dass eine fragmentarische Vorgehensweise impliziert, einen Film nicht nur als Kunst, sondern auch als Konzept anzusehen. Ein Fragment besitzt Lücken und ist unvollendet. Die Flashs von *Oscar*, ob es sich um Rückblenden, Wahrnehmungen seines Geistes oder Phantasien, die er unter Drogeneinfluss hat, handelt, haben einen flüchtigen Charakter. Die Erinnerung einer Person an den eigenen Rauschzustand ist verändert und formal durch den fragmentarischen Charakter des Films übersetzt. Bei einer Visualisierung eines fragmentarischen Gedächtnisses stellt sich die Frage der Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Der Erzähler *Oscar* bleibt nicht monoperspektivisch, sondern macht multiperspektivisch von extrem unterschiedlichen Perspektiven Gebrauch. Es werden drei Perspektiven eingesetzt: Der *point of view shot*¹³¹ wird für den lebenden *Oscar* verwendet. Ein *over the shoulder* wird für alle Rückblenden verwendet. Die Totale und Aufsicht kommt in den Szenen zum Einsatz, die Phantasien von *Oscar* darstellen.

Dem Rezipienten werden Ausschnitte gezeigt. Eine eigene Interpretation muss erstellt werden und bei einem Nebeneinander von möglichen Lesarten bleibt ihm die Entscheidung überlassen, welcher er den Vorzug gibt.

131 Katz, Steven D., *film directing shot by shot. visualizing from concept to screen*, Studio City, California: Michael Wiese Productions 1991, S. 361

7. Conclusio

Aus der Analyse von *Enter the Void* sind drei Interpretationsansätze hervorgegangen: Das erste Interpretationsmodell geht davon aus, dass *Enter the Void* eine Visualisierung *des tibetischen Buches der Toten* mit einem *Happy-End* für eine westliche Zuschauerschaft ist.

Dabei wird das Einblenden des Gesichtes von *Oscars* Mutter im Krankenhaus kurz vor dem Ende des Films nicht als Rückblende interpretiert. Es ist eine Erinnerung in Form eines Subliminalbilds an *Oscars* eigene Geburt, gleichzeitig wird aber weiterhin der Geburtsvorgang des Kindes von der Schwester *Linda* mit *Alex* gezeigt. Das Neugeborene wäre damit eine Reinkarnation von *Oscar*. Auch die Embryonalstellung seines toten Körpers würde in diesen Kontext verweisen.

Das zweite Modell der Interpretation stützt sich auf die Annahme, dass der Film nur bis zu dem Schuss in der Toilette von der Bar „*Void*“ linear und zuverlässig erzählt wird. Danach ist eine klare Unterscheidung zwischen Realität und Phantasie nicht mehr zu treffen. Hierbei bleibt *Oscar* in der Toilette liegen. Auf dem Boden liegend und noch unter Drogeneinfluss stehend hat er einen Trip. Die Rückblenden in sein bisheriges Leben deuten darauf hin, dass er im Sterben liegt und sein Leben an ihm „vorbeizieht“. Die Zukunftsphantasien, die von dem eigenen Verbranntwerden im Krematorium bis hin zu allen Geschehnissen, die *Linda* und sein Umfeld betreffen, sind als Bad Trip zu deuten. In diesem Fall endet der Film mit Drogenvisualisierungen, *Oscar* stirbt nicht und der Ausgang sowie der Großteil des Films bleiben offen.

Das dritte Interpretationsmodell betrachtet *Enter the Void* als Fragment. Alle Ebenen sind aufgelöst, alles ist vermischt. Die Erzählperspektive wandelt sich, ist nicht konsequent und nicht zuverlässig. Das Gesicht von *Oscars* Mutter stellt in diesem Fall keine Projektion eines Subliminalbildes auf *Linda* dar. Es ist als eine letzte Erinnerung vor dem Tod zu interpretieren. Der Kreislauf des Lebens wäre damit geschlossen: *Oscar* wird angeschossen, erlebt eine Vermischung von Rückblenden und Phantasien und erinnert sich am Ende an den Anfang seines Lebens.

Neben diesen Interpretationsmodellen ist in dem Plot ein Fokus auf die Beziehung der Geschwister *Oscar* und *Linda* zu erkennen. Von Dialogen wird wenig Gebrauch

gemacht, die Charaktere der wenigen Figuren sind nicht tiefgehend gestaltet und spielen nur am Rande eine Rolle.

Bei dem Medienwechsel, der überhaupt nur bei dem ersten Interpretationsmodell in Frage kommt, handelt es sich nicht um eine Literaturverfilmung im konventionellen Sinne. Der Text *des tibetischen Buches der Toten* hat keinerlei Einfluss auf die Dialoge in dem Drehbuch von *Enter the Void*.

8. Bibliographie

8.1. Literatur

Arijon, Daniel, *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2003² (Orig. *Grammar of the Film Language*, Boston: Focal Press 1976).

Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H. Beck² 2011 (Orig. *Non- Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil 1992).

Acton, Mary, *Learning to Look at Modern Art*, Abingdon: Routledge⁶ 2010.

Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. *Der Geist des Films*, Halle/Saale: Wilhelm Knapp 1930).

Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S.185-193.

Barker S.A., Monti J.A., Christian S.T.: *N, N-dimethyltryptamine: an endogenous hallucinogen*. In: *International Review of Neurobiology*. 22, 1981, S.83–110.

Bergala, Alain, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren 2006 (Orig. *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Cahiers du cinéma 2002).

Bouzereau, Laurent, *Ultraviolent movies. From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino*, New York: Carol Publishing Group 1996.

Burroughs, William S., *Junky*, Harmondsworth: Penguin 1981.

Dargyay, Eva K., *Das tibetische Buch der Toten*, München: Scherz Verlag 1977.

De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin, Merve-Verlag, 1988.

Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Graefe, Frieda/ Enno Patalas (Hg.), *Im Off Filmartikel*, München: Carl Hanser Verlag 1974.

Greisenegger, Wolfgang/Tadeusz Krzeszowiak (Hg.), *schein werfen. THEATER LICHT TECHNIK*, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008.

Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt: S. Fischer Verlag²⁰ 2011; (Orig. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1969).

Hummel, Reinhart, *Reinkarnation. Der Glaube an die Wiedergeburt*, Freiburg: Herder 1999.

Jung, C. G., *Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch²⁰ 1981.

Katz, Steven D., *Film Directing Shot by Shot. Visualizing from Concept to Screen*, Studio City, California: Michael Wiese Productions 1991.

Lacan, Jacques, *Schriften I*, Hemsbach: Quadriga 1991.

O.A., *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2010.

Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, München: FilmLand Presse Verlag 1986.

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006; (Orig. How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media, New York: Oxford Univ. Press 1977).

Müller, Ulf (Hg.), *Der Haschisch-Club. Ein literarischer Drogentrip*, Köln: Tropen Verlag 2002.

Stiglegger, Marcus, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz & Fischer 2006.

Schoenmakers, Henri / Stefan Bläske (Hg.), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008.

Thurman, Robert A. F. (Hg.), *Das Tibetische Totenbuch oder Das Große Buch der Natürlichen Befreiung durch Verstehen im Zwischenzustand*, Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main: 1996 (Orig. *The Tibetan Book of the Dead*, Bantam Books, New York 1994).

Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2005; (Orig. *Le cinéma selon Hitchcock*, 1966).

Sarte, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts*, Berlin: Akademie Verlag 2003.

8.2. Filmographie

Achteinhalb. Regie: Federico Fellini, 2007 (Orig. *Otto e mezzo*, 1963).

Angst. Regie: Gerald Kargl, 2006 (Orig. *Angst*, 1983).

Besser geht's nicht. Regie: James L. Brooks, 1998 (Orig. *As good As It Gets*, 1997).

Carne. Regie: Gaspar Noé, 2004 (Orig. *Carne*, 1991).

Der Höllentrip. Regie: Ken Russel, 2006 (Orig. *Altered States* (1980)).

Die Verachtung. Regie: Jean-Luc Godard, 2002 (Orig. *Le Mépris*, 1963).

Die letzten Glühwürmchen. Regie: Isao Takahata, 2004 (Orig. *Hotaru no haka*, 1988).

Easy Rider. Regie: Dennis Hopper, 2009 (Orig. *Easy Rider*, 1969).

Enter the Void. Regie: Gaspar Noé, 2011 (Orig. *Enter the Void*, 2009).

Ein Mann sucht sich selbst. Regie: Bob Rafelson, 1999 (Orig. *Five Easy Pieces*, 1970).

Irreversibel. Regie: Gaspar Noé, 2004 (Orig. *Irréversible*, 2002).

Marnie. Regie: Alfred Hitchcock, 2008 (Orig. *Marnie*, 1964).

Menschenfeind. Regie: Gaspar Noé, 2004 (Orig. *Seul contre tous*, 1998).

Mulholland Drive- Straße der Finsternis. Regie: David Lynch, 2002 (Orig. *Mulholland Dr.*, 2001).

2001: Odyssee im Weltraum. Regie: Stanley Kubrick, 2007 (Orig. *2001: A Space Odyssey*, 1968).

Samadhi. Regie: Jordan Belson, 2007 (Orig. *Samadhi*, 1967).

Taxi Driver. Regie: Martin Scorsese, 2002 (Orig. *Taxi Driver*, 1976).

The Terminal. Regie: Steven Spielberg, 2006 (Orig. *The Terminal*, 2004).

The Trip. Regie: Roger Corman, 2007 (Orig. *The Trip*, 1967).

The Tibetan Book of the Dead – a Way of Life. Regie: Barrie McLean, 2003 (Orig. *The Tibetan Book of the Dead – a Way of Life*, 1994).

The Tibetan Book of the Dead – The Great Liberation. Regie: Barrie McLean, 2003 (Orig. *The Tibetan Book of the Dead – The Great Liberation*, 1994).

Tron. Regie: Steven Lisberger, 1982 (Orig. *Tron*, 1982).

Videodrome. Regie: David Cronenberg, 2010 (Orig. *Videodrome*, 1983).

Week End. Regie: Jean- Luc Godard, 2006 (Orig. *Week End*, 1967).

Wer Gewalt sät – Straw Dogs. Regie: Sam Peckinpah, 2002 (Orig. *Straw Dogs*, 1971).

8.3. Internetquellen

O.N., <http://www.enter-the-void.co.uk/#/menu> , o.J., Zugriff am 26.01.2012

<http://sensesofcinema.com/?s=gaspar+noe>, Zugriff am 17.02.2012

<http://www.sentieriselvaggi.it/articolo.asp?sez0=1&sez1=243&art=32285> , Zugriff am

05.03.2012

http://www.evolver.at/stories/Gaspar_No_Kino_kontrovers/ , Zugriff am 18.03.2012

<http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/when-violence-is-an-axe-and-romance-is-dark-an-interview-with-catherine-breillat/>,Zugriff am 24.03.2012

<http://www.imdb.de/name/nm0637615/> Zugriff am 07.04.2012

<http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=reinkarnation&l=de&in=&lf=de> Zugriff am

16.04.2012

http://akas.imdb.com/title/tt0071449/?ref_=fn_al_tt_1 Zugriff am 17.04.2012

<http://www.vice.com/de/the-vice-guide-to-film/gaspar-noe-part-2-of-3> Zugriff am 17.04.2012

<http://www.vice.com/de/the-vice-guide-to-film/gaspar-noe-part-3-of-3> Zugriff am 17.04.2012

http://akas.imdb.com/title/tt0056801/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas Zugriff am 17.04.2012

<http://akas.imdb.com/title/tt0166924/> Zugriff am 19.04.2012

http://akas.imdb.com/title/tt0057345/?ref_=sr_1 Zugriff am 19.04.2012

<http://www.drogen.net/dmt.php> Zugriff am 26.04.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=s6RMAkqaOT4&noredirect=1> Zugriff am 03.05.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=dUSjm9Zspy4&list=FLnitFKbnpQEtXKuKK-OyiAQ>
Zugriff am 07.05.2012

<http://www.denofgeek.com/movies/16358/gaspar-no%C3%A9-interview-enter-the-void-illegal-substances-and-life-after-death> Zugriff am 20.05.2012

<http://www.glasgowlife.org.uk/museums/collections-research/online-collections-navigator/Pages/home.aspx> Zugriff am 02.06.2012

<http://www.drogen.net/dmt.php> 17.06.2012

http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibition/110/James_Turrell._The_Wolfsburg_Project Zugriff am 25.06.2012

<http://vimeo.com/39164426> Zugriff am 22.12.2012

<http://akas.imdb.com/title/tt2205018/> Zugriff am 22.12.2012

<http://www.welt.de/kultur/article9218613/Soll-man-ins-Kino-oder-in-Deckung-gehen.html> Zugriff am 04.01.2013

<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012octdec/belson.html> Zugriff am 05.01.2013

<http://www.centerforvisualmusic.org/Belsonfilmo.htm> Zugriff am 06.01.2013

<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/exclusive-interview-gaspar-noe/>
Zugriff
am 07.01.2013

<http://vimeo.com/33893272> Zugriff am 07.01.2013

<http://luisfelipenoe.com/bio-e.php>, Zugriff am 5.2.2013

<http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/70?tmpl=component> ,
Zugriff am 06.02.2013

http://akas.imdb.com/title/tt0058329/?ref_=sr_1 Zugriff am 07.02.2013

http://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/008475.html , Zugriff
am 13.02.2013

<http://ia600500.us.archive.org/12/items/CharlesDeBrosses-DuCultesDesDieuxFtiches1760/CharlesDeBrosses-DuCultesDesDieuxFtiches1760-1988Fayard.pdf> Zugriff am 14.02.2013

http://archive.org/stream/InternationaleZeitschriftFrPsychoanalyseXv.Band1927Heft4/IZ_XV_1927_Heft4_k_djvu.txt Zugriff am 14.02.2013

<http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/fetisch.html> Zugriff am 15.02.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Fetisch> Zugriff am 15.02.2013

<http://www.diopadremisericordioso.it/> Zugriff am 16.02.2013

<http://www.interviewmagazine.com/film/gaspar-noe-enter-the-void> Zugriff am 17.02.2013

<http://www.letempsdetruittout.net/pages/Biography-4560799.html> Zugriff am 05.03.2013

<http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/benedikt-xvi-in-havanna-der-papst-und-die-legitimen-hoffnungen-der-kubaner-11698284.html>http://www.vatican.va/archive/DEU0035/___P7L.HTM Zugriff am 08.03.2013

http://www.vatican.va/archive/DEU0035/___P7L.HTM Zugriff am 08.03.2013

9. Anhang

9.1. Abstract

Der Regisseur Gaspar Noé wirft mit seinem Film *Enter the Void* zahlreiche Fragen auf.

Diese Diplomarbeit stellt den Versuch dar, sich interdisziplinär den Themen von *Enter the Void* anzunähern und den Plot zu analysieren. Daraus sind drei disparate Interpretationsmodelle hervorgegangen. Je nach gewähltem Modell ändert sich die Lesart und die Essenz von *Enter the Void*.

Den Schwerpunkt bildet die in *Enter the Void* verwendete Perspektive. Der Begriff wird in Teilaspekte weitgefächert aufgegliedert.

Die Rolle *des tibetischen Buches der Toten* und religiöser Themen werden neben rituellen Praktiken und deren Bedeutung abgehandelt.

Abschließend wendet sich die Arbeit dem Begriff *Nicht-Orte* zu und versucht eine eigene Übertragung auf den „Ort“ Internet.

9.2. Lebenslauf

Angaben zur Person

Name Amelio August Nicotera
 Geburtsdatum 06.05.1985, Bonn (Deutschland)
 E-mail amelio@nicotera.eu

Bildung

1991- 1995 Besuch der Grundschule *Gotenschule* in Bonn, Deutschland

1995- 2005 Besuch und Abitur am *Aloisiuskolleg* (privates Gymnasium mit Internat in Trägerschaft des Jesuitenordens) in Bonn, Deutschland

2005- 2006 Zivildienst, *Kinderhaus e.V. Bonn*, Deutschland

2006- 2007 Studium der Rechtswissenschaften, *Universität Bonn*, Deutschland

2007 Umzug nach Wien, Österreich

Seit 2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Diplomstudiengang), *Universität Wien*, Österreich

2010- 2011 Einjähriger *Erasmus*-Studienaufenthalt an der Fakultät *Facoltà di Lettere e Filosofia* im Studienfach *DAMS* an der *Università degli Studi Roma Tre*, Rom, Italien