

Jg. 12 H.1 2012
€ 13,-

 UNIVERSITÄT
SIEGEN

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger (Hrsg.)

Film|Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie



Ritzer/Stiglegger: Film|Körper ▶ Ritzer: Bodies that Splatter ▶ Naumann: Reinkarnation des Giallo-Thrillers ▶
Reifenberger: Getting even evenier ▶ Gradinari: Techno-somatische Prozesse ▶ Kappesser: Körper-Transzendenz
▶ Agel: Reduzierte Körper im Nichts ▶ Mathes: Intensitäten in Kollision ▶ Hennig: Der Schmerzens/Mann ▶
Stumberg: Body and Beyond

Jg. 12, H. 1, 2012

NAVI

GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger (Hrsg.)

Film | Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie.

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Team Medienwissenschaft
Fakultät I
Medienwissenschaftliches Seminar
Universität Siegen

REDAKTION:

Ivo Ritzer, Marcus Stiglegger

UMSCHLAGGESCHALTUNG UND LAYOUT:

Christoph Meibom, Susanne Pütz

TITELBILD:

© Senator Film
Szenenfoto aus 'Martyrs'
(erhältlich als DVD/Blu-Ray)

RÜCKSEITE:

© Second Order Film
Szenenfoto aus 'Twentynine Palms'
(Kino Kontrovers / Legend Films /
Eurovideo)
(erhältlich als DVD/Blu-Ray)

DRUCK:

UniPrint, Universität Siegen

REDAKTIONSADRESSE:

Universität Siegen
Medienwissenschaft
57068 Siegen

universi – Universitätsverlag Siegen
Am Eichenhang 50
57076 Siegen

Erscheinungsweise zweimal jährlich

Preis des Einzelheftes: € 13,-
Preis des Doppelheftes: € 22,-
Jahresabonnement: € 20,-
Jahresabonnement
für Studierende: € 14,-

ISSN 1619-1641

Ivo Ritzer/ Marcus Stiglegger (Hrsg.)

Film | Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie



INHALT

Ivo Ritzer/Marcus Stiglegger

Film | Körper.

Beiträge zu einer somatischen Medientheorie.....7

Ivo Ritzer

Bodies that Splatter.

Grenzen des Geschlechts im Giallo.....16

Kai Naumann

Reinkarnation des Giallo-Thrillers.

Blick und Körperbild in H. Cattets und B. Forzanis

Amer.....34

Julia Reifenberger

›Getting even evener‹.

Revenge-Rape und Geschlechterpolitik im aktuellen

Rape-Revenge-Film.....45

Irina Gradinari

Techno-somatische Prozesse.

Weibliche Körper als Waffe.....59

Susanne Kappesser

Körper-Transzendenz.

Postsexuelle Körper in *Martyrs*.....81

Romi Agel

Reduzierte Körper im Nichts.

Zur Leiblichkeit in den Filmen von Bruno Dumont.....96

Christiane Mathes

Intensitäten in Kollision.

Der Körper als Einschreibefläche polymorpher Identitäten in

David Lynchs *Inland Empire*.....106

Katharina Hennig	
Der Schmerzens/Mann. Die Dekonstruktion des männlichen Körpers in Don Siegels <i>The Beguiled</i>	117
Christian Stumberg	
Body and Beyond. Körper, Beat und Mutation in Chris Cunninghams <i>Rubber Johnny</i>	124
Marcel Barion	
Der topophobe Körper und die Erinnerung ans »Ich«. Körper und Raum in John Carpenters <i>Halloween</i>	131
Autoren.....	143

FILM|KÖRPER.

Beiträge zu einer somatischen Medientheorie

VON IVO RITZER/MARCUS STIGLEGGER

Es kann als positives Zeichen für eine immer weiter marginalisiert zu werden drohende Disziplin wie die Filmwissenschaft gelten, dass mit der neuen Ausgabe der medienwissenschaftlichen Schriftenreihe *Navigationen* nach der Veröffentlichung von *High Definition Cinema* (Frühjahr 2011) nun erneut – ein Jahr später – ein Sammelband mit filmwissenschaftlichem Fokus vorliegt. Unter dem Titel *Film|Körper* versammelt er Bausteine zu einer Körpertheorie des Films, die zwischen poststrukturalistischer und phänomenologischer Tradition vermitteln wollen.

Es handelt sich bei *Film|Körper* zugleich um die zweite Publikation des Forschungsprojekts *Körpertheorie der Medien*, geleitet von Ivo Ritzer (Universität Mainz) und Marcus Stiglegger (Universität Siegen). Eine erste Tagung fand bereits im Oktober 2010 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz statt und resultierte in dem Sammelband *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers* (2012).¹ Dieser Reader diskutiert Körperdarstellungen in unterschiedlichen medialen Kontexten anhand rezenter Paradigmen und legt damit neue Perspektiven auf den Diskurs um die komplexe Relation von Körper und Medien vor. Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit Kulturpraktiken der Körperrepräsentation im Spannungsfeld von medialer Technologie, Konstruktion von Geschlechtern und Identitäten sowie interkulturellen Kontexten.

Im September 2011 wurden die Forschungsaktivitäten an der Universität Siegen mit einer Folgetagung zu Fragen filmischer Körperlichkeit fortgesetzt. Die vorliegende Ausgabe der *Navigationen* fokussiert nun entsprechend die breite Medienperspektive des Vorgängerbandes *Global Bodies* mit Analysen zu filmischen Phänomenen, in denen der menschliche Körper als Gegenstand wie als Adressat der Darstellung eine zentrale Rolle spielt. Das Spektrum reicht vom europäischen Genre- und Autorenkino über den Hollywoodfilm bis hin zum asiatischen Kino und zeigt an historischen wie aktuellen Beispielen, wie sich das Medium Film des menschlichen Körpers auf immer wieder neue Weise annimmt und einen medien-spezifischen »Film|Körper« generiert.

Wir bedanken uns stellvertretend bei Frau Professorin Dr. Angela Schwarz (*figs*) für die großzügige finanzielle Unterstützung, bei Peter Gendolla und dem Universi-Verlag für die Unterstützung der Publikation, bei Katharina Hennig, Klementine Hendrichs und Marius Meckl für Layout wie Lektorat sowie natürlich bei all unseren Autorinnen und Autoren.

1 Ritzer/Stiglegger (Hrsg.): *Global Bodies*.

Der Diskurs um den Körper hat inzwischen zweifellos auch die deutschsprachige Filmwissenschaft erreicht. Neben der verdienstvollen Übersetzung von Linda Williams' wegweisendem Essay *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*², die der Translation von Brigitte Peuckers psychoanalytisch inspirierter Monografie *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*³ nachfolgt, liegen inzwischen mehrere Studien zur Thematik der Körperrepräsentation, aber auch der medialen Körperlichkeit des Films selbst vor.

Pionierarbeit leistete dabei bereits im Jahr 1998 der Sammelband *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* des Mainzer Filmwissenschaftlers Jürgen Felix. Die Aufsatzsammlung geht von der These aus, dass sich das postmoderne Spiel der Zeichen inzwischen erschöpft habe und das Referenzsubjekt neu situiert wurde: »dass sich der Körper wiederum als seismografisches Instrument und möglicher Ort authentischer Erfahrung erweist – ein geschundener, gequälter, bis zur Selbstauflösung destruiertes Körper«. Für Felix fordert das Kino der Körper »zur Neubestimmung einer Filmkultur heraus, die tradierte Kategorien des Genrekinos und Autorenfilms sprengt, die sich autoreflexiv und intermedial bestimmt, im Rekurs auf klassische und moderne Vorbilder neu gestaltet, die nicht länger an das Dispositiv Kino gebunden ist und Signaturen des Selbst in den Körper einschreibt«⁴. Konzepte wie das Kino der Transgression⁵ tauchen hier ebenso bereits auf wie der Shaviro'sche »Cinematic Body« und der Deleuze'sche »organlose Körper«⁶, die »Konvergenz der Geschlechter« aus Perspektive der Gender Studies⁷ oder medienphilosophische Thesen zur »Physis des Films«⁸.

Mit der Virtualität des filmisch repräsentierten Körpers ist der Band *No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino* von 2001 beschäftigt. Sein Fokus liegt auf der medial immer nur *a posteriori* zu suggerierenden Präsenz im Filmbild. Denn konträr »zur leibhaftigen Anwesenheit des Körpers beim Bühnenschauspieler ist physische Präsenz im Kino stets eine imaginäre.«⁹ Es geht folglich um die Neukonstruktion des virtuellen Körpers mittels aktueller Filmtechnik. Im einführenden Text zur filmischen Anthropologie des Körpers wird der Körper als Subjekt ästhetischer Erfahrung erkundet, bevor der Blick auf die Virtual Reality und ihr Versuch einer Überwindung des Körpers in den Blick treten.¹⁰ In Analogie

2 Williams: »Film-Körper«.

3 Peucker: Verkörperte Bilder.

4 Felix: »Vorwort«, S. 9.

5 Siehe Stiglegger: »Ästhetik der Auflösung«.

6 Siehe Robnik: »Der Körper ist OK«.

7 Siehe Vossen: »Konvergenz der Geschlechter«.

8 Siehe Jutz: »Die Physis des Films«.

9 Fröhlich u.a.: »Vorwort der Herausgeber«, S. 7.

10 Stiglegger: »Zwischen Konstruktion und Transzendenz«, S. 24.

zu *Unter die Haut* sieht auch *No Body Is Perfect* eine besondere Aktualität des Körperbildes im Ekstatischen.¹¹

Der Wiener Filmwissenschaftler Drehli Robnik fasste für den abermals von Jürgen Felix herausgegebenen Sammelband *Moderne Film Theorie* (2002) kritisch den Diskurs der phänomenologischen Filmtheorie zusammen, wie er sich vor allem in den Schriften von Vivian Sobchak artikuliert.¹² Sobchaks Thesen zur Körperlichkeit des Films schließt Robnik mit Lesarten der Kritischen Theorie kurz und expliziert beide in einer Analyse von Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (USA 1996). Der Kriegsfilm erweist sich dabei für ihn als prototypisches Körpergenre, das direkt auf eine taktile Wirkung abzielt und sich somit neben die bereits von Linda Williams spezifizierten »body genres« Melodram, Komödie, Horrorfilm und Pornofilm einreicht. Die Beschäftigung mit zentralen Genres wie dem Western oder Actionfilm aus Perspektive des Körperdiskurses – wie später von Ivo Ritzer in seiner Studie zur Dialektik von Genre- und Autorentheorie vorgelegt¹³ – bleibt hier dagegen noch aus.

Auch im Rahmen der Seduktionstheorie des Films, die von dem australischen Medienwissenschaftler Patrick Fuery im Jahr 2000 angestoßen und in Deutschland von Marcus Stiglegger anno 2006 weiter entwickelt wurde,¹⁴ kommt der Körperinszenierung ein bedeutende Rolle zu, denn mit dem ikonografischen Appell an das affektive Gedächtnis des Zuschauers ist eine verführerische Bindung geschaffen, die den Zuschauer durch Intensitäten angeht und deshalb mit Steven Shaviros oder Gaylyn Studlars Ansatz einer masochistischen Filmrezeption in Deleuze'scher Tradition korrespondiert.¹⁵ Darin liegt die »corporeality of the filmic discourse«¹⁶ und dessen »performative Qualität«¹⁷ zugleich: Phänomene, auf die später Thomas Elsaesser und Malte Hagener ebenfalls zu sprechen kommen, wenn sie die seduktive Vereinnahmung durch taktiles Kino als parasitären Befall von Kopf und Körper des Zuschauerobjekts beschreiben.¹⁸

Die Textsammlung *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* von 2008 erkundet das Verhältnis von Film als semiotischem Text und somatischem Körperappell auf ähnliche Weise. Die Herausgeber konstatieren eine Verbindung der unterschiedlichen Register von Text und Körper, wobei die Filmrezeption sich für sie als ein »Wechselbad von Textproduktion und körperlicher Affizierung« gestaltet. Repräsentierte Körper und der mediale Körper selbst sind einander aus

11 Siehe etwa Kühn: »Körperbilder«.

12 Siehe Robnik: »Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie«.

13 Siehe Ritzer: Walter Hill.

14 Siehe Fuery: *New Developments in Film Theory*, S. 158ff.; Stiglegger: *Ritual & Verführung*; Stiglegger: »Die Seduktionstheorie des Films«.

15 Shaviro: *The Cinematic Body*; Studlar: *In the Realm of Pleasure*.

16 Fuery: *New Developments in Film Theory*, S. 71ff.

17 Stiglegger: *Ritual & Verführung*, S. 198.

18 Elsaesser/Hagener: *Filmtheorie*, S. 19f.

dieser Perspektive mimetisch verbunden: »[A]uf der Leinwand findet diese Verbindung statt, wenn die Körper der Sprechenden in Aktion gezeigt werden und sich die Aktion als Text konstituiert.«¹⁹ Analog zur Seduktionstheorie des Films kommt hier also erneut eine performative Qualität des Mediums im Kontext von Körperrepräsentationen zur Sprache.²⁰

In dem von der Siegener Mediensoziologin Dagmar Hoffmann herausgegebenen Sammelband *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit* (2010) wird ein sozialwissenschaftlicher Ansatz gesucht, der Rollenbildern und Stereotypen, die gesellschaftliche Teilhabe ermöglichen, besondere Aufmerksamkeit schenkt. Dabei argumentiert Hoffmann, dass der Körper als Kommunikations- und Projektionsfläche primär ein Phänomen postmoderner Gesellschaften sei, das vor allem über mediale Diskurse am Leben gehalten werde.²¹ Die einzelnen Aufsätze untersuchen demnach primär Filmbeispiele aus der letzten Dekade und analysieren deren Körperästhetiken unter verschiedenen Gesichtspunkten, dabei wird u.a. erneut der Kriegsfilm, diesmal am Beispiel von John Woos Meisterwerk *Windtalkers* (USA 2002) als »body genre« diskutiert.²² Sie fragen methodisch durchaus heterogen nach der Funktion und sozialen Basis der filmisch kommunizierten Körperbilder. Dabei werden Subtexte wie Sterblichkeit, Körperfülle, Alter und Jugend oder Virtualität betrachtet.

Einen avancierten Ansatz bietet der Berliner Filmwissenschaftler Thomas Morsch mit seiner Dissertation *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino* (2011), die Morsch's bedeutende frühere Arbeiten zum Thema aufgreift und weiter denkt.²³ Er nähert sich der Thematik mit primär rezeptionsästhetischem, durchaus aber auch filmanalytischem Blick in drei Schritten: von der ästhetischen Figuration des Körperlichen als Grundlage filmischer Artikulation über die verkörperte Wahrnehmung als wahrgenommene Wahrnehmung mit Zeigegestus bis hin zur ästhetischen Erfahrung als affizierendem Subjektivierungsprozess. Dabei wird ein Meta-Diskurs über differente Körperbezüge vorliegender Medien- und Filmtheorie geführt, der sowohl konzeptionelle Stärken als auch Schwächen kritisch zur Sprache bringt. Diskutiert ist zunächst das Verhältnis von Filmtheorie und prominenten poststrukturalistischen Ansätzen, die den Körper als subversive Kraft in Stellung bringen: Einflussreiche Konzepte wie das Barthes'sche Punctum, das Kristeva'sche Semiotische oder das Lyotard'sche Figurale sind hier neu perspektiviert, ebenso wie Morsch die Performativität des Mediums zum Kernstück seiner Betrachtungen erhebt.

19 Nessel/Pauleit: »Vorwort«, S. 7.

20 Siehe dazu auch Curtis: »How Do We Do Things with Films?«.

21 Siehe Hoffmann: »Sinnliche und leibhafte Begegnungen«.

22 Siehe Wedel: »Körper, Tod und Technik«.

23 Siehe Morsch: »Der Körper des Zuschauers«; Morsch: »Die Macht der Bilder«; Morsch: »Zur Ästhetik des Schocks«; Morsch: »Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik«.

Besonderes Interesse gilt dem so flüchtigen wie intensiven Ereignischarakter des Filmerlebens mit seinem starken Appell an das Körpergedächtnis des jeweiligen Zuschauersubjekts. Dazu kommen phänomenologische Betrachtungen über Bewegung, Spektakel und Schock, die genuin filmischen Verführungs- und Vereinnahmungsstrategien. Für Morsch fungiert der Körper des Zuschauers letztlich als unhintergehbare Prädisposition eines jeden filmischen Ausdrucks, auch wenn er dafür plädiert, Inszenierungsstrategien je nach ihrem Körperappell zu differenzieren. Die theoretischen Reflexionen münden deshalb am Ende in die Diskussion einer ästhetischen Praxis, wenn Morsch im Kino von Philippe Grandrieux eine Neuformation der filmischen Ausdrucksform konstatiert. Das »Medium des Sinns« bilde dort zugleich »der Körper auf der Leinwand, der Körper des Zuschauers, vor allem aber der Körper des Films«. ²⁴

Die vorliegenden Aufsätze sind all diesen Studien verpflichtet, versuchen aber auch, eigene Akzente mit Blick auf eine somatische Medientheorie zu setzen. Ohne einem szientistischen Dogma verpflichtet zu sein, versammelt der Band sowohl poststrukturalistische als auch phänomenologische Ansätze, um der Komplexität des Gegenstands entsprechen zu können. Sein Fokus liegt dabei auf medialen Repräsentationen von Körperlichkeit einerseits und der Adressierung des Zuschauerkörpers andererseits. Es geht daher um den dargestellten Körper auf der Leinwand und dem Bildschirm, um die körperliche Erfahrung des rezipierenden Subjekts und schließlich auch jenen zwischen Leinwand und Zuschauer sich konstituierenden Filmkörper, der sich in seiner virtuellen Existenz als Artikulation einer spezifisch filmischen Medialität verstehen lässt. Diese drei Lesarten der Relation Film-Körper sollen in den folgenden Ansätzen eine – jeweils unterschiedlich gewichtete – Rolle spielen.

Ivo Ritzer eröffnet den Band mit einer Diskussion des italienischen Giallo-Thrillers, einem noch immer stark untertheoretisierten Feld filmischer Praxis. Aus Perspektive der Gender und Queer Studies werden zunächst psychoanalytische Konzepte von Fetischismus und Perversion thematisiert, deren Präsenz für Ritzer im Giallo hochgradig selbstreflexiv ausgestellt ist. Weiterhin widmet der Autor sich der komplexen Relation zwischen Heteronormativität und Homosexualität, die der Giallo durchaus ambivalent gestaltet. Schließlich werden Grenzen der Geschlechtsidentität diskursiviert, um aufzuzeigen, wie der Giallo durch seine Faszination für Praktiken des *cross-dressing* das biologische Geschlecht als soziale Konstruktion und kulturellen Lerneffekt ausweist.

24 Morsch: Medienästhetik des Films, S. 310.

Kai Naumann knüpft an den Grundlagentext von Ritzer an und ordnet den Film *Amer* (Frankreich/BE 2009) als »Reinkarnation des Giallo-Thrillers« ein. Naumann diskutiert Blickdramaturgie und Körperbild, wobei er die hochgradig selbstreflexive Experimentalität von *Amer* im hybriden Status zwischen Genre- und Autorenfilm begründet sieht.²⁵ *Amer* gilt für Naumann als Versuch eines radikal subjektivierten Kinos, das Prinzipien des Avantgardefilms mit generischen Versatzstücken des Giallo-Thrillers verbindet, um einen Film|Körper entstehen zu lassen, der seine eigene Materialität in die Mise-en-scène zu integrieren scheint. In ungewöhnlichen Bildern greift *Amer* Genre-Motive auf und hebt sie auf eine Meta-Ebene, auf der der Giallo selbst zum Handlungsgegenstand wird und seinen physischen Leib erhält.

Julia Reifenberger diskutiert mit dem *Rape-Revenge*-Film ein weiteres Körper-Genre. Dieses erlebt für sie in den letzten Jahren ein erstaunliches Comeback mit Remakes von Genre-Klassikern der 1970er und frühen 1980er Jahre und zahlreichen neuen Produktionen. Es ist hier vor allem ein bisher unbekanntes Motiv, das Reifenberger ins Auge sticht: Eine Vielzahl von Filmen inszeniert die Rache der Protagonistinnen in Form von »rape-as-revenge«, also als Vergewaltigung des Vergewaltigungstäters durch das Opfer. Reifenbergers Artikel untersucht dieses Motiv als kinematografische Verhandlung aktueller geschlechterpolitischer Entwicklungen.

In Irina Gradinaris Text stehen mit filmischen Cyborg-Fantasien ebenfalls kurrente Genre-Tendenzen im Fokus. Wird der Frauenkörper dort zunächst als verletzlich dargestellt, ermöglicht die Fusion mit der Waffe eine Kompensation des Mangels, die für Gradinari zugleich zu einer Refetischisierung des weiblichen Körpers führt. Mit dieser Darstellungsweise wird auf der einen Seite eine Ideologie installiert, welche die digitale Technologie tendenziell glorifiziert, indem sie ein neues Lebensparadigma jenseits des (patriarchalischen) Gesetzes verspricht. Auf der anderen Seite sprengen diese Körper-Visionen die filmischen Erzählstränge. Der narrativen Effizienz des klassischen Erzählkinos steht dabei eine visuell-ästhetische Verschwendung und Verausgabung des Körperlichen gegenüber.

Susanne Kappesser dagegen zeigt auf, wie postsexuelle Visionen von Körpern im rezenten Film ihre Repräsentation finden. Auf welche Weise diese neuen Subjekt- und Körperkonstruktionen ausgedeutet werden, demonstriert sie am Beispiel des französischen Terrorfilms *Martyrs* (Frankreich/CA 2008), der im Zentrum ihres Aufsatzes steht. Kappessers gendertheoretischer und transgressionsphilosophischer Deutungsansatz fokussiert dabei vor allem die Darstellung der weiblichen Körper im Film.

Mit aktuellem französischem Kino beschäftigt sich auch der Text von Romi Agel. In ihrer ebenso stilanalytischen wie filmphilosophischen Analyse der Arbeiten von Bruno Dumont macht sie deutlich, inwiefern transgressives Autorenkino sein Interesse an Körpern umsetzen kann. Detailgenau wird heraus gestellt, wie in

25 Zur Dialektik von Genre- und Autorenkino siehe Ritzer: Walter Hill.

den Inszenierungen der Panoramaeinstellungen und der Großaufnahmen bei Dumont jeweils Wechselwirkungen zwischen äußeren und inneren Körperrepräsentationen frappierend zum Ausdruck kommen. Dabei wirft Agel gleichzeitig existentielle Fragen auf, die der französische Filmemacher diskursiviert.

Christiane Mathes' Beitrag fokussiert David Lynchs *Inland Empire* (Frankreich/PL/USA 2006), wo der Körper als Durchgangsort fluider Identitäten zu fungieren scheint. Mittels Deleuzes und Guattaris Konzept des organlosen Körpers werden die filmischen Verfahren der Ein- und Überschreibung von Identitätsstrukturen auf dem Körper der Protagonistin als einer virtuellen Oberfläche analysiert und deren Abhängigkeit von der narrativen Struktur herausgearbeitet.

Der filmisch repräsentierte Körper des US-Schauspielers Clint Eastwood wird von Katharina Hennig betrachtet. Sie stellt Eastwoods Körper in Bezug zu dessen filmischem Rollenbild und erläutert, wie in Don Siegels *The Beguiled* (USA 1971) der männliche Körper des Protagonisten durch Frauenhand dekonstruiert wird. Unter Einbeziehung des Männlichkeitsbegriffes Robert W. Connells wird dieser Dekonstruktion des männlichen Körpers nachgegangen.

Christian Stumberg betrachtet Chris Cunninghams Kurzfilm *Rubber Johnny* (GB 2005) und arbeitet heraus, wie der Protagonist dort zur Musik von Aphex Twin ebenfalls gleichsam ver-, ent- und zerkörpert wird. In seiner Untersuchung des grotesken Körperentwurfs wirft Stumberg einen Blick auf somatische Metaphern und fragt vor dem Hintergrund einer Theorie der filmischen Performanz nach dem Sinn des grotesken, gar monströsen Filmkörpers.

Zum Abschluss beschäftigt sich Marcel Barion auf innovative Weise mit John Carpenters Klassiker *Halloween* (USA 1978) und analysiert, wie dort der »topophobe« Körper die Furcht vor der Infiltration seines Schlupfwinkels zu einer Angst vor der Infiltration seiner selbst transformiert. Zunächst ein Körper auf der Flucht durch die Räume wird er, einmal in der Ausweglosigkeit angekommen, selbst zu einem letztmöglichen Raum und erfährt in der Furcht um seine eigene Integrität auch eine Angst um das eigene In-der-Welt-sein-können. Diese mediale Mobilmachung von Körper und Raum dient für Barion der filmästhetischen Veräußerlichung einer eigentlich inneren Existenz Erfahrung, einer ausdrücklichen sowie eindringlichen »Erinnerung ans Ich«, die der Zuschauer im Idealfall miterleben kann.

LITERATURVERZEICHNIS

- Curtis, Robin: »How Do We Do Things with Films?«, in Nessel, Sabine u.a. (Hrsg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper, Berlin 2008, S. 75-90.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie. Zur Einführung, Hamburg 2008.
- Felix, Jürgen: »Vorwort«, in: ders. (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper, St. Augustin 1998, S. 9-12.
- Fröhlich, Margit u.a.: »Vorwort der Herausgeber«, in: dies. (Hrsg.): No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino, Marburg 2001, S. 7-8.
- Fuery, Patrick: New Developments in Film Theory, New York, NY 2000.
- Hoffmann, Dagmar: »Sinnliche und leibhafte Begegnungen – Körper(-ästhetiken) in Gesellschaft und Film«, in: dies. (Hrsg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit, Bielefeld 2010, S. 11-33.
- Jutz, Gabriele: »Die Physis des Films. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde«, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper, St. Augustin 1998, S. 351-364.
- Kühn, Heike: »Körperbilder. Transformationen des Körpers im neueren Kino«, in: Fröhlich, Margrit u.a. (Hrsg.): No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino, Marburg 2001, S. 83-96.
- Morsch, Thomas: »Der Körper des Zuschauers: Elemente einer somatischen Theorie des Kinos«, in: Medienwissenschaft, Nr. 3 (1997), S. 271-289.
- Morsch, Thomas: »Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino«, in: Film und Kritik, Nr. 4 (1999), S. 21-43.
- Morsch, Thomas: »Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik«, in: Montage/av, Nr. 1 (2010), S. 55-77.
- Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino, München 2011.
- Morsch, Thomas: »Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, *Audition* und die ästhetische Moderne«, in: Nessel, Sabine u.a. (Hrsg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper, Berlin 2008, S. 10-26.
- Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried: »Vorwort«, in: dies. u.a. (Hrsg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper, Berlin 2008, S. 7-9.
- Peucker, Brigitte: Verkörperte Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste, Berlin 1999.
- Ritzer, Ivo: Walter Hill. Welt in Flammen, Berlin 2009.
- Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers, Berlin 2012 (im Druck).

- Robnik, Drehli: »Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß«, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, St. Augustin 1998, S. 235-278.
- Robnik, Drehli: »Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie«, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002, S. 246-296.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN 2000.
- Stiglegger, Marcus: »Ästhetik der Auflösung. Zur Zerstörung des Körpers in der Industrial Culture«, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, St. Augustin 1998, S. 279-292.
- Stiglegger, Marcus: »Die Seduktionstheorie des Films«, in: Kleiner, Marcus S./Rappe, Michael (Hrsg.): *Methoden der Populärkulturforchung*, Berlin 2012, S. 85-113.
- Stiglegger, Marcus: »Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch einer filmischen Anthropologie des Körpers«, in: Fröhlich, Margrit u.a. (Hrsg.): *No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino*, Marburg 2001, S. 9-28.
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.
- Studlar, Gaylyn: *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York, NY 1988.
- Vossen, Ursula: »Konvergenz der Geschlechter. Frauenrollen, Männerbilder«, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, St. Augustin 1998, S. 157-178.
- Wedel, Michael: »Körper, Tod und Technik – Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als *Body Genre*«, in: Hoffmann, Dagmar (Hrsg.): *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, Bielefeld 2010, S. 77-99.
- Williams, Linda: »Film-Körper. Gender, Genre und Exzess«, in: *Montage/av*, Nr. 2 (2009), S. 9-30.

FILME

- Amer* (Frankreich/BE 2009, Regie: Hélène Cattet/Bruno Forzani).
- Halloween/Halloween – Die Nacht des Grauens* (USA 1978, Regie: John Carpenter).
- Inland Empire/Inland Empire – Eine Frau in Schwierigkeiten* (Frankreich/PL/USA 2006, Regie: David Lynch).
- Martyrs* (Frankreich/CA 2008, Regie: Pascal Laugier).
- Rubber Johnny* (GB 2005, Regie: Chris Cunningham).
- The Beguiled/Betrogen* (USA 1971, Regie: Don Siegel).
- Windtalkers* (USA 2002, Regie: John Woo).

IVO RITZER

BODIES THAT SPLATTER.

Grenzen des Geschlechts im Giallo

VON IVO RITZER

Gerade die Betonung des Gebotes: Du sollst nicht töten,
 macht uns sicher, daß wir von einer unendlich langen
 Generationsreihe von Mördern abstammen, denen die
 Mordlust, wie vielleicht noch uns selbst, im Blute lag.

Sigmund Freud

I like my killers.

Dario Argento

Giallo, so lautet der Titel des aktuellen Films von Dario Argento (USA/GB/ES/Italien 2009). › Giallo‹, das heißt › gelb‹, und im Film geht es um einen Serienkiller, der an › Gelbsucht‹ leidet, an Hepatitis. Ein Wortspiel ist das, wie es sich geradezu paradigmatisch ausnimmt für Mechanismen der Doppelcodierung im postklassischen Kino. Derselbe Signifikant besitzt multiple Signifikate, er produziert mehrere Bedeutungsketten, die eine semantische Ambivalenz auslösen, um mit dem Genrebewusstsein des Zuschauers zu spielen. Denn › giallo‹ ist nicht nur das ital-ienische Wort für › gelb‹, es bedeutet auch ein spezifisches Subgenre des Thrillers, das sich in Italien seit Beginn der 1960er Jahre großer Beliebtheit erfreut. Die Terminologie leitet sich ab aus einer bereits 1929 etablierten Kriminalbuchreihe des Mailänder Verlags Mondadori, die durch ihre gelben Umschläge bis heute einen optischen Reiz offeriert. Als erster Film wurde Luchino Viscontis *Ossessione* (Italien 1943) als Giallo bezeichnet, wohl, weil er auf dem Roman *The Postman Always Rings Twice* von James L. Cain basiert, der zuvor in italienischer Übersetzung bei Mondadori erschienen war. Als eigenständiges Subgenre bildet der Giallo sich schließlich mit zwei Filmen von Mario Bava heraus, mit *La ragazza che sapeva troppo* (Italien 1963) und insbesondere *Sei donne per l'assassino* (Italien/Frankreich/Monaco 1964). Sowohl narrative als auch bildästhetische Invarianten werden hier präfiguriert: Der Plot entfaltet Ausübung und Detektion einer Mordserie, wobei die investigativen Prozesse jedoch von der manieristischen Inszenierung der Mordakte selbst dominiert werden. Komplexe Kamerabewegungen, expressive Großaufnahmen und starke Farbkontraste lassen im Giallo den Mord zur schönen Kunst werden: »Den Mord zum Beispiel«, hat Thomas De Quincey bekanntlich konstatiert, »kann man einesteils von der moralischen Seite und meiner Meinung nach schwächeren Seite betrachten, wie dies

gewöhnlich von der Kanzel herab und im Schwurgericht geschieht«. Man könnte ihn andererseits aber auch, so De Quincey, »ästhetisch würdigen, das heißt mit Rücksicht auf den künstlerischen Geschmack«. ¹ Durch seine Konzentration auf die grafische Ästhetisierung von Morden leistet der Giallo einen Transfer von der Spannungs- hin zur Schreckensinszenierung, er transgrediert die Genre Grenzen des Kriminalfilms und situiert sich durch seinen wirkungsästhetischen Zugriff auf das Publikum in der Peripherie des Horrorfilms. ²

Der Giallo lässt sich damit in doppelter Hinsicht als charakteristische Spielart des Körperkinos begreifen: zum einen durch seine Fokussierung auf die Darstellung von Körperlichkeit und deren lustvolle Destruktion im diegetischen Raum, zum anderen durch seine Intention einer somatischen Affizierung des Zuschauer-subjekts vor der Leinwand. Beide Aspekte sollen im Folgenden diskutiert werden, nicht zuletzt mit kritischem Blick auf die Signifikanz des zwischen Text und Publikum sich konstituierenden Film|Körpers. Ich möchte hierzu auf drei Diskursfelder eingehen, die Grenzen des Geschlechtskörpers tangieren: a) die Fetischisierung von Objekten b) die Darstellung von Homosexualität und c) die Ambiguität von Geschlechterzuschreibungen. Horizont der Überlegungen werden dabei sowohl psychoanalytische als auch poststrukturalistische Theoriemodelle der Gender und Queer Studies bilden, um körperbezogenen Inszenierungsstrategien und Identitätskonstruktionen durch Repräsentation kultureller Modelle nachzuspüren. Geschlecht bzw. Gender ist also in Anlehnung an die Arbeiten von Judith Butler als eine strukturierende Kategorie begriffen, die als soziale Konstruktion zwischen Praktiken, Handlungen und Erfahrungen vermittelt. Die Konstitution von Gender-Identitäten fußt in diesem Modell auf performativen Akten des Körpers, die auch den materiellen Geschlechterkörper stets diskursiv generieren.

I. PHALLUS UND FETISCH

Zunächst ist auffällig, dass der Killer im Giallo stets sofort auffällt. Meistens maskiert tritt er in Erscheinung, bekleidet mit einem schwarzen Regenmantel, einem schwarzen Hut und schwarzen Handschuhen. *Bava's Sei donne per l'assassino* kann als erster Giallo gelten, der diese Ikonografie zum Einsatz bringt, wobei seine Inspiration mutmaßlich aus George Pollocks Agatha Christie-Verfilmung *Murder She Said* (GB 1961) stammt. Dort ist es Miss Marple, die Zeugin eines Mordes wird: »a man (we assume) wearing black gloves, dark hat, and overcoat, is strangling a woman to death. In the Christie novel [...] no such description of what the killer is wearing appears«. ³ In Kontrast zum Roman nutzt die Bilderzählung des Films visuelle Mittel, um die Identität des Mörders zu kaschieren. Während Pollock die Verkleidung noch funktional im Dienste der Erzählung belässt, gewinnt

1 De Quincey: Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet, S. 47.

2 Zum Horrorfilm als Körpergenre siehe Williams: »Film-Körper«.

3 Koven: *La Dolce Morte*, S. 101.

sie im Giallo eine exzessive Eigendynamik. Dabei trägt der Killer fast durchweg Handschuhe in Schwarz, mitunter aber auch gelbe Handschuhe, wie in Giuliano Carnimeo's *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Italien 1972), rote Handschuhe, wie in Umberto Lenzi's *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Italien/ES 1975), oder auch weiße Handschuhe, wie in Luigi Bazzonis *Giornata nera per l'ariete* (Italien 1971), Antonio Bidos *Il gatto dagli occhi di giada* (Italien 1977) und Filippo Walter Rattis *I vizi morbosi di una governante* (Italien 1977). Breitrempige dunkle Hüte werden in Nachfolge von *Sei donne per l'assassino* auch getragen in Massimo Dallamano's *La morte non ha sesso* (Italien/D 1968), Dario Argento's *L'uccello dalle piume di cristallo* (Italien/D 1970), in Umberto Lenzi's *Sette orchidee macchiate di rosso* (Italien/D 1972), in Aldo Lados *Chi l'ha vista morire?* (Italien/D 1972) und in Paolo Cavaras *La tarantola dal ventre nero* (Italien/Frankreich 1971). Schwarze Mäntel sind Insignien der Mörder in nahezu allen Filmen, Variationen finden sich mit einem beigen Mantel in Tonino Valerii's *Mio caro assassino* (Italien/ES 1972) und Dario Argento's *Opera* (Italien 1987), mit einem roten Mantel in *Gatti rossi in un labirinto di vetro* oder mit einem weißen Mantel in *I vizi morbosi di una governante*. Die Variation liegt im Detail, konstant bleibt eine hochgradig fetischisierende Inszenierung der Objektwelt.



Abb. 1: Der Killer mit Mantel und Hut in *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*

Für Sigmund Freud bestehen fetischistische Praktiken darin, einem materiellen Gegenstand die Fähigkeit zu sexueller Stimulanz zuzuschreiben. Sie entstehen durch die Entdeckung der Penislosigkeit der Mutter. Dieser werde ein Ersatzpenis angedichtet: »[D]er Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es [...] nicht verzichten will.«⁴ Der Junge verleugnet also die mütterliche Kastration und erkennt ihre Penislosigkeit nicht an, weil ihm dadurch die Möglichkeit seiner eigenen Kastration

4 Freud: »Fetischismus«, S. 312.

bewusst würde. Diese Motivation führt über die Verleugnung des nicht-existenten weiblichen Phallus zur Materialisierung eines Ersatzes: des fetisch-Objekts. Jacques Lacan hat Freuds Gedanken aufgegriffen, die Konzeption vom Phallus als Synonym für den Penis jedoch modifiziert. Lacan begreift den Phallus abstrahiert vom biologischen Geschlechtskörper als symbolische Struktur, die als Zeichen des Begehrens nicht mehr auf den organisch-anatomischen Penis des Mannes verweist, sondern der Ordnung der Sprache angehört. Indem der Phallus den Penis symbolisiert, fällt er gerade nicht mit ihm in eins: »Der Phallus ist ein Signifikant«, heißt es in einer berühmten Passage bei Lacan, »ein Signifikant nämlich, dessen Funktion in der intrasubjektiven Ökonomie der Analyse vielleicht den Schleier hebt über die Funktion, die er in den Mysterien einnimmt«. Als Grund dafür gilt Lacan die Sonderstellung des Phallus: »Denn es ist der Signifikant, der dazu ausersehen ist, die Effekte der Signifikate in ihrer Gesamtheit darzustellen, insoweit sie der Signifikant durch seine Präsenz als Bedeutungsträger bedingt«⁵. Der Phallus als Signifikant erzeugt Bedeutung, und weil die Frau nicht über ihn verfügt, bleibt sie aus der symbolischen Ordnung exkludiert. Der Mann hingegen kann als imaginären Ersatz für den fehlenden Phallus der Frau einen Fetisch aufbringen, der ihm den Zugang zum Reich der Sprache gewährt.



Abb. 2: Phallisierung der Mordwaffe in Massimo Dallamano's *Cosa avete fatto a Solange?* (Italien/D 1972).

Im Giallo nun wird der Phallus als symbolische Struktur betont durch die Fetischisierung von Objekten: den Attributen des Killers in ihrer Körperlichkeit. Mäntel, Hüte und Handschuhe werden wieder und wieder exzessiv ins Bild gerückt, ohne Motivation durch das Narrativ. Kamerafahrten, Zooms, Groß- und Detailaufnahmen apostrophieren das phallische Potential der Objekte. Dass sie einem Mörder zugeschrieben werden, scheint kein Zufall zu sein: Als phallische Signifikanten

5 Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, S. 126.

gehören sie dem Subjekt der Gewaltausübung an, dessen penetrative Akte die Dominanz des Phallus verlängern. In seiner ostensiven Fetischisierung könnte der Giallo so als *queere* Praxis gelten. Aufgrund der generellen Unhintergebarkeit von Sprache, die Sinn immer als Effekt einer symbolischen Ordnung generiert, ist es aus Lacan'scher Perspektive nicht möglich, dem Phallus zu entkommen. Jedoch besteht durchaus eine Möglichkeit, ihn auszuweisen, zu differenzieren, zu dekonstruieren: ihn in seine Bestandteile zu zerlegen und als imaginären Signifikanten zu betonen. So unterzieht der Giallo den Phallus zwar nicht im Sinne von Judith Butler einer »kritischen Mimesis«⁶, eher wäre die Strategie als »kritische Apotheose« zu beschreiben: d.h. als kritische Feier des phallischen Fettes, die eben seine fetischisierende Wirkung entschleierte. Deren dekonstruktives Potential würde sich in einer ironischen Repetition phallischer Ontologie realisieren, die den immer performativen Akt jeder normativen Konstruktion von Geschlechtlichkeit aufdeckt: »als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert«⁷. Phallische Macht erscheint so nie als natürlich, wird stattdessen als Authentizitätseffekt apostrophiert.



Abb. 3: Fetischisierung der Mordwaffen in *L'uccello dalle piume di cristallo*.

II. HORROR DER HETERONORMATIVITÄT

Anstatt von einem stabilen Geschlechtsmodell oder homogenen Körpervorstellungen auszugehen, setzt der Giallo differente Identitätskonzepte zueinander in Konkurrenz. Dementsprechend ergeben auch sich durch die im Giallo häufig thematisch werdende Homosexualität seiner Protagonist/innen ambivalente Verwirrungen heteronormativer Konzeptionen sexueller Identität. Dabei ist eine Differenzierung von maskuliner und femininer *queerness* vorzunehmen. Männliche Homosexualität tritt vielfach in Verbindung mit peripheren Nebenfiguren auf.

6 Butler: Körper von Gewicht, S. 73.

7 Ebd., S. 22.

Zum einen finden sich stark effeminiert gezeichnete Charaktere, die für Komik sorgen sollen. In Dario Argentos *4 mosche di velluto grigio* (Italien/Frankreich 1971) ist es ein schwuler Privatdetektiv, der nicht nur als inkompetent in seiner Profession präsentiert, sondern im Laufe der Narration auch Opfer des Killers wird. *La tarantola dal ventre nero* bedient sich eines korpulenten Homosexuellen als *comic relief*, der in einem Schönheitssaloon arbeitet. In Andrea Bianchis *Nude per l'assassino* (Italien 1975) gibt es einen homosexuellen Modephotografen, der ebenfalls früh dem Killer zum Opfer fällt. Auch *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* zeigt einen schwulen Fotografen. Als flamboyanter Hipster zählt er zunächst zum Kreis der engeren Verdächtigen. Seine Extravaganz jedoch läuft konträr zum Habitus des wahren Täters, bei dem es sich um einen introvertierten Musikwissenschaftler handelt.

Jenseits dieser skurrilen Figuren besitzt der Giallo zum anderen auch einige schwule Charaktere, die gänzlich negativ konnotiert sind. Ihre *queerness* wird mit sexuell motivierten Übergriffen gegenüber Minderjährigen gleichgesetzt. In *Chi l'ha vista morire?* (Italien/D 1972) findet sich ein homosexueller Kinderschänder, der als angesehener Anwalt arbeitet und als dekadenter Dandy lebt. Unter den Verdacht, auch ein Killer zu sein, gerät er aufgrund seines obsessiven Interesses für eine Serie von Kindermorden, die sich in Venedig ereignet. Antonio Bidos *Solamente nero* (Italien 1978) zeigt einen schwulen Klavierlehrer, der in seinem kleinen Dorf der Außenseiter unter den Außenseitern ist. Dabei spezifiziert der Film nicht, warum der Musiker von der Gemeinschaft ausgeschlossen wird: wegen seiner pädophilen oder wegen seiner homosexuellen Neigungen. Beides scheint gleichsam unakzeptabel für das moralische Empfinden der Dorfbewohner. Der Giallo arbeitet in solchen Beispielen deutlich mit homophoben Modellen, die heterosexistisch operieren und sich als Kennzeichen patriarchal organisierter Kultur beschreiben lassen: »Our culture«, daran erinnert uns auch Eve Kosofsky Sedgwick, »still sees to its being dangerous enough that women and men who find or fear they are homosexual, or are perceived by others to be so, are physically and mentally terrorized through the institutions of [...] mass culture.«⁸ Weil die Grenze zwischen Homosexualität und Heterosexualität aleatorisch gesetzt ist, muss der heteronormative Diskurs das deviante Verhalten als abjekt markieren. Er, so Iris Marion Young, reagiert aus seiner Logik heraus zwangsläufig homophob:

Homophobia is one of the deepest fears of difference precisely because the border between gay and straight is constructed as the most permeable; anyone at all can become gay, especially me, so the only way to defend my identity is to turn away with irrational disgust. Thus we can understand why people who have fairly successfully eliminated

8 Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, S. 58.

the symptoms of racism and sexism nevertheless often exhibit deep homophobia.⁹

Während der Giallo also oft ästhetische Innovationen zeigt und einen anticlassischen formalen Impetus besitzt, der in seiner selbstreflexiven Fetischinszenierung phallische Signifikanten hinterfragt, verweist seine narrative Tiefenstruktur mitunter auf reaktionäre Rollenmodelle, die durch affirmative Klischeebildung einer Diskriminierung marginalisierter Identitäten drastisch Vorschub leisten.

Wo männliche Homosexualität im Giallo als perverses Verhalten stigmatisiert ist, das mit kriminellen Formen zum Erlangen sexueller Lust einhergeht, erfährt weibliche Homosexualität eine differente Repräsentation. Einerseits werden lesbische Liebesakte in der Tradition von heteronormativer Soft-Pornografie für einen maskulinen Blick inszeniert. Als Beispiele dafür können Filme dienen wie Sergio Martinos *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Italien 1972), Martinos *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Italien 1973) oder *Nude per l'assassino*. Stephen Thrower hat die Attraktion entsprechender Sequenzen für ihr Zielpublikum präzise skizziert:

The expected viewer is, of course, the heterosexual male. The appeal of the lesbian fetish for such men is twofold. Firstly, they can observe the gyrations of female flesh without having to cope with the sight of another man's big cock and hairy butt pumping away. Secondly, they can watch both a pliant, submissive woman and a controlling, assertive woman, simultaneously, without having to ›position‹ themselves, as imagined agent, to either individually. The supplicant woman, hungry for satisfaction, and the dominant woman whose assertiveness can pose problems for some men, are both absorbed and rendered spectacular by each other.¹⁰

Neben die suspendierte Positionierung der männlichen Imagination tritt nach Thrower eine Anziehungskraft der Angstlust:

[M]en are drawn to the spectacle of lesbianism because it thrills *and* terrifies them, by demonstrating the existence of an independent female desire which has no need of men to generate its pleasures. This interpretation is borne out by the frequency with which pornography depicts lesbianism as merely a lure to the male's challenging phallus. Many a lesbian scene in conventional pornography is curtailed by the appearance of a male performer who ›therapeutically‹ supplies a penis to the scenario. This development is always depicted as the answer to

9 Young: Justice and the Politics of Difference, S. 146.

10 Thrower: Beyond Terror, S. 80.

a lack which has been the driving the two women crazy – hence their lesbian desire.¹¹

Auch im Giallo wird lesbische Sexualität als Köder für den männlichen Phallus instrumentalisiert. Jedoch, worauf Stephen Thrower nicht eingeht, ist die Tatsache, dass der Giallo den bedeutenden Phallus umzucodieren scheint. Anstatt weibliche Homosexualität durch einen maskulinen Signifikanten zu ›therapieren‹, wird sie sprichwörtlich annihiliert. Der feminine Mangel an phallischem Potential, der die lesbische Lust konstituiert, wird in Akten der Gewalt aufgehoben. Dabei ist der Phallus als penetrierende Kraft apostrophiert, die den kastrierten Status der (homosexuellen) Frau ausweist. »It is this sight – the spectacle of woman as ›bleeding wound‹ – which is central to the representation of the victim«, konstatiert Barbara Creed zum Slasher-Film, dem generischen Erben des Giallo: »The slashed and mutilated female body terrifies mainly in relation to the spectacle of horror it presents«. ¹²

Dario Argentos *Tenebre* (Italien 1982) radikalisiert diese Tendenz bis hin zur Implosion. Der Mord an zwei Lesbierinnen gerät hier zum barocken Kunstwerk, das der Film selbst durch den komplexen Progressive Rock der Band »Goblin« auf der Tonspur und die nicht weniger komplexe Kamerafahrt entlang einer Häuserfassade im Bild erhöht. Wie schon in der Fetischisierung der Attribute des Killers kommt hier eine Strategie zum Tragen, die sich als Dekonstruktion durch Überaffirmation beschreiben ließe: eine semantische Dichte, die unauflösbar bleibt. Der darstellende Exzess in Bild und Ton bewirkt, dass im Dargestellten eine affirmative Präsentation der phallischen Gewalt undifferenzierbar in eins fällt mit einer aus dem Exzess resultierenden Reflexion bzw. Kritik genau dieser Präsentation. Die Formel lautet: Unterstreichen durch Übertreiben, so dass eine Zurschaustellung von phallischer Aggression sich tendenziell in kritische Distanz wandeln kann, wenn mit hyperbolischen Darstellungseffekten gearbeitet wird. Die artifizielle Grelle der Effekte bzw. die Signifikanten des Exzesses wären dann als Subversion einer identifikatorischen Einfühlung des Zuschauersubjekts zu werten. Es würde aufgerufen zu einer Reflexion seiner voyeuristisch-sadistischen Disposition, weil sich die Innenperspektive zur Außenperspektive wandelt, direkte Erfahrung in reflexive Distanz umschlägt.

Homosexualität ist jedoch nicht nur Objekt heteronormativer Gewalt im Giallo. Die Relationen verkomplizieren sich, wenn sie an die Figur des Killers geknüpft wird. Das geschieht wieder und wieder aufs Neue: In *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* tötet ein Vater die jungen Frauen in seinem Wohnblick, weil er sie für den Lesbianismus seiner Tochter verantwortlich macht. In *Giornata nera per l'ariete* ist es der schwule Killer selbst, der sich für

11 Ebd.

12 Creed: *The Monstrous-Feminine*, S. 126.

seine eigene Homosexualität schämt und deshalb zum Mörder wird. In Riccardo Fredas *L'iguana dalla lingua di fuoco* (Italien/Frankreich/D 1971) ist es der schwule Sohn eines Diplomaten, der durch einen Mord des Vaters dazu angeregt wird, sich durch das Töten von schönen Menschen an der Welt für seine unterdrückte *queerness* zu rächen. Auch in Lucio Fulcis *Una lucertola con la pelle di donna* (Italien/ES/Frankreich 1971) führt die repressive Homosexualität der Protagonistin zu einer schizophrenen Doppelsexistenz. Als ihr Geheimnis enthüllt zu werden droht, tötet sie ihre Geliebte. Der weibliche Körper ist hier fetischisiert, wobei eine direkte Verbindung von weiblicher Homosexualität zu mörderischer Gewalt behauptet wird. Allerdings führt der Film hier durchaus einen Meta-Diskurs: Denn um den Verdacht von sich abzulenken, scheint die Protagonistin selbst diese Verbindung bewusst zu manipulieren, indem sie ihre Weiblichkeit mit neurotischen Störungen assoziieren lässt. Für sie wird der Geschlechtskörper dadurch zu »einem gelebten Ort der Möglichkeit«, zu »einem Ort für eine Reihe sich kulturell erweiternder Möglichkeiten«.¹³ Dass der Gebrauch ihrer Lüste dabei zur Katastrophe führt, zeichnet *Una lucertola con la pelle di donna* weniger als individuelles Verschulden denn als notwendiges Produkt einer phallisch-patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Der wahre Schrecken liegt im Horror der Heteronormativität.



Abb. 4: Trauma der Protagonistin in *Una lucertola con la pelle di donna*.

III. AMBIGUITÄT DER GESCHLECHTERIDENTITÄT

Im Giallo machen die Kleider nicht das Geschlecht. Auch der Körper fungiert nicht als Garant stabiler Identitäten. Stattdessen findet sich eine lange Tradition des *cross-dressing*. Sie ließe sich als Verweis darauf lesen, dass selbst der biologische Geschlechtskörper nie als Garant von Naturalität fungieren kann, dass es sich

¹³ Butler: Körper von Gewicht, S. 11.

vielmehr immer um die körperliche Materialisierung einer kulturellen Norm handelt, die als »normatives Phantasma« wiederum »die Materialisierung von Körpern regiert«. ¹⁴ Zum einen ist das *cross-dressing* im Giallo diegetisch motiviert: Immer wieder verkleidet der Killer sich, um seine Identität zu verbergen. Zum anderen hat das *cross-dressing* nicht nur eine Funktion im Erzählten, sondern auch der Erzählung: Als *murder mystery* versucht der Giallo stets auch aufs Neue, sein Publikum auf falsche Fährten zu locken. Die Differenz zwischen Plot – alle expliziten audiovisuellen Ereignisse, wie sie der Filmtext auf der Leinwand sichtbar respektive hörbar werden lässt – und Story – alle expliziten Hinweise und die vom Zuschauer zu einer linear-kausalen Kohärenz supplementierten impliziten Ereignisse – ist konstitutiv für den ästhetischen Ausdruck des Giallo. Das Zuschauersubjekt interpretiert die Handlung auf der Basis von Hinweisen, die der Film ihm offeriert: »In the course of constructing the story the perceiver uses schemata and incoming cues to make assumptions, draw inferences about current story events, and frame and test hypotheses about prior and upcoming events«, notiert David Bordwell aus kognitivistischer Perspektive: »Often some inferences must be revised and some hypotheses will have to be suspended while the narrative delays payoff«. ¹⁵ Bordwell hat diese Mechanismen in Bezug auf die Detektivgeschichte weiter expliziert, wobei er statt Story auch den Begriff der Fabel verwendet:

[I]n most detective tales, there is an overt process of fabula construction, since the investigation of the crime involves establishing certain connections among events. Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events. That is, the story of the investigation is a search for the concealed story of a crime. By the end of the typical detective tale, all story events can be fitted into a single pattern of time, space, and causality. ¹⁶

Um diese Auflösung aber zu suspendieren, will der Giallo das Publikum gezielt zur Bildung fehlerhafter Hypothesen verleiten. Dabei versuchen viele Filme immer wieder, den Killer durch eine Konfusion seiner sexuellen Identität zu verbergen. Am häufigsten ist dies der Fall, wenn weibliche Mörder die Kleidung von Männern tragen. In Dario Argentos *L'uccello dalle piume di cristallo*, in Argentos *4 mosche di velluto grigio*, in Argentos *Profondo rosso* (Italien 1975) und in Argentos *Trauma* (Italien/USA 1993), auch in Sergio Pastores *Sette scialli di seta gialla* (Italien 1972), in Riccardo Fredas *L'ossessione che uccide* (Italien/Frankreich 1981) und in Lucio Fulcis *Murderock – Uccide a passo di danza* (Italien 1984) sind es Frauen, die ihre Mordtaten *cross-dressed* begehen. In Lamberto Bavas *La casa con la scala nel buio*

14 Ebd., S. 23.

15 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 39.

16 Ebd., S. 49.

(Italien 1983) und in Antonio Margheritis *Nude ... si muore* (Italien 1968) hingegen begeht ein Mann seine Verbrechen in Frauenkleidern, bei Bava sogar in Rock und Bluse, auch mit schwarzen Stöckelschuhen, rot lackierten Fingernägeln und einer dunklen Lockenperücke. Für alle genannten Filme ist das *cross-dressing* des Killers keine ausschließlich funktionale Strategie zur Irritation des Zuschauers, es ist stattdessen diegetisch in der gestörten Psyche des Killers fundiert. In *L'uccello dalle piume di cristallo* wird als Killer nicht der Verdächtige enthüllt, sondern dessen vermeintliches Opfer, seine schizoide Ehefrau. Ihre Motivation, so Leon Hunt, »rests on another misrecognition – of her ›correct‹ identification with [the] primal scene. Having been traumatized years earlier by an attack in a park, the supposedly recovered [...] sees a painting depicting a similar attack which triggers another breakdown«. Jedoch verschiebt sich dabei der Identifikationsmechanismus: »[S]he identifies not with the correct counterpart (herself as violated mother) but with the attacker, reconstituting herself as violent and phallic«¹⁷. Ihre feminine Identität wird durch maskuline Gewalt modifiziert, so dass sie selbst sich vom Objekt zum Subjekt der phallischen Ordnung wandelt. Wie in *L'uccello dalle piume di cristallo* sind auch in *Trauma* die primären Geschlechtsmerkmale der Frau Gegenstand einer Verletzung. Während einer Geburt wird die Vagina des Opfers/der Täterin von einem Skalpell penetriert, das simultan den Kopf ihres Kindes separiert.



Abb. 5: Ambiger Killer in *La casa con la scala nel buio*.

In *4 mosche di velluto grigio* stellt der Mörder sich als eine labile Frau heraus, die als Mädchen von ihrem Vater jahrelang misshandelt wurde. Der lehnte die Tochter ab, weil er lieber einen Sohn haben wollte, und zwang sie dazu, als Junge zu leben. Als die Frau nun einen Mann heiratet, der physiognomische Ähnlichkeiten

17 Hunt: »A (Sadistic) Night at the Opera«, S. 329.

zu ihrem Vater aufweist, beschließt sie, den Gatten sukzessive in den Wahnsinn zu treiben, um auf diese Weise ihre eigene Identität zu stabilisieren. Ein ödipaler Versuch, der zum Scheitern verurteilt ist. *Profondo rosso* enthüllt als Killerin eine wahnsinnige Mutterfigur, die als phallische Frau in einem inzestuösen Verhältnis zu ihrem homosexuellen Sohn steht. Einst hat sie bereits den Vater des Jungen getötet, nun kann sie nicht mehr ablassen von ihrem mörderischen Tun. Dazu noch einmal Leon Hunt:

Argento's killers are generally constructed as perverse in their reluctance or inability to undergo ›correct‹ heterosexual Oedipal trajectories. *Deep Red* opens with the primal scene – a children's lullaby accompanies a violent stabbing depicted as a shadowplay on a wall [...]. A child in white socks picks the knife up. This time, mommy is literally killing daddy, as witnessed by the hero's gay friend, Carlo. [...] His mother is the psychopathic killer; her murder of Carlo's father is presented as being motivelessly insane while structurally ›explaining‹ her son's sexuality.¹⁸

Analog zu *Profondo rosso* hat auch in *L'ossessione che uccide* eine monströse Mutter zunächst ihren Ehemann ermordet und dann eine pathologische Fixierung auf ihren Sohn entwickelt. Besessen davon ist sie, alle Frauen zu töten, die den jungen Mann von ihr entfernen könnten.

Es gibt hier, so ganz konträr zur Annahme eines totalen phallischen Signifikanten bei Jacques Lacan, der als erster und letzter Bedeutungsträger ein sinnstiftendes Signifikat außerhalb der Signifikantenkette konstituiert, keine Dominanz des Maskulinen. Im Giallo kämpfen Mann und Frau permanent um die Kontrolle des Phallus, um entweder die immer schon erfolgte Kastration der Frau oder die immer schon mögliche Kastration des Mannes zu signifizieren. Der Giallo wird von Jacqueline Reich daher zusammengefasst als »genre dominated by sexually ambiguous villains [...] offering diverse points of cross-gender identification«. ¹⁹ Die subjektiven Einstellungen denaturalisieren eine Blickdramaturgie, wie sie von der feministischen Filmtheorie für das klassische Hollywoodkino hypostasiert wird. ²⁰ Hier fungiert nicht der Mann als Träger eines sadistisch-phallischen Blicks, dem die Frau als Objekt zum Opfer fällt. Stattdessen zwingen die Perspektiven der weiblichen Killer – auch wenn sie erst am Ende als Frauen sich erweisen – den Zuschauer unabhängig von seiner geschlechtlichen Identität zur Identifikation mit dem monströsen Femininen. Da der Giallo aber stets zwischen differenten Blick-Winkeln oszilliert, sich nie auf den *point-of-view* einer einzelnen, ja überhaupt einer diegetischen Figur reduzieren lässt, verkompliziert sich die Anwendung psychoanalytischer Modelle zusätzlich. Die zentrale Frage im Giallo

18 Ebd.

19 Reich: »The Mother of All Horror«, S. 89.

20 Siehe Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«.

lautet weniger: »Wer ist der Killer?«, sie lautet viel eher: »Wo steht die Kamera?« Sein Manierismus konstituiert ihn als ein Genre des Affekts, jenseits von narrativer Logik und diegetischem Effekt:

a sense of pleasure and excitement in a pure sensory, perspectival play partially rooted in ambiguity, an emphasis on sensual dynamics that begins to transcend stable gendered generic polarities of active/passive, sadistic/masochist, stalker/stalked. The cinematic gaze is refigured not specifically because the stalker's vision is somehow qualified, but because the look becomes radically diffused, unmoored from classical subject/object positions.²¹

Im Giallo sind eindeutige Grenzen des Geschlechts suspendiert, bipolare Modelle von maskulinen/femininen Blickfigurationen aufgehoben. Geradezu emblematisch könnte dafür Dario Argentos *Il gatto a nove code* (Italien/Frankreich/D 1971) stehen: mit einem Killer, der zu männlich ist, um ein Mann zu sein – der ein doppeltes Y-Chromosom besitzt.



Abb. 6: Komplexe Blickdramaturgie in Sergio Martinos *La coda della scorpione* (Italien/Frankreich/D 1971).

Präsentiert *Il gatto a nove code* einen Killer, der seine Maskulinität verbergen möchte, wird in *Nude ... si muore* das Prinzip der femininen Maskerade invertiert. Hier nimmt ein Mann die Identität einer Frau an, um als Lehrerin verkleidet in einem Mädchenpensionat seine Nichte zu ermorden. Am Ende gibt er sich der Millionierbin zu erkennen, wird in letzter Sekunde aber von den Projektilen des ermittelnden Polizisten perforiert: eine phallische Bestrafung für sein transgressives Tun. Während *cross-dressing* bei Margheriti eine funktionale Handlung zum Erreichen krimineller Züge bleibt, gerät sie in Lamberto Bavas *La casa con la scala nel buio* zum Selbstzweck. Dort agiert ein männlicher Transvestit als Mörder, der,

21 Klee: »Gender, Genre, Argento«, S. 222.

seitdem er in seiner Kindheit von Spielkameraden als ›Mädchen‹ gehänselt wurde, eine gespaltene Persönlichkeit besitzt. Das *cross-dressing* ist Ausdruck seiner instabilen Geschlechtsidentität, die sich in ein maskulines und ein feminines Ego aufgliedert. Da der männliche Teil sukzessive regrediert, projiziert er seine Unsicherheit nach außen und tötet Frauen, um auf diese Weise simultan den weiblichen Part des eigenen Selbst zu destruieren. Marjorie Garber hat den Transvestiten bestimmt als »Signum für die Konstruiertheit der Geschlechter im Sinne von Kategorien des gesellschaftlich Zugewiesenen oder Angenommenen«²². Für Garber konstituiert sein *cross-dressing* ein Element des Verfremdenden, das Potential zur »theoretische[n] Intervention«²³ besitze. Durch die Denaturalisierung der Zeichen sowohl des organischen als auch des kulturellen Geschlechts störe er fundamental das binäre Klassifizieren in duale Kategorien. So schaffe der Transvestit einen dritten Raum, weder maskulin noch feminin definiert, einen Nicht-Ort, der den Eintritt in das Symbolische markiere und damit die Struktur des Imaginären modifiziere. Auch Michel Foucault hat von einem utopischen Körper gesprochen, einem kostümierten Akteur, der durch »Maske, Tätowierung und Schminke [...] mit der Welt [...] der Anderen kommuniziert«²⁴, d.h. den Körper versetzt an einen Nicht-Ort, der außerhalb des Diskursiven liegt. Zwar pathologisiert *La casa con la scala nel buio* nun das *cross-dressing*, die Darstellung aber schafft Nischen im Dargestellten, d.h. auch wenn das Transvestitische dem Mörder zugeordnet wird, stiftet allein seine Existenz bereits ein Moment der Disruption. Die Bilder scheinen stärker als ihre dramaturgische Verknüpfung, so dass allein das Sichtbarwerden einer Destabilisierung geschlechtlicher Zugehörigkeit eine Krise der polaren Dichotomie von männlich/weiblich evoziert. Daher kann Steven Shaviro mit einigem Recht – am Beispiel von *Argentos Opera* – zum Film | Körper des Giallo folgern:

It is precisely to the extent that these scenarios are so blatantly prurient and pornographic that they resist being classified according to the conventional binary opposition of sadistic male violence and helpless female passivity. I am proposing them as a singular counterparadigm for film spectatorship on account of both their extremity and their subversive, complicitous, and irreducibly ambiguous blurring of traditional polarities between male and female, active and passive, aggressor and victim, and subject and object.²⁵

22 Garber: *Verhüllte Interessen*, S. 21.

23 Ebd., S. 175.

24 Foucault: *Die Heterotopien*, S. 31.

25 Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 49.

Die Materialität der Bilder, ihre obszöne Offenheit repräsentiert weniger, sie produziert. Im Giallo werden Grenzen des Geschlechts nicht affirmiert, sie werden signifiziert.

Neben dem *cross-dressing* des Killers spielt eine weitere Form sexueller Ambiguität für den Giallo eine zentrale Rolle. Mikel J. Koven hat darauf hingewiesen, wie oft Priester als Mörder fungieren, deren geschlechtliche Identität sich binären Zuschreibungssystemen entzieht. Das Bindeglied bildet in diesem Fall Pupi Avatis *La casa dalle finestre che ridono* (Italien 1976). Dort hat eine der beiden Mörderinnen nach Ende des Zweiten Weltkriegs eine neue Identität angenommen, sie lebt als Pfarrer einer kleinen Gemeinde. Zwar wird sie durch den Protagonisten enttarnt, der jedoch fällt schließlich ihren perversen Untaten zum Opfer: Zusammen mit seiner/ihrer Schwester tötet der/die Priester/in im Namen der Kunst.

In anderen Filmen, die mörderische Gottesdiener zu Protagonisten machen, wird deren Robe immer wieder für die Kleidung einer Frau gehalten. Einerseits ist auf Ebene der Diegese diese Illusion erweckt, wenn Zeugen den Killer als weiblich beschreiben. Andererseits versucht der Giallo immer wieder auch selbst durch seine eigenen filmischen Mittel, den Zuschauer zu täuschen. So legen etwa subjektive Einstellungen aus der Perspektive des Mörders (in *Chi l'ha vista morire?* blickt die Kamera sogar durch einen Schleier) oder gezielt fragmentarische Detailaufnahmen seines Gewands falsche Fährten, wenn ein Priesterrock als Kleid inszeniert ist. Für Mikel J. Koven artikulieren die feminisierten Priester in *Chi l'ha vista morire?*, *Sette orchidee macchiate di rosso*, *Cosa avete fatto a Solange?*, *Solamente nero* oder auch Lucio Fulcis *Non si sevizia un paperino* (Italien 1972) eine fundamentale Ambivalenz der Geschlechterrollen: »By wearing a cassock, a visual equitation is made between the priest and ›women‹ insofar as their garment looks like a dress«. Daraus resultiert ein hybrider Status: »Priests hold liminal and ambivalent positions within *giallo* cinema, as they occupy those spaces that lie between the genders – neither man nor woman«. ²⁶ Der Priester soll zwar ein Mann sein, kann gemäß den Regularien der katholischen Kirche aber nicht leben wie ein Mann, d.h. leben wie ein Mann, so wie es der heteronormative Rahmen der (nicht nur) italienischen Gesellschaft postuliert. Sein Zölibat liquidiert das phallische Potential und feminisiert das maskuline Geschlecht. Gestützt wird diese Argumentation im Besonderen durch *Sette orchidee macchiate di rosso*, wo der mörderische Priester im Finale des Films eine symbolische Kastration erfährt, bevor es dem Helden gelingt, ihn zu töten. Der Angriff auf den organischen Phallus erst kann das Monströse des ›dritten Geschlechts‹ jenseits bipolarer Dichotomien bannen. Bleibt das disruptive Potential der Priester somit zwar einer Restitution phallischer Heteronormativität unterworfen, scheint dennoch die Möglichkeit einer Dimension des Dazwischen signifiziert. Eine solche Alterität würde das Mit-sich-selbst-Identische der Heteronormativität durchaus in Frage

26 Koven: *La Dolce Morte*, S. 103.

stellen, indem sie »die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt«²⁷. Diese Alteritäten könnten als Angebot einer offenen Perspektive gedeutet werden, in der bereits die Überwindung des Gegebenen sich ankündigt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M. 1993.
- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York, NY 1993.
- De Quincey, Thomas: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*, Frankfurt a. M. 1977.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M. 2005.
- Freud, Sigmund: »Fetischismus«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Band XIV*, Frankfurt a. M. 1948, S. 311-317.
- Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt a. M. 1993.
- Hunt, Leon: »A (Sadistic) Night at the Opera. Notes on the Italian Horror Film«, in: Gelder, Ken (Hrsg.): *The Horror Reader*, New York, NY 2001, S. 324-335.
- Knee, Adam: »Gender, Genre, Argento«, in: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin, TX 1999, S. 213-230.
- Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.
- Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham 2006.
- Lacan, Jacques: »Die Bedeutung des Phallus«, in: ders.: *Schriften II*, Weinheim 1986, S. 119-132.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 389-408.
- Reich, Jacqueline: »The Mother of All Horror. Witches, Gender and the Films of Dario Argento«, in: Jewell, Keala (Hrsg.): *Monsters in the Italian Literary*, Detroit 2001, S. 89-105.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN 2000.
- Thrower, Stephen: *Beyond Terror: The Films of Lucio Fulci*, Surrey 2002.

27 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 218.

IVO RITZER

Williams, Linda: »Film-Körper. Gender, Genre und Exzess«, in: Montage/av, Nr. 2 (2009), S. 9-30.

Young, Iris Marion: Justice and the Politics of Difference, Princeton 1990.

FILME

Chi l'ha vista morire?/The Child – Die Stadt wird zum Alptraum (Italien/D 1972, Regie: Aldo Lado).

Cosa avete fatto a Solange?/Das Geheimnis der grünen Stecknadel (Italien/D 1972, Regie: Massimo Dallamano).

Gatti rossi in un labirinto di vetro/Labyrinth des Schreckens (Italien/ES 1975, Regie: Umberto Lenzi).

Giallo (USA/GB/ES/Italien 2009, Regie: Dario Argento).

Giornata nera per l'ariete/Ein schwarzer Tag für den Widder (Italien 1971, Regie: Luigi Bazzoni).

I corpi presentano tracce di violenza carnale/Die Säge des Teufels (Italien 1973, Regie: Sergio Martino).

Il gatto a nove code/Die neunschwänzige Katze (Italien/Frankreich/D 1971, Regie: Dario Argento).

Il gatto dagli occhi di giada/Die Stimme des Todes (Italien 1977, Regie: Antonio Bido).

Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave (Italien 1972, Regie: Sergio Martino).

I vizi morbosi di una governante (Italien 1977, Regie: Filippo Walter Ratti).

L'uccello dalle piume di cristallo/Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe (Italien/D 1970, Regie: Dario Argento).

L'iguana dalla lingua di fuoco/Die Bestie mit dem feurigen Atem (Italien/Frankreich/D 1971, Regie: Riccardo Freda).

L'ossessione che uccide/Delirium (Italien/Frankreich 1981, Regie: Riccardo Freda)

La casa con la scala nel buio/Das Haus mit dem dunklen Keller (Italien 1983, Regie: Lamberto Bava).

La casa dalle finestre che ridono/Das Haus der lachenden Fenster (Italien 1976, Regie: Pupi Avati).

La coda dello scorpione/Der Schwanz des Skorpions (Italien/ES 1971, Regie: Sergio Martino).

La morte non ha sesso/Das Geheimnis der jungen Witwe (Italien/D 1968, Regie: Massimo Dallamano).

La ragazza che sapeva troppo (Italien 1963, Regie: Mario Bava).

La tarantola dal ventre nero/Der schwarze Leib der Tarantel (Italien/Frankreich 1971, Regie: Paolo Cavara).

- Mio caro assassino* (Italien/ES 1972, Regie: Tonino Valeri).
- Murderock – Uccide a passo di danza/Murder Rock* (Italien 1984, Regie: Lucio Fulci).
- Murder She Said/16:50 ab Paddington* (GB 1961, Regie: George Pollock).
- Non si sevizia un paperino* (Italien 1972, Regie: Lucio Fulci).
- Nude ... si muore/Sieben Jungfrauen für den Teufel* (Italien 1968, Regie: Antonio Margheriti).
- Nude per l'assassino/Der geheimnisvolle Killer* (Italien 1975, Regie: Andrea Bianchi).
- Ossessione/Von Liebe besessen*(Italien 1943, Regie: Luchino Visconti).
- Opera/Terror in der Oper* (Italien 1987, Regie: Dario Argento).
- Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?/Das Geheimnis der blutigen Lilie* (Italien 1972, Regie: Giuliano Carnimeo).
- Profondo rosso/Rosso – Die Farbe des Todes* (Italien 1975, Regie: Dario Argento).
- Sei donne per l'assassino/Blutige Seide* (Italien/Frankreich/Monaco 1964, Regie: Mario Bava).
- Sette orchidee macchiate di rosso/Das Rätsel des silbernen Halbmonds* (Italien/D 1972, Regie: Umberto Lenzi).
- Sette scialli di seta gialla* (Italien 1972, Regie: Sergio Pastore).
- Solamente nero/Blutige Schatten* (Italien 1978, Regie: Antonio Bido).
- Tenebre/Tenebre – Der kalte Hauch des Todes* (Italien 1982, Regie: Dario Argento).
- Trauma/Aura* (Italien/USA 1993, Regie: Dario Argento).
- Una lucertola con la pelle di donna* (Italien/ES/Frankreich 1971, Regie: Lucio Fulci).
- 4 mosche di velluto grigio/Vier Fliegen auf grauem Samt* (Italien/Frankreich 1971, Regie: Dario Argento).

REINKARNATION DES GIALLO-THRILLERS

Blick und Körperbild in H. Cattets und B. Forz-
anis *Amer*

VON KAI NAUMANN

I. DER TOD IST GELB

Der Killer kleidet sich in Schwarz und seine Insignien sind Hut, Regenmantel und Handschuhe. Sein Geschlecht ist aufgrund der androgynen Erscheinung nicht unmittelbar auszumachen, aber seine phallischen Mordwaffen und die Gnadenlosigkeit gegenüber seinen meist weiblichen Opfern suggerieren Maskulinität.¹ Ihm auf den Fersen ist häufig ein Mensch jenseits aller kriminalistischen Ambitionen, ein Privatmann, der mehr oder weniger zufällig in die Taten des Killers verwickelt wird und sich nun bestrebt fühlt, dessen Identität zu entschlüsseln. Die Polizei kann ihm dabei lediglich Schützenhilfe leisten. Er wird den Fall alleine aufklären und den Verbrecher stellen. Der Gesuchte wird gefunden, soviel ist sicher. Zur Lösung aller Rätsel gehört dabei auch die Vergangenheit des Killers. Die Fragen nach dem »Warum« stehen an oberster Stelle und werden mit Antworten bedient, die nicht zwangsläufig den Regeln der Logik unterliegen. Vielmehr besteht das Bestreben darin, Erklärungen über den Killer und seine Motive zu liefern, egal wie abstrus sie erscheinen mögen. Häufig liegt der Schlüssel zu den Taten in der Vergangenheit respektive der Kindheit des Mörders verborgen. Am Ende siegt das Verstehen über die zunächst kryptisch scheinenden Verbrechen.

So könnte eine Blaupause für den Giallo aussehen, jener typisch italienischen Spielart des Kriminalromans, die sich später auch erfolgreich im Kino etablierte. Diese Whodunit-Thriller² wurden seit den späten 1920er Jahren als erstes durch den Mailänder Verleger Arnoldo Mondadori produziert. Seine erfolgreichste Zeit im Kino feierte der Giallo in den 1970er Jahren besonders durch die Filme von Dario Argento, Sergio Martino, Umberto Lenzi, Aldo Lado, Lucio Fulci, Massimo Dallamano, Antonio Margheriti u.a. Der wichtigste Name in diesem Zusammenhang ist jedoch Mario Bava, der als erster Filmemacher den Giallo auf die Kinoleinwand brachte: *La ragazza che sapeva troppo* (Italien 1963) und *Sei donne per l'assassino* (Italien/Frankreich/Monaco 1964) bezeichnen beide die Geburtsstunde des filmischen Giallo. Besonders *Sei donne per l'assassino* enthält dabei

1 Siehe dazu den Text von Ivo Ritzer in diesem Band.

2 Der Begriff »Whodunit« stammt aus der Kriminalliteratur und bedeutet so viel wie »Wer hat es getan«. Dabei steht die Fahndung nach einem Verbrecher im Vordergrund, der am Ende der Handlung auch gefasst wird. Eine der bekanntesten literarischen Whodunit-Stories ist Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* (*Der Doppelmord in der Rue Morgue*, 1841). Andere bedeutende Verfasser derartiger Erzählungen sind z.B. Arthur Conan Doyle oder Agatha Christie.

bereits die entscheidenden o.g. Merkmale, durch die sich diese Thriller in den folgenden Jahren auszeichnen.

Eine genretheoretische Einordnung des Giallo erweist sich bis heute als problematisch. Aufgrund eingeschränkter Mittel der Klassifizierung wird der Giallo hierzulande meist als eigenständiges Genre oder Subgenre des Krimis bezeichnet. Jedoch spricht Mikel J. Koven in seinem Buch *La Dolce Morte* von dem genaueren italienischen Begriff *filone*, der die Spezifika innerhalb eines Genres exakter bestimmt und wissenschaftlich präzisiert. Koven verweist in diesem Zusammenhang auf Paul Hoffmanns New York Times-Artikel, in dem *filone* als »streamlet«, as in a small stream off a main river« beschrieben wird:

[...] if we think of a larger generic pattern as a river, in this context the giallo as genre, several smaller ›streamlets‹ branch off from the genre-river, occasionally reconnecting to the main flow farther ›downstream‹. Perhaps, in some cases, what we think of as a film genre, like the giallo, may be a cluster of concurrent streamlets, veins, or traditions – *filone*.³

Der Definition von *filone* folgend bezieht der Giallo seine Kraft vor allem aus der Tradition von älteren Vorbildern, in der er steht und die er so kombiniert, dass dabei eine ganz eigene Interpretation des Kriminal-Genres mit Gewichtung auf bestimmte Elemente entsteht. Durch die Etablierung der Bezeichnung *Genre* in unserem Sprachgebrauch wird der vorliegende Aufsatz allerdings vorwiegend auf den Ausdruck *filone* verzichten und stattdessen weiterhin mit *Genre* arbeiten.

Durch die Filme Bavas geprägt und in zahlreichen Folgewerken aufgegriffen, stellt der Giallo motivisch eine Form von ›Sex and Crime-Fiction‹, also eine Verknüpfung von Thriller und Erotik dar. Einen großen Teil ihrer Wirkung entwickeln die Filme aus sexueller Konnotation innerhalb ihrer *Mise-en-scène*. Musik, Kostüme, Set-Interieurs und die Figuren selbst sind beseelt von entsprechenden Allusionen, die sich konsequent auf einen bestimmten Punkt zuspitzen: den Mordakt. Explizit und teilweise opulent in Szene gesetzt, bildet das Verbrechen ein Konglomerat aus sexuellen Verweisen sowie grafischer Gewalt und ist bewusst grenzwertig in seiner Darstellung: Die Stichwerkzeuge des Killers werden vom Auge der Kamera regelrecht fetischisiert und bilden allein ob ihrer Präsenz – das Phallussymbol als Waffe – eine Verbindung von Sex und Tod. Das Eindringen der Klinge in den Körper des meist schönen, weiblichen Opfers kann als Penetration und das akustisch fokussierte Todesstöhnen als Orgasmus gelesen werden. Im Tod verschmilzt das Messer, das als Körperv Verlängerung des Killers fungiert, mit dem Körper der Sterbenden; eine pervertierte Form der Kopulation.

3 Koven: *La Dolce Morte*, S. 5f.

II. AUGENFILME

Detailaufnahmen von Augen – sowohl von denen des Killers als auch des Opfers – fallen ins Gewicht: Der sterbende Blick der Frau trifft auf den Blick des unkenntlichen Täters. Im Zusammenspiel mit der dargestellten körperlichen Gewalt erscheint diese Blickdramaturgie als non-verbale Kommunikation zwischen den beiden Parteien des Aktes. Der Mord gerät zu purer sexuell aufgeladener Körperlichkeit, in der die Augen pars pro toto sowohl für das Leid des Opfers als auch die Kaltblütigkeit der gesamten Szenerie stehen. Die Inszenierung der Morde unterstreicht also die Beziehung von Blick und Körperlichkeit in diesem Genre.

Der Mord im Giallo gleicht einer trivialen, konservativen Gegenüberstellung von Geschlechterrollen, die auf ihre sexuellen Ursprünge rekurrieren. Die Frau erscheint vordergründig als passives Opfer in einer patriarchalen Szenerie. Gleichzeitig bewahrt sie im Augenblick des Todes ihr Signum der Schönheit, wodurch selbst ihr lebloser Körper sexuelle Aufladung erfährt. Zudem mutiert der sich eben noch wehrende und windende weibliche Körper nach dem Tod zur starren, ästhetisch drapierten und explizit schönen Plastik; also zur Kunstfigur als Erzeugnis eines gewaltsam herbeigeführten Verlusts von Leben.

Im Laufe der Jahre wurden die motivischen Todesdarstellungen im Giallo variiert und erweitert, wobei besonders die Filme Dario Argentos – neben Mario Bava der vermutlich bekannteste und wichtigste Vertreter des Genres – den Verweis des schönen weiblichen Leichnams auf den Kunstaspekt auffallend kultivieren. In diesem Kontext fallen in Argento-Beiträgen wie *Suspiria* (Italien 1977), *Tenebre* (Italien 1982) oder *Opera* (Italien 1987) – streng genommen ist *Suspiria* zwar kein klassischer Giallo mehr, gebraucht jedoch verstärkt Strukturen und Motive des Genres⁴ – exemplarische Entwicklungen auf: So sind die Handlungen von *Suspiria* und *Tenebre* von vornherein in einer artifiziell-märchenhaften bzw. steril-aseptischen Welt angesiedelt. Die ästhetisierten Darstellungen toter Körper passen sich dem Duktus des Irrealen und Entrückten an, wodurch sie zwar nicht ihre verstörende Wirkung auf den Zuschauer einbüßen, jedoch keinen Bruch des visuellen Stils bedeuten. Ein bisheriger Höhepunkt und gleichzeitig die vorläufige Überwindung jener kunstaffinen Todesbilder findet sich jedoch in *Opera*. Hier muss die Frau nicht mehr sterben, um durch Gewalt zum Kunstwerk stilisiert zu werden. Ihre Rolle beschränkt sich auf das vom Killer forcierte Zuschauen von Grausamkeiten, was für sie eine passive Todeserfahrung bedeutet. Der Mord gilt so nicht mehr der Protagonistin selbst, sondern Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung. Für das Kunstwerk, das der Mörder zu kreieren sucht, reicht der banale Akt der Tötung nicht länger aus. Vielmehr erfordert es zynisch den thea-

4 Koven verweist in diesem Zusammenhang auf den von Kim Newman geprägten Begriff *giallo-fantastico*, unter dem übersinnliche Horrorfilme zu verstehen sind, die sich typischer Giallo-Motive bedienen (vgl. Koven: *La Dolce Morte*, S. 9f.). Argentos *Suspiria* ebenso wie sein 1985 entstandener Film *Phenomena* können als Beispiele des *giallo-fantastico* begriffen werden.

tralisch-transitorischen Charakter eines Live-Erlebnisses, das nur in Anwesenheit von Publikum entstehen kann. Im Akt des Zuschauens wird der beobachtende Mensch Teil des Werks. So ist gerade *Opera* ein bedeutendes Beispiel für die enge Verbindung von Blick und Körper im Rahmen kinematografischer Präsentation. Da gibt es einerseits den Blick, der dem Körper des Zuschauenden entspringt und diesen unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert. Andererseits kann zusätzlich der weibliche Körper im Blick des Killers – also einem als maskulin definierten Blick – zum Objekt der Begierde werden, worauf sich der sexuell konnotierte Mord anschließt, durch den der tote Körper zum ewigen Kunstwerk von elegischer Schönheit stilisiert wird.

Dieses dem Giallo inhärente Motiv verweist auf eine lange literarische Tradition. So bezieht sich beispielsweise Elisabeth Bronfen im Nachwort zu ihrem Band *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne* auf Edgar Allan Poes Aufsatz *Die Philosophie der Komposition* (1846), in dem er den Tod einer schönen Frau als das »poetischste Thema der Welt« bezeichnet:

Was verdichtet sich in dem literarischen Bild der schönen Toten? Durch ihren Tod bietet sie nicht nur den Anlaß oder die Voraussetzung für Kunstbilder und wird somit zum Gegenstand dieser Kunstwerke, sondern sie gerät selbst teilweise auch zum Kunstwerk. Sie wird einem Kunstwerk regelrecht gleichgesetzt. Am Bild der schönen Leiche werden [...] gesellschaftliche und psychische Konflikte ausgetragen sowie Kunst- und Kulturnormen verhandelt.⁵

Im Moment der Tat nimmt der Killer die Position eines Künstlers ein, und sein todbringendes Messer ist das Werkzeug, mit dem er seine Kunst kreiert. Der Tod mit seinem Charakter der Unumkehrbarkeit und Ewigkeit rückt so in unmittelbare Beziehung zum Kunstwerk. Im Bild des toten weiblichen Körpers offenbart sich ein Zustand, der keinen biologischen Konsequenzen von Verfall und Verwesung zu gehorchen scheint, sondern letztendlich zum künstlerischen Ausdruck von Unsterblichkeit wird:

Die [...] Gleichsetzung von Leiche und Kunstwerk zeigt eine lang tradierte Problematik der Ästhetik auf. Der Künstler tötet Materie und Erfahrung, indem er sie in Kunst umsetzt, denn die Vergänglichkeit des Körpers und die zeitliche Erfahrung kann dem Tod nur entkommen, indem sie in die Unsterblichkeit der künstlerischen Form hineinstirbt.

Die Sexualisierung der ermordeten Schönheit verweist dabei auf den männlichen Blick innerhalb der bzw. auf die Todessituation. In den 1970er Jahren – der Hauptblütezeit des Giallo – finden sich derartige Motive selbstverständlich auch in

5 Bronfen: *Die schöne Leiche*, S. 378.

der kritischen Betrachtung feministischer Filmtheorie, die – sehr grob vereinfacht – im Kino eine Hinwendung zu patriarchaler Rollenverteilung erkennt.⁶ Jedoch weiß der Giallo durch ironische Brechung mit scheinbaren Genreerwartungen zu überraschen, indem sich der gesuchte Killer nach dessen Identitätsaufdeckung nicht selten als weiblich entpuppt und so scheinbar konservative Schemata innerhalb der Geschlechterbeziehung Lügen straft.⁷ Neben der vordergründigen Passivität der Frau als Opfer männlicher Gewaltphantasien weist das Genre ihr aber auch eine aktive und kritische Rolle zu. Die grausame Zelebrierung der Morde ist keine reine Männerdomäne, sondern die Frau eröffnet sich selbst sexuelle Emanzipation, indem sie – selbstverständlich innerhalb eines pervertierten Kontextes – ihre dunkelsten Triebe und Begierden unter dem Mantel männlicher Zuschreibung auslebt.

So lässt sich festhalten: Mord, Lust, Sex, Tod, Blick und Körperlichkeit bezeichnen wichtige Motive im Giallo-Thriller und werden im Filmbild eng miteinander verknüpft. Ferner konkretisiert sich diese Motivverbindung häufig an ästhetisierten Todesbildern von Frauen, die einen starken Kunstbezug aufweisen. Rund dreißig Jahre nach seiner Hochzeit beschwören 2009 Hélène Cattet und Bruno Forzani in *Amer* (Frankreich/BE 2009) den Giallo und seine elementaren Bausteine wieder herauf.

III. EIN GENRE WIRD FILM|KÖRPER

Nach einer Reihe von Kurzfilmen⁸ ist *Amer* der erste Langspielfilm des belgischen Regie-Duos Cattet und Forzani und kann visuell, auditiv und dramaturgisch als Konglomerat aus diesen Vorläufern gesehen werden. Ebenso wie diese zeichnet sich *Amer* vordergründig als Experimentalfilm aus mit einer starken Fokussierung auf Farben, Sounds, Körperfragmente (Augen, Lippen und Haut) sowie metafilmische Elemente, alles narrativ verbunden durch große Affinität zum Genrefilm, ganz besonders zum Giallo.

6 Laura Mulveys Essay »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975) mit seiner Formulierung des *male gaze* kann hierbei als Prototyp feministischer Filmtheorie gesehen werden. Mulvey artikuliert darin zwei Blickformen im Kino: eine männliche und eine weibliche, wobei der männlichen der aktive und der weiblichen der passive Part zufällt: »Die Frau als Bild, der Mann als Blickträger« (vgl. Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, S. 397ff.).

7 Neben Mario Bava – vgl. z.B. *Reazione a catena* (Italien 1971) – ist in diesem Punkt erneut Dario Argento ein Vorreiter innerhalb des Genres. In drei seiner Gialli entpuppt sich der Täter explizit als Frau und in mehreren weiteren Filmen ist es eine Frau, die verdeckt im Hintergrund die Fäden der Geschehnisse zieht und – wie z.B. in *Opera* – den männlichen Täter beherrscht und kontrolliert. Siehe dazu den Text von Ivo Ritzer in diesem Band.

8 Vier der Kurzfilme von Cattet und Forzani: *Catharis* (BE 2000), *Chambre jaune* (BE 2002), *L'étrange portrait de la dame en jaune* (BE 2003), *La fin de notre amour* (BE 2004) sind auf der englischen DVD bzw. BD von *Amer* enthalten.

Amer ist weniger ein Neo-Giallo als vielmehr eine Meditation über Motive und Strukturen des Genres, die postmoderne Variante eines vergangenen Phänomens. Es gibt weder einen expliziten Kriminalfall, den es aufzuklären, noch einen Killer, den es zu entlarven gilt. Stattdessen entkleiden Cattet und Forzani den Giallo weitgehend von traditioneller Narration, so dass am Schluss die Quintessenz des Genres übrig bleibt. Unter diesem Vorzeichen kann *Amer* als eigenständiges Werk in der Tradition des Giallo verstanden werden.

Grob skizziert erzählt der Film die Geschichte von Ana (Cassandra Forêt, Charlotte Eugène Guibbaud, Marie Bos) und unterteilt die Handlung in drei Segmente: Kindheit, Adoleszenz und Erwachsenenalter. Die erste Episode handelt davon, wie Ana als kleines Mädchen mit ihren Eltern in die hochherrschaftliche Villa ihres Großvaters reist, der kurz zuvor verstorben ist. Sein Leichnam liegt in einem verbotenen Zimmer aufgebahrt und wird von einer weiblichen, durch einen schwarzen Schleier verhüllten Gestalt bewacht, von deren unheimlichen, omnipräsenten Blicken sich Ana ständig verfolgt fühlt. Einmal gelingt es Ana, sich in das Totenzimmer zu schleichen. Als sie dort eine Taschenuhr des Großvaters an sich nimmt, wird sie von der schwarzen Gestalt überrascht und festgehalten. Auf der Flucht durch das Haus kommt sie am Schlafzimmer ihrer Eltern vorbei und beobachtet diese beim Sex, in dessen Verlauf ihre Mutter vom Vater gewürgt und so zum Orgasmus gebracht wird. Diese Konfrontation sowohl mit körperlichem Begehren der Eltern als auch mit dem Tod setzt bei Ana selbst lustbetonte, physische Veränderungen in Gang, die sie jedoch noch nicht versteht.

In der nächsten Episode wird deutlich, dass die Familie nun das Haus des Großvaters bewohnt. Ana ist inzwischen ein pubertierendes Mädchen. Ihr Vater tritt nicht mehr in Erscheinung. Stattdessen konzentriert sich dieser Teil des Films auf die Beziehung zwischen der Heranwachsenden und ihrer Mutter. An einem Sommertag verlassen die beiden das Haus und machen sich zu Fuß auf den Weg in die Stadt. Dieser Gang wird für Ana zur Erfahrung der Wirkung ihres jungen Körpers auf andere: Die Blicke der vielen gesichtslosen Passanten richten sich gezielt auf die Erscheinung des Mädchens, ohne dem alternden Körper der Mutter Beachtung zu schenken. Als sich ihre Mutter in einen Laden begibt, um sich die Haare färben zu lassen, wird Ana mit einem Jungen konfrontiert, der vor ihren Augen Kunststücke mit seinem Fußball vollführt. Zwischen den beiden entwickelt sich ein Wettlauf durch die engen Gassen der Stadt hinter dem Ball her, den Ana in einer Mischung aus Gereiztheit und spielerischer Provokation weggetreten hat. Die Jagd nach dem Ball endet vor dem Tor der Stadt, wo sich Ana schließlich einer Reihe männlicher Biker gegenüber sieht. Indem sie ihre sichtliche Nervosität besiegt und sich immer stärker ihrer körperlichen Ausstrahlung bewusst wird, führt sie eine Art Schaulaufen vor den Blicken der Motorradfahrer auf, in dessen Verlauf sich bei ihr zunehmend Vergnügen einstellt. Unscharf erkennt Ana plötzlich die Umrisse einer Silhouette, die sich bei zunehmender Nähe als das zornige Gesicht ihrer Mutter entpuppt. Durch eine Ohrfeige beendet diese das ›Schaulaufen‹ und führt die nun wieder fügsame Tochter zurück nach Hause.

Die dritte Episode spielt wiederum Jahre später und beginnt in einem Zug. Ana, inzwischen zur Frau geworden, ist zwischen zahlreichen männlichen Fahrgästen eingezwängt. Nur mit Mühe und nicht ohne mehrere Berührungen schafft sie es, an ihrer Haltestelle den Zug zu verlassen. Vor dem Bahnhof wartet bereits ein schwarzes Taxi auf sie. Ihr Ziel ist das alte Haus ihrer Kindheit. Während der Fahrt trifft Anas Blick immer wieder auf den des Fahrers, der sie durch den Rückspiegel fixiert. Als sie vor dem Haus anhalten, lässt Ana absichtlich ihr Halstuch auf dem Rücksitz des Wagens liegen. Nachdem sich das Taxi entfernt hat, bahnt sich Ana einen Weg durch den inzwischen zugewachsenen Vorgarten des Grundstückes, bis sie das inzwischen teils stark heruntergekommene Gebäude erreicht. Als sie ihr altes Zimmer gesäubert und aufgeräumt hat, legt sie sich abends in die leere Badewanne und beginnt, sich mit einem roten Kamm zu berühren. Die Wanne füllt sich daraufhin zunehmend mit Wasser, das Anas Körper entströmt. Plötzlich wird ihr Kopf von zwei Händen in schwarzen Lederhandschuhen gepackt und unter Wasser gedrückt. Sie schafft es jedoch zu entkommen und sich in ihrem Zimmer einzuschließen. In der Nacht wird Anas schlafende Gestalt von eben diesen Handschuhen berührt. Als sie erwacht und die Bettdecke zurückschlägt, sieht sie, dass ihre Beine von Schnittverletzungen übersät sind. Verwirrt steigt sie aus dem Bett und bemerkt, dass sich ein Fremder auf dem Grundstück befindet. Es ist der Taxifahrer, der zurückgekommen ist, um ihr das liegengelassene Tuch zu bringen. Lustvoll wird er von ihr im leeren Swimmingpool mit einem Rasiermesser verstümmelt und schließlich getötet. Als Ana dem Pool entsteigen will, steht hoch aufgerichtet über ihr eine ganz in schwarz gekleidete Gestalt. Von dieser verfolgt hetzt Ana durch den labyrinthischen Garten des Hauses, bis ihr der Verfolger auf einem Hügelweg hoch über dem Meer gegenübersteht. Als die Gestalt sich Ana nähert, sticht diese mit einem Messer auf den Unbekannten ein. In der folgenden Szene, die als Epilog dient, liegt Ana als Leiche auf einem OP-Tisch. Sie wird von Männerhänden berührt, gestreichelt und balsamiert. Deutlich sind dabei ihre zerschnittenen Pulsadern zu erkennen. Ihre erigierten Brustwarzen zeigen ihre starke Erregung. Kurz vor der Abblende scheint die Tote ihre Augen wieder zu öffnen.

»Gialli sind Augen-Filme, Filme über das Beobachten, Begehren und Wollen. Und über das tödliche Begehren: Sehen, Lieben und Töten.«⁹ Augen sind in Amer omnipräsent. Seien es die Bilder an den Wänden des Hauses, die Reflexion auf einem Messer, die Fenster eines Hauses,¹⁰ das Beobachten durchs Schlüsselloch, Voyeurismus oder die verschwommene Subjektive innerhalb eines tranceartigen Zustandes. Sowohl isoliert en detail als auch im Zusammenhang einer umfassenden

9 Stiglegger: »Augen/Blick«.

10 Die Szene, in der Ana als erwachsene Frau zum Haus ihrer Kindheit zurückkehrt und dabei aus der Subjektive der Fenster respektive Augen des Gebäudes quasi angeblickt wird, ist ein Zitat aus Pupi Avatis Klassiker *La casa dalle finestre che ridono* (Italien 1976), wo sich der Protagonist Stefano auf die verfallene Villa des verstorbenen Künstlers zubewegt.

den Blickdramaturgie dienen Augen als roter Faden innerhalb des gesamten Films. Es sind Blicke der Angst, des Erschreckens, der Abscheu, der Neugier und der Lust, durch die sich viele Szenen in *Amer* auszeichnen, und gemäß dem Autorenfilm manifestiert sich die »betont subjektive visuelle Phantasie«¹¹ der Filmemacher in einer bestimmten Figur. Der Film verlässt nicht den personalen Blick der Protagonistin. Der Zuschauer erlebt und erfährt *Amer* durch die Gedanken, Taten und Emotionen Anas. Da der Film dennoch nicht frei ist von expliziten Perspektivwechseln – hier ist ganz besonders Anas Blickkontakt mit der schwarz verhüllten Gestalt aus der ersten Episode zu nennen, bei der in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen dem subjektiven Blick Anas und dem ihres unheimlichen Gegenübers gewechselt wird –, kann davon ausgegangen werden, dass Ana nicht bloß als eine einzige konkrete Filmfigur verstanden werden darf, sondern sich ihre diffusen von Neugier und Lust beherrschten Ängste in externen Figuren und Symbolen materialisieren.

Das Interesse des Films beschränkt sich ganz auf Ana. Ihre körperliche und sexuelle Entwicklung bildet die Rahmung für alle Geschehnisse. Marginale Fokussierungen auf andere Figuren, wie z.B. ihre Mutter, verweisen letztlich zurück auf Anas Innenleben. Es sind Beobachtungen, Erfahrungen und Schocks – immer eng verknüpft mit dem Visuellen –, die Anas Heranwachsen vom Kind zur Frau und die Entwicklung ihrer Sexualität entscheidend prägen. Als Kind erscheint Ana noch wie ein Opfer äußerer Umstände. Zwar betritt sie trotz Verbots das Zimmer, in dem ihr toter Großvater aufgebahrt liegt – sie setzt sich also durchaus über Widerstände hinweg –, hat ihren Ängsten – verbildlicht durch die schwarze Gestalt – aber wenig entgegenzusetzen, außer, vor ihnen zu fliehen.

Wenig wird verbalisiert, sondern Blicke übernehmen die Verständigung zwischen den verschiedenen Personen und dienen als Medium der Kommunikation zwischen Körpern. So öffnet der tote Großvater die Augen und starrt Ana an, als sie sich bei ihm im Zimmer befindet. Sein Blick erscheint wach und jung, wohingegen sein Körper ausgetrocknet und bereits mumifiziert ist. Jegliche Anzeichen von Leben und Lust sind aus dem Leichnam gewichen, doch die Augen sind lebendig und durchdringend. Der Blick ist über den Tod erhaben und verbindet innerhalb der Dramaturgie dieser Szene den alt gewordenen, toten Körper des Mannes mit dem jungen Kinderkörper Anas. Die Verbildlichung innerhalb der Szene bezeichnet das unabänderliche Schicksal jeder organischen Existenz: Was jetzt noch jung ist, wird alt werden, und was altert, wird sterben. Im Moment des gegenseitigen Anschauens zwischen Ana und dem Großvater liegt das unlösbare Verhältnis vom Menschen zu seinem jeweiligen Körper verborgen: Der Blick ist an den physischen Leib gebunden, und mag der Blick doch stets jung und lebendig sein, der Körper hingegen ist versehrbar und dem Tod geweiht, gleichgültig in welchem Altersstadium er erscheinen mag. Für Ana, die noch vor der Bewusstwerdung ihrer Sexualität steht, ist das Verhältnis zu ihrem eigenen Körper und

11 Grob: »Autorenfilm«, S. 46.

den Körpern ihrer Mitmenschen noch stark von kindlicher Naivität geprägt. Die Beobachtung des Beischlafs ihrer Eltern ist dabei ein Wendepunkt in Anas Körperbild und zudem auch ein signifikanter Bruch in der Stilistik des Films insgesamt: Das weit aufgerissene Auge des Kindes verweist auf den Schock gegenüber dem, was es sieht. Auf der Tonspur erklingt der Sound zerbrechenden Glases und auf der Bildebene zerfällt Anas Auge langsam seitlich in zwei Teile. Ana zerbricht buchstäblich und wird nach diesem Erlebnis nicht mehr die Gleiche sein wie zuvor. Das Ende der Kindheit hat begonnen und somit ein Schritt auf dem Weg zum Tod. In dieser tricktechnischen Szene, die auf eine deutliche Abkehr vom Genre- hin zum Experimentalfilm verweist, offenbart sich das Medium Film ganz explizit selbst, so dass sich der Zuschauer von diesem Moment an fragen muss, wessen Perspektive er noch trauen kann. Die diegetische Bezugsperson unterliegt offensichtlich den Regeln kinematografischer Diktion, so dass die Vermutung formuliert werden kann, in Anas Körperdarstellung manifestiere sich der Film|Körper letztlich selbst; eine Auffälligkeit, die sich durch weitere Szenen noch erhärten wird.

Die zweite Episode zeigt Ana im Stadium der Pubertät, eine Zeit des körperlichen Erwachens und dem Austesten der eigenen Grenzen und denen der anderen. Ihre Angst vor dem Unbekannten ist der Neugier gewichen. Das bewusste Spiel und Experimentieren mit dem männlichen Blick tritt in der vermutlich bekanntesten Szene des Films – dem Schaulaufen vor der Bikergruppe – am deutlichsten zu Tage. Im Zentrum steht die direkte Gegenüberstellung von klischeehaft Maskulinem und einem jungen weiblichen Körper, wobei beide Parteien erneut durch Blicke verbunden sind. Wie schon in Anas Begegnung mit der verhüllten Gestalt aus ihrer Kindheit wird der Blick ihres Gegenübers jedoch anonymisiert. Die Männer von denen sie fixiert wird, tragen alle schwarze Sonnenbrillen, die eine exakte Lokalisierung der Blickrichtung nicht zulassen. Immer wieder entlarven Bildunschärfen den künstlichen, eben kinematografischen Hintergrund der Szenerie. Das Medium selbst sieht auf Ana, blickt an ihrem Körper auf und ab, fixiert ihr Gesicht und ihre Augen und scheint einem hypnotischen Zustand zu verfallen angesichts der erotischen Situation. Der Film wird in diesem Moment selbst zum Körper und ist Teil der Blickdramaturgie,¹² und so entpuppt sich *Amer* speziell im weiteren Verlauf der Handlung als selbstreflexives Werk, das den filmischen Korpus als aktiven Bestandteil seiner *Mise-en-scène* integriert.

In der dritten Episode des Films treffen Ana und jener Filmkörper direkt aufeinander. Anas Körper wird in diesem letzten Kapitel im Zustand permanenter sexueller Lust und Erregbarkeit gezeigt. Zudem wird deutlich, dass sie eine gesplattene Persönlichkeit besitzt. Was besonders im ersten Teil von *Amer* durch

12 Das gesamte Ambiente weist zudem eine deutliche Italowestern-Konnotation auf: Die staubige Straße, die Hitze, Detailaufnahmen von Augen, das Erfahren von Zeit sowie der Spannungsaufbau durch Blickdramaturgie sind alles deutliche Zeichen für eine von vornherein bewusst angelegte, selbstreflexive Filmsprache. Für diesen Hinweis danke ich Ivo Ritzer.

Verlagerung des subjektiven Blicks schon vermutet wurde, wird nun zur Gewissheit: Angst, Sexualität und Tod, drei der wichtigsten Eckpfeiler und Entwicklungsmarkierungen in Anas Leben, extrahieren sich von ihr und fusionieren in der schwarzen Killergestalt, der Ana am Schluss des Films gegenübersteht. Diese ist quasi ein neues Stadium der verschleierte, unheimlichen Person aus ihrer Kindheit, nun jedoch durch vollkommene Androgynität geprägt. Die Konsequenz von Anas Messerattacke auf ihren Verfolger ist ein harter, in diesem Fall regelrecht sprichwörtlicher Filmschnitt: Ihr toter Körper liegt auf einem OP-Tisch und wird von zwei Männerhänden nicht untersucht, wie man angesichts des sterilen medizinischen Ambientes vermuten könnte, sondern regelrecht liebkost. Zum ersten Mal scheint der körperliche Kontakt zwischen Ana und einer zweiten Person von eindeutiger Zärtlichkeit geprägt. In diesem Moment ist sie die Verkörperung der statuesken Leiche – ganz im Sinne Bronfens (s.o.) –, die für den Giallo so typisch ist. Die Hände suggerieren die Anwesenheit eines Mannes; des Künstlers, der letzte Hand an sein Werk legen will. Das angedeutete Öffnen ihrer Augen hebt die gesamte Szenerie erneut auf eine Metaebene, indem Ana nicht mehr bloß länger als Zitat eines Genremotivs fungiert, sondern sich selbst aus dieser einengenden Rolle befreit.¹³ Sie emanzipiert sich in diesem Moment vom Objekt zum Subjekt, das den männlichen Blick erwidert, und wird so zur lebendigen Kunstfigur¹⁴ in einem Film, der den Körper seines eigenen Genres hinterfragt.

In *Amer* erhält Film, oder genauer gesagt das Giallo-Genre, einen Leib, der sich immer stärker in detaillierten Fragmenten offenbart: Es gibt Hände in schwarzen Handschuhen, die scheinbar aus dem Nichts auftauchend versuchen, Ana in der Badewanne zu ertränken. Die gleichen Hände sind es, von denen die schlafende Ana nachts berührt und gestreichelt wird. Das Auge, von dem Ana durch das Schlüsselloch ihrer Zimmertür beobachtet wird, ist ein Auge auf Filmmaterial; deutlich durch einzelne Laufstreifen und Filmkorn zu erkennen. Unter diesem Aspekt ist *Amer* tatsächlich mehr Experimental- als Genrefilm oder anders

13 Gleichzeitig ist diese Darstellung auch als Zitat auf Mario Bavas *Diabolik* (Italien/Frankreich 1968) zu verstehen, in dem der totgeglaubte Verbrecher Diabolik plötzlich seine Augen wieder öffnet. Für diesen Hinweis danke ich Ivo Ritzer.

14 Die literarische Tradition, in der das lebendig werdende Kunstwerk steht, reicht zurück bis zur griechischen Mythologie: Pygmalion erschafft aus Elfenbein die Skulptur einer Frau, in die er sich verliebt. Am Feiertag der Venus wünscht er sich ein Weib, das dem jener Skulptur gleiche. Seine Bitte wird erhört, und sein Werk erwacht zum Leben: »Wieder legt er Mund an Mund und tastet mit der Hand nach der Brust. Er tastet noch, da wird das Elfenbein weich, verliert seine Starrheit, weicht zurück und gibt den Fingern nach, so wie Wachs vom Hymettus an der Sonne geschmeidig wird, sich unter dem Druck des Daumens zu tausenderlei Gestalten formen läßt und in der Hand des Bildners immer bildsamer wird.« (Ovid: *Metamorphosen*, S. 529f. [V. 282-286]). Die kinematografische Umsetzung von Anas ›Erwachen‹ weist deutliche Parallelen zum Pygmalion-Mythos auf: Durch Lichtsetzung und ansteigende Farbsättigung scheint sich ihr zunächst blasser, starrer Körper langsam mit Wärme und Leben zu füllen. Die Form und Physis ihres Gesichts wird immer weicher. Der konsequente nächste Schritt zur eindeutigen Auferstehung durch das Öffnen der Augen wird dann lediglich angedeutet.

ausgedrückt: *Amer* blickt mit Mitteln des Experimentalfilms hinter die Kulissen des Giallo und setzt die dortigen Grundelemente zu einem eigenständigen Körper zusammen, der selbstständig nach Gesetzen seines Genres handelt. So gesehen ist *Amer* in seiner Abkehr vom klassischen Giallo vielleicht sogar der Genrebeitrag schlechthin.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bronfen, Elisabeth: *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne*, München 1992.
- Grob, Norbert: »Autorenfilm«, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2002, S. 46-50.
- Koven, Mikel: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford 2006.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 389-408.
- Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 1994.

INTERNETQUELLEN

- Stiglegger, Marcus: »Augen/Blick. Überlegungen zum Motiv des Auges im Film«, http://www.rabbiteye.de/2011/3/stiglegger_auge.pdf, 21.11.2011.

FILME

- Amer* (Frankreich/BE 2009, Regie: Hélène Cattet /Bruno Forzani).
- Diabolik/Gefahr: Diabolik* (Italien/Frankreich 1968, Regie: Mario Bava).
- La casa dalle finestre che ridono/Das Haus der lachenden Fenster* (Italien 1976, Regie: Pupi Avati).
- La ragazza che sapeva troppo* (Italien 1963, Regie: Mario Bava).
- Opera/Terror in der Oper* (Italien 1987, Regie: Dario Argento).
- Reazione a catena/Im Blutrausch des Satans* (Italien 1971, Regie: Mario Bava).
- Sei donne per l'assassino/Blutige Seide* (Italien/Frankreich/Monaco 1964, Regie: Mario Bava).
- Suspiria* (Italien 1977, Regie: Dario Argento).
- Tenebre/Tenebre – Der kalte Hauch des Todes* (Italien 1982, Regie: Dario Argento).

›GETTING EVEN EVENER‹

Revenge-Rape und Geschlechterpolitik im aktuellen *Rape-Revenge*-Film

VON JULIA REIFENBERGER

I. DIE RENAISSANCE EINES VERFEMTEN GENRES

Eindeutiger und rasanter als der *Rape-Revenge*-Film in den letzten Jahren ist ein Filmgenre wohl selten wieder aus der kinematografischen Versenkung aufgetaucht. Zuerst kam 2009 *The Last House on the Left* (USA 2009), dann 2010 *I Spit on Your Grave* (USA 2010) und *Mother's Day* (USA 2010), 2011 *Straw Dogs* (USA 2011) – die Remakes von US-Klassikern der 1970er und frühen 1980er Jahre sowie zahlreiche neue Produktionen zeugen von einem wiedererstarzten Interesse von FilmemacherInnen und Publikum an den Erzählungen von Verbrechen und Vergeltung, Schuld und Sühne, Gesetz und Gerechtigkeit im Spannungsfeld von (Geschlechter-) Differenz, Sexualität und Gewalt.



Abb. 1: Szene aus *The Last House on the Left*

Dabei erscheint das narrative Grundgerüst des *Rape-Revenge*-Films in seiner Einfachheit fast banal: Im Zentrum stehen eine oder mehrere Vergewaltigungen oder versuchte Vergewaltigungen, die Auslöser sind für gewaltsame Racheakte an den

Tätern.¹ Grundsätzlich lassen sich zwei Kategorien von Filmen unterscheiden, die zumindest grob auch zwei historische Phasen des Genres markieren. Während im *Rape-Revenge*-Film vor den 1970er Jahren eine Vergewaltigung meist von männlichen Agenten des Opfers – Familienangehörigen, Freunden oder Vertretern des Gesetzes wie Polizisten – gerächt wurde,² entwickelte sich, ausgehend von billigen exploitativen Produktionen wie dem Original von *I Spit on Your Grave* (USA 1978) oder *Thriller – en grym film* (SW 1974) in den 1970er Jahren, die Figur des »female avengers«.³ Dieses Vergewaltigungsoffer überlebt nicht nur die Tat, sondern transformiert sich zur übermächtigen Rächerin – eine Entwicklung, die häufig in standardisierten Szenen des Trainings und der Vorbereitung auf den Racheakt gezeigt wird. Die Transformation des Opfers zur Akteurin der eigenen Rache wird in der wissenschaftlichen Rezeption meist als feministisches Empowerment gewertet. Bei genauer Betrachtung einzelner Filmbeispiele zeigt sich zwar, dass die Annahme von den »feminist stories, or even feminine stories«⁴ des *Rape-Revenge*-Films seit den Siebzigern nicht immer zutrifft, weil sich das Genre im Bezug auf Kritik oder Affirmation eines geschlechterhierarchischen Gesellschaftssystem sehr heterogen und ambivalent verhält.⁵ Trotzdem lässt sich vor allem für die Repräsentation der Vergewaltigung eine grundsätzliche ideologische Verschiebung nachvollziehen. Clover schreibt dazu:

[T]he general drift ist clear: from a more or less justifiable male-centered event to a unjustifiable female centered one; from the deed of a psychopathic creep to the deed of a ›normal‹ man; from an event construed as an act of sex, in which one or both parties is shown to take some pleasure (if only perverse), to an act of violent humiliation.⁶

-
- 1 Rein formal handelt es sich beim *Rape-Revenge*-Film damit um ein Subgenre des Kriminalfilms – zentral sind hier ein Verbrechen und seine wie auch immer geartete »Aufklärung«. Die Einordnung des *Rape-Revenge*-Films als Subgenre des Horrorfilms, die sich in der populären Rezeption weitgehend durchgesetzt hat, geht auf Carol Clovers Studie *Men, Women and Chainsaws* (1992) zu Gender im Horrorfilm zurück. Ihre Argumentation stützt sich auf die filmische Präsenz einer ins Monströse übersteigerten menschlichen Gewalt im *Rape-Revenge*-Film und der daraus folgenden Zuschaueridentifikation mit der weiblichen Opfer-Heldin (Vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 114ff.).
 - 2 Für Sarah Projansky weisen solche *Rape-Revenge*-Filme der weiblichen Figur den Status von männlichem Besitztum zu, ihre Vergewaltigung kommt damit einem Diebstahl gleich, der narrativ als Rechtfertigung für das gewaltsame Ausagieren von Maskulinität in der Rache fungiert (Vgl. Projansky: *Watching Rape*, S. 60.).
 - 3 Read: *The New Avengers*, S. 26.
 - 4 Ebd., S. 15.
 - 5 Zum komplizierten und ambivalenten Verhältnis des Genres zu feministischen Zielsetzungen und Forderungen siehe Projansky: *Watching Rape*, S. 96ff.; Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 140ff., S. 204ff.; Read: *The New Avengers*, S. 52ff.
 - 6 Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 140.

Maßgeblich mitverantwortlich für die geschlechterpolitische Zeitenwende im *Rape-Revenge*-Film in den 1970er Jahren ist eine neue weibliche Erzählperspektive der Filme. Durch *point of view*-Aufnahmen des Opfers während der Vergewaltigung wird eine Identifikation mit den Tätern und damit eine sadistische Zuschauerlust an der Gewalt gegen die Frau verhindert.⁷ Dem Publikum, das über die Blickinszenierung zum Miterleben des Traumas des Opfers gezwungen ist, erscheint die weibliche Rache so nachvollziehbar und gerechtfertigt. Hinzu kommt in vielen *Rape-Revenge*-Filmen eine durch sexuelle Übergriffe auf Frauen und allgegenwärtige Misogynie geprägte Lebenswelt der Protagonistinnen.⁸ Vergewaltigung ist in dieser »rape culture«⁹ oft ein sportlicher Wettstreit unter Männern, die Hackordnung in der Gruppe wird über das Medium Frau im *gang-rape* festgelegt.¹⁰ Auch Obrigkeit und Institutionen sind nicht auf Seiten der Opfer, sondern werden nicht selten durch peinliche Befragungen und kaum verhüllte Beschuldigungen des Vergewaltigungsopfers zu Mittätern.¹¹ Angesichts dieser strukturell omnipräsenten Frauenverachtung wundert es nicht, dass sich die weiblichen Figuren im *Rape-Revenge*-Genre auch immer wieder in *girl-gangs* zusammentun, um selbst für Gerechtigkeit zu sorgen.¹²

Ihre Dynamik zieht die *Rape-Revenge*-Erzählung also aus einem gegenderten Weltentwurf der hierarchischen Gegensätze: männliche Macht vs. weibliche Ohnmacht, weibliche Opfer vs. männliche Täter, ungerechtfertigte männliche Gewalt vs. gerechtfertigte weibliche Gewalt.¹³ Für Jacinda Read artikulieren sich in *Rape-Revenge*-Narrationen deshalb zeitaktuelle gesellschaftliche Konzeptionen von und Verhandlungen über Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Modifikationen

7 Vgl. ebd., S. 152; Projansky: *Watching Rape*, S. 107.

8 Mit einer solch frauenfeindlichen Umgebung sehen sich die weiblichen Figuren in so prominenten wie unterschiedlichen Genrevvertretern der 1970er und 1980er Jahre wie *Lipstick* (USA 1976), *The Accused* (USA/CA 1988) oder Abel Ferraras *Ms. 45* (USA 1981) konfrontiert.

9 Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 139.

10 Vgl. ebd., S. 122.

11 Vgl. ebd., S. 145.

12 Solche *girl-gangs*, in jüngster Zeit zuvorderst die beiden radikalen Protagonistinnen in *Baise-moi* (Frankreich 2000), rächen und rächten das weibliche Geschlecht sowohl in B-Movies (z.B. in *Act of Vengeance* [USA 1974], *The Ladies Club* [USA 1986], *A Gun for Jennifer* [USA 1995-97]), als auch in Hochglanzproduktionen mit Starbesetzung (z.B. in *Extremities* [USA 1986] und *Thelma & Louise* [USA/Frankreich 1991]).

13 Mit dem Faktor Geschlecht korrespondieren dabei häufig ökonomische, geografische, ethnische und soziale Dichotomien, die sich ihrerseits überlagern und ineinander spiegeln. Typisch hier ist der von Clover beschriebene »double-axis film« (1992, S. 162), in dem »two sets of politics come into play and are played off against one another: the politics of gender and the politics of urban/rural social class« (1992, S. 160): Die gewaltsame Konfrontation der Geschlechter bricht sich analog zur gewaltsamen Konfrontation von Stadt- und Landbevölkerung mit ihren unterschiedlichen Mentalitäten und ökonomischen Voraussetzungen Bahn (vgl.: Clover 1992, S. 160-164).

der Genrekonventionen¹⁴ im *Rape-Revenge*-Film nach 1970 erklärt sie mit dem Einfluss der zweiten Welle der Frauenbewegung, die traditionelle Definitionen und Mythen von sexueller Gewalt gegen Frauen attackierte.¹⁵ Der *Rape-Revenge*-Film, so Reads These, erscheint immer dann gehäuft auf den Kinoleinwänden, wenn in einer Gesellschaft die Geschlechterverhältnisse im Wandel begriffen sind.¹⁶ Angesichts der aktuellen Popularität des *Rape-Revenge*-Films lohnt es sich, Remakes und neue Produktionen vor diesem Hintergrund genauer zu betrachten.

Es ist hier vor allem ein neues Motiv, das in den aktuellen *Rape-Revenge*-Filmen ins Auge sticht: Eine Vielzahl von Filmen inszeniert die Rache der Protagonistinnen in Form von »rape-as-revenge«¹⁷, also als Vergewaltigung des Vergewaltigungstäters durch das Opfer. Während die Vergewaltigung eines Mannes durch andere Männer im *Rape-Revenge*-Film keine Erscheinung der letzten Jahre ist,¹⁸ etabliert sich das Motiv des »Zurück-Vergewaltigens« erst seit der Jahrtausendwende zunehmend als Konvention des Genres und tritt an die Stelle von Kastration oder einfacher Hinrichtung der Täter. Penetriert wird in geradezu klassischer Manier mit Gewehren¹⁹ (z.B. in *Baise-moi*, dem Remake von *I Spit on Your Grave* oder *Straightheads* [GB 2007]), mit Dildos (in *Descent* [USA 2007], *One Way* [D 2006] und in *Män som hatar kvinnor* [SW/DK/D/NO 2009]) oder sogar mit einem Bündel Bleistifte (in *Bad Reputation* [USA 2005]).

Anknüpfend an Read beschreibt Angela Koch in ihrem Aufsatz *Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film* das *Rape-Revenge*-Schema als »ritualisierte Aufführung des *precariums* der Geschlechterordnung«.²⁰ Sie versteht den Akt der Vergewaltigung im *Rape-Revenge*-Film als Versuch der männlichen Protagonisten, über sexuelle Gewalt Überschreitungen der Geschlechterverhältnisse durch die weiblichen Figuren rückgängig zu machen und eine patriarchale symbolische Ordnung zu erneuern²¹ – ein Versuch, der hier allerdings scheitert. Die folgende Untersuchung nimmt das neue Motiv des *revenge-rapes*²² in diesem Zusammenhang am Beispiel des Remakes von *I Spit on Your Grave*, von *One Way* und von

14 Read betrachtet die *Rape-Revenge*-Erzählung nicht als Genre, sondern als narrative Struktur, die sich in historisch spezifischen Zyklen verschiedenen Filmgenres »überstülpt« (vgl. Read: *The New Avengers*, S. 11). Angesichts eines durchaus typischen Repertoires an konventionalisierten Formen, Motiven und Figurenkonstellationen, die sich im *Rape-Revenge*-Film in immer neuen Variationen wiederholen, soll hier im Folgenden vom *Rape-Revenge*-Genre die Rede sein.

15 Vgl. ebd., S. 96f.

16 Vgl. ebd., S. 96.

17 Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, S. 163.

18 Ein klassisches Beispiel ist hier *Deliverance* (USA 1972).

19 Symbolisch lässt sich dieses Bild auf die Gleichung *Gewehr = Penis = Phallus* als Ort der Macht herunterbrechen (vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 156).

20 Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 177.

21 Vgl. ebd., S. 186f.

22 Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, S. 161.

Descent in den Blick. Es soll argumentiert werden, dass durch die Vergewaltigung der Frau am Mann eine Irritation der Geschlechterdifferenz gezielt und bewusst als Rache eingesetzt wird, um Geschlechterhierarchien zu unterminieren. Die in den drei Filmen inszenierten Vergewaltigungen an den Tätern treten damit als Schlüsselszenen von filmischen Phantasien über eine in der Auflösung begriffenen patriarchalen Ordnung zutage, die nicht mehr umfassend und nachhaltig reinstalled werden kann.

II. RAPE-AS-REVENGE

Analog zu Clovers These von der Vergewaltigung als »most quintessential feminine of experiences«²³ konstatiert die Kulturwissenschaftlerin Mithu Sanyal in einem Interview:

Vergewaltigung ist das Verbrechen, das uns am meisten gendered. Nicht, weil es das Verbrechen ist, das uns aufgrund unseres Geschlechts passieren kann, sondern weil es uns mitteilt, was unser Geschlecht ist, wie unsere Geschlechterrollen sind und wie viele Geschlechter es gibt – nämlich zwei.²⁴

Wie Koch herausarbeitet, verweigern sich die Protagonistinnen des *Rape-Revenge*-Films vor ihrer Vergewaltigung in verschiedener Weise einer weiblichen Geschlechtsrolle, verwirren durch ihre unklare geschlechtliche Position die Differenz der Geschlechter und beschwören so in den männlichen Figuren Ängste um die eigene geschlechtliche Identität herauf.²⁵ Über die Vergewaltigung als gegen-dertem Akt versuchen diese dann, die Opfer in eine eindeutig weibliche Geschlechtsposition zu zwingen.²⁶ Im klassischen *Rape-Revenge*-Film scheitert dieser Versuch, der die angstbesetzten Projektionen der Männer beim Anblick der geschlechtlich uneindeutigen Frau verscheuchen soll, weil er die Transformation des Opfers zur Rächerin auslöst, also den imaginierten Schrecken der männlichen Protagonisten erst heraufbeschwört.²⁷

23 Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 154.

24 Köver: »Vergewaltigung gibt es nicht«, S. 50.

25 Vgl. Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 179ff.

26 Sie gründet ihre Argumentation auf die These von Judith Butler, »dass die Annahme des weiblichen Geschlechts in zweifacher Weise geschieht, nämlich durch die Annahme der Kastrationsfigur und durch das Phallus-Sein (Als Garantie für den Mann, den Phallus zu haben)« (ebd., S. 179).

27 Vgl. ebd., S. 183.



Abb. 2: Vergewaltigungsszene aus *I Spit on Your Grave* von 1978

Auch für die weiblichen Hauptfiguren des aktuellen *Rape-Revenge*-Films trifft Kochs These von der Verweigerung einer eindeutig weiblichen Geschlechterrolle zu. In Monroes *I Spit on Your Grave* reist die junge New Yorker Schriftstellerin Jennifer Hills (Sarah Butler) wie im Original von 1978 aufs Land, um dort in einem Ferienhaus im Wald ein Buch zu schreiben. Noch vor ihrer Ankunft begegnet sie an einer Tankstelle einer Gruppe von jungen Männern. In einer der kommenden Nächte dringt diese Clique in Jennifers Unterkunft ein, demütigt die junge Frau und missbraucht sie sexuell. Jennifer kann in den Wald fliehen und trifft dort auf den Sheriff (Andrew Howard) des Ortes, mit dem sie ins Haus zurückkehrt. Als auch dieser beginnt sie zu belästigen, tauchen die jungen Männer wieder auf. Sie überreden den unerfahrenen Matthew (Chad Lindberg), Jennifer zu vergewaltigen. Anschließend kann diese erneut fliehen, nur um im Wald nochmal auf die Gruppe und den Sheriff zu treffen. Nacheinander wird sie hier von allen vergewaltigt. Als der Sheriff die schwer verletzte Jennifer erschießen will, lässt sie sich von einer Brücke in den Fluss fallen. Während Meir Zarchis Original nun Jennifer bei ihrer Regeneration und der Vorbereitung ihrer Rache zeigt, verschwindet in Monroes Remake ihre Figur zunächst gänzlich von der Bildfläche. Der Film begleitet die Gruppe der Männer, die, ohne sicher sein zu können, dass Jennifer tot ist, in ständiger Spannung leben. Ihre Befürchtungen werden wahr, als Jennifer wieder auftaucht und ihre Peiniger nacheinander foltert und tötet. Das letzte Bild zeigt sie frontal in einer halbnahen Einstellung. Jennifer sitzt auf einem Ast, blickt knapp an der Kamera vorbei und beginnt zu lächeln.²⁸

Die Hauptfigur von *Descent*, die lateinamerikanische Studentin Maya (Rosario Dawson), wird als kluge und attraktive junge Frau eingeführt, die durch ihre intel-

28 Wie auch in dieser Einstellung orientiert sich Monroes Inszenierung immer wieder stark am Original von Zarchi, obwohl er mit dem Sheriff als neuer Figur und den ausgedehnten Folterszenen im Rache-Teil auch einige signifikante Änderungen einführt.

lektuelle Direktheit Männer vor den Kopf stößt, die von ihr Bewunderung und Unterwürfigkeit erwarten. Ihr Kommilitone Jared (Chad Faust), durch ihre Zurückweisung herausgefordert, kann sie durch hartnäckige Komplimente und romantische Liebesbekundungen schließlich doch zu einem Date überreden. Im Laufe des Abends gibt sie ihr zurückhaltendes Verhalten auf und küsst Jared. Als dieser jedoch mit ihr schlafen will, wehrt sie ab. Jared überwältigt und vergewaltigt sie und erniedrigt sie verbal. Nach diesem Erlebnis zieht sich Maya traumatisiert in sich selbst zurück. Bei einem ihrer einsamen Ausflüge ins Nachtleben macht sie die Bekanntschaft des dominanten Adrian (Marcus Patrick). In seiner Gesellschaft lernt Maya eine hypnotische Welt der erotischen Machtspiele kennen, in der sie sich mehr und mehr behauptet. Als sie dann – mittlerweile zu einer Art wissenschaftlichen Tutorin aufgestiegen – an der Universität Jared wiedertrifft, scheint dieser sich keiner Schuld bewusst und vermutet sogar, sie hätte die Vergewaltigung genossen. Maya lässt ihn in diesem Glauben und lädt ihn zu einem erneuten Date ein. An diesem Abend verführt sie ihn, verbindet ihm die Augen und kettet ihn an ein Bett. Dort vergewaltigt sie ihn mit einem Dildo. Am Schluss des Filmes betritt dann auch Adrian die Szene und vergewaltigt Jared ebenfalls.

One Way beginnt mit einer Pretitle-Sequenz, die mit ihrer Kontrastierung von ruhigen, idyllischen Naturbildern und verwackelten Handkamera-Aufnahmen einer Gruppenvergewaltigung eines jungen Mädchens (Katie Keating) eindeutig die *Rape-Revenge*-Klassiker *I Spit on Your Grave* (USA 1978) und *The Last House on the Left* (USA 1972) zitiert. Hier allerdings erscheint plötzlich ein mysteriöser schwarzer Mann (Michael Clarke Duncan) in Militäruniform und Maschinengewehr, im Folgenden »der General« genannt, und erschießt die Vergewaltiger. Nach einem Zeit- und Ortswechsel wird dann der männliche Protagonist des Filmes, Eddie Schneider (Til Schweiger), vorgestellt, ein deutscher Werbe-Fachmann, der in New York in der Agentur des Vaters seiner Verlobten Karriere macht. Als er einen großen Kunden akquiriert, macht ihn sein zukünftiger Schwiegervater zum Teilhaber der Firma. Eine seiner Kolleginnen und eine enge Vertraute ist Angelina Sables (Lauren Lee Smith), das Mädchen aus der Anfangssequenz. In der Nacht nach Eddies großem Triumph wird Angelina erneut vergewaltigt, diesmal von Anthony (Sebastien Roberts), dem Sohn des Agenturchefs. Es kommt zum Prozess gegen Anthony, in dem Eddie, der Angelina nach der Vergewaltigung gefunden hatte, als Zeuge auftreten soll. Weil Anthony ihn mit Fotos seiner zahlreichen Affären erpresst, sagt Eddie zu Angelinas Ungunsten aus, und Anthony wird freigesprochen. Daraufhin will Angelina sich erhängen, wird aber im letzten Moment vom General, der sich hier endgültig als Halluzination entpuppt, davon abgehalten. Nach einer Prügelei zwischen Anthony und Eddie in einem Nachtclub lockt die verkleidete Angelina Anthony in ihr Auto. Auf einem abgelegenen Parkplatz kettet sie ihn mit Handschellen ans Lenkrad und gibt sich zu erkennen. Sie vergewaltigt ihn mit einem Umschnall-Dildo und erschießt ihn. Eddie wird des Mordes an Anthony verdächtigt. Obwohl er von Angelinas Tat

weiß, beschuldigt er sie nicht, weil er sich wegen seiner Aussage vor Gericht schuldig fühlt. Kurz bevor Eddie verurteilt werden kann, tritt überraschend seine Verlobte Judy (Stefanie von Pfetten), die Schwester des Ermordeten, in den Zeugenstand, berichtet von ihrem eigenen Missbrauch durch Anthony und gibt Eddie ein Alibi für die Mordnacht. Der Film endet mit dem Freispruch Eddies und mit Angelina, die in ein Taxi zum Flughafen steigt.

Folgt man der Argumentation Kochs, dann sind die weiblichen Vergewaltigungsoffer aller drei Filme typische Protagonistinnen des *Rape-Revenge*-Films. Durch ihr männlich codiertes Verhalten, ihre gesellschaftliche Stellung und ihren beruflichen Erfolg erscheint für sie eine Annahme der Kastrationsfigur zweifelhaft.²⁹ Ihr attraktives Äußeres und ihre feminine Kleidung verorten sie dennoch in der Position des Phallus, die Männern »die Garantie bietet, den Phallus zu haben«³⁰. Damit präsentieren sie sich für ihre späteren Vergewaltiger geschlechtlich ambivalent, was für diese »zur Verunsicherung ob der eigenen Geschlechtsposition«³¹ und in der Folge zur Vergewaltigung führt. Im Rache-Teil der Filme haben sich dann sowohl Maya als auch Angelina in hypersexualisierte phallische Frauen verwandelt. Und auch Jennifer Hills, die im Remake von *I Spit on Your Grave* zwar weniger erotisiert inszeniert ist als im Original, ersteht als immer noch feminine, aber nun auch mit dem Phallus ausgestattete Rächerin von den Toten auf.³² Die geschlechtliche Uneindeutigkeit der Frauen wird weder durch die Vergewaltigung beseitigt, so dass sie danach eindeutig weiblich gegendert wären, noch wechseln sie das Gender, wie es Clover mit ihrer These von der Maskulinisierung des weiblichen *victim-hero* im *Rape-Revenge*-Film behauptet.³³

Das neue Motiv des *revenge-rapes* setzt die Dynamik der Transgression von Geschlechtergrenzen dann logisch fort. Hier scheitert nicht nur der Versuch der geschlechtlichen Festschreibung und Differenzierung der Frau durch die Vergewaltigung, er wird darüber hinaus mit einer Erneuerung und Steigerung der Unklarheit vergolten. Carol Clover erläutert, dass im *Rape-Revenge*-Film zwar die Position des Opfers in den Vergewaltigungssequenzen feminin codiert ist (Frauen werden vergewaltigt, weil sie weiblich sind), dass aber das biologische Geschlecht des Opfers sowohl männlich als auch weiblich sein kann (Wer vergewaltigt wird, ist weiblich).³⁴ In der Vergewaltigung muss also auch der Mann eine weibliche Geschlechtsposition erfahren. Im Gegensatz zu klassischen *Rape-Revenge*-Filmen

29 Vgl. Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 181.

30 Ebd., S. 179.

31 Ebd., S. 181.

32 Vgl. Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, S. 177.

33 Clover erklärt so die Möglichkeit einer männlichen Zuschaueridentifikation mit dem Vergewaltigungsoffer des klassischen *Rape-Revenge*-Films im Vergewaltigungsteil der Filme (vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 159).

34 Vgl. ebd., S. 157f.

mit männlichen Vergewaltigungstätern und ebenfalls männlichen Opfern,³⁵ ist es im neuen *Rape-Revenge*-Film aber die geschlechtlich uneindeutige Frau, die die Vergewaltigung initiiert und durchführt. Damit verändert sich die symbolische Bedeutung der Feminisierung des Mannes in der Vergewaltigung: Aus einem Differenzierungsakt wird hier ein Akt der geschlechtlichen Egalisierung zwischen Opfer und Täterin. Die Umkehrung von Opfer- und Täterposition geht nicht mit einem simplen Gendertausch der ProtagonistInnen einher, sondern bewirkt ein Gleichwerden beider in der geschlechtlichen Indifferenz. Die Rache des Opfers besteht also nicht mehr so sehr in der Vernichtung seiner Peiniger (auch wenn diese häufig im neuen *Rape-Revenge*-Film ebenfalls mit dem Leben bezahlen), sondern primär darin, dass es ihnen ihre eindeutig männliche, privilegierte Identität nimmt.

Sowohl in *Descent* als auch in *One Way* und in Monroes *I Spit on Your Grave* verdeutlichen die weiblichen Figuren ihren Vergewaltigern verbal und körperlich ihre Intention der Nivellierung des Geschlechtsunterschiedes durch den *revenge-rape*. So fragt Angelina den wehrlosen Anthony: »Do you know how I felt when you raped me?« Unmittelbar vor der Vergewaltigung fügt sie hinzu: »Can you imagine how it feels when someone forces their prick inside you?« Dann steigt sie aus dem Wagen und zieht sich vor seinen Augen den Umschnall-Dildo an. Maya in *Descent* teilt dem gefesselten und geknebelten Jared süffisant mit: »You know how to let go and fuck the rules. You like things spontaneous, with bite and real risks. I remember that. I thought you were crazy. But you opened my eyes. Made me realize, we're not so different.« In *I Spit on Your Grave* ist das »getting even«³⁶ von Opfer und TäterInnen noch gesteigert. Jennifers Rache an ihren Vergewaltigern spiegelt fast symmetrisch deren Taten, sie wirkt wie eine perfide Parodie der Verbrechen der einzelnen Beteiligten: Dem jungen Mann, der die Vergewaltigung gefilmt hat (Rodney Eastman), fixiert sie die Augenlieder mit Fischerhaken, ihm werden dann von Krähen die Augen ausgehackt. Derjenige, der sie mit dem Kopf in eine Pfütze gedrückt hat (Daniel Franzese), verliert in einer säuregefüllten Badewanne sein Gesicht und sein Leben. Dem Anführer der Clique (Jeff Branson) reißt sie analog zu dessen Drohung, ihr das Gebiss zu zerschmettern, jeden Zahn einzeln aus dem Mund, legt ihn an die Kandare und kastriert ihn, weil er sie zuvor gezwungen hatte, wie ein Pferd zu wiehern. Der Sheriff schließlich, der sie anal vergewaltigt hatte, wird mit seinem eigenen Gewehr penetriert. In einem Zitat seiner verbalen Demütigungen bei der Vergewaltigung fragt Jennifer ihn: »Does it hurt, Sheriff? I thought you were an ass-man?«

35 Vgl. ebd., S. 158f.

36 Ebd., S. 124.

III. APPARATE DER MACHT

Clover weist darauf hin, dass im *Rape-Revenge*-Film der 1970er Jahre die Rache des Opfers durch Kastration und Tötung im besten Falle als symbolische Vergewaltigung verstanden werden könne, eben als »the closest thing, a penis-less person can get to the real thing«³⁷. Die Protagonistinnen in *Descent*, *I Spit on Your Grave* und *One Way* setzen sich über ihren scheinbaren Makel der Kastration durch die Verwendung von Werkzeugen hinweg. Um sich an den Vergewaltigern rächen zu können, erschaffen die weiblichen Figuren regelrechte Folterapparate, in die sie ihre Opfer einspannen, bis diese mit den Apparaturen verschmelzen. Ihre Maschinen kennen weder Sex noch Gender, sondern werden als nahezu autonome Technologien der Macht in Szene gesetzt.

So erscheint in *Descent* in der Rache-Sequenz ein sich mehrfach wiederholendes Bild, in dem die Vergewaltigung von Jared zu einem zu gleichen Teilen technisierten wie hypersexualisierten Tableau stilisiert wird. Nachdem Maya Jared vergewaltigt hat, schneidet der Film auf eine Großaufnahme von Jareds Oberschenkeln, daneben Mayas Hand mit dem Dildo. Sie zieht die Hand zurück, und aus dem Nichts drängt von links ein Männerarm ins Bild, der Jareds Schenkel umfasst. Die nächste Einstellung löst dieses Bildrätsel auf: Von schräg oben ist jetzt ein Mann von hinten zu sehen, der vor dem Fußende des Bettes zwischen den gespreizten Beinen Jareds steht, rechts neben ihm Maya. Durch einen roten Spot beschienen, hängt das Bett wie schwerelos im abgedunkelten Raum. Das rötliche Licht fällt auf den breiten tätowierten Rücken des Mannes, der sich später als Adrian entpuppen wird, macht das Spiel seiner Muskeln sichtbar und lässt Jareds Gesicht im Schlagschatten verschwinden. Die Blickachse der Kamera verbindet den Körper Adrians, das Bett und Jareds Körper hier zu einer grotesken Einheit, gerade, weil die Gesichter der Männer nicht zu sehen sind. Beide sind hier nicht mehr als eigenständige Figuren inszeniert, sondern als Funktionen der Foltermaschine. Maya, die als einzige im Profil zu sehen ist, beobachtet die von ihr geschaffene Szenerie.

37 Ebd., S. 161.

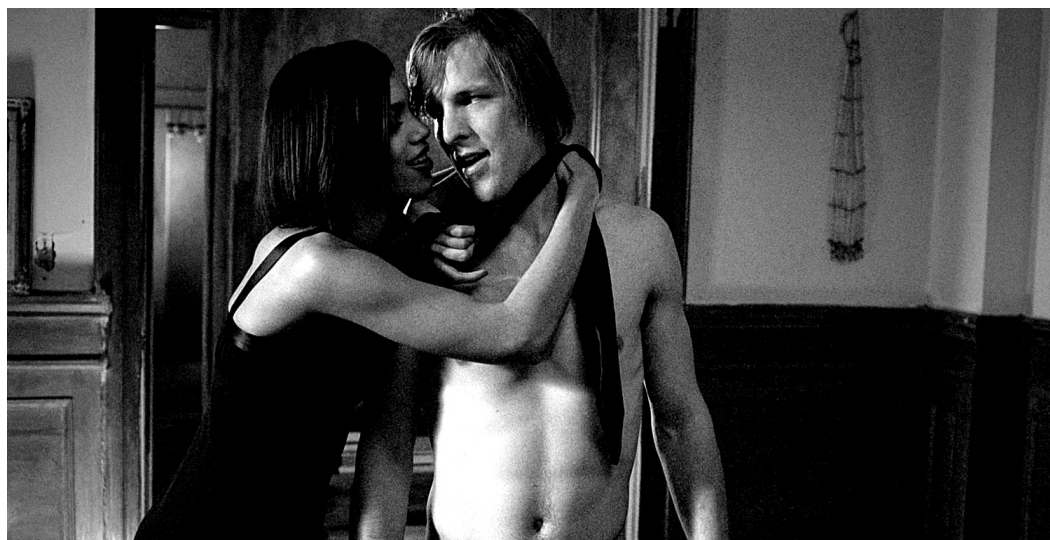


Abb. 3: Szene aus *Descent*

Äquivalent zum Bett in diesem Bild fungiert in der *revenge-rape*-Szene in *One Way* das Auto als Teil der Vergewaltigungs-Technologie. Anthony, am Lenkrad festgekettet, liegt quer über den Beifahrersitz ausgestreckt, während ihn Angelina, vor der offenen Tür stehend, von hinten penetriert. Die Kamera nimmt abwechselnd von außen die Stoßbewegungen ihrer Hüfte über Anthonys nacktem Gesäß und, vom Fahrersitz des Autos aus, sein Gesicht auf. Ähnlich wie in *Descent* entsteht durch die Position der Kamera hier eine vertikale Achse im Bild, die den Innenraum des Wagens über Gesicht und Körper des Mannes bis zu Angelinas Unterleib hin verlängert. Während Anthony so mit der Apparatur der Rache verbunden ist, wird Angelina von ihr losgelöst. Der Film zeigt zwar Nahaufnahmen ihrer Hüfte mit dem Umschnall-Dildo, nie aber die ganze Figur mit dem Instrument; bei der Penetration ist ihr Kopf durch das Wagendach vom Geschehen unter ihr getrennt. Nachdem sie Anthony in den Kopf geschossen hat, folgt eine Totale, die sie im Profil und das Auto von hinten zeigt. In stark verlangsamter Zeitlupe, die dem Bild fast den Charakter eines Stills verleiht, krümmt sich Angelina weinend zusammen, im Abstand von einigen Metern vor ihr der Wagen, aus dessen Tür die reglosen Beine Anthonys hängen. In der nächtlichen Industrielandschaft, die sie umgibt, fällt ein einzelner Lichtstrahl auf Frau und Auto, stellt sie wie auf einer Bühne aus.

Wo in *One Way* und *Descent* die beiden Protagonistinnen bei der Vergewaltigung ihrer Vergewaltiger trotz aller Distanz durch die Apparate noch selbst Hand anlegen, gibt es in *I Spit on Your Grave* gar keinen Körperkontakt mehr zwischen Täterin und Opfer: Eine Halbtotale zeigt ein leeres Zimmer in einer schäbigen Hütte. Auch hier ist der Raum dunkel, nur durch ein Fenster außerhalb des Bildkaders fällt Licht genau auf einen Tisch in der Ecke. Der bewusstlose Sheriff liegt mit dem Oberkörper darauf, seine Hände sind hinter dem Rücken verbunden, er ist an den Tisch gefesselt. Hinter ihm steht ein Stuhl, auf dessen Lehne sein Gewehr, der Lauf ist in seinen Anus eingeführt. Als er erwacht, führt die Kamera fast

analytisch die Situation vor: Ein *top shot* zeigt die gesamte Installation inklusive des Körpers des Sheriffs in einer halbnahen Aufnahme, dann ist der Abzug des Gewehrs im Detail zu sehen, eine Schnur ist daran festgeknotet. Es folgt ein erneuter *top shot*, diesmal eine Nahaufnahme des Gesäßes, aus dem der Gewehrlauf ragt. Dann ist das schmerzverzerrte Gesicht des Sheriffs in einer nahen Einstellung zu sehen. Als er mühsam den Kopf wendet, zeigt eine *point of view*-Aufnahme Jennifer, die hinter ihm steht. Die Kamera kehrt zum Sheriff zurück, in dessen Miene sich entsetztes Erkennen abzuzeichnen beginnt. Der gleiche Wechsel von Überblickseinstellungen, die die Apparatur vorführen, und Detailaufnahmen, die ihre Funktionsweise erläutern, wird dann wenig später wieder verwendet: Den Abzug des Gewehrs verbindet Jennifer mit der Schnur mit dem in der Ecke sitzenden Matthew, den sie nicht umgebracht, sondern nur betäubt hat, und verlässt die Hütte. Als Matthew aus seiner Ohnmacht erwacht und sich bewegt, löst sich ein Schuss aus dem Gewehr, das immer noch im Anus des Sheriffs steckt, und tötet sowohl diesen wie auch Matthew. Tisch, Stuhl, Gewehr, Schnur und Körper der Männer verschmelzen so zu einer komplizierten Maschine, die Folter und Tötung der Opfer fast als autoaggressiven Akt anmuten lässt.

IV. FAZIT

Der aktuelle *Rape-Revenge*-Film verwendet das Motiv des *revenge-rapes*, um binäre Geschlechtercodes aufzuweichen, in denen das Objekt von sexueller Gewalt immer weiblich, das Subjekt dagegen immer männlich gegendert ist. Mit der Umkehrbarkeit von Opfer- und Täterposition in der Vergewaltigung scheidet nicht nur die gewaltsame Erneuerung der Geschlechterdifferenz wie im klassischen *Rape-Revenge*-Film, sondern es findet zudem eine Veruneindeutigung der Kategorie Geschlecht selbst statt. Damit liefert der neue *Rape-Revenge*-Film die Angstphantasien zu einer postmodernen Kultur, in der die geschlechtliche Identität ihrer Subjekte zunehmend zu einer Frage der individuellen Entscheidung wird. Wenn der Missbrauch von Geschlechtskategorien als Machtinstrumente hier zur Auflösung der Geschlechterdifferenz führt, dann verhandelt der aktuelle *Rape-Revenge*-Film nichts weniger als den Zerfall der patriarchalen symbolischen Ordnung.

So erscheinen denn auch die Dildos und Gewehre der Vergewaltigerinnen in *One Way*, *Descent* und *I Spit on Your Grave* nicht als Surrogate des Penis. In den Maschinen der Vergewaltigung erfüllen sie nur mehr Teilfunktionen, in der Technisierung verlieren sie ihren Bezug zum männlichen Geschlechtsorgan. Stattdessen besetzen die Penetrationsinstrumente der neuen Rächerinnen direkt und unmittelbar eine Herrenposition des Phallus, die vollständig vom sozialen wie biologischen Geschlecht seiner TrägerInnen abgekoppelt ist. Der Akt der Vergewaltigung wird aus seinem gegenderten Kontext herausgehoben. An die Stelle von Geschlechterdifferenz und -hierarchie tritt über die Verschmelzung der Apparate mit den Körpern der Opfer die Hierarchie zwischen Mensch und Maschine.

Trotz der Transgression von Geschlechtergrenzen im aktuellen *Rape-Revenge*-Film bleiben auch die neuen Beispiele also der fatalen Dynamik der Gegensätze des Genres treu. Gerade weil Opfer- und Täterposition nicht länger geschlechtlich markiert sind, so scheint es hier, kann sich die Eskalationstendenz der Gewalt in potentiell unendlichen Zirkulationsbewegungen voll entfalten.³⁸ Es lohnt sich, den neuen *Rape-Revenge*-Film mit seiner Verwischung der Geschlechterdifferenz vor diesem Hintergrund erneut im Hinblick auf Identifikationsmöglichkeiten und Zuschauerluste von männlichen wie weiblichen RezipientInnen zu untersuchen, wie es vor allem Clover, Creed und Lehman in der Vergangenheit mit dem *Rape-Revenge*-Film der 1970er und 1980er Jahre getan haben.³⁹ Auffällig im neuen *Rape-Revenge*-Film ist in diesem Zusammenhang auch die häufige Verwendung von selbstreflexiven Elementen. Blicke durch die vierte Wand, transtextuelle Zitate, Verweise auf die wissenschaftliche Diskussion des Genres, die innerdiegetische Aufzeichnung der Vergewaltigung durch einzelne Charaktere oder die narrative Verhandlung von Fragen zu Rolle und Schuld von Beobachtern eröffnen eine metafilmische Diskussion über die ideologische Ambivalenz und Heterogenität des *Rape-Revenge*-Genres. Sie spiegeln zudem auch immer wieder auf das Publikum zurück und thematisieren seine Komplizenschaft im Spektakel der sexuellen Gewalt, die der aktuelle *Rape-Revenge*-Film durch das Motiv des *revenge-rape* noch expliziter geworden ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. An Imaginary Abjection*, New York, NY 1993.
- Clover, Carol J.: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton 1992.
- Heller-Nicholas, Alexandra: *Rape-Revenge Films. A Critical Study*, Jefferson, MO 2011.
- Koch, Angela: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, in: Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph/Michaelsen, Anja (Hrsg.): *Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin 2009. S. 175-190.
- Köver, Chris: »Vergewaltigung gibt es nicht«, in: *Missy Magazine*, Nr. 4 (2011), S. 47-50.
- Lehman, Peter: »Don't Blame This on a Girl. Female Rape-Revenge Films«, in: Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hrsg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, New York, NY/London 1993, S. 103-117.

38 Vgl. Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 186f.

39 Vgl. Lehman: »Don't Blame This on a Girl«, S. 110ff.; Creed: *The Monstrous-Feminine*, S. 128ff.; Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 157ff.

JULIA REIFENBERGER

Projansky, Sarah: *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NY 2001.

Read, Jacinda: *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester/New York, NY 2000.

FILME

A Gun for Jennifer (USA 1997, Regie: Todd Morris).

Act of Vengeance/ City Monster (USA 1974, Regie: Bob Kelljan).

Bad Reputation (USA 2005, Regie: Jim Hemphill).

Baise-moi/Baise-moi – Fick mich! (Frankreich 2000, Regie: Virginie Despentes/Coralie Trinh Thi).

Deliverance/Beim Sterben ist jeder der Erste (USA 1972, Regie: John Boorman).

Descent (USA 2007, Regie: Talia Lugacy).

Extremities (USA 1986, Regie: Robert M. Young).

I Spit on Your Grave (USA 2010, Regie: Steven R. Monroe).

I Spit on Your Grave/Ich spuck' auf dein Grab (USA 1978, Regie: Meir Zarchi).

Lipstick/Eine Frau sieht Rot (USA 1976, Regie: Lamont Johnson).

Män som hatar kvinnor/Verblendung (SW/DK/D/NO 2009, Regie: Niels Arden Oplev).

Mother's Day/Mother's Day – Mutter ist wieder da (USA 2010, Regie: Darren Lynn Bousman).

Ms. 45/Die Frau mit der 45er Magnum (USA 1981, Regie: Abel Ferrara).

One Way (D 2006, Regie: Reto Salimbeni).

Straightheads (GB 2007, Regie: Dan Reed).

Straw Dogs/Straw Dogs – Wer Gewalt sät (USA 2011, Regie: Rod Lurie).

The Accused/Angeklagt (USA/CA 1988, Regie: Jonathan Kaplan).

The Ladies Club (USA 1986, Regie: Janet Greek).

The Last House on the Left/Das letzte Haus links/Mondo brutale (USA 1972, Regie: Wes Craven).

The Last House on the Left/Das letzte Haus links (USA 2009, Regie: Dennis Iliadis).

Thelma & Louise (USA/Frankreich 1991, Regie: Ridley Scott).

Thriller – en grym film/Thriller – ein unbarmherziger Film (SW 1974, Regie: Bo Arne Vibenius).

TECHNO-SOMATISCHE EXZESSE

Weibliche Körper als Waffe

VON IRINA GRADINARI

Ungefähr seit dem Jahrtausendwechsel ist im Horror- und Science-Fiction-Film und insbesondere im Exploitation-Kino ein neues Paradigma zu beobachten: eine zahl- und variationsreiche Verschmelzung des weiblichen Körpers mit einer Waffe, die die Frauenfigur militarisiert und visuell ermächtigt, indem sie sie mit phallischen Symbolen ausstattet. Nach der Fusion mit einer Waffe besiegt der so entstandene weibliche Cyborg seine männlichen Kontrahenten und zerstört alle mit den Männerfiguren assoziierten sozialen Funktionsstellen und bestehenden (Macht-)Institutionen. An deren Stelle tritt das Matriarchat als Rückkehr zu einem »natürlichen« Zustand gegenüber der männlichen Zivilisation, die als ein gewalttätiges, korrumpiertes System entlarvt wird. Dieses zwingt die Frauen in die Opferrolle, die sie abwehren und durch Gewalt überwinden – so könnte eine stark vereinfachte und reduzierte Zusammenfassung aktueller Filme, die den weiblichen Körper als Waffe zeigen, klingen.

Die Popularität dieser Frauenimagines kann als Allmachtfantasie einer Kultur durch die Militärtechnik, als filmische Emanzipation der Frauenfiguren zur Kriegerin oder als Abwehr¹ der Technisierung verstanden werden. Aufgrund der historischen Entwicklung in Europa, die sich spätestens seit der Aufklärung am technisch-wissenschaftlichen Fortschritt orientiert, wurde der Körper zunehmend diszipliniert und zugunsten bestimmter Leistungen (um-)funktionalisiert.² So können die filmischen Cyborg-Fantasien, in denen der Körper aus heterogenen Fragmenten des Organischen und Nicht-Organischen zusammengesetzt wird und auf diese Weise grundsätzlich bestimmte Körpereigenschaften verstärkt und hervorgehoben werden, als Kritik an der funktionalen Reglementierung des Körpers durch die Kultur betrachtet werden.

Aus der sozial-historischen Entwicklung der letzten zwei Jahrzehnte heraus kann die Frau als Kriegerin als ein Effekt der Öffnung des US-amerikanischen und europäischen Militärs für Frauen verstanden werden, auch wenn Soldatinnen oder Offizierinnen keinesfalls Gleichberechtigung bei Karriereaufstiegsmöglichkeiten, Gehalt und Waffenumgang erreichten.³ So können die Cyborgs als Resonanz solcher sozialer Änderungen gelten, die sowohl Faszination an Kriegerinnen als auch die Abwehr dieser emanzipatorischen Entwicklung zum Ausdruck bringen. Die Filme wurden von männlichen Regisseuren gedreht, die ihre Frauenfiguren

1 Zum Beispiel in den Theorien des Posthumanismus vgl. Gray: *Cyborg Citizen*.

2 Kamper/Wulf: »Die Parabel der Wiederkehr«, S. 1 f.

3 Vgl. Ahrens u.a.: *Frauen im Militär*.

durch die Waffen ermächtigen, sie aber zugleich verletzen und bis ins Objektartige entstellen.

Die feministische Lesart von Donna Haraway entwirft mit den Cyborgs alternative wissenschaftliche Utopien, die die sinnstiftenden Prozesse einer Kultur nicht mehr über die Kultur-Natur-, Mann-Frau- oder Täter-Opfer-Differenzen konstituieren, wodurch hierarchische Ausschlussmechanismen außer Kraft gesetzt werden: »Der Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, post-modernes kollektives und individuelles Selbst.«⁴ Einige Filme heben gerade das Heterogene, ja das Brikolageartige von Weiblichkeit und Waffen hervor und verweisen somit auf die Vielfalt, ja oft auch auf widersprüchliche Polysemie, die dem (modernen) Körper genuin ist.

Die anthropologische Philosophie liest den Cyborg u.a. als Metapher der Gegenwart, die zum Überdenken der Vergesellschaftungsprozesse in einer technisch-medialen Gesellschaft auffordert. Die notorischen Differenzen und ihre Bedeutungen, so Dierk Spreen,⁵ werden gerade am Cyborg sichtbar und fordern zur Analyse seiner Genese auf. Während der männliche Cyborg bei Spreen die Differenzen hervorhebt, wird der weibliche bei Haraway hingegen als Figur der Auflösung konzipiert. Die filmischen Cyborgs zeichnen sich in ihrem Umgang mit Differenzen durch Ambivalenz aus: Einerseits überwinden die Kriegerinnen mit ihren Waffen alle traditionelle Hierarchien, stellen aber zugleich eine nicht auflösende Geschlechterdifferenz her, denn betont werden weibliche Stereotype wie Sinnlichkeit, Schönheit, Zerbrechlichkeit und vor allem Mutterschaft.

Diese Aufzählung von verdichteten kulturellen Symptomen ist unvollständig. Deutlich wird an der Zahl und Vielfalt der Cyborg-Deutungen die Aktualität des Themas Mensch-Technik-Beziehungen, die die Revision und Redefinition gängiger anthropologischer Ansätze zu Computertechnologien, zur Ethik und vor allem zum Platz des Körpers in der Kultur motivieren. Dieser Beitrag fokussiert aber die genuin cineastische Logik, zumal fast alle Autor/innen in ihrer Argumentation Sci-Fi-Filme zumindest erwähnen. Denn gerade die Filme deklinieren diverse Cyborg-Utopien und Untergangsszenarien durch. Die Frau als Waffe knüpft vor allem an ästhetische Kinotraditionen in Hinsicht auf die Geschlechterdarstellung an, um diese zu überwinden und neue auszuhandeln. So können die Filme nicht nur als Vergegenwärtigung aktueller Cyborg-Diskurse oder Paradigmenwechsel in sozialen Geschlechterrollen, sondern allem voran in den filmischen Weiblichkeitsdarstellungen, deren Transformationen seit langem verschiedene Genres und Computerspiele vorbereiteten, gesehen werden.

Diese Körpermodifikationen machen zugleich auch digitale Film- und Computertechnologien selbst sichtbar, mit denen erst die Darstellung der Waffe als eines integralen Teils des Körpers möglich wurde. Nicht nur der Körper erhält die Potenz der digitalen Technologien, sondern diese selbst werden durch die

4 Haraway: Die Neuerfindung der Natur, S. 51.

5 Spreen: »Der Cyborg«, S. 179.

Körper-Waffe-Symbiose erotisiert und fetischisiert, aber auch universalisiert und naturalisiert. Digitale Filmtechnologien erscheinen mit etablierten Weiblichkeitsbildern als begehrte sexuelle Objekte, die zudem in den meisten Cyborg-Filmen auf ›natürliche Urtriebe‹ zurückgeführt werden. Das Wechselspiel zwischen den neuen Fähigkeiten der Frauenfiguren, die die digitale Filmtechnik ermöglicht, den etablierten filmischen Geschlechterimages und den dadurch aufgerufenen Genrelementen codiert, so die These, die neue Ideologie der digitalen Technologien. Sie versprechen neue Lebensarten, die die Schwächsten zu den Stärksten machen, die Ordnung der Disziplin und der Pflicht suspendieren und das Spiel als eine alternative Welt der individuellen Verwirklichung und der Freude nach eigenen Regeln anbieten. Diese neue Ordnung, die eher als ein archaischer und anarchischer ›Naturzustand‹ imaginiert wird, verspricht Befriedigung jenseits des patriarchalischen Gesetzes, das auf Handlungsebene in den Herrschaftsstrukturen der männlich codierten Gesellschaft, auf der Ebene der Repräsentation in der klassisch narrativen Dramaturgie des Erzählkinos zunächst reaktiviert wird, um im Fortgang des Films überwunden zu werden. Zusammengeführt anhand verschiedener Traditionen, lässt sich aus sozial-anthropologischer Perspektive zudem die Aussage treffen, dass sich die Filme gegen das Arbeitsethos der bürgerlichen Ordnung wenden, die traditionsreich mit männlichen Körpern assoziiert wird. Sie entwickeln dabei neue Körper-Visionen, die den Körper ins Zentrum rücken, und ermöglichen es dem (weiblichen) Körper, sich in neuen Funktionen zu entfalten.

I. INKORPORIERTE TECHNOLOGIEN UND MANIFESTIERTE KÖRPER-WAFFE-SYMBIOSE

Aufgrund der großen Zahl von Filmen wurden diejenigen Produktionen ausgewählt, die zwei Paradigmen desselben Phänomens anbieten: inkorporierte Technologien und manifestierte Körper-Waffe-Symbiose. Zu der ersten Kategorie gehören Filme mit professionellen Kriegerinnen/Kämpferinnen mit übermenschlichen Fähigkeiten. So wird etwa in der *Resident Evil*-Reihe (*Resident Evil* [D/GB/Frankreich 2002]; *Resident Evil: Apocalypse* [D/Frankreich/GB/CA 2004]; *Resident Evil: Extinction* [Frankreich/AUS/D/GB/USA 2007]; *Resident Evil: Afterlife* [D/Frankreich/USA 2010]) die Leiterin des Sicherheitsdienstes des Waffenkonzerns Umbrella Corporation, Alice (Mila Jovovich), mithilfe einer injizierten biologischen Waffe manipuliert und auf diese Weise ermächtigt. *Ultraviolet* (USA 2006) präsentiert mit Violet Song (ebenfalls Mila Jovovich) eine machtvolle Vampirin, deren Verwandlung durch ein von der Waffenindustrie entwickeltes Virus verursacht wurde.⁶ *Aeon Flux* (USA/D 2005) stellt mit der gleichnamigen Figur

6 *Serenity* (USA 2005) präsentiert mit der Nebenfigur River (Summer Clau) ein Versuchsobjekt, an dem Arzneien zur Minderung sozialer Aggression ausprobiert wurden, um eine neue gewaltlose Gesellschaft zu entwickeln. Sie wird im Gegenteil zu den meist verstorbenen oder zu Zombies gewordenen Versuchsobjekten übermächtig.

(Charlize Theron) einen mit physischer Kraft ausgestatteten Klon in den Mittelpunkt der Handlung.

Die Ermächtigung durch die Infektion/Inkorporierung neuer Viren (in der Regel neuer biologischer Waffen) oder durch die Klonierung erscheint als Produkt männlichen Strebens nach einer totalitären Macht, die Frauen als Waffe manipuliert bzw. sie erst als solche erschafft. Die erfolgreiche Ermächtigung mittels der Waffen/Technologien wird dabei zu einer spezifisch ›weiblichen‹ Eigenschaft, denn die Männerfiguren weisen Schwächen gegenüber ihrem weiblichen Counterpart auf und verwandeln sich im Gegensatz zu den machtvollen Schönen in Monster, die letztendlich von den Frauenfiguren besiegt werden. Vor allem in der *Resident Evil*-Reihe ebenso wie in *Planet Terror* (USA 2007) mutieren die Männer zu solch hässlichen Gegenspielern der weiblichen Helden, die von diesen aus dem Weg geräumt werden müssen.

Die Inkorporierung der machtvollen Technologien manifestiert sich in diesen Filmen in der Narration und in der Gestaltung der *Mise-en-scènes*, d.h. in der Externalisierung des Inneren. Der Prozess der Ansteckung, die Bekämpfung der Nebeneffekte, die Suche nach einem Gegenmittel sind zum einen Bestandteile der Filmnarration. Die Spielästhetik und digitale Nacharbeitung der Filme machen zum anderen die durch die Viren hervorgerufenen physischen Fähigkeiten der Figuren sichtbar: Farben, Kulissen und Kampfarangement verweisen explizit auf Computerspiele und werden dementsprechend in ihren Spezialeffekten an sie angeglichen. Spätestens seit *The Matrix* (USA/AUS 1999) fliegen die Frauen in Zeitlupe durch die Luft, hantieren mit Gewehr und Schwertern und besiegen ihre gesichtslosen, anonymen Gegner.⁷

Die Spielstrategie beherrscht außerdem die Plotorganisation, die um ein Rätsel gruppiert ist, dessen Auflösung nur über den Kampf und die Eliminierung der Antagonisten möglich wird. Das Rätsel besteht in der Regel darin, auf die Spur des Verlustes zu kommen, dessen Folgen die Frauen in sich tragen. Aeon kämpft im Widerstand gegen die Diktatur und erfährt, dass sie selbst ihr Produkt – ein Klon – ist. Hier wird der Verlust an ›Authentizität‹ und Singularität des menschlichen Lebens zum Thema.⁸ Die *Resident Evil*-Reihe basiert auf der Überlebensstrategie, die nur durch die Eliminierung der Hindernisse und die Erfüllung der Aufträge erfolgreich sein kann. Alice muss in *Resident Evil: Apocalypse* so etwa die Tochter des T-Virus-Entwicklers finden, um aus der verseuchten Stadt fliehen zu können. Sie erfährt, dass sie ein Teil des Militär-Programms, also selbst eine Waffe ist, die in extremen Bedingungen auf die Probe gestellt wird. Alice kämpft gegen eine Steuerung von Außen und damit gegen den Verlust des eigenen Willens. Violet Song ist in *Ultraviolet* durch ihre Krankheit stigmatisiert – einen Mangel, der in Kontrast zu ihrem perfekten Körper steht.

7 Ähnlich bedient sich *Sucker Punch* (USA/CA 2011) der Ästhetik und der Logik eines Computerspiels.

8 Vgl. auch *Blade Runner* (USA/GB 1982).



Abb. 1: Die Spielstrategie beherrscht den Plot und die Gestaltung des Kampffarrangements. *Resident Evil: Afterlife* referiert explizit auf *The Matrix*.

Eine zweite Strategie der militärischen Ermächtigung von Frauenfiguren im Film besteht in der sichtbaren Integration einer Waffenprothese in den weiblichen Körper, wodurch die Ästhetik von Verlust und Spiel eine andere Ausrichtung erhält. In *Planet Terror* wird das abgebissene Bein der Go-Go-Tänzerin Cherry Darling (Rose McGowan) durch ein Maschinengewehr ersetzt. *The Machine Girl* (J 2008) stattet die Schülerin Ami Hyuga (Minase Yashiro) mal mit einem Maschinengewehr, mal mit einer Kettensäge aus, die ihr jeweils an die Stelle des durch die Mafia amputierten linken Arms montiert werden.

In *Robo-geisha* (J 2009) lassen sich die miteinander konkurrierenden Schwestern Yoshie Kagusa (Aya Kiguchi) und Kikue Kagusa (Hitomi Hasebe) Waffen in ihre Körper einoperieren – Kanonen in die Brüste, teleskopische Schwerter in die Schulter – bis sie letztendlich zu multifunktionalen Körpermaschinen werden, die je nach Kampfstrategie beliebig auseinandergenommen und zusammengesetzt werden können. In *Tokyo Gore Police* (J 2008)⁹ verwandeln sich die Körperteile der sogenannten Ingenieure (Frauen und Männer) nach einer Manipulation am Körper in unterschiedliche gefährliche animalisierte Waffen. Die Verletzung initiiert die Metamorphose, die die verlorenen oder verwundeten Extremitäten mit einer Waffe ersetzt. Der Polizistin und Ingenieur-Jägerin Ruka (Eihi Shiina), wird ebenfalls ein Mutationsschlüssel – eine Art Tumor – implantiert. So bekommt sie nach der Verwundung ein künstliches Auge und einen Arm, der einem Alligator ähnelt.

9 Yoshihiro Nishimura und Tsuyoshi Kazuno arbeiteten zusammen an den Spezialeffekten beider Filme von Noboru Iguchi.



Abb. 2: Das Gewehr statt des linken Armes und eine Freundin statt der Familie. Vor dem entscheidenden Kampf in *The Machine Girl*.



Abb. 3: Die Ingenieure können beiderlei Geschlechtes sein, sind eher Ausdruck neuer Geschlechter. Trotzdem siegt am Ende die Polizistin Ruka und bekommt eine andere weibliche Mutantin, die im Hintergrund zu sehen ist, an ihre Seite. (*Tokyo Gore Police*)

Diese Filme bauen ihre Narration ähnlich wie im *Rape-and-Revenge*-Genre auf einer körperlichen Verlesterfahrung auf, wobei der Verlust des Körperteiles in Analogie zum Vergewaltigungstrauma steht. Die körperliche Beschädigung löst dabei den zentralen Mechanismus der Handlungsentwicklung aus. Die Kompensation des Verlustes durch eine Waffe und die Eliminierung des Täters beinhalten

ebenfalls Spielelemente, die aber im Gegensatz zu den Cyberspace-Imagines der Filme mit den inkorporierten Technologien in einer realistischen Darstellungsweise zum Ausdruck kommen. Die an den Körper montierten Waffen werden gebaut; die Kämpfe sehen weniger phantastisch aus. Die Überschreitungen sind hier nicht nach Außen, sondern ins Innere des Opferkörpers und des Besiegten verlagert, die mit ihren Wunden auf die Kraft der Kriegerinnen verweisen. Cherry Darling (*Planet Terror*) vernichtet die Militäreinheit, die durch biologische Waffen die Zombie-Seuche verbreitete. Sie gründet mit den Überlebenden eine Stadt am Meer, die mit Pyramiden eine Rückkehr zu einer früheren, mythischen Form der Gesellschaft signalisiert und mit Überfluss an Frauen eine Befriedigung jenseits der bürgerlichen Ordnung andeutet.



Abb. 4: Am Ende wird eine neue, matriarchalische Gesellschaft gegründet, die Befriedigung jenseits des patriarchalischen Gesetzes verspricht. Das Strand-Paradies mit glücklichen Menschen in *Planet Terror*.

Ami Hyuga rächt sich in *The Machine Girl* an einem Ninja-Clan, der für den Tod ihres Bruders verantwortlich ist. Am Ende des Filmes steht sie bereit für den Kampf allein im Grünen, das einen neuen Anfang aus der ›Natur‹ heraus signalisiert. Die Schwestern in *Robo-geisha* bekämpfen den mächtigen patriarchalischen Militärkonzern, der Frauen entführt und in Waffen umwandelt. Die Schwestern opfern sich dabei für die Rettung Japans und vernichten den Konzern, der zugleich als Roboter und als traditioneller japanischer Palast gestaltet wird. Er wird vom Sohn des Konzern-Chefs gesteuert und folgt genau dessen Bewegungen, wodurch er als prothetische Erweiterung seines menschlichen Körpers erscheint. Die Schwestern sterben, der Film zeigt sie aber am Ende auf einer grünen Wiese beim traditionellen Geisha-Tanz, der nicht an die Kunden/Männer adressiert wird, sondern eine Harmonie des Zusammenseins und einen neuen Anfang andeutet. Ruka bekämpft in *Tokyo Gore Police* nach ihrer Verwandlung die korrumpierte

Polizei, die als Familienersatz für sie fungierte, nachdem ihr Vater, auch ein Polizist, durch den Chef der Polizei (das wird im Laufe des Filmes aufgedeckt) ermordet wurde.

II. VON GALATEA ZUR KRIEGERIN

Die aktuellen Filme mit militarisierten Cyborgs verdichten bildlich, narrativ und genre-technisch unterschiedliche filmische Traditionen: Sci-Fi-Horror, Kriegsfilme, Martial-Arts und das *Rape-and-Revenge*-Genre. Sie beziehen sich dabei auf bereits in der Antike entstandene künstlerische Traditionen, nach denen die Frau als Medium männlicher Kunst und Geschöpf männlicher Fantasien gilt – zu denken wäre vor allem an den auch im Film immer wieder zitierten Pygmalion-Mythos. Die Frau als sexualisierte Mörderin, die *Femme fatale*, ist spätestens seit der Antike ein beliebtes Motiv literarischer und künstlerischer Werke, wie sich etwa an Athene, Nike, Salomé, Judith, Jael, Medea, Klytemnästra, Elektra und Lucia Borges illustrieren ließe, mit denen nur einige wenige jener Frauengestalten genannt sind, die zum Gegenstand zahlreicher Kunstwerke besonders um 1900 – in der Zeit der vielbeschworenen Krise der männlichen Subjektivität – wurden.¹⁰ An diese Tradition knüpft der Stummfilm *Metropolis* (D 1927) an, der als einer der ersten den weiblichen Cyborg als männliche Schöpfung und zugleich als *Femme fatale* filmisch in Szene setzt. Als sexualisierter Roboter erscheint er als Metapher des bedrohlichen technischen Fortschritts und der identitätsauflösenden Urbanisierung. Erschaffen von Männern, wird Maria zu einer Verführerin bzw. zur Babylon-Hure, die als Projektionsfläche und zugleich für die Abwehr/Abspaltung verbotener Wünsche und Fantasien der männlichen Protagonisten fungiert. Denn sie bewirkt den Untergang der männlichen Ordnung.

Die Fortsetzung dieser Tradition findet sich variiert in den Androiden aus *The Stepford Wives* (USA 1975), in einem sexualisierten Roboter wie der Terminatrix (Kristanna Sommer Løken) in *Terminator 3: Rise of the Machines* (USA/D/GB 2003) sowie in einem alles kontrollierendem Computerprogramm, einer Art von Master Mind, in *I, Robot* (USA/D 2004) und *The Matrix*. Den meisten sexualisierten bössartigen Frauenmaschinen/Systemen/Programmen werden männliche Erlösungsfantasien entgegengesetzt, die am Ende des Filmes die Wiederherstellung des (patriarchalischen) Gesetzes, die Rettung der Welt oder die Etablierung einer funktionierenden Ordnung zumindest versprechen.

In diesen Filmen werden die Frauenfiguren vollkommen zu Robotern, was sie zu einem radikalen Anderen und vor allem zum Nicht-Organischen macht, so dass sie nach Bedarf repariert werden können. Die Waffen sind aus filmtechnischen Gründen noch nicht in ihre Körper integriert und gehören in der Regel nicht zu ihrer Ausstattung. Bei Fritz Lang ist Marias Waffe ihr sinnlicher Körper, und in *The Matrix* sind die Waffen des Systems männliche Agenten. Erst Mostow stellt Terminatrix als eine Killermaschine dar. In dieser Antagonistenrolle verkör-

¹⁰ Vgl. Hilmes: Die *Femme fatale*; Stein: *Femme fatale* – Vamp – Blaustrumpf.

pern die Maschinenfrauen zwar ebenso wie in den aktuellen Beispielen eine andere, alternative Un-Ordnung, die aber noch als negativ codiert erscheint und am Ende des Films mit der Eliminierung der Cyborgs bewältigt wird. Außerdem wird ihr wenig Platz in der Narration eingeräumt, ihr Körper wird nur selten und dann völlig bedeckt gezeigt. Terminatrix stellt sich nach ihren Verletzungen, die ebenfalls kaum zu sehen sind, jedes Mal vollständig wieder her und bewegt sich zudem mechanisch und emotionslos, sodass ihr jede klassisch ›weibliche‹ Eleganz fehlt.

Alle hier analysierten Filme schreiben diese Traditionen der Frau als Medium männlicher Fantasien und der Frau als *Femme fatale* virtuos fort und um. Alle Cyborgs sind Kreationen männlicher Wissenschaft bzw. der Militärindustrie und somit Geschöpfe patriarchalischer Ordnung, ja Verkörperung fetischisierter Männerfantasien. Als Manifestation zweier männlicher Fetische – eines erotischen Frauenkörpers und einer Waffe – rebellieren die Protagonistinnen dennoch im Gegensatz zur Geliebten Pygmalions, Galatea, gegen ihre Schöpfer. Sie eignen sich männliche Technologien an und überwinden ihre Entwickler. Diese Beziehung zwischen dem männlichen Schöpfer und dem weiblichen Geschöpf wiederholt sich in den Produktionsverhältnissen. Die männlichen Regisseure bieten den weiblichen Schauspielerinnen, oft ihren Lebensgefährtinnen und Ehefrauen, den Film als Ort männlicher Traditionen und Fantasien als Handlungsmedium an und geben ihnen zugleich die Möglichkeit, zum Star der Filme zu werden.

Als weiterer Vorläufer fungiert der Science-Fiction-Horrorfilm, der die Frauengestalten auf der einen Seite aufgrund der Zuschreibungen von Schwäche und Passivität privilegierte und auf der anderen Seite die Monstrosität ›verweiblichte‹. Der Horror-Film avancierte mittlerweile zum Queer-Medium¹¹ schlechthin, an dem herrschende Geschlechterdiskurse verhandelt und neue Geschlechtervisionen wie zum Beispiel das *Final Girl*¹² entworfen wurden. Im Gegensatz zur *Femme fatale*, deren Zerstörungskraft in der ›Natur‹ wurzelt, fundiert dieses Genre weibliche Gewalt grundsätzlich über ein Ausweglosigkeitsnarrativ, in dem die Protagonistin sukzessive in die Enge getrieben wird, bis ihr nur noch die Wahl zwischen Leben und Tod übrig bleibt und so ihr Selbstschutzzinstinkt geweckt wird. Kulturelle Vorstellungen über Weiblichkeit sind spätestens seit dem 18. Jahrhundert durch den Biologisierungsdiskurs¹³ dominiert, der den Frauen aufgrund des Reproduktionsdiktats eine ›eingeborene‹ Friedfertigkeit zu- und die Fähigkeit zur Gewalt und Zerstörung von ›Natur‹ aus abspricht. So funktionieren beispielweise die meisten Slasher-Franchises wie *Halloween* (USA 1978), *Friday the 13th* (USA 1980) und *A Nightmare on Elm Street* (USA 1984). Auch *Alien* (USA 1979) stattet seine Hauptfigur Ripley (Sigourney Weaver) erst dann mit Waffen und einer technischen Konstruktion aus, als alle männlichen Figuren und männli-

11 Vgl. Halberstam: *Skin Shows*.

12 Vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*.

13 Vgl. Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter*.

chen Androiden tot sind. Ripley entwickelt sich somit erst im Laufe der Handlung zur Hauptfigur.

Verwandt erscheinen mit diesem Genre die mit der realistischen Darstellungsweise operierenden *Rape-and-Revenge*-Filme,¹⁴ die die Frauenfiguren durch das Trauma der Vergewaltigung als eines unmittelbaren Angriffs auf Reproduktionsorgane und somit auf die Zukunft des Kollektivs zur Rache ermächtigen. Exemplarisch zu nennen sind *I Spit on Your Grave* (USA 1978), *The Last House on the Left* (USA 1972) oder *Ms. 45* (USA 1981).

Die Frauen als professionelle Kriegerinnen/Kämpferinnen münden weiterhin in japanischen Martial-Arts-Filmen, die früh kämpfende Frauen wie in *Shurayukihime* (J 1973) mit Meiko Kaji in der Hauptrolle präsentierten, die als Vorlage für *Kill Bill* (USA 2003/2004) mit der Hauptfigur »Bride« Beatrix Kiddo (Uma Thurman) diente. Die Narration wird hier ebenfalls auf einem Verlust aufgebaut, für den sich die Hauptfigur im Namen ihrer Familie rächt. Mit der Globalisierung des Kinomarktes, die zahlreiche japanische und Hongkong-Produktionen mit den kämpfenden Frauen auf den Weltmarkt brachte, verbreiten sich in Hollywood zahlreiche Killerin-, Soldatin- und Agentin-Filme,¹⁵ die gerade ihre Dramaturgie an der Umkehrung gängiger Weiblichkeitszuschreibungen ausrichten. Auch diese Filme bauen zum größten Teil ihre Handlung auf der Begründung der weiblichen Gewalt und der Entwicklung einer Frau zur Mörderin/Kriegerin auf. Im Unterschied dazu blenden die Cyborg-Präsentationen die Aneignung der Fähigkeit zum Kämpfen aus. Unter den ausgewählten Filmen wird nur die Protagonistin in *The Machine Girl* trainiert. In den anderen Produktionen sind die Frauen entweder durch die Viren/Technologien ermächtigt oder durch Waffen, deren Bedienung weder Vorkenntnisse noch weitere Fertigkeiten noch Vorbereitungen erfordern. Die Waffen/Technologien sind also etwas, das sich dem Körper vollkommen anpasst, seine »natürlichen« Fähigkeiten ergänzt und erweitert und aus dem Körper heraus steuern lässt.

Eine weitere Traditionslinie stammt aus der Ambivalenz der filmischen Waffendarstellung, die die phallische Macht der Waffe durch deren Gleichsetzung mit dem sexuellen Objekt fetischisiert und sexualisiert. Am deutlichsten wird die Kritik an dieser Vorstellung von einer sexualisierten Waffe in *Full Metal Jacket* (GB/USA 1987) beim Soldatendrill. Auf diese Tradition spielt Rodríguez' Film explizit an, wenn der Liebhaber Cherrys Wray (Freddy Rodríguez) das Einsetzen des Maschinengewehrs anstelle ihres Beines mit folgenden Worten begleitet:

14 Anzumerken ist, dass das Leiden auch ein dramaturgischer Bestandteil der Bodybuilder-Filme ist, wobei es hier als religiös konnotiertes Martyrium inszeniert wird. Vgl. Basset: »Muskelmänner«, S. 105. Die De- und Restabilisierungsstrategien sind narrative Hebel, die Yvonne Tasker als ambivalentes Bild sieht, das sowohl Triumph der maskulinen Stärke als auch Hysterie als Krisenzeichen des Männlichen markiert. Vgl. Tasker: *Spectacular Bodies*, S. 109.

15 Zum Beispiel die US-Krimiserie *Charlie's Angels* (1976-81), *Nikita* (Frankreich/Italien 1990), *G.J. Jane* (USA 1997), *Kod apokalipsisa* (RUS 2007), *Salt* (USA 2010) usw.

»Aber jetzt musst du für mich die werden, die du immer sein solltest.« Dabei bedient diese fetischartige Verschmelzung von Frau und Waffe nicht nur die männlichen Fantasien, sondern bereitet auch den weiblichen Figuren in diesen Filmen durch die gewonnene Übermacht Genuss.

Diese radikalisierte Darstellung des weiblichen Körpers wird zudem durch Computerspiele inspiriert und initialisiert, die in einem großen Umfang weibliche Kämpferinnen produzieren.¹⁶ Darauf deuten nicht nur Ästhetiken der Filme hin, die mit Narration, Animation und Spezialeffekten Computerspiele nachahmen, sondern auch explizite Verfilmungen von Computerspielen wie *Resident Evil* oder *Aeon Flux*. Die Vorreiterin Lara Croft war »[...] die erste virtuelle Gestalt, die den Schritt aus der Spielwelt in die universale Medienrealität schaffte«,¹⁷ was nicht nur zu ihrer »medienübergreifenden Präsenz«, sondern auch zur »medienvermittelnden Potenz«¹⁸ geworden ist, so die Analyse von Astrid Deuber-Mankowsky, in der sie unter anderem die Reduktion der Frau auf ihren Körper und die Vermarktung sexualisierter Frauenimages kritisiert.¹⁹

Trotz der sorgfältigen Begründung der ›weiblichen‹ Gewalt kippt sie bereits in den früheren Produktionen durch visuell-narrative Strategien ins sadistische Lustmotiv um. Zum einen bereiten die eindimensionalen, eindeutig bösen Täterfiguren auf der einen Seite und die Identifikationsstrukturen mit dem Opfer auf der anderen Seite den Zuschauer/innen Freude an der Vernichtung des Täters. Zum anderen deutet bei Frauenfiguren das visuelle Arrangement der Racheszene, die Mimik und Gestik der weiblichen Rächerinnen und ihre Überbietung der Gewalt des Täters auf die Lust am Töten hin. Diese Filme gewährleisteten somit die Emanzipation durch die Gewalt im Sinne der Besetzung der männlichen Repräsentationsbereiche und die Aneignung der Bildlogik der Gewalt, was die Computerspiele in den letzten Jahrzehnten forcierten.

16 Vgl.: Zaremba: »Gender & Games«. Um nur einige wenige zu erwähnen: Amy (*Zanzarah: The Hidden Portal*), Anya Romanov (*Stolen*), Ariane (*Journey to the Center of the Earth*), BloodRayne (*BloodRayne*), Fiona Belli (*Haunting Ground*) usw. Zaremba teilt die Frauenfiguren in die »harmlosen Frauengestalten, die hypersexualisierte Kämpferin und die ›authentisch‹-gebrochene Frauenfigur« (S. 67). Sie stellt in den letzten Jahren einen ständigen Zuwachs an weiblichen Frauenfiguren in Computerspielen fest.

17 Deuber-Mankowsky: Lara Croft – Modell, Medium, Cyberheldin, S. 10.

18 Ebd., S. 11.

19 Ebd., S. 91f. Nach Deuber-Mankowsky repräsentiert Lara Croft durch die Zusammenführung verschiedener Medien einerseits einen übernatürlichen, unsterblichen Körper, andererseits das Begehren selbst, das dieser Körper entfesselt: »Um die Verwandlung der Spielfigur Lara Croft in ein ›Cultural icon‹ zu erklären, lassen sich drei verschiedene Ursprünge anführen, die sich verschränken, aufeinander beziehen und in diesem Bezug gegenseitig verstärken. Der erste fasst die ökonomischen Gründe, der zweite die medialen und der dritte die sexuellen.« (S. 27).

III. VOM MANGEL ZUM PHALLUS

Insgesamt streben die Filme somit nach der Überbietung einer Reihe filmischer und kultureller Traditionen, wobei sie folgende Narrative entwerfen: Erstens werden weibliche Maschinenfrauen zu Protagonistinnen und erfahren eine positive Umcodierung, was die Zentrierung des Plots um eine weibliche Figur, die Ausrichtung der Identifikationsstrukturen auf sie und ihren Subjektstatus durch kohärente Erzählweise gewährleistet. Darüber hinaus bedeutet dies auch die Hauptrolle für weibliche Schauspielerinnen. Die Frauenfiguren entwickeln sich im Film zweitens von mangelbehafteten Wesen zu übermächtigen Mörderinnen, was die ganze Dramaturgie des Filmes ausmacht. Drittens bedeutet das, dass die Narration eine neue Geschlechter-Ordnung verhandelt: Alle Filme weisen eine Krise der bestehenden Ordnung als Krise der Männlichkeit aus, die sich unter anderem als Verletzung der Weiblichkeit (Männer gewährleisten den Schutz der Frau nicht mehr, deswegen müssen sie sich selbst verteidigen) manifestiert. Vor allem sind die Männerfiguren, d.h. die bestehende Ordnung selbst, die Quelle der Zerstörung. Zuletzt wird am Ende eine archaische oder Naturgesellschaft imaginiert, die unter anderem gerade die Mutterschaft (mit der Eliminierung der Vaterschaft) in den Vordergrund rückt und technologische Produktion in eine natürliche Reproduktion umwandelt. Wie es in den Filmen dargestellt wird, deuten die Repräsentationen das anthropologische Phänomen des *Modern primitives* an, das nach Marcus Stiglegger in vielen aktuellen Filmen den Versuch darstellt, mittels subkultureller Körpertechniken die kulturelle Körperentfremdung zu überwinden und angeblich verlorene, »authentische« Körpererfahrungen wieder zu gewinnen.²⁰

Darüber hinaus suchen die Filme zudem dadurch eine mächtige Weiblichkeit zu erschaffen, dass sie ihren Mangel durch eine (phallisch inszenierte) Waffenprothese kompensieren. Hier ist der kontrovers diskutierte Ansatz, den Laura Mulvey in ihrem vielbeachteten Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*²¹ entwirft, hilfreich. Mit Freud stellt Mulvey die Fetischisierung der Frau als Verschleierung ihres Mangels in einigen Noir-Filmen fest, dessen Aufdeckung und die darauf folgende sadistische Bestrafung der Frau die männliche Ordnung heilt. Auch in den hier analysierten Filmen werden die Frauen als Waffen aufgrund des etablierten Starsystems und der tradierten Besetzung der Rollen mit schönen Schauspielerinnen als Fetisch dargestellt. Dem folgend, ließen sich die Fetischisierung der Frau, die Aufdeckung ihres Mangels und die nun hinzukommende Refetischisierung der Frau als Waffe als die in den neueren Filmen eingesetzten narrativen Mechanismen beschreiben. Diese dienen nicht länger dazu, die Figuren zu psychologisieren und ihre oder männliche Traumata abzuarbeiten, sondern entlasten die Frauenfiguren vielmehr von der Bürde der cineastischen Weiblich-

20 Stiglegger: »Zwischen Konstruktion und Transzendenz«, S. 21ff.

21 Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«.

keitszuschreibungen, was sowohl der Überzeugung der Zuschauer/innen dient als auch selbstreflexiv die traditionellen filmischen Weiblichkeitsbilder als Umwandlung/Überraschung in Szene setzt. Aufgrund ihrer Filmgeschichte kann eine Frau offensichtlich ohne eine grundlegende Begründung nicht einfach zu einer Killerin/Kriegerin werden.

Der Mangel wird dabei nicht nur durch die Waffen kompensiert, sondern mittels einer voyeuristischen Kameraführung, die die Waffen-Prothesen anthropomorphisiert und erotisiert. Die Detail-, Nah- und Halbnahaufnahmen dominieren hier in Analogie zu Erotik- und Horror-Filmen im Gegensatz zum Blockbuster *Terminator 3*, der aufgrund spektakulären Stunts viel mit totalen und halbtotalen Einstellungen arbeitet. Die Cyborg-Filme fokussieren hingegen auf die Körperbewegungen, die in der Regel das ganze Bild besetzen. In *Planet Terror* gleitet die Kamera beispielsweise von unten nach oben über die Waffen-Prothese in Analogie zur erotischen Präsentation der weiblichen Beine. Die Positionen des Körpers beim Schießen oder Kämpfen präsentieren die weiblichen Körper ästhetisch und erotisch, wenn die Detailaufnahmen Beine, Bauch oder Brüste fokussieren. Vor allem befinden sich die Frauen in einer sexuell angedeuteten Position, wenn sie im Kampf die Beine spreizen, kurz im Schritt unter dem (immer kurzen) Rock gezeigt werden oder einen engen Body-Dress tragen. Der Blick unter den Rock evoziert Erotik und vergegenwärtigt den Mangel des Penis, den die Kriegerin im Kampf nicht vermisst.

Während Cyborgs nach Haraway mit der Verwischung der Grenzen zwischen Mensch und Maschine eine Vielzahl an traditionellen Geschlechtermythen verabschieden, setzen die Filme gerade die Geschlechtsdifferenz als den tragenden dramaturgischen Mechanismus ein, um das Ende der traditionellen Ordnung zu signalisieren, die in allen Filmen als Patriarchat präsentiert wird. Nicht dass das Kino über kein Arsenal verfügt, die Geschlechtertopoi zu irritieren, wie es zum Beispiel in *Boys Don't Cry* (USA 1999) geschieht. Auch gängige Weiblichkeitsdarstellungen werden in diesen Filmen durch ihre Militarisierung neu konzipiert bzw. verschoben. Dennoch bleiben die Frauenfiguren aufgrund der voyeuristischen Ästhetik feminin, was gerade den Reiz der Filme ausmacht. Sie vereinen die beiden unvereinbaren Größen von erotischer Sinnlichkeit und militärischer Zerstörung.

Dadurch entsorgen die Filme mit Ausnahme von *Aeon Flux* auch jede heterosexuelle Beziehung und ihren institutionellen Träger – die Ehe. In *Resident Evil* entpuppt sich im ersten Teil die Beziehung als Scheinehe, die für die Geheimhaltung des Labors geschlossen wurde. Alice erinnert sich zwar an den sexuellen Kontakt mit ihrem Ehemann, tötet ihn aber nach seiner Verwandlung in einen Zombie. In *Ultraviolet* hat Violet Song nach dem Verlust der Familie ein mütterliches Verhältnis zum geretteten Kind-Klon. Der einzig thematisierte Sexualakt in *Planet Terror* wird ausgeblendet, und die Frau wird Mutter einer Tochter. *Robo-geisha* privilegiert die Schwesterbeziehung. In *Tokyo Gore Police* kooperiert Ruka am Ende mit ihrer weiblichen Gegnerin gegen die männliche Ordnung. In *The*

Machine Girl wird die weibliche Freundschaft zentral, die Familienmafia wird hingegen von ihr eliminiert.

Nicht der Sexualakt wird also zum Ort neuer Körperentfaltungen und -erfahrungen, sondern der Kampf, der mithilfe tradierter erotisierender Darstellungsstrategien sexualisiert wird. In *Resident Evil: Afterlife* findet die Kampfszene zweier Frauen mit einem zyklupartigen Monstrum in einer Dusche unter spritzendem Wasser statt. Die Frauen kämpfen mit nassen Haaren in nasser Kleidung und mit glänzender Haut. In *Planet Terror* erinnert das Schießen Cherrys am Ende des Filmes an die erotischen Tanzbewegungen, die am Anfang des Filmes gezeigt wurden.

Mit der Kompensation des Mangels und der Eliminierung der heterosexuellen Ordnung werden vor allem zwei wichtige Komponenten mitbehandelt: Erscheint die Geschlechterdifferenz als eine entscheidende visuelle und dramaturgische Spannungsachse, so werden mit den Frauenfiguren Schöpferdiskurse entworfen, die auch physiologische weibliche Reproduktionseigenschaften hervorheben und selbstreflexiv den Blick selbst thematisieren, den die Frauen sich aneignen und somit die Wahrnehmung ändern. Während die Cyborgs nach Haraway keine Mutterschaft, keine Genealogie und keine Unterwerfung unter den Vater kennen, werden gerade diese Themen für die Filmhandlung tragend. In der Opferrolle eignen sich die Frauen männliche und paternalistische Technologien an, bekämpfen ihre Entwickler/Schöpfer und stellen ihnen körperliche Reproduktionstechniken gegenüber. *Aeon Flux* und *Planet Terror* setzen der männlichen Klonierungs- und Zombifizierungstechnologie so eine biologische Reproduktion entgegen. Die Kontrolle über die Gesellschaft als Kontrolle über die weibliche Reproduktion wird in *Aeon Flux* durch die Frauen gebrochen. Am Ende stehen die Figuren vor der zerstörten Mauer, die die Stadt vom wild gewachsenen Wald als Symbol der Rückkehr zum ›natürlichen‹ Ursprung schützte. In *Planet Terror* scheinen die männlichen Waffen, die die Bekämpfung von Zombies ermöglichen, eine Voraussetzung für die ›natürliche‹ Reproduktion zu sein. Dennoch treten fast alle Männer und Jungen ab, während die Hauptfigur eine Tochter gebiert und zur Anführerin wird.

In *Ultraviolet* wird der männlichen Klonierung eine HVG-Infektion gegenübergestellt, die das Leben nach dem Tod schenkt. Anknüpfend an die HIV-Diskurse, die der Film umkehrt, werden die Figuren durch die Infektion gerade ermächtigt. So rettet Violet das sterbende Klon-Kind durch die Ansteckung mit HVG. Während männliche Schöpfungskraft im Labor stattfindet (*Aeon Flux*, *RE*, *Ultraviolet*), das Künstlichkeit und Distanz signalisiert, und immer nur Zerstörungsmittel (Waffen oder Frauen als Waffen) produziert, hat der weibliche Kreative Akt immer einen Körperbezug und -kontakt und steht der funktionalisierbaren Inbesitznahme des Geschöpfs entgegen.

Mit dem Sieg eignen sich die Frauen auch den männlichen Blick und somit den männlichen Subjektstatus an. *Resident Evil: Apocalypse* zeigt den Angriff Alices aufs Auge der Wissenschaftler und Wächter, der zugleich eine Entmündigung des

Überwachungssystems bedeutet. In *Resident Evil: Extinction* wird Alice durch die Augen wie ein Avatar kontrolliert. Der entscheidende Kampf mit dem Vizekardinal Daxus (Nick Chinlud) findet in *Ultraviolet* im Dunkeln statt, das den Blick der Zuschauer/innen irritiert. Die Belebung des Kind-Klones geschieht durch die Tränen, die aus Violets Auge ins Auge des Kindes gleiten. In *Planet Terror* zerstören Cherry Darling und Dr. Block (Marley Shelton) die Augen eines Soldaten, den Quentin Tarantino spielt, und bringen somit das Ende des ›männlichen‹ Blickes zum Ausdruck, wobei der ›weibliche‹ Blick die fetischisierte Darstellungsstrategie übernimmt.

In *Tokyo Gore Police* steht Ruka am Ende mit einem deformierten Auge da. Sie ist durch das zerschmolzene Werbungsbild der Polizei zu sehen, was auf die Verwerfung traditioneller Repräsentationsstrategien hinweist. Darüber hinaus verweisen einige Filme selbstreflexiv auf cineastische Macho-Diskurse, in denen die schwarze Brille als Symbol der Coolness von *tough guys* wie Mafiamitgliedern, Polizisten und dem Terminator (Arnold Schwarzenegger) gilt. Die Frauenfiguren eignen sich also ein machtvolleres Männlichkeitsimago an: Violet zerschießt im Kampf die Brille eines Mannes und trägt zugleich immer selbst eine. Im Laufe des Kampfes setzt sich Cherry die Brille eines Mannes auf.



Abb. 5: Eine ›reine‹ Körperlichkeit, ohne funktionale Inbesitznahme der Kultur, ohne geschlechtsspezifische Zuschreibung und ohne narrative Qualität. Auf der Bühne im Bordell in *Tokyo Gore Police*.

Zusammengefasst thematisieren die Filme die Ermächtigung der Frauenfiguren durch die Militärtechnologien auf mehreren Ebenen. In der Narration kommen sie durch den Sieg der Frauen, die Überlegenheit in der Reproduktionsfähigkeit und durch die Aneignung visueller männlicher Coolness-Merkmale zum Ausdruck, die den Blick der Zuschauer/innen ebenso wie filmische Traditionen mitreflektieren. Das Körperliche wird dabei betont, die Verschmelzung des Körpers mit der

Waffe macht den Prozess der Bewältigung der männlichen Ordnung und des ästhetischen Repräsentationssystems irreversibel.

IV. VON DER ARBEITS- ZUR SPIELLOGIK

In den Filmen ist somit eine mehrfache Medialisierung der Frauenkörper zu beobachten – als Träger intermedialer Elemente der Computerspiele, als Träger der inkorporierten/einmontierten Waffen/Technologie im Plot und als Träger technischer Filmmittel, die sie visuell ermächtigen und perfektionieren. So präsentieren sie mit den eigenen Körpern filmische digitale Technologien, deren Omnipotenz sich in dieser Verschmelzung vom Organischen und Nicht-Organischen manifestiert – ein Traum der Menschheit seit der Antike.

Warum sind dann die Frauenkörper zu dieser Synthese so geeignet? Nicht nur, weil sie in den abendländischen Kunst- und Literaturtraditionen immer schon als eine ›Rohnatur‹ männlicher Fantasien fungierten, sondern weil sich dadurch die digitalen Film- und Computertechnologien als begehrenswert präsentieren. Das Amalgam des weiblichen, extrem sexualisierten Körpers mit der Waffe verspricht eine neue Existenzart mit entfesselten Begehrensströmen, die die bürgerlichen, sprich männlichen Normen, Gesetze und Institutionen, einschließlich Ehe und Familie, suspendieren. An dieser Stelle lässt sich die historisch-anthropologische Perspektive anknüpfen, die in Anlehnung an Foucault²² aufzeigt, wie seit dem 18. Jahrhundert ein disziplinierter Arbeitskörper des auf Effizienz konditionierten Subjekts produziert wird, dessen Lebensorganisation, -raum und -zeit darauf ausgerichtet sind, Arbeitsordnung, -rhythmen, -bewegungen und -abläufe zu schaffen, um das Subjekt wirksam und leistungsgerecht arbeiten zu lassen. So zeigt Anne-Marie Berr, wie in allen Lebensbereichen und auch in der Philosophie dieser Zeit Diskurse über ein arbeitsfähiges, diszipliniertes Subjekt aufkommen, das sich in der Produktion eines symmetrischen, schönen, gesunden Körpers manifestiert.²³ Dieser Arbeitskörper wird durch die Differenzierung des öffentlichen und privaten Raums²⁴ und die zunehmende Biologisierung der Geschlechter explizit als männlich codiert.

Die Synthese des weiblichen Körpers steht dieser Effizienzideologie und dem gesunden, symmetrischen, männlichen, fähigen Arbeitskörper als ein neues Lebensparadigma gegenüber: Der Körper arbeitet nicht mehr, sondern spielt, produziert nicht mehr, sondern zerstört, diszipliniert sich nicht mehr – Arbeitszeit und -rhythmus spielen keine Rolle –, erzielt keinen Fortschritt mehr, sondern ist auf eine ›sinnlose‹ Genussexistenz als Gewinn im Spiel oder im Kampf ausgerichtet. Damit einher geht auch, dass die Filme nicht mehr mimetisch zu sein versuchen, einen anderen Realismusbegriff entwickeln bzw. gar nicht mehr »reali-

22 Foucault: Überwachen und Strafen.

23 Berr: »Der Körper als Prothese«, S. 255.

24 Hausen: »Die Polarisierung der › Geschlechtercharaktere«.

stisch« in irgendeinem Sinne sein wollen, sondern dezidiert antimimetisch verfahren und dabei eine Utopie des ›Anything goes‹ entwickeln. Mit dem weiblichen Körper kommt also eine genuin postmoderne Ideologie²⁵ der Digitalmedien und -techniken zum Tragen, die gerade das tradierte Bilderrepertoire des Weiblichen nutzt, um sich selbst zu glorifizieren. Die Spielexistenz wird dabei wiederholt als Rückkehr zu einem ›natürlichen‹, präzivilisatorischen Dasein imaginiert.

Die traditionellen Körperfunktionen werden daher für den Kampf umgeschrieben. Hände der Ärztin werden in *Planet Terror* zu Killerhänden. Zungen sind in *Aeon Flux* dazu da, einen Informationschip zu übergeben. Tränen können in *Ultraviolet* anstecken. Brüste können in *The Machine Girl* bohren und in *Robo-geisha* schießen. Urin kann in *Tokyo Gore Police* erotisch beglücken oder in *The Machine Girl* töten. Die Umfunktionalisierung des Körpers steht sowohl unter der Effizienzidee, wenn es um den Körper der Kämpferin geht, als auch unter dem Paradigma der Verschwendung, wenn es um die Opfer- und Besiegtenkörper geht. Einerseits entdecken diese Filme immer weitere Körperfunktionen, die erfolgreich für den Kampf eingesetzt werden können. Vor allem besitzen diese Körperteile und -flüssigkeiten einen neuen Darstellungsrahmen, wenn es möglich geworden ist, eine Träne groß in Zeitlupe oder die Zungenberührung im Mund zu zeigen. Andererseits werden die Körper zerstört, entstellt und bewegungsunfähig gemacht.

Die Körperdarstellungen gehen aber über die Überlebens- und Kompensationsnarrative hinaus. Der Körper entfaltet neue Funktionen, die zum größten Teil keine narrative Qualität besitzen, d.h. die Cyborg-Filme folgen nur bedingt einer ökonomischen Erzählweise, bei der nur diejenigen Elemente/Dinge vorkommen, die später für die Narrationsentwicklung wichtig erscheinen. Fast alle Körper-Visionen sprengen den Rahmen dieser narrativen Ökonomie durch ihre visuelle Intensität, sie verausgaben sich im Exzess, der keine Erzählqualität gewinnt²⁶ und somit gerade das Visuelle in seiner eigenen Logik ausstellt. Vor allem bauen die Action-Filme die Spannung auf Zeitdruck auf, dem die Geschwindigkeit und Mobilität der Helden entgegengesetzt wird. Für die Entfaltung der Körpervisionen spielt Zeit kaum eine Rolle oder dehnt sich gar, wie zum Beispiel in den

25 Der Ideologiebegriff geht auf die Überlegungen von Stuart Hall zurück. Ideologien sind laut Stuart Hall die durch kollektive Praxis bestimmten Artikulationsformen selbst, die die (Des-)Artikulation ausgewählter Elemente regeln und somit Diskurse transformieren. Vgl. Hall: »Die Konstruktion von ›Rasse‹ in den Medien«.

26 Die Theoretikerin Hélène Cixous beispielsweise sucht nach alternativen Sprachstrukturen, die sie als Rückkehr zur präödiptalen Mutter versteht. Cixous definiert diesen alternativen Sprachgebrauch als »weibliche Schreibpraxis«, die durch Verschwendung und Überfluss einen »Abfall« an Signifikanten produziert. In den Filmen kann man Analogien zu dieser »Abfall«-Logik finden, die bis zur Erschöpfung das Körperliche explosiv Stück für Stück entstellt, ohne jedoch die Figuren zu psychologisieren oder der Zerstörung eine Bedeutung zu geben. Vgl. Cixous: Die unendliche Zirkulation des Begehrens, S. 44.

zahlreichen Kampfszenen (Zeitlupe). Narrative Stränge dienen oft nur als Verbindung zwischen zwei Schlachten.

In diesen Filmen geht es dabei nicht um die spektakuläre Materialvernichtung und den Zeigemodus des Körpers, wie es im klassischen Action-Kino, etwa in den *First Blood*-Filmen (USA 1982ff.), *Commando* (USA 1985) oder *The Terminator* (USA 1984) der Fall war, wobei das Spektakuläre durchaus vorhanden ist. Ein besonderer Status kommt den erotischen, genuin ›weiblichen‹ Körperteilen zu. Die Beine laufen, springen und schlagen; sie werden immer ebenso erotisch bei der Bewegung ins Bild gesetzt wie die flachen Bäuche, dünnen Taillen, großen Brüste und trainierten Gesäße.

Die ganze Szenerie dient aber nicht der spektakulären Action, sondern einer Neuentfaltung des Körpers durch die Expansion nach Außen und Innen. In *Aeon Flux* werden die Nachrichten einverleibt und die Kommunikation findet im Gehirn in einer Art Forum statt. In *Ultraviolet* werden die Waffen, die durch die sogenannte Flatspace-Technologie, die die Größenkompression ermöglicht, gezeigt, während sie um den Körper herum fliegen. Violet wechselt auch die Farben der Haare oder des Kostüms, läuft an den Decken und Wänden oder ersetzt sich durch ein Hologramm. In der *Resident Evil*-Reihe sind Zerstörung, Klonierung und Computersteuerung des Körpers zentral.

Die Filme setzen neben der Umkodierung bekannter Körperfunktionen mit den Waffen-Prothesen weitere Umgestaltungen des Körpers in Szene. In *Tokyo Gore Police* gibt es zum Beispiel eine Szene, in der Ruka einem Mann, der sie in der U-Bahn betastet, beide Hände abhackt und sich danach unter dem Blutregen mit einem Regenschirm langsam entfernt, wobei die Szene nahezu romantisch gestaltet ist. Ein Polizist geht in ein Bordell mit mutierten Frauen und wird von einer Frau kastriert, worauf an ihm eine überdimensionale Penis-Pistole anwächst. Auf der Bühne im Bordell erscheint eine Körpermasse ohne Kopf, die keine Individualität und kein definierbares Geschlecht aufweist und flach wie ein Blatt auf dem Stuhl ausgerollt wird.

Das Geschlecht einer Prostituierten mutiert kurz darauf zu einem Krokodilmaul – eine Art *Vagina dentata*, mit dem sie dann die männlichen Extremitäten abbeißt. Die Filme visualisieren mit den Körpern durchaus kulturelle Ängste, die aber in ihrer symbolischen Bedeutung nicht mehr aufgehen. Die Körper können geöffnet und geschlossen werden, sie können gefaltet, verkleinert, vergrößert, deformiert oder zerstückelt werden, ohne dass all diese Transformationen einen eindeutigen Sinn ergeben. Es geht um neue Körpermodalitäten: In *The Machine Girl* wird der Körper frittiert, gekocht, festgenagelt, zerhackt oder zerschossen. In *RoboGeisha* können die Beine zu Panzerrädern werden.

Kämpfe, Bewegungen, aber auch sadistische und masochistische Elemente, Schmerz, Verstümmelung und Tod sind Körper-Signifikanten, die neue Körperbilder evozieren, diese neu kombinieren, anhäufen und fragmentieren, ohne jedoch einen ›richtigen‹ Sinn zu produzieren. Der Mechanismus der Körperextrapolationen ist Neugier, die weiterhin an der Oberfläche des Körpers und in seinem

Innere nach neuen Stellen visueller Intensität sucht. Sie verschiebt ständig die Körperbilder, betrachtet die Körper in ihrer neuen Form, die irreversibel und manchmal irreparabel ist.

Diese Körper kennen kein sexuelles Begehren,²⁷ höchstens die *jouissance*, die nach Jacques Lacan jedoch dem Bereich des unsignifizierbaren Realen entstammt und somit im Feld des Ekels und der Schmerzen angesiedelt ist. Die Filme eliminieren auf diese Weise jegliche mystische und psychologische Lesart des Körpers, wie sie sich zum Beispiel noch in den Filmen David Cronenbergs findet, und erscheinen als Ort der Faszination an einer Technik, die immer zugleich Militär- und Filmtechnik ist. Gerade die digitalen Filmtechniken und die Filmmasken generieren dabei Vorstellungen einer nicht mehr ins Symbolische übersetzbaren, gewissermaßen non-intelligiblen, ›reinen‹ Visualität, die nur noch bedingt im Dienst der Narration steht und ihre eigene Funktionslosigkeit spielerisch zur Schau stellt. Mit diesen Körpermanifestationen bekommen die Filmtechniken selbst eine Materialität, die die Errungenschaften und Fertigkeiten der Filmtechnologien zum Ausdruck bringt. Auf diese Weise entsteht ein genuin filmischer Körper – der Ort der Vermaterialisierung der digitalen Filmtechnik.

Die Frauenkörper oszillieren dabei mit ihren Prothesen zwischen Subjekt- und Objekt-Sein: Als Hauptfiguren haben die Frauen den Subjektstatus inne, fungieren jedoch zugleich als Objekte des männlichen Begehrens, dessen Zeichen in ihren Körpern für immer als Waffe/Prothese eingeschrieben wird, dessen Ursprung sie jedoch gerade durch diese Waffen auch wieder beseitigen. Diesem Subjekt-Objekt-Schwingen wird in den Filmen kein Ende gesetzt; es folgt keinen Ritualen und fundiert keine festen Identitäten. Die Verbindung von Waffe und weiblichem Körper eröffnet somit eine Inszenierung von Materialität, die sich jeglichen kulturellen Zuschreibungen entzieht und trotz ihrer Visualisierung im Bereich des Non-Intelligiblen verbleibt.

27 Diese Frauenkörper weisen Parallelen zum von Jean Baudrillard beschriebenen »Körper der Metastase« auf, insofern dies in einer »operationalen Ausdehnung« steht und als »Synonym aller möglichen Prothesen und ›weichen‹ Technologien, einer Art ökologischer Beherrschung der gesamten Umwelt« gefasst werden kann (Baudrillard: »Vom zeremoniellen zum geklonten Körper«, S. 361). Baudrillard diagnostiziert am Beispiel von dickleibigen Körpern und Körpern eines Klones den Körper der Metastase als eine zurzeit vorherrschende Form im Sozialen und daher als sein Symbol, wobei seine Definition stark abwertend erscheint. Die Filme versöhnen hingegen Mensch und Technik und erlauben unterdrückten sozialen Gruppen, sich zu behaupten. Ihre Existenz wird anders als bei Baudrillard nicht als egozentrisch oder egoistisch dargestellt. Die ›metastasierenden‹ Frauen kämpfen und opfern sich für andere.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ahrens, Jens-Rainer u.a. (Hrsg.): Frauen im Militär: Empirische Befunde und Perspektiven zur Integration von Frauen in die Streitkräfte, Wiesbaden 2005.
- Basset, Drew: »Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen«, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper, St. Augustin 1998 (=Filmstudien, Bd. 3), S. 93-114.
- Baudrillard, Jean: »Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: Der Einbruch des Obszönen«, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a.M. 1982, S. 350-362.
- Berr, Anne-Marie: »Der Körper als Prothese. Als Text«, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.): Transfigurationen des Körpers. Die Spuren der Gewalt in der Geschichte, Berlin 1989, S. 245-264.
- Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation des Begehrens, Berlin 1977.
- Clover, Carol J.: Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film, Princeton, NJ 1992.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Lara Croft – Modell, Medium, Cyberheldin. Das virtuelle Geschlecht und seine metaphysischen Tücken, Frankfurt a.M. 2001.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1994.
- Gray, Chris Hables: Cyborg Citizen. Politik in Posthumanen Gesellschaften, Wien 2002.
- Halberstam, Judith: Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters, Durham, NC/London 2006.
- Hall, Stuart: »Die Konstruktion von ›Rasse‹ in den Medien«, in: ders: Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus, hrsg. v. Nora Rätzel, Hamburg 1989, S. 150-171.
- Haraway, Donna J.: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, hrsg. v. Carmen Hammer/Immanuel Stiess, Frankfurt a.M./New York, NY 1995.
- Hausen, Karin: »Die Polarisierung der ›Geschlechtercharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Conze, Werner (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1978, S. 363-393.
- Hilmes, Carola: Die Femme fatale, Stuttgart 1990.
- Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter: die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850, Frankfurt a. M./New York, NY 1991.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph: »Die Parabel der Wiederkehr. Zur Einführung«, in: dies. (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a.M. 1982, S. 9-21.

- Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen, Autumn* (1975), S. 6-18.
- Spreen, Dierk: »Der Cyborg. Diskurse zwischen Körper und Technik«, in: Eßlinger, Eva u.a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin 2010, S. 166-179.
- Stein, Gerd (Hrsg.): *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*, Frankfurt a.M. 1985.
- Stiglegger, Marcus: »Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers«, in: Frölich, Margrit u.a. (Hrsg.): *No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino*, Marburg 2001, S. 9-28.
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London 1993.
- Zaremba, Jutta: »Gender & Games. Weibliche Spielfiguren und ihre Fankulturen«, in: Frölich, Margrit u.a. (Hrsg.): *Computerspiele. Faszination und Irritation*, Frankfurt a.M. 2007.

FILME

- Aeon Flux* (USA 2005, Regie: Karin Kusama).
- Alien/Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* (USA 1979, Regie: Ridley Scott).
- A Nightmare on Elm Street/Nightmare – Mörderische Träume* (USA 1984, Regie: Wes Craven).
- Blade Runner/Der Blade Runner* (USA 1982, Regie: Ridley Scott).
- Boys Don't Cry* (USA 1999, Regie: Kimberly Peirce).
- Charlie's Angels/Drei Engel für Charlie* (USA 1976-81).
- Commando/Das Phantom Kommando* (USA 1985, Regie: Mark L. Lester).
- First Blood/Rambo* (USA 1982, Regie: Ted Kotcheff).
- Friday the 13th/Freitag der 13.* (USA 1980, Regie: Sean S. Cunningham).
- Full Metal Jacket* (GB/USA 1987, Regie: Stanley Kubrick).
- G.J. Jane/Die Akte Jane* (USA 1997, Regie: Ridley Scott).
- Grindhouse: Planet Terror/Planet Terror* (USA 2007, Regie: Robert Rodríguez).
- Halloween/Halloween – Die Nacht des Grauens* (USA 1978, Regie: John Carpenter).
- I, Robot* (USA/D 2004, Regie: Alex Proyas).
- I Spit on Your Grave/Ich spuck´ auf dein Grab* (USA 1978, Regie: Meir Zarchi).
- Kataude mashin garu/The Machine Girl* (USA/J 2008, Regie: Noboru Iguchi).
- Kill Bill* (USA 2003/2004, Regie: Quentin Tarantino).
- Kod Apokalipsisa/The Apocalypse Code* (RUS 2007, Regie: Vadim Shmelev).
- Metropolis* (D 1927, Regie: Fritz Lang).

IRINA GRADINARI

- Ms. 45/Die Frau mit der 45er Magnum* (USA 1981, Regie: Abel Ferrara).
- Nikita* (Frankreich/Italien 1990, Regie: Luc Besson).
- Resident Evil: Basic* (D/GB/Frankreich 2002, Regie: Paul W.S. Anderson).
- Resident Evil: Apocalypse* (D/Frankreich/GB/CA 2004, Regie: Alexander Witt).
- Resident Evil: Extinction* (Frankreich/AUS/D/GB/USA 2007, Regie: Russel Mulcahy).
- Resident Evil: Afterlife* (D/Frankreich/USA 2010, Regie: Paul W.S. Anderson).
- Robo-geisha* (J 2009, Regie: Noboru Iguchi).
- Salt* (USA 2010, Regie: Phillip Noyce).
- Serenity/Serenity – Flucht in neue Welten* (USA 2005, Regie: Joss Whedon).
- Shurayukihime/Lady Snowblood* (J 1973, Regie: Toshiya Fujita).
- Sucker Punch* (USA/CA 2011, Regie: Zack Snyder).
- Terminator 3: Rise of the Machines/Terminator 3 – Rebellion der Maschinen* (USA/D/GB 2003, Regie: Jonathan Mostow).
- The Matrix/Matrix* (USA/AUS 1999, Regie: Andy und Larry Wachowski).
- The Stepford Wives/Die Frauen von Stepford* (USA 1975, Regie: Bryan Forbes).
- The Terminator/Der Terminator* (USA/GB 1984, Regie: James Cameron).
- The Last House on the Left/Das letzte Haus links/Mondo brutale* (USA 1972, Regie: Wes Craven).
- Tōkyō Zankoku Keisatsu/Tokyo Gore Police* (USA/J 2008, Regie: Yoshihiro Nishimura).
- Ultraviolet* (USA 2006, Regie: Kurt Wimmer).

KÖRPER-TRANSZENDENZ

Postsexuelle Körper in *Martyrs*

VON SUSANNE KAPPESSER

I. DIE VISION DES POSTSEXUELLEN

Postsexualität ist nur ein Aspekt eines Wandels unserer Zeit. »Postmoderne Realitäten«¹, virtuelle Räume und neue biomedizinische Möglichkeiten, die beispielsweise die »natürliche« Reproduktion obsolet machen, bringen stetig neue und bisweilen außergewöhnliche mediale Utopien von Welt-, Subjektkonstruktionen hervor, vor allem aber auch Körpergestaltungen:

(Medien-)Technologien unserer Körper und dessen Wahrnehmung beeinflussen (nicht nur heute, sondern auch in der Vergangenheit), dass der Körper und seine Rechte massiv zur Disposition stehen [...]. Während vor mehr als 20 Jahren die maschinenhaften und kosmetisch operierten Technokörper vorhergesehen wurden, haben sich in den letzten Jahren vermehrt Vorstellungen von biotischen, zellulären, vernetzten, emergenten und dynamischen Körperentitäten und kommunizierenden Informationsströmen durchgesetzt.²

Diese physischen (Zukunfts-)Entwürfe zeigen den Wandel auf, der eng verbunden ist mit dem begehrenden Subjekt und mit dem kulturellen und gesellschaftlichen Begriff von Sexualität.

»Infolge der Säkularisierung des Fortpflanzungsgeschehens und des Bedeutungswandels der Sexualität verlieren tragende Elemente der sozialen Organisationen an symbolischer Substanz«³, so Irene Berkel. Demnach ist also der gesellschaftliche Begriff von Sexualität ungreifbarer und uneindeutiger geworden. So auch in Bezug auf Körperdarstellungen, bei denen sich beispielsweise die simplen binären Geschlechterzuordnungen verflüchtigen können. Eine mögliche Darstellung des postsexuellen Körpers ist die Figur des Cyborg; ein Wesen, definiert von Donna J. Haraway:⁴

Ihre Cyborgfigur ist nicht nur eine technoide Mensch-Maschinenmischung, sondern bezeichnet vielmehr alle jene Wesen, bei denen die konventionellen Grenzen von Natürlich und Künstlich,

1 Angerer: »Postsexuelle Körper«.

2 Volkart: »Cyborg Bodies«.

3 Berkel: Postsexualität, S. 7.

4 Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs«, S. 33ff.

Belebt und Unbelebt nicht mehr stimmen. [...]. Diese aktuelle Vielfalt zusammengesetzter Körper und Subjektivitäten hat Haraway zudem zu einer Denkfigur für Subjektvorstellungen jenseits konventionell geschlechts- und ethnospezifischer Machtverhältnisse umgebogen.⁵

Auch filmische Welt- und Körperdarstellungen greifen bisweilen solche Einflüsse auf. Der französische Terrorfilm *Martyrs* (Frankreich/CA 2008) präsentiert in vielerlei Hinsicht weibliche Körper, die in ihrer Darstellung postsexuelle Tendenzen aufweisen. Auch mit dem filmischen Raum, indem sich die Körper bewegen, entwirft Laugier eine postsexuelle Utopie. Damit geht der Film über bisherige Terrorfilme hinaus und wird so womöglich entweder zu einem vorläufigen »Endpunkt« des Genres, wie es Marcus Stiglegger vorschlägt,⁶ oder der Film führt damit das Genre auf eine neue Ebene. Jörg Buttgeret stellt fest: »Die für das Genre typische unterschwellige Sexualisierung der Gewalt findet hier nicht statt [...] und kann als selbstreflexiver Höhepunkt der neuen französischen Horrorwelle verstanden werden.«⁷ Gerade der Aspekt der »Nicht-Ausdeutung« von Sexualität bis hin zu der Überschreitung in ein »jenseits der Sexualität«⁸ ist hier äußerst ungewöhnlich und Gegenstand dieser Analyse. Mit der Darstellung einer Utopie eines »Nach-der-Sexualität«⁹ (Jean Clam), wie es in *Martyrs* ausgedeutet wird, wird im Film eine kulturelle Neudeutung des Sexualbegriffs verhandelt.

Lucie wurde als Kind von einem unbekanntem Paar festgehalten und gefoltert. Sie konnte entkommen und wurde daraufhin in ein Heim aufgenommen, wo sie eine enge Freundschaft mit Anna aufbaut. Beide wachsen gemeinsam in dem Kinderheim auf. 15 Jahre nach dem Missbrauch erkennt Lucie die beiden Folterer in einem Zeitungsartikel wieder, macht deren Adresse ausfindig und rächt sich an ihnen, in dem sie die beiden selbst und auch deren jugendlichen Sohn und die noch jüngere Tochter ermordet. Anna kommt Lucie nach den Morden in das Haus zur Hilfe. Lucie, die selbst seit dem traumatischen Erlebnis in der Kindheit von einem imaginären Wesen verfolgt wird, das sie zu immer schlimmeren Selbstverletzungen zwingt, erliegt schließlich dem Druck durch dieses Wesen und tötet sich selbst. Anna bleibt in dem Haus zurück und entdeckt einen verborgenen Folterkeller, inklusive einem jungen weiblichen Opfer, welches sie in einem schrecklich zugerichteten körperlichen Zustand auffindet. Bald darauf kommen Fremde in das Haus, und es stellt sich heraus, dass eine komplette Organisation dahinter steckt, für die Lucies Peiniger gearbeitet haben. Bald offenbart die Anführerin des Geheimbundes Anna das Motiv der vielen Folterungen und Opfer: das Erschaffen eines Märtyrers, der durch die Folter jegliches Leid erträgt, es

5 Volkart: »Cyborg Bodies«, S. 1.

6 Stiglegger: Terrorkino, S. 83.

7 Buttgeret: »Shock Couture«, S. 9.

8 Clam: »Lässt sich postsexuell begehren?«, S. 11 ff.

9 Ebd.

schließlich übersteigt und sich damit zu einem Zeugen verwandelt; »Zeuge« ist die eigentliche Übersetzung des Wortes »Märtyrer«. Dieser Zeuge soll dann von der anderen Seite berichten. Anna wird selbst gefangen genommen und gefoltert, bis sie schließlich der Organisation tatsächlich zur Märtyrerin wird.

II. DAS ENTSCHWINDEN VON SEXUALITÄT

Wie zuvor erläutert, bedeutet Postsexualität nicht etwa das Ende der Sexualität, sondern vielmehr etwas, das mit einer Vorstellung verbunden ist, die sich auf eine neue und gewandelte Form der Sexualität bezieht oder, wie es Jean Clam bezeichnet, die Utopie eines »Nach-der-Sexualität«.¹⁰ Um diese Imagination von Sexualität zu verdeutlichen, ist es erforderlich, die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Postsexuellen aufzuzeigen. Nach Clam sind dafür besonders ausschlaggebend:

1. Der Wunsch nach einem Ende und Jenseits des Sexuellen.
2. Das Fading des Sexuellen.¹¹

Der Wunsch nach dem Ende des Sexuellen bezieht sich nach Clam auf ein gewisses »Leiden am Sexus«. Sex wird hierbei als etwas empfunden, das physisch nicht mehr aushaltbar ist. Um ein solches Empfinden darzustellen, werden in den unterschiedlichsten kulturellen Medien Welten erschaffen, die für diese postsexuellen Visionen Raum bieten sollen, so auch in *Martyrs*.

Der Begriff des Fadings ist dem Gebrauch des Terminus »Weißung« aus der Psychoanalyse angelehnt:

Das Fading nimmt sich wie eine › Weißung‹ der verschiedenen Stellen aus, an denen sexuelles Begehren in der einen oder anderen Form für eine libidinöse Markierung der Objekte untergründig motivierend gewesen wäre.¹²

Das Fading des Sexuellen beschreibt den Prozess des »Verblässens von Sexualität«. Wichtig ist, dass sich das Zurückziehen oder Nicht-greifen-können von Sexualität auf Objekte bezieht, die das Sexuelle normalerweise jedoch aufzeigen. Es entsteht ein bestimmtes Missverhältnis zwischen dem Erscheinen eines offenkundig sexuell begehrenswerten Gegenstandes, der auch als solcher immerzu wahrnehmbar ist, welcher jedoch gleichzeitig nicht mit Begehren besetzt wird oder werden kann. In Bezug auf den Körper, der meist erotisiert wird, bedeutet dies, dass dieser an sich nicht mehr unbedingt begehrt sein muss, sondern die

10 Ebd., S. 11.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 12.

Konstruktion bestimmter Kontexte ihn erst zum sexualisierten Objekt macht.¹³ Entfällt diese Form einer Kontextualisierung, entsteht das Fading von Sexualität:

Die Vollendung des Fadings ruft Imaginationen auf den Plan, in denen sich eine vollkommen entsexualisierte Welt ausgestaltet. Sich eine solche Welt auszumalen ist kein leichtes Unterfangen und benötigt das Zusammendenken von vielen radikalen Veränderungen an den gewohnten Weltstrukturen, denn sie rühren an das, was den Menschen als Begehrenden definiert.¹⁴

In *Martyrs* führt das Fading im Verlauf des Films über die Sexualität hinaus und etabliert schließlich eine Welt jenseits dieser. Dieser Prozess (»Die Vollendung des Fadings«) ist vor allem anhand der narrativen und visuellen Entwicklung des Films ablesbar, die es möglich macht, den Film in zwei Teile zu gliedern: Der erste widmet sich dem Verblässen von Sexualität und etabliert in dem zweiten Abschnitt eine Vollendung des Fadings. Es entsteht somit die Utopie einer völlig entsexualisierten Welt. Dabei wird jeweils eine von zwei Frauenfiguren fokussiert, an deren jeweiliger Körperdarstellung der entsprechende visuelle und dramaturgische Status der Entsexualisierung ausgedeutet wird. Schließlich wird der Zuschauer mit einer nahezu fantastisch anmutenden, posthumanen Welt konfrontiert. Der Körper Annas steht hier schließlich endgültig für die Erfüllung aller postsexuellen Körperversionen und erinnert damit an die Körperutopie eines Cyborg, den von Donna J. Haraway entworfenen, ultimativen postsexuellen Körper.

Das Leiden am Sexus kann weiterführend umgedeutet werden zum Leid am Leben und zur absoluten Todessehnsucht. Es durchzieht so beinahe den ganzen Film. Am Schluss wird jedoch das Leid selbst überschritten. Die Handlung des Films ist vielschichtig und beinhaltet einige unerwartete Wendungen. Es gibt jedoch einen besonders bezeichnenden Bruch der Dramaturgie (wie oben beschrieben), zusätzlich getragen durch die visuelle Gestaltung des Films. Das ist der Zeitpunkt, an dem Anna den Keller des Hauses von Lucies getöteten Peinigern betritt und die dort gelegenen Folterräume entdeckt. Erst hier beginnt die eigentliche Geschichte der zweiten Hauptfigur, Anna.

Ein Anzeichen für das Fading des Sexuellen bezieht sich vor allem darauf, dass der Zuschauer relativ früh im Film erfährt, dass die beiden jungen Frauen ein Liebespaar sind. Doch dieser Handlungsstrang wird in keiner Weise fortgeführt. Selbst ein eindeutiger Annäherungsversuch durch Anna wird von Lucie rüde abgeblockt. Die sexuelle Anspielung und das Nicht-Ausdeuten dieser zuvor gelegten Spur entsprechen dem oben beschriebenen Konzept des Fadings. Der Zuschauer vermutet sexuelle Begehlichkeiten, bekommt jedoch keine Möglich-

13 Clam nennt das die »Schematische Motorik«, die ausgelöst werden muss und den Körper damit erotisierend wirken lässt.

14 Ebd.

keit, diese filmisch zu verfolgen, und der sexuelle Aspekt begibt sich somit in den Handlungshintergrund.

Das Fading von Sexualität im ersten Teil des Films ist visuell hauptsächlich an den Körpern der beiden Hauptprotagonistinnen ablesbar. *Martyrs* präsentiert mit den Hauptfiguren zwei junge, sehr schöne Frauen, deren Körper in normativen Kontexten und vor allem in Genrefilmen oftmals in sexualisierter Form dargestellt werden. Doch in *Martyrs* entzieht sich an diesen sonst attraktiven Körpern das Sexuelle. Dies äußert sich durch die drastische Gewaltdarstellung, die auf den Rezipienten von Anfang an und gleich auf zwei Ebenen einbricht: Gewalt, die beide junge Frauen auf andere ausüben und die, die sie sich selbst zufügen. Diese destruktive Ebene lässt beinahe jegliche sexuelle Einbettung der Körper – im wahrsten Sinne des Wortes – verblassen. Sexualität wird demnach durch Gewalt und Todessehnsucht ersetzt. Dieser Aspekt führt zu dem bereits erwähnten »Wunsch nach einem Jenseits von Sexualität«. Damit verbinden sich die oben genannten Anzeichen von Postsexualität nach Clam.

Langsam und seltsam fremdbestimmt schneidet sich Lucie ihre Arme der Länge nach auf. Dann schlägt sie ihren Kopf heftig gegen die Wand. Schmerzverzerrt verletzt sie ihren eigenen Körper, und es scheint, als könne sie diesen Vorgang nicht selbst stoppen. Völlig traumatisiert leidet sie an der eigenen Körperlichkeit. Kurz danach begeht sie Suizid, indem sie sich langsam die Kehle aufschneidet. Die Kamera ist in diesen Momenten nahe bei ihr. Der Zuschauer leidet mit ihr und hat keine Chance, sich von ihrer erbarmungslosen Selbstbestrafung zu distanzieren.

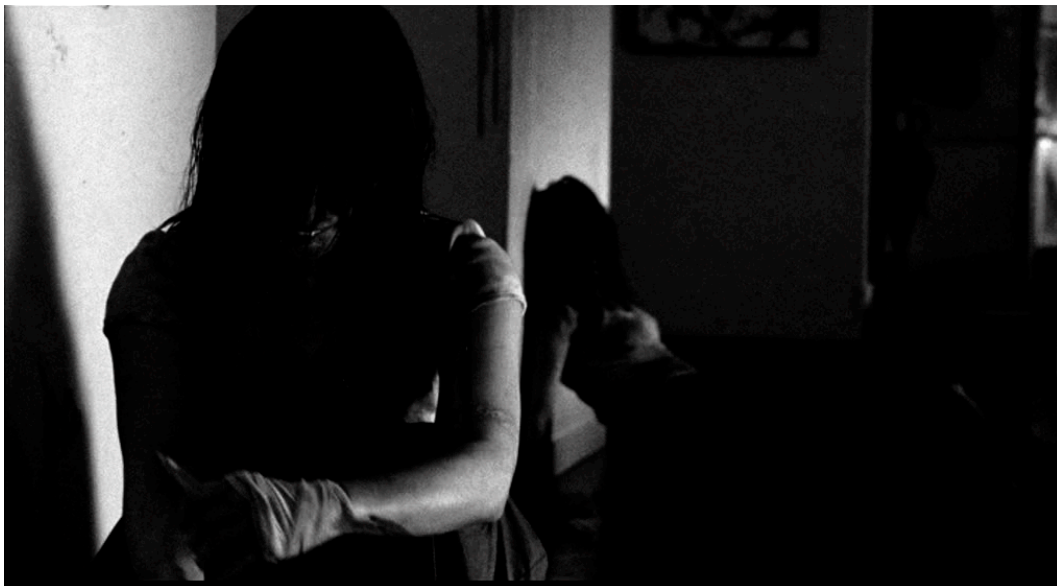


Abb. 1: Lucie leidet am eigenen Körper

Die ruhige und zurückhaltende, aber dennoch dramatische Musik auf der Tönebene verstärkt die tragischen Ereignisse im Bild, vor allem in Kombination mit der relativ laut gehalten und verstörenden Atmo. Dies lässt den Rezipienten das

Leid Lucies physisch mitfühlen. Das Fading vollzieht sich in dieser Sequenz vor allem in Kombination mit dem Leiden am Sexus, welches sich durch die transgressive Selbstzerstörung manifestiert. Transgressiv, denn die Verletzung der eigenen Haut deutet auf ein grenzüberschreitendes Begehren zum Tode hin, das mit Selbstdestruktion einhergeht. Dies wiederum deutet nicht alleine hin auf das Leiden am Sexus, sondern vielmehr auf das Leiden am eigenen Körper, an der Existenz und damit am Leben selbst hin. Hier wird der Bataille'sche Transgressionsbegriff aufgegriffen. Doch während Bataille vor allem die erotische Erfahrung¹⁵ als transgressiven Akt deutet, wird hier alleine der gewalttätige und verschwenderische Umgang mit dem eigenen Körper als grenzüberschreitend und todessehnsüchtig gewertet. Sex ist hier somit kein transgressiver Akt der erotischen Ekstase, sondern die sexuellen Kontexte haben sich gewandelt in Konzepte einer postsexuellen Welt, in der sogar die Körper junger schöner Frauen durch drastische Gewalt, Todessehnsucht und Selbstdestruktion entsexualisiert werden. In dieser Vision der postsexuellen Welt wird also der erotische Akt abgelehnt und gewandelt in den rein gewaltsamen Akt; alleine dieser kann den transgressiven Prozess auslösen.

Damit ist der postsexuelle Ansatz der Grenzüberschreitung erfüllt. Dieser ist auf mehreren Ebenen wiederzufinden, denn nicht alleine die Verletzung der eigenen Haut weist auf eine Todessehnsucht und auf Wunsch nach dem Jenseits des Sexuellen hin, sondern auch die Überschreitung normativer Geschlechterstereotypen in der Darstellung der beiden Hauptfiguren: die Gender-Transgression. Gerade dieser Aspekt kann im Genrefilm als monströs-verstörendes Element funktionieren:

Eher lassen sich im Zeichen der digitalen und der genetischen (Re-)Produktionstechnologien Kontinuitäten und Wiederaufnahmen benennen, in denen Abweichungen von den mustergültigen Vorlagen bestenfalls die Steigerung von Monstrosität markieren – bezeichnenderweise dort, wo es um die ›bedrohte‹ Grenze zwischen ›Künstlichkeit‹ und ›Natürlichkeit‹, zwischen ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ geht.¹⁶

In vielen französischen Filmen würde eine junge Frau in meinem Alter ein süßes Ding spielen, was schon dabei ist, aber den Film an sich nur schmückt oder die Hauptrolle untermalt. Oder ein verliebtes Mädchen, das man sieht, wie es zu Hause sitzt und heult und wartet, dass der Kerl anruft. Aber selten sieht man eine wahre Heldin; Lucie ist ei-

15 Bataille: Die Erotik.

16 Kuni: »Mythische Körper«.

ne Heldin. Sie ist da mit ihrer Waffe, sie schreitet voran, sie hat eine Bestimmung, sie will sich aus der Scheiße ziehen.¹⁷

Lucie tritt zu Beginn des Films nicht wie eine typische junge Frau auf. Eher erscheint sie in ihrer schwarzen Jacke mit Kapuze wie ein junger, vermummter Mann. Sie dringt mit einer unerwarteten Brutalität und Bestimmtheit in das Haus ein und erschießt kaltblütig die komplette Familie inklusive der beiden jugendlichen Kinder. Dieser brutale Gewaltakt erinnert an einen Amoklauf, der vornehmlich in den Medien als eine von Männern durchgeführte Tat präsentiert wird und daher auch gesellschaftlich mit Männlichkeit konnotiert ist.

Mit dieser Vorstellung wird in dieser Sequenz gleich zu Beginn von *Martyrs* gebrochen. Vor allem aber findet der Aspekt der Gender-Transgression seine Ausdeutung in der Figur von Anna am Schluss des Films. Erst dann kommt es zur Vollendung einer Utopie einer postsexuellen und posthumanen Welt. Jean Clam fragt bei seiner Bestimmung des Postsexuellen:

Wie sähe die Welt aus, in der alles Sexuelle vollständig verblasst wäre?
Wo läge der Ort, wo das Sexuelle endlich endet und ein Menschentum sich von seiner Tragik und seiner Qual freisetzt?¹⁸

Einen Vorschlag für eine Antwort dieser Fragen bietet *Martyrs*.



Abb. 2: Lucie als erbarmungslose Amokläuferin

17 Zitat aus einem Interview mit der Hauptdarstellerin Mylène Jampanoi: *Martyrs*, DVD Extras.

18 Clam: »Lässt sich postsexuell begehren?«, S. 22.

III. ÜBER DAS LEID HINAUS. DIE TRANSFORMATION

Wie oben erwähnt, verändert sich mit dem Betreten der Kellerräume durch Anna auch die visuelle Ebene in *Martyrs*; die Raum- und Lichtgestaltung sowie die Kameraführung. Die Räume in kühler Edelstahloptik werden durch langsame, sehr ruhige und geradlinige Fahrten erkundet. Die Perspektiven sind dabei vorwiegend statisch und der Symmetrie des Raumes angepasst. Die Räume werden vornehmlich durch helles, künstlich wirkendes Licht ausgeleuchtet.



Abb. 3: Der Folterkeller

Oftmals wird es durch von der Decke herabfallende einzelne Kegel pointiert eingesetzt, womit der klinische Effekt des Lichtes betont wird. Die zurückgenommene und bisweilen statische Kamera im Keller lässt die dort entworfene filmische Welt unwirklich und von unserer eigenen Wahrnehmungswelt hermetisch abgeschottet wirken. An den Wänden des Flures hängen große, von hinten beleuchtete und historisch authentische Fotografien diverser Folteropfer. Auf diese Weise werden die Bilder wie in einer Kunstaussstellung präsentiert. Die einzelnen Opfer, wie die Anführerin der Organisation später erklärt, haben alle einen bestimmten Blick in dem Zustand des größtmöglichen körperlichen Leids. Die immer nach oben gerichteten Augen der Opfer deutet die Organisation als Zeichen für den psychischen Übergang in eine transzendente Dimension: Die Opfer erleben den Akt der Transgression, die Erfahrung des Heranschreitens an Kontinuität. Dies ist an die Philosophie von Georges Bataille angelehnt. Ein weiterer Hinweis auf Bataille ist ein Bild, auf dem ein Opfer der chinesischen Folter Leng T'sche zu erkennen ist. Dieses wurde auch von Bataille in dem Buch *Die*

*Tränen des Eros*¹⁹ kommentiert. Im Film wird damit eindeutig Bezug auf die Bataille'sche Transgressionsphilosophie genommen.

Auf der inhaltlichen Ebene des Films dringt der Zuschauer mit dem Betreten des Kellers in die abgründigen, tief verdrängten Bereiche der menschlichen Seele vor. In den oberen, bewohnten Räumen des Hauses konnte das Folterpaar durch das gemeinsam geführte Familienleben noch die Fassade des gutbürgerlichen Lebens aufrechterhalten. Im Keller dagegen führt das Ehepaar im Dienste der Organisation grausame Versuchsanordnungen durch. Dies geschieht jedoch mit einer derartigen Gefühlskälte, dass es fraglich ist, ob es sich hier tatsächlich um die Ausübung eines Triebes der Folterer handelt. Vielmehr wird in dieser Welt alles Triebhafte negiert, und es wird lediglich strikt im Sinne der äußerst unmoralischen und spirituell inspirierten Wissenschaft des Geheimbundes gefoltert:

[D]er Film konzentriert sich für die folgende halbe Stunde ganz auf die systematisch durchgeführte körperliche und seelische Zerstörung der jungen Frau. Dabei wird das Motiv der sexuellen Ausbeutung und damit des sexualpathologischen Sadismus völlig ausgeklammert.²⁰

Hier trifft der Zuschauer auf ein postsexuelles Universum, eine Vision, die auch keine Repräsentationen von Sexualität zulässt. Abgetrennt von Zeit und Raum spielen sich in dieser Welt Szenarien des Grauens ab, die nur ein Ziel haben: das weltliche Leid selbst zu übersteigen und damit Türen zu anderen Welten zu öffnen, die außerhalb unserer Vorstellungskraft liegen. Innerhalb dieser utopischen und außerzeitlichen Vision ist auch das Ideal des Körpers abgekapselt von jeglicher Menschlichkeit und Emotionen wie Leid, Qual, Sex und Begehren. Dies belegt den Aspekt der Transformation des Fadings von Sexualität zu einer Dimension, in der jegliche Form von Sexualität überstiegen wurde und damit gänzlich hinfällig ist. Gerade die Tonebene einer Foltersequenz vermittelt diesen Aspekt. Während Anna zum wiederholten Male von ihrem männlichen Folterer, einem starken, komplett in Schwarz gekleideten Mann, geschlagen wird, ertönt langsame und melodische Klaviermusik. In ruhigen Überblendungen, getrennt durch Schwarzblenden, sind unterschiedliche Foltersessions aneinander montiert. Einmal wird die mittlerweile völlig entstellte junge Frau auf einem Bett geschlagen, die Kamera fängt das Geschehen mit einer langsamen und ruhigen Fahrt ein. Der distanzierte und zurückhaltend beobachtende Kamerablick vermittelt die pure Machtlosigkeit Annas – und letztlich des Zuschauers. Die inszenatorische Gestaltung der Ton- und Bildebene ist damit zu dem eigentlichen Geschehen der Sequenz kontrapunktisch gesetzt und wirkt daher äußerst verstörend. Dieser gewaltsame Akt findet, wie beschrieben, auf einer Matratze statt. Dies ist ein Objekt welches, gerade befördert durch die Figurenkonstellation zwischen der jungen Frau als Opfer und dem stärkeren, übermächtigen Mann als Folterer, üblicherweise sexuell konno-

19 Bataille: *Die Tränen des Eros*.

20 Stiglegger: *Terror kino*, S. 92.

tiert ist. Nachdem aber das Fading hier seine Vollendung gefunden hat, ist dieser Gegenstand kein sexualisiertes Objekt mehr.

»Ein Märtyrer ist ein außergewöhnliches Wesen. Er übersteht das Leiden, er übersteht jegliche Entbehrung. Man belädet ihn mit den Übeln dieser Welt und er wird sich nicht verweigern. Er transzendiert. Verstehen Sie, was das heißt? Er verwandelt sich völlig.« So erklärt die Anführerin das Ziel, das der Geheimbund durch die Folter erlangen will. Das Erschaffen eines transzendenten Wesens, welches von einem Jenseits berichten kann. Sie spricht von einer tatsächlichen Verwandlung und leitet damit auch ein, was auf Anna zukommen wird: die Transformation zu einem postsexuellen Körper.

IV. DER CYBORG ALS DAS VOLLENDETE POSTSEXUELLE WESEN

Cyborg-Configurationen mögen von der Sehnsucht nach einer Überwindung des › Menschlichen, allzu Menschlichen‹ (F. Nietzsche) künden und damit charakteristisch für ein post-humanes Denken sein.²¹

Postsexuelle Körper finden ihre Repräsentationen in den Fiktionen posthumaner Welten. Welten, die wie der Folterkeller in *Martyrs* losgelöst von »Sein und Zeit« möglicherweise sogar in der Zukunft liegen könnten. Yvonne Volkart interpretiert in ihrem Aufsatz *Das Fliessen der Körper* posthumane Ansätze in unterschiedlichen Kunstwerken und stellt fest:

Subjekt sein à la *Post Human* bedeutet den Verlust androzentrischer Subjektivität und phallischer Vertikalität, es bedeutet Hinwendung zu einer horizontalen, fließenden, schlafähnlichen Passivität.²²

Anna wurde gefoltert, indem sie über einen langen Zeitraum verprügelt wurde. Wie zuvor beschrieben, gibt es eine Sequenz, in der vor allem durch die Ebene suggeriert wird, dass sie eine Entwicklung durchlebt, an deren Ende sie keine Angst mehr verspürt. Zu diesem Zeitpunkt, befinden die Folterer, ist Anna bereit für den finalen Schritt: Sie wird, bis auf das Gesicht, komplett gehäutet. Anna übersteht diese Prozedur und lebt sogar noch weiter. Sie gerät in eine Art Ekstase und kann danach von ihren Visionen erzählen. Die Organisation hat ihr Ziel damit erreicht: Anna ist zur Märtyrin geworden – zur Zeugin des Jenseits. In einem hell beleuchteten Tank, gefüllt mit einer transparenten Flüssigkeit, liegend, fungiert sie schließlich als Informationsstrom, der das Jenseits mit dem Diesseits verbindet.

Die obige Beschreibung von Volkart erinnert stark an Anna, die sich in dem Tank genau in dieser Position befindet, verbunden mit dem universalen Ganzen, was den Subjektverlust ohnehin bedeuten kann und damit auch eine totale Passi-

21 Kuni: »Mythische Körper«.

22 Volkart: »Das Fliessen der Körper«, S. 166.

vität. Dies schafft ein Bild, das an die Rückführung in den mütterlichen Leib erinnert. Der (noch »unfertige«) Embryo befindet sich ebenfalls innerhalb eines Kontinuums mit der eigenen Mutter.²³ Die durch die Häutung entgrenzte Anna in dem mit Flüssigkeit gefüllten, gebärmutterähnlichen Tank liegend, ist ebenso in den pränatalen Zustand zurückgekehrt. Folglich findet auch eine neue Schöpfung statt: ihre Wiedergeburt als Cyborg. Diese Schöpfungsgeschichte ruft postsexuelle Visionen des »natürlichen« Kreislaufs von Geburt und Tod hervor und damit auch von Weiblichkeit. Donna J. Haraway hat bereits 1984 in *Manifesto for Cyborgs* die Figur des Cyborg feministisch gedeutet; als ein Wesen, welches zwar der Weiblichkeit entsprungen ist, sich jedoch letztlich in keine Richtung bestimmen lässt. Es ist somit beispielsweise weder deutlich als männlich noch als eindeutig weiblich lesbar. Vielmehr ist es eine Kreatur, die sich im ständigen Wandel befindet und die sich jeglichen gesellschaftlichen Kontrollfunktionen entzieht. Seither finden sich immer wieder postsexuelle Körperdarstellungen, die zunächst weiblich konnotiert sind:

Ein weiterer Aspekt in dieser Debatte um die fluiden digitalen Körper kommt hinzu, wenn wir die damit verhängten Geschlechterbilder betrachten. Es zeigt sich nämlich, dass die fluiden (Techno-) Körper und –Subjektivitäten in der Repräsentation und Rezeption häufig mit Weiblichkeitsbildern analogisiert werden. [...] Weiblich ist das, was morpht, zerfließt, wiederaufersteht, was reiner fluider und immaterieller Informationscode, antihumanistisch und schwächlich ist.²⁴

Auch Marie-Luise Angerer beschreibt das postsexuelle Subjekt mit dem von Donna J. Haraway umgedeuteten Begriff des Cyborg:

[...] als ein Hybridwesen, das den neuen postmodernen Überlebensanforderungen gewachsen ist: als ein Oberflächenwesen, ohne seelischen Tiefgang konzipiert, verweigert es sich der alten psychoanalytischen Geschichte von Papa und Mama. Seine Identität trägt weder die Kerben von Familientragödien noch die Narben verdrängter Sehnsüchte. Weder Traditionen noch Normen, weder geschlechtliche Identitäten noch klassenspezifische Grenzen oder unterschiedliche Hautfarben sind seine essentialistische Identitätssetzungen.²⁵

Anna hat durch die beinahe komplette Häutung ihres Körpers diese Konnotationen vollkommen abgelegt. Sie hat sich verwandelt in ein Wesen, das sich

23 Ein Zustand, den Julia Kristeva in ihrem Buch *Powers of Horror* behandelt: Kristeva: *Powers of Horror*.

24 Volkart: »Monströse Körper«.

25 Angerer: »Postsexuelle Körper«.

eindeutiger geschlechtlicher Zuweisungen entzieht. Damit nimmt sie monströse Züge an, denn das Verwischen jeglicher Grenzen droht mit der totalen Ent-Individualisierung:

Das › Ich‹ ist in permanenter Konfusion mit Grenzen: Das Bild des Fluiden versinnbildlicht sowohl die Bedrohung, die dem Körperpanzer durch das Fließende geschieht, als auch dessen buchstäbliches Zerfließen. Damit wird nun deutlich, dass es sich mit diesen Bildern auch um Repräsentationen eminent psychischer Verfassungen handelt, um Krisen und Symptome, die um die Knotenpunkte von Ermächtigung und Entmächtigung kreisen, um Kohärenz und Auflösung, um den Verlust der Grenzen. Die Gemeinsamkeit zwischen faschistischem Körperpanzer, Cyborg und fluidem Morph liegt darin, dass man ihnen kein › Ich‹ attestiert, dass sie reine Hüllen und Fleischpakete sind [...].²⁶

Nach der Häutung geht die Darstellung von Annas Körper über psychoanalytische, geschlechtliche und jegliche individuelle Deutungen hinaus. Mit Beschreibungen von Angerer, wie »Kerben«, »Narben« oder »Hautfarben«, denen sich das Cyberwesen entzieht, spielt sie direkt auf die Darstellung von Haut an, die ebenfalls für die Cyborg-Ästhetik in *Martyrs* ausschlaggebend ist. Die Haut und ihre Verletzungen bedeuten im Genrefilm, wie es beispielsweise Julia Kristeva bei ihrer Begriffsdeutung des Abjekten²⁷ etabliert, auch immer ein Spiel mit Grenzüberschreitung. Laugier präsentiert in *Martyrs* Frauenkörper, die völlig abgemagert und ausgemergelt sind, und deren Haut bisweilen bis zur Unkenntlichkeit geritzt und verletzt ist; die zwar nackt sind und damit eigentlich begehrllich sein könnten, aber durch diese Art der Darstellung nicht mehr libidinös besetzbar sind. Damit kann die Haut selbst als eine Form der Darstellung körperlicher und seelischer Belastung gedeutet werden, als ein »Objekt« das nicht mehr begehrllich im traditionellen Sinne sein kann und daher als etwas erscheint, das die physische Verletzlichkeit gewaltsam sichtbar macht. Sobald sich aber ein Körper diesen negativ besetzbaren Sichtbarkeiten entledigt, kann dieser Vorgang möglicherweise sogar als Befreiung betrachtet werden. Anna hat sich als Cyborg und mit dem Verlust der Haut von Leid und Qualen befreit und übersteigt damit das Biologisch-Menschliche.

Diesen Ansatz greift auch Barbara Becker in ihrem Text *Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen. Anmerkungen zur aktuellen Debatte über den Körper*²⁸ auf und verweist direkt auf den Zusammenhang zwischen taktiler Körpererfahrung und der Haut als Körperhülle in postsexuellen Körperdarstellungen. Sie weist auf »Visionen entgrenzter oder universeller Taktilität« hin: die Haut als abgrenzende Hülle, die sich im Cyberspace schließlich völlig auflöst.

26 Volkart: »Monströse Körper«.

27 Kristeva: Powers of Horror.

28 Becker: »Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen«.



Abb. 4: Anna als »Informationsstrom«

Annas Körper entzieht sich dem transgressiven Spiel und schreitet, ohne zu sterben, in den unbegrenzten Bereich ein, der durch ihre Körperdarstellung seine visuelle Repräsentation findet. Hier ist nun ein vollkommen entgrenzter Körper, horizontal in einem Tank liegend, und nur innerhalb einer fluiden Substanz überlebensfähig, wie ein Cyborg im ursprünglichen Sinne, der alleine in Kombination mit Objekten zu einem ganzen Wesen werden kann, geöffnet zu einem anderen Universum, nur noch ein reiner Informationsstrom – ein vollkommenes, postsexuelles Cyberwesen.

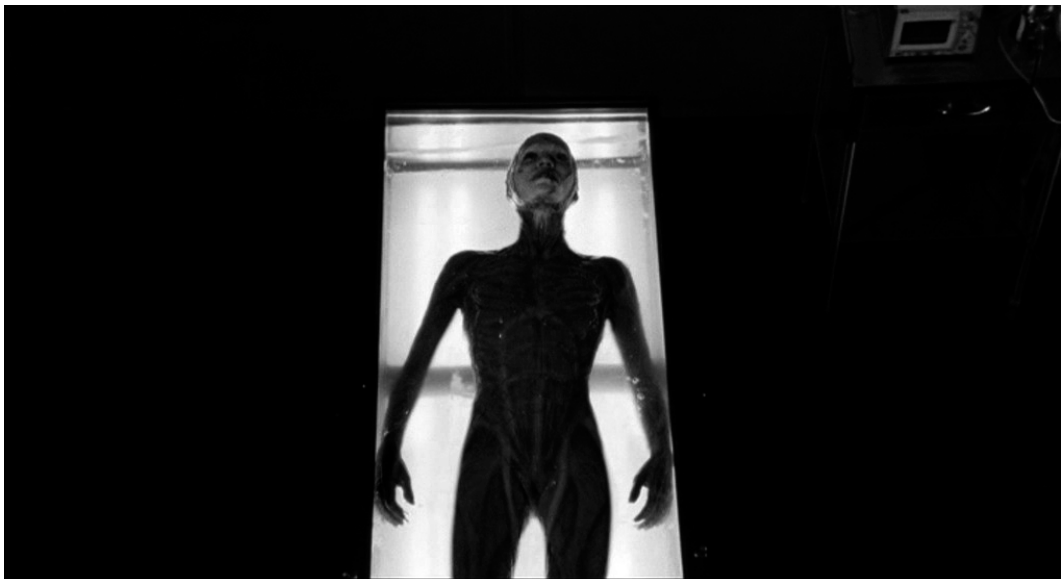


Abb. 5: Anna als Cyborg

Für den französischen Genrefilm ist die verstörende Repräsentation weiblicher Körper bezeichnend. Jedoch geht Laugier in *Martyrs* mit seinen Visionen von

weiblichen Körpern über die bisherigen Transgressionen im Terror-, Horrorfilm und Thriller hinaus. Die visuellen Ausdeutungen der Bataille'schen Philosophie werden anhand postsexueller Körperkonstruktionen noch überschritten und sind ein Vorstoß in außergewöhnliche Darstellungsformen. Die Analyse der weiblichen Körperrepräsentationen in *Martyrs* verdeutlicht, dass Laugier sich vor allem durch die Cyborg-Darstellung im zweiten Teil des Films in Dimensionen vorwagt, die bisher im Terrorfilm ohne Beispiel scheinen. Denn der Film | Körper verhandelt so den kulturell-gesellschaftlichen Wandel von Sexualität und die damit einhergehenden Subjektkonstruktionen. Er öffnet so den Blick auf aktuelle Körperdebatten. Dies sind neue und möglicherweise auch richtungweisende Entwicklungen im französischen Genrekino.

LITERATURVERZEICHNIS

Bataille, Georges: Die Erotik, München 1994.

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros, München 1993.

Becker, Barbara: »Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen. Anmerkungen zur aktuellen Debatte über den Körper«, in: Angerer, Marie-Luise u.a. (Hrsg): Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 251-273.

Berkel, Irene: Postsexualität. Zur Transformation des Begehrens, Gießen 2009.

Buttgereit, Jörg: »Shock Couture«, in: epd Film, Nr. 2 (2011), S. 8-9.

Clam, Jean: »Lässt sich postsexuell begehren? Zur Frage nach der Denkbarkeit postsexueller Begehrensregime«, in: Berkel, Irene (Hrsg.): Postsexualität. Zur Transformation des Begehrens, Giessen 2009, S. 11-31.

Haraway, Donna J.: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, hrsg. v. Carmen Hammer/Immanuel Stiebs, Frankfurt a. M./New York, NY 1995, S. 33-72.

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York 1982.

Stiglegger, Marcus: Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror, Berlin 2010.

Volkart, Yvonne: »Das Fließen der Körper. Weiblichkeit als Metapher des Zukünftigen«, in: Angerer, Marie-Luise u.a. (Hrsg): Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 163-182.

INTERNETQUELLEN

Angerer, Marie-Luise: »Postsexuelle Körper. The Making of..... Begehren, digitales«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/postsexuelle_koerper/, 05.03.2012.

Kuni, Vera: »Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-) Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und

neue Mythologien von » künstlichen Menschen«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_1/1/, 05.03.2012.

Volkart, Yvonne: »Cyborg Bodies. Das Ende des fortschrittlichen Körpers«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/editorial/, 05.03.2012.

Volkart, Yvonne: »Monströse Körper: Der Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper/, 05.03.2012.

FILME

Martyrs (Frankreich/CA 2008, Regie: Pascal Laugier).

REDUZIERTE KÖRPER IM NICHTS

Zur Leiblichkeit in den Filmen von Bruno Dumont

VON ROMI AGEL

I. REALISMUS UND REDUKTION

»Le corps est le commencement de l'âme, la matière première et la substance du cinéma.«¹ Diese Wertschätzung des Körpers als › Beginn der Seele‹ sowie als › wesentlicher Stoff und Substanz des Kinos‹ hinterlässt zweifelsohne ihre Spuren im Œuvre des Zitierten: Bruno Dumont. So setzt der französische Filmemacher in seinen bisherigen sechs Langfilmen den Fokus stets auf die Leiblichkeit seiner Protagonisten. Denn Dumont, der auch als Philosophielehrer unterrichtete, ergründet den Menschen, studiert innerste Abgründe und inszeniert dazu Körperbilder. Seine Vorgehensweise und ästhetische Bildsprache ist radikal und bisweilen erbarmungslos. Es ist das Triebhafte im Menschen, das im Werk Dumonts gelegentlich zu Konflikten führt, die innerhalb der Narration jedoch nicht aufgelöst werden. Daraus resultiert eine kontinuierliche Dekonstruktion klassischer Genrestandards oder -momente: Nicht die Intrige steht dabei im Zentrum der Erzählung, sondern minutiöse Beobachtungen der Protagonisten in ihren Alltagsaktivitäten. In Filmen wie *La vie de Jésus* (Frankreich 1997), *L'humanité* (Frankreich 1999), *Flandres* (Frankreich 2006) oder *Hors Satan* (Frankreich 2011) greift Dumont dafür auf Laiendarsteller zurück, die – häufig aus ihrem direkten Umfeld gecastet – im Regionaldialekt Bailleuls kommunizieren. Dumont, selbst dort aufgewachsen und nach wie vor lebend, verschönt nichts von der Tristesse dieses Dorfes im Norden Frankreichs. Die beobachtende Kamera, die Wahl seiner Darsteller und Drehorte legen entsprechend einen gewissen › l'effet de réel‹ nahe und die Kategorisierung seiner Filmkunst reicht bis hin zu einem »nouveau réalisme poétique«.² Dumont selbst betrachtet sich jedoch nicht als ein Cinéaste der Realität, sondern als jemand, der die Wahrheit sucht: »[...] je ne suis pas un cinéaste de la réalité mais plus proche de quelqu'un qui cherche du ›vrai‹.«³

Bei dieser Suche nach Wahrheit übt er sich in Reduktion: So verzichtet Dumont auf eine detaillierte Figurenpsychologisierung seiner Protagonisten ebenso wie er keinerlei Hintergrundinformationen zu den Charakteren liefert. Entspre-

¹ Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: Bruno Dumont, S. 11.

² Vgl. Beugnet: »Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain«.

³ Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: Bruno Dumont, S. 41.

chend finden auch informative Dialoge kaum statt. Wenn gesprochen wird, kommt es eher zu einem Austausch von Banalitäten oder Sinnlosigkeiten. Generell basieren die Beziehungen zwischen den Protagonisten nicht auf Emotionen, sondern scheinen vielmehr unmöglich. Auch Sexualität vermag keine Nähe zu evozieren: Geschlechtsverkehr stellt Dumont als Technik der Triebbefriedigung oder der Existenzbezeugung dar. Dabei agieren die Figuren in einem von ihm selbst bezeichneten »neutralen«⁴ Raum – ob in den monochromen Straßenzügen Bailleuls oder in den Landschaften Flanderns. Nichts lenkt in diesem Umfeld von der Leiblichkeit seiner Figuren ab. Diese bisweilen unkonventionellen Reduktionen führen zu einer Konzentration auf die Physiognomien der Protagonisten. So konstatiert auch Darren Hughes: »Dumont's characters are, in fact, ›embodied‹ by their physiognomies.«⁵ Gleichzeitig dienen die äußeren Repräsentationen der Körper dazu, auf den Kern zu stoßen und das Innere darzustellen. Für Dumont resultiert daraus: »Je pense qu'au cinéma en réduisant le sujet et les personnages, on rentre dans le fond.«⁶ Insbesondere in den Inszenierungen der Panoramaeinstellungen und der Großaufnahmen kommen im Film|Körper diese Wechselwirkungen zwischen äußeren und inneren Körperrepräsentationen frapierend zum Ausdruck.

II. PANORAMEN

Die Panoramaeinstellung ist gängig im Kino Dumonts: Von *La vie du Jésus* bis zu *Hors Satan* nutzt er in allen Filmen die in Cinemascope inszenierten Supertotalen, um das besondere Verhältnis von Raum und Körper zu präsentieren. »Scope-Filme können Menschen und Dinge in ihrer besonderen Umgebung zeigen [,] und sie können durch die Spannung daneben, dazwischen und dahinter suggerieren, was an Essentiellern wahrzunehmen ist«⁷, auf diese Weise beschreibt Norbert Grob die Möglichkeiten dieses Formats, die gerade Dumont einzulösen weiß. So gestaltet sich der Bezug zwischen ›Umgebung‹, Körperbild und ›Essentiellern‹ besonders interessant in den Panoramaeinstellungen von *Twenty-nine Palms* (Frankreich/D/USA 2003), seinem dritten Spielfilm. Darin ist der amerikanische Location Scout David (David Wissak) mit seiner russischen Freundin (Katia Golubeva) in der Nähe der kalifornischen Gemeinde Twenty-nine Palms auf der Suche nach Motiven für ein Fotoshooting. Sie übernachten in einem Motel, schauen fern, essen, streiten, haben Sex. Die minutiöse Beobachtung der repetitiven Handlungen des Paares deutet bereits Kommunikationsbarrieren, Konflikte und die Beziehungsunfähigkeit an, die auch der triebgesteuerte Geschlechtsverkehr nicht zu überwinden vermag. Durch diese Erzählweise wird, wie Martine Beugnet

4 Dumont zitiert nach: ebd., S. 92.

5 Hughes: »Bruno Dumont's Bodies«.

6 Dumont zitiert nach: Pichené/Devanne: »bruno dumont«.

7 Grob: »Breitwand«, S. 86.

trefflich analysiert, die Narration insgesamt entschleunigt und selbst nahezu statisch: »*Twenty-nine Palms* [...] accumulates any-spaces-whatever (hotel rooms, petrol stations, the edges of the speedway...) and combines long takes with the absence of action proper to the point where it ultimately feels as if the narrative itself › were becoming static.«⁸ In diesen › statischen‹ Rahmenbedingungen stellen die Körper einen visuellen Fixpunkt dar. Dabei befinden sich Katia und David einen Großteil des Films über in der hermetischen Abgeschlossenheit eines Geländewagens, in dem sie durch die Wüste unweit des Joshua Tree Nationalparks fahren. Der Enge und Isolation des Wageninnenraums werden konstant Panoramaeinstellungen gegenübergestellt. Durch die Montage wirken die Naturgewalten noch mächtiger, die Körper darin noch kleiner. Lediglich als Punkte zu erkennen, scheinen sie in den Weiten der Landschaft regelrecht zu verschwinden. Ist die körperliche Präsenz hier visuell kaum mehr wahrnehmbar, könnte sie durch die deutlich hörbare Atmung der Protagonisten teilweise auf auditiver Ebene kaum näher sein. Mit diesem auch in anderen Filmen auffindbarem Stilmittel stellt Dumont innerhalb der Panoramaeinstellungen einen konsequenten Bezug zu seinen Figuren und ihrer Leiblichkeit her. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Natur und Körper treibt er in *Twenty-nine Palms* inszenatorisch auf die Spitze. Denn die Wüste, eine geografische Reduktion par Excellence und somit der › neutrale‹ Ort fern jeglicher Ablenkung, fungiert als regelrechtes Sinnbild der Leere. Diese zunächst geografische Leere steigert sich allmählich: Sind anfangs noch Zeichen der Zivilisation wie Windräder und Schienen sichtbar (Abb. 1), so nehmen diese kontinuierlich ab.



Abb. 1: *Twenty-nine Palms*

Entgegenkommende Autos bleiben aus, befestigte Straßen werden durch staubige Pisten und Fahrten durchs Gelände ersetzt. Parallel zu dieser allmählichen Reduzierung ändert sich auch die Relation von Körper und Natur: Von einem Stop bei

8 Beugnet: Cinema and Sensation, S. 94.

den Joshuabäumen, die noch für Lebendigkeit stehen, landen Katia und David bei den Steinformationen – der reduziertesten Form dessen, was sich noch Landschaft nennen kann. Waren sie in der vorherigen Panoramaeinstellung bekleidet, sind sie hier schließlich nackt, verschmelzen optisch regelrecht mit der leblosen Oberfläche und verschwinden in der Unendlichkeit der Landschaftspanoramen.

Paradoxerweise akzentuiert die Abwesenheit jeglichen Lebens und jeglicher Bewegung gleichzeitig die Präsenz der Körper. Die Bedeutungslosigkeit des Individuums inmitten der Naturgewalten könnte kaum deutlicher inszeniert werden. In dieser Welt ohne Ablenkung scheinen Katia und David auf ihre eigene Existenz zurückgeworfen und finden: Nichts. Parallel zur Steigerung der geografischen Öde kommt über die Körperinszenierung so auch die innere Leere der beiden Protagonisten durch jede weitere Panoramaeinstellung offensichtlicher zum Vorschein.

»[A]u cinéma les paysages sont toujours ceux des états intérieurs qui, eux, demeurent invisibles«,⁹ so beschreibt Dumont dieses Verhältnis zwischen Natur und unsichtbaren inneren Zuständen. Das Motiv der Landschaft als Spiegel der Seele, wie es bereits in der Malerei der Romantik auffindbar ist, wird hier zu einer neutralen und gleichzeitig erbarmungslosen Bestandsaufnahme der emotionalen Zustände der Figuren herunter gebrochen. Immer wieder ins Geschehen montierte Standbilder der Landschaftstotalen verschärfen diesen Eindruck: Es handelt sich um ein Blick ins Innere, in dem nichts vorhanden scheint, das einen Sinn ergibt. »La pensée est paysage«,¹⁰ konstatiert Dumont und zeigt durch die Inszenierung medialer Körper und ihrer Relation zur Natur innerhalb seiner Panoramaeinstellungen › Essentielles‹ auf. Diese Einstellungsgröße wird dadurch zum verdichteten visuellen Symbol einer den Film umfassenden existentiellen Leere und gleichsam zum notwendigen Schlüssel für das Gesamtverständnis.

III. NAHAUFNAHMEN

Einen ähnlichen Effekt in gänzlich differenter Einstellungsgröße erzielt Dumont durch seine Inszenierung in der Großaufnahme – der privilegierten Einstellungsgröße zur Abbildung des Gesichts mit all seinen Regungen. Béla Balázs betrachtet bereits in *Der Geist des Films* (1930) das Gesicht mit seinen »Teilphysiognomien«¹¹ und »Mikrophysiognomien«¹² als Dokument von Empfindungen, Gedanken und als Spiegel der Innenwelt. Die Kamera könne das Unterbewusste fotografieren und die Großaufnahme das »Gesichts unter dem Mienenspiel«¹³ sowie den

9 Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: Bruno Dumont, S. 12.

10 Dumont zitiert nach: ebd., S. 84.

11 Balázs: Schriften zum Film, S. 60.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 62.

Ausdruck »zwischen den Zügen«¹⁴ auf einem »unsichtbaren Antlitz«¹⁵ sichtbar machen. Insbesondere das Gesicht des Laiendarstellers Emmanuel Schotte wird in *L'humanité* trotz seiner relativen Ausdruckslosigkeit zu einem solchen Spiegel der Innenwelt. In dem zweiten Film Dumonts, für den er 1999 in Cannes den großen Preis der Jury erhielt, stellt Schotte den Polizeiinspektor Pharaon dar, der in Bailleul mit dem Mord an einem Mädchen konfrontiert wird. Nur nebenbei stellt sich heraus, dass er selbst bei einem Unfall Frau und Kind verloren hat. Statt auf die Vergangenheitsbewältigung oder auf die Auflösung des kriminellen Aktes konzentriert sich die Narration jedoch auch hier eher auf die detaillierte Beobachtung der Leiblichkeit der Protagonisten in alltäglichen Aktionen wie Flanieren, Fahrradfahren, Keyboardspielen oder Gärtnern. Seine freundschaftliche Beziehung zu dem Paar Domino (Séverine Canelle) und Joseph (Philippe Tullier) sowie deren Sexualität entbehrt jeglicher konventioneller Emotionalität oder Romantik. Es herrschen zwar keine Sprach- wohl aber Kommunikationsprobleme. Was verbal nicht zum Ausdruck gebracht wird, kommt – ähnlich wie in *Twenty-nine Palms* – verdichtet über Körperbilder zum Ausdruck. So verharrt die Kamera in *L'humanité* immer wieder auf dem Antlitz des charakterlich introvertierten und verschlossenen Pharaon. Offensichtlich schockiert durch den Anblick der Kinderleiche wird er so das erste Mal in Großaufnahme mit verstörend starrem Blick auf dem Acker liegend inszeniert. Dabei verschmilzt er mit der ihn umgebenden Landschaft und versinkt in den Strukturen der Erde. In dieser Hinwendung zur Textur lenkt nichts von dem Gesicht des Protagonisten ab, das so selbst zur Landschaft wird: »Here, as with the body filmed in close-up, it is the tactile quality of the image that is foregrounded, and the face is offered to the gaze as a self-contained landscape to be explored«,¹⁶ beschreibt Beugnet die Wirkung dieser taktilen Inszenierungsweise. Solche offensichtlichen Relationen zwischen Natur und Körper innerhalb der Großaufnahme finden sich häufig im Werk Dumonts.

In *L'humanité* sind die gespreizten Beine der im Gras liegenden geschändeten Mädchenleiche ein bewusst inszenierter visueller Schock, der ohne Worte den Horror dieser Tat übersetzt.

14 Ebd., S. 61.

15 Ebd.

16 Beugnet: *Cinema and Sensation*, S. 100.



Abb. 2: *L'humanité*



Abb. 3: *L'humanité*

Estelle Bayon sieht in dieser Großaufnahme, die zweifelsohne an Gustave Courbets *L'origine du monde* erinnert, einen visuellen Angriff auf das Publikum: »En utilisant le gros plan comme un fragment qui vient briser un ensemble, Dumont fait un cinéma obscène car la blessure de l'oeil du public est engendrée par ce choix du cinéaste qui écrit visuellement ce choc, fait le choix de heurter en rompant son discours cinématographique.«¹⁷ Durch die Abfolge der Einstellungsgrößen und ihre somatische Affizierung entledigt sich Dumont der Notwendigkeit einer konventionellen Erzählstruktur und schafft elliptisch eine Verbindung zwischen der Mädchenleiche und Pharaon. Über die Großaufnahmen des Gesichts und des Körpers transportiert er – trotz der chronologischen Versetzung – ohne Worte und Erklärung die Grausamkeit der Tat sowie das Entsetzen und den gefühlten Horror. Neben solchen visuellen Schocks setzt

17 Bayon: *Le cinéma obscène*, S. 146.

Dumont auf die Länge seiner Einstellungen und die dadurch entstehende intensive Auseinandersetzung mit Struktur und Mimik der dargestellten Gesichter. So finden sich in *L'humanité* häufig Großaufnahmen Pharaons vor einem reduzierten, neutralen Hintergrund wie der roten Backsteinwand (Abb. 3). Nichts lenkt hier von seinem Antlitz ab. Im Gegenteil: Das unkonventionelle und alternativlose Verharren in Breitwandformat wird scheinbar intendiert zur regelrecht körperlichen Belastung für das Publikum. Denn Dumont betrachtet die Kamera als »Sonde«¹⁸, die in das gefilmte Gesicht eindringt: »Wenn ich den Zuschauer lange genug einem Gesicht aussetze, dann wird etwas passieren.«¹⁹ Was auf dem Gesicht konkret › passiert‹, hängt auch von den Gegenschüssen ab, mit denen Dumont die Großaufnahmen gelegentlich durchbricht. Erzählt er hauptsächlich in Plansequenzen, finden sich doch auch geschnittene Passagen, in denen das Gesicht Pharaons mit Nahaufnahmen wie dem Hals des Vorgesetzten oder der Kartoffel schälenden Hände der Mutter alterniert. Diese scheinbar unmotiviert montierten Subjektiven erinnern nahezu persiflierend an den Kuleschow-Effekt und evozieren Intimität. Der Blick nach außen wird hier zum Blick ins Innere. Hughes sieht darin den Versuch Pharaons, eine Verbindung zu seiner Umwelt aufzunehmen.²⁰

In allen verschiedenen Inszenierungsvarianten präsentiert das relativ ausdruckslose Gesicht des Laiendarstellers Schotte ein »Ensemble aus einer unbeweglichen reflektierenden Einheit [...] und intensiven Mikrobewegungen«²¹. Diese von Gilles Deleuze in das *Bewegungs-Bild* vollzogene Beschreibung des Affekts wird im Verhältnis zwischen innerer Emotion und äußerem Ausdruck über die Gesichtsinszenierung auf den Zuschauer übertragen. Gerade auf das Antlitz Pharaons in *L'humanité* trifft zu: »[V]on einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme per se Gesicht, und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild.«²² Durch die Länge der Einstellungen und die visuellen Direktkonfrontationen attackiert Dumonts Film mit seinen Affektbildern die visuelle Standhaftigkeit seiner Zuschauer: »Le cinéma [...] est une affaire d'émotion. Il faut que le corps du spectateur soit modifié. Et le corps se modifie par le temps, par la durée.«²³ Die sinnentleerte Welt und die Beziehungslosigkeit zwischen den Figuren wird dadurch körperlich spürbar und in den Großaufnahmen verdichtet zum Ausdruck gebracht. Das Gesicht fungiert dabei als Transmitter von Gefühlswelten und übersetzt als äußerer Repräsentant das nicht darstellbare Innere und das sich › unter dem Mienenspiel‹ Befindende. So stellt auch Beugnet fest: »In Dumont, the close-up also probes reality's ma-

18 Dumont zitiert nach: Carrara/Gaspari: »Der Filmemacher Bruno Dumont«.

19 Dumont zitiert nach: ebd.

20 Hughes: »Bruno Dumont's Bodies«.

21 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 124.

22 Ebd.

23 Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: *Bruno Dumont*, S. 75.

terial surface, seeking to catch the almost imperceptible movements of that which might be really happening under the surface of appearances.«²⁴

In den Film|Körpern Bruno Dumonts entsteht durch die Montage von Panoramaeinstellung und Großaufnahme in Verbindung mit einem insgesamt sehr langsamen Erzählrhythmus die eigentliche Kollision, der Schockmoment, durch den die Körper wechselwirkend betont werden. Bei seiner eingangs zitierten Suche nach der ›Wahrheit‹ sind dem Filmemacher allerdings diese beiden konträren Einstellungsgrößen auch unabhängig voneinander und für sich stehend äußerst dienlich. Denn sowohl in den Panoramaeinstellungen als auch in den Großaufnahmen wirft die geduldige und verharrende Kamera einen Blick ins Innere der Protagonisten und bringt dies durch die mediale Leiblichkeit verdichtet zum Ausdruck. So verschwinden die Körper von Katia und David nicht nur in den Panoramaeinstellungen von *Twenty-nine Palms*, sondern das Spannungsverhältnis zwischen Körper und Landschaft spiegelt auch die innere Leere und das sie umgebende Nichts. So offeriert das Gesicht Pharaons nicht nur Mimik und Textur in den Großaufnahmen von *L'humanité* – es repräsentiert gleichsam die inneren Abgründe seiner Mitmenschen und sein Entsetzen angesichts einer allumfassenden Sinnlosigkeit.

Die Landschaften in den Panoramaeinstellungen von *Twenty-nine Palms* oder aber die Landschaft des Gesichts in den Großaufnahmen von *L'humanité* deuten auf ›Essentielles‹ und werden so zu einer verdichtete Essenz der Fragen, die Dumont im Verlauf seiner Narrationen im Hinblick auf sein Menschenbild aufzuwerfen scheint. Um zu dieser Essenz zu gelangen, reduziert Dumont: die Charaktere, den Plot, die Orte, die Sexualität. Es bleibt nichts mehr vorhanden, wodurch im konventionellen Sinne abgelenkt werden könnte, keinerlei Verfälschung scheint mehr möglich. Damit steht er in der Tradition Martin Heideggers, nach dem nur über das reduzierte Betrachten Aussagen über das Sein getroffen werden können. Diese Reduktionen ermöglichen Dumont über die Körperbeschreibungen in den Kern seiner Protagonisten vorzudringen, das nicht Darstellbare zu ergründen und dabei sein eigenes Menschenbild zu propagieren. Was bei dieser Suche nach ›Wahrheit‹ dominiert, scheint ein Gefühl von Nichts als existentielle Erfahrung zu sein. Innerhalb der Narration eröffnet diese Sinnlosigkeit Assoziationsfelder und lässt Fragen bisweilen unbeantwortet. »Dumont hat Film als philosophisches Medium neu erschlossen«²⁵, so beschreibt Marcus Stiglegger diese Herangehensweise. In Verbindung mit visuellen Schockmomenten, ungewöhnlichen Plansequenzen und einer unkonventionellen Entschleunigung wird der Zuschauer dadurch emotionalisiert, somatisch affiziert und für den Entwurf eines absurden und inhaltslos erscheinenden Film|Körpers sensibilisiert.

Die Körper rücken im Kino Dumonts dabei in den Mittelpunkt der Handlungen, werden zum Sprachrohr aber auch zum Anker in einer sinnlosen Welt, durch

²⁴ Beugnet: *Cinema and Sensation*, S. 103.

²⁵ Stiglegger: »29 Palms«; Stiglegger: »Von der Leere ins Nichts: Bruno Dumont«, S. 142.

das Erzähltempo und die Bildsprache zusätzlich akzentuiert und so zu der eingangszitierten › Substanz‹ seines Kinos.

LITERATURVERZEICHNIS

Balázs, Béla: Schriften zum Film. Der Geist des Films, Budapest 1984.

Bayon, Estelle: Le cinéma obscène, Paris 2007.

Beugnet, Martine: Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression, Carbondale 2007.

Beugnet, Martine: »Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain«, in: Iris revue de théorie et de l'image et du son. Le cinéma français contemporain, Nr. 29 (2000), S. 53-66.

Deleuze, Gilles: Kino I. Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a.M. 1989.

Grob, Norbert: »Breitwand«, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 83-86.

Stiglegger, Marcus: »Von der Leere ins Nichts: Bruno Dumont«, in: Grob, Norbert u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009, S. 242-253.

Tancelin, Philippe u.a.: Bruno Dumont, Paris 2007.

INTERNETQUELLEN

Carrara, Geremia/Gaspari, Gisella: »Der Filmemacher Bruno Dumont«, <http://www.3sat.de/page/?source=/ard/kinomagazin/108726/index.html>, 15.08.2011.

Hughes, Darren: »Bruno Dumont's Bodies«, http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dumont_bodies/, 15.08.2011.

Pichené, Julien/Devanne, Laurent: »bruno dumont, cineaste«, http://www.arkepix.com/kinok/Bruno%20DUMONT/dumont_interview.html, 01.09.2011.

Stiglegger, Marcus: »29 Palms«, <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/29Palms.htm>, 15.08.2011.

FILME

Flandres/Flandern (Frankreich 2006, Regie: Bruno Dumont).

Hors Satan (Frankreich 2011, Regie: Bruno Dumont).

La vie de Jésus/Das Leben Jesu (Frankreich 1997, Regie: Bruno Dumont).

L'humanité /Humanität (Frankreich 1999, Regie: Bruno Dumont).

Twentynine Palms (Frankreich/D/USA 2003, Regie: Bruno Dumont).

INTENSITÄTEN IN KOLLISION

Der Körper als Einschreibefläche polymorpher Identitäten in David Lynchs *Inland Empire*

VON CHRISTIANE MATHES

In Bezug auf Körperlichkeit in Lynchs frühem und mittlerem Filmschaffen werden oft Aspekte des Monströsen, Grotesken und der Deformation hervorgehoben¹ – das Baby in *Eraserhead* (USA 1977), John Merrick in *The Elephant Man* (USA 1980), Baron Harkonnen in *Dune* (USA 1984), Bobby Peru, Juana und Perdita Durango in *Wild at Heart* (USA 1990) oder der Einarmige in *Twin Peaks - Fire Walk with Me* (Frankreich/USA 1992) sind nur als die einprägsamsten Beispiele abweichender Körperbilder zu nennen. Der Körper wird präsentiert als in seiner fleischlichen Materialität gefangen und diese erleidend, Gewalt, Begehren und Verfall ausgeliefert. Zudem zeichnen sich Lynchs Filme visuell durch eine augenfällige Betonung des Körperlichen aus, allgegenwärtig ist Lynchs Faszination für Texturen wie Haut, offene Wunden, Geschwüre oder gar Gehirnmasse; die Großaufnahmen von Augen, Ohren oder sinnlich geöffneten Lippen sind längst als ikonische Partialobjekte, sogenannte »Lynchismen«², zu einem Markenzeichen geworden.

An diese deformierten und versehrten Körper sind zunächst noch univoke Identitäten gekoppelt, die Konstitution von personaler Identität – nach John Lockes klassischer Vorstellung kontingenter Identität verstanden als das physische und psychische »Sich-Selbst-Gleich-Bleiben eines vernünftigen Wesens«³ über Raum und Zeit hinweg – steht in direktem Verhältnis zu einem kontinuierlich fortbestehenden Körper. Die Verschiebungen in diesem Verhältnis beginnen mit *Twin Peaks - Fire Walk with Me*, dem Film, der den Übergang zum Spätwerk markiert: Bobs Identität infiltriert die von Leland Palmer und manifestiert sich physisch, indem Lelands Körper zeitweise von Bob besetzt und zu dessen Gestalt umgebildet wird; es findet eine parasitäre Zersetzung von Identität und eine Unterbrechung der körperlichen Kontinuität statt.

1 Vgl. hierzu beispielsweise Seeßen: David Lynch und seine Filme, S. 22f.; Bechmann: »Der Körper: Kontrolle und Kontrollverlust«.

2 Seeßen: David Lynch und seine Filme, S. 14.

3 Locke: Versuch über den menschlichen Verstand, S. 420.

I. AN OCEAN OF POSSIBILITIES – DER KÖRPER ALS MÖGLICHKEITSFELD

Mit dem Spätwerk Lynchs vollzieht sich ein Wandel von einem materiellen, deformierten zu einem transzendenten Körper, der zwar noch über ein kontinuierliches Bewusstsein verfügt, dieses ist jedoch nicht mehr an bloße Körperlichkeit gebunden, das leibliche Dasein kann überschritten werden. Konnten im frühen und mittleren Schaffen Lynchs physischer Körper und personale Identität einander noch verhältnismäßig eindeutig zugeordnet werden, setzt dagegen mit *Lost Highway* (Frankreich/USA 1997) eine klare Wende ein – das direkte Verhältnis von Körperkonstruktion und Identitätskonstitution löst sich radikal auf, eine Identität kann verschiedene Körper durchlaufen, wie im Fall von Fred Madison, dessen Bewusstsein sich in den Körper von Pete Dayton transformiert. Somit verliert die Definition von Locke ihre Gültigkeit, welche die transtemporale Kontinuität von Körper und Bewusstsein als einer Einheit als notwendiges Kriterium erfordert, und der Körper ist kein verlässliches Merkmal personaler Identität mehr. *The Straight Story* (Frankreich/GB/USA 1999) stellt ein retardierendes Moment dieser Entwicklung dar, steht hier doch gerade die Unzulänglichkeit des physischen Körpers und die Unmöglichkeit diesen letztlich zu überwinden im Vordergrund. Mit *Mulholland Drive* (USA 2001) setzt sich diese Entwicklung in einer Variation fort – ebenfalls ist die univoke Zuweisung von kontinuierlich existierendem Körper und personaler Identität nicht mehr möglich, doch statt einer singulären Identität, die sich auf verschiedene Körper verteilt, setzen sich doppelte Identitäten auf einem Körper ab.

Inland Empire (Frankreich/PL/USA 2006) als der vorläufige Höhepunkt der angedeuteten Entwicklung stellt hierzu die Potenzierung dar – es sind nicht mehr nur verdoppelte Identitäten, sondern stetig in der Umgestaltung begriffene vielfache Identitäten, die sich auf einem kontinuierlichen Körper konstituieren. In einer Szene noch relativ zu Anfang des Films spricht die Figur Freddie Howard (Harry Dean Stanton) nicht ohne Grund von einem »ocean of possibilities« – in Anlehnung an diese Metapher kann der Körper der Protagonistin (Laura Dern) in einer ersten Annäherung als eine Art Möglichkeitsfeld⁴ begriffen werden, auf welchem sich innerhalb der Diegese verschiedene Identitätsentwürfe herausbilden. Diese Entwürfe erweisen sich jedoch als nicht stabil, vielmehr sind sie fluide und verdichten sich nur für einen begrenzten Zeitraum zu einem einheitlichen Ich, welches im Moment der Verdichtung schon sogleich zu zerfallen beginnt. Identität in *Inland Empire* kann demnach umrissen werden als ein kurzzeitiger Kristallisationspunkt in einem Feld vielfältiger Möglichkeiten. Diese Kristallisation bringt eine temporäre Identitätsstruktur hervor, die selektiv das Möglichkeitsfeld organisiert, so dass sich bestimmte Möglichkeiten verwirklichen.

Die erste Verwirklichung auf besagtem Möglichkeitsfeld ist Nikki Grace, eine alternde Schauspielerin, die den Zenit ihrer Karriere bereits überschritten hat und

4 Steven Shaviro spricht auch von »multiple potentialities of the body«, vgl. Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 79.

ihr Dasein als *trophy wife* eines vermögenden und sehr eifersüchtigen polnischen Geschäftsmannes (Peter J. Lucas) fristet. Als sie für die Hauptrolle der Sue Blue in dem Film (im Film) *On High in Blue Tomorrows* ausgewählt wird, glaubt sie an ihr Comeback. Nikki wird somit auf der innerdiegetischen Ebene eingeführt als die »Ausgangsidentität«. In Kritiken und Sekundärliteratur, wie beispielsweise bei Kaul und Palmier,⁵ findet man häufig die nahe liegende Interpretation, dass sich Nikki in ihrer Rolle der Sue verliert, (innerdiegetische) Realität nicht mehr vom Film (im Film) unterscheiden kann, ihr Leben sich mit dem der Filmfigur vermischt und sie sich letztlich ganz für Sue hält, womit Sue eine Abspaltung von Nikki wäre. Doch greift diese Deutung lediglich im ersten Drittel von *Inland Empire*, und Lynch dürfte mittlerweile wohl bekannt dafür sein, dass sich seine Filme derart einfachen Zugriffen meist entziehen. Bei genauer Betrachtung handelt es sich hierbei nicht nur um die bloße Repräsentation einer Persönlichkeitsspaltung oder multipler Persönlichkeiten im pathologischen Sinne, denn wie noch zu zeigen sein wird, sind diese beiden Identitäten – Nikki und Sue – mehrfach gespiegelt und gebrochen, sie unterliegen in sich Wandlungen, Verschiebungen und sogar Verdopplungen, was treffender mit dem Begriff polymorpher Identität erfasst werden kann.

Vorerst kann festgehalten werden, dass für den Zuschauer, ähnlich wie schon bei den Identitätsverdopplungen Betty-Diane und Rita-Camilla in *Mulholland Drive* oder zuvor Renee-Alice in *Lost Highway*, die einzige Konstante jener polymorphen Identitäten in *Inland Empire* der Körper der Protagonistin ist, auf welchem sich diese Identitäten ablagern. Hier wird er geradezu ins Zentrum der gesamten Erzählung gerückt und auch optisch zum absoluten Fixpunkt: In keinem von Lynchs vorhergehenden Filmen bewegt sich die Kamera so quälend nah am Gesicht der Schauspielerin, die handliche DV-Kamera, mit der Lynch zum ersten Mal bei einem Kinofilm arbeitet und welche ihm größtmögliche Freiheit beim Filmen gewährt,⁶ erlaubt eine ästhetisch kompromisslose Kameraführung von taktilem Intensität. Laura Dernas Schauspiel erreicht einen Grad der mimischen Ausdrucksmächtigkeit, der nahezu das Filmbild sprengt, oder wie Georg Seeßlen es formuliert: »Dern › stellt‹ nicht › dar‹, sie explodiert.«⁷ Und Lynch fängt jede dieser »Explosionen« im Detail ein.

5 Vgl. Kaul/Palmier: David Lynch, S. 129.

6 Vgl. Seeßlen: »Von der Kunst zum Kino und zurück«, S. 23.

7 Ebd.



Abb. 1/Abb. 2/Abb. 3: Die Gesichter der Laura Dern

Sowohl in *Lost Highway* als auch *Mulholland Drive* ist es noch möglich, die Identitäten jeweils bestimmten Erzählebenen zuzuordnen – obwohl Renee und Alice die gleiche Person verkörpern, kann die brünette Renee klar in der Fred-Erzählung des ersten und letzten Drittels situiert werden, während die blonde Alice nur in der Pete-Erzählung erscheint,⁸ die Identitäten lassen sich voneinander abgrenzen. In *Inland Empire* hingegen spielt Lynch gerade mit der Überschreitung und Verwischung dieser Grenzen zwischen Identitäten, so dass diese beständig ineinander übergehen. Der Körper wird damit zu einem Durchgangsort.

II. ZIRKULIERENDE INTENSITÄTEN UND NOMADISCHE SUBJEKTE

Für eine tiefer gehende Annäherung ist es sinnvoll, Deleuzes und Guattaris Vorstellung des organlosen Körpers zu Hilfe zu nehmen. Dieses Konzept entwickelt Deleuze über mehrere Schriften hinweg, zu seiner vollen Entfaltung und Ausdifferenzierung gelangt es dennoch erst in den zusammen mit Guattari entstandenen Texten zu Schizophrenie und Kapitalismus.⁹ Es verweist anfangs hauptsächlich auf die virtuelle Dimension eines realen Körpers. In *Anti-Ödipus* bezeichnen Deleuze und Guattari den organlosen Körper als »ein Ei: durchzogen von Achsen und Schwellen, von Längen- und Breitengraden, von Gradienten, die die Übergänge und Bestimmungen desjenigen kennzeichnen, das sich hier entwickelt«. ¹⁰ Der organlose Körper ist folglich zunächst eine leere, unorganisierte Fläche, die stets in der Entwicklung begriffen ist, und steht im Gegensatz zum vollständig ausdifferenzierten und damit auf eine bestimmte Form festgelegten Organismus. In *Tausend Plateaus* heißt es zudem: »Ein organloser Körper ist so beschaffen, dass er nur von Intensitäten besetzt und bevölkert werden kann. Nur Intensitäten passieren und zirkulieren.« ¹¹ Stark vereinfacht kann der organlose Körper umschrieben werden als eine virtuelle Oberfläche ohne Rückbindung an eine innere Tiefe, auf welcher sich Intensitäten (Ströme, Affekte oder allgemeiner Energien) verteilen und neue Strukturen formieren. Sie bilden laut Deleuze und Guattari »Regionen auf diesem organlosen Körper, das heißt Intensitätszonen, Erregungsfelder. Im Inneren dieser Felder ergeben sich Individualisierungs- und Sexualisierungsphänomene. Schwellen überschreitend, geht man über von einem Feld zum anderen: unaufhörlich wandert man, wechselt Person und Geschlecht«. ¹² Steven Shaviro bezeichnet diese Felder auch als »space of nomadic multiplicities«. ¹³ Ebenfalls sprechen Deleuze und Guattari in Bezug auf den organ-

8 Einzige Ausnahme ist eine Fotografie, in der beide zugleich zu sehen sind, und direkt im Anschluss Renee als eine Art Vision in der Pete-Erzählung.

9 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*; dies.: *Tausend Plateaus*.

10 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 27.

11 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 210.

12 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 110.

13 Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 79.

losen Körper von einer »Einschreibe- oder Aufzeichnungsfläche«.¹⁴ Hier ist allerdings zu differenzieren: Auf den ersten Blick scheint der Begriff der Aufzeichnungsfläche für eine filmische Analyse geeigneter zu sein, für die Anwendung auf *Inland Empire* geht er jedoch nicht weit genug, da der Vorgang der Aufzeichnung rein an der virtuellen Oberfläche wirkt, ohne die Fläche an sich zu beeinflussen oder auf sie überzugreifen. Die Oberfläche, das Medium der Aufzeichnung, bleibt neutral. Der Prozess des Einschreibens hingegen manifestiert sich nicht an, sondern *in* der Oberfläche und wirkt dabei auf sie ein, wie etwa bei einem Wachsplättchen wird etwas »eingeritzt« ohne die Oberfläche jedoch zu durchdringen. Im Einschreiben vollzieht sich demnach eine Umgestaltung der Oberfläche des organlosen Körpers, es schreiben sich neue Gradienten ein, welche Spuren oder Markierungen hinterlassen und das »Material« nachhaltig verändern. Es bilden sich demzufolge neue Strukturen auf dem organlosen Körper heraus, die allerdings erneut überschrieben werden können, da die Einschreibung nicht bis in die Tiefe wirkt. An dieser Stelle sei auch kurz das Bild der sich entlang der Rillen einer Schallplatte bewegenden Tonnadel erwähnt, welches Lynch zu Beginn und etwa in der Mitte des Films einmontiert und damit Übergänge von einer Identität zu anderen kennzeichnet. Mit dem Konzept des organlosen Körpers kann die Protagonistin in *Inland Empire* nun weiter gedacht werden als eine Einschreibefläche ohne Tiefe (oder Subjekt-Kern), auf der sich Intensitäten in Bewegung befinden und in Zonen sammeln, aus welchen sich wiederum instabile, fluide Identitäten bilden. Damit sind Nikki und Sue »Personen als intensive Zustände«¹⁵ die Verschiebungen und Wandlungen dieser Personen Zwischenstadien im Einschreibungsprozess, Intensitäten, die sich noch in Zirkulation befinden. Diesen wechselnden Personen liegt dennoch ein Subjekt zugrunde, denn Deleuze und Guattari postulieren, dass »auf der Einschreibefläche etwas sich ausmachen lässt, dem der Status eines Subjekts zukommt. Ein seltsames Subjekt ist es, bar einer festen Identität, fortwährend auf dem organlosen Körper [...] umherirrend, [...] überall als Gratifikation ein Werden oder eine Verwandlung erhaltend, aus Zuständen geboren, die es konsumiert«.¹⁶ Damit ist das Subjekt, das aus dem organlosen Körper hervorgeht, dezentriert und permanent einem Prozess des Werdens unterworfen, einem Wechselspiel von Organisation und Desorganisation ausgeliefert, es gleitet hinüber von einer Organisationsstruktur zur anderen.

III. LOOK AT ME AND TELL ME IF YOU'VE KNOWN ME BEFORE...

Nun sollen die Verfahren der Einschreibung und Überschreibung, welchen die Protagonistin als das filmische Subjekt in *Inland Empire* unterliegt, in Umrissen nachgezeichnet werden. Die als Nikki bezeichnete Identität schreibt sich also

14 Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 18.

15 Ebd., S. 111.

16 Ebd., S. 23f.

zuerst dem Subjekt des organlosen Körpers ein und organisiert sich als eine für einen bestimmten Zeitraum kohärente Identitätsstruktur, die in einem scheinbar gegenwärtigen Raum-Zeit-Gefüge verortet ist. Dieses Nikki-Subjekt durchläuft Intensitäten – erhält eine Rolle in einem Film, beginnt mit den Dreharbeiten, lässt sich von ihrem Co-Schauspieler Devon (Justin Theroux), der im Film (im Film) die Rolle des Billy spielt, zu einer Affäre verführen. Mit dieser Affäre beginnen sich schließlich die Intensitäten neu zu verteilen – zunächst als eine bloße Rolle der Schauspielerin Nikki bildet sich auf dem organlosen Körper eine weitere Intensitätsregion aus, die mit Sue Blue bezeichnet wird. Anfangs sind die Trennungslinien zwischen den beiden Intensitätsregionen Nikki Grace und Sue Blue auf dem organlosen Körper noch klar voneinander abgegrenzt, diese werden jedoch immer durchlässiger bis hin zur völligen Auflösung, bis das Feld Nikki und das Feld Sue ineinander diffundieren. Auf diese Art überschreibt eine Identitätsstruktur nach und nach die vorhergehende und organisiert sich der organlose Körper zu Sue Blue. Dem Wesen des organlosen Körpers ist allerdings immanent, sich der Organisation oder Ausdifferenzierung zu widersetzen,¹⁷ und er tendiert daher zur Auflösung, das Film-Subjekt wehrt sich gegen seine Überschreibung, versucht sich seine Identitätsstruktur zu bewahren und sich ihrer beständig zu versichern. Dies kann an einer Sequenz besonders gut beobachtet werden, die ein Stadium des Übergangs markiert: Wir sehen, wie die beiden Protagonisten miteinander schlafen, doch während die von Dern gespielte Frau von Vorkommnissen am Filmset erzählt (»It's that scene we did yesterday, but I know it's tomorrow«), was sie als die Schauspielerin Nikki Grace identifiziert, versteht ihr männliches Gegenüber nicht, wovon sie redet, denn er befindet sich auf einer anderen Ebene der Diegese, nämlich im Film im Film und ist somit nicht der Schauspieler Devon Berk, sondern die Figur Billy.¹⁸ Schockiert von seinem Unverständnis, seinem Nicht-Erkennen, ruft die Protagonistin immer wieder mit wachsender Verzweiflung »It's me, Nikki – look at me!«, während dieser Satz für ihr Gegenüber keinerlei Sinn mehr beinhaltet. Hieran schließen sich die Begebenheiten an, die Nikki gerade noch als Szene aus dem Film im Film erzählt hat: Sie parkt ihr Auto und wird auf eine Inschrift über einer Tür aufmerksam, die sie veranlasst, durch diese Tür zu gehen. Im Inneren findet sie sich im Set von *On High in Blue Tomorrows* wieder und sieht durch die Kulissen sich selbst, Devon, den Regisseur Kingsley (Jeremy Irons) und Freddie Howard bei der Textprobe, jene Szene ist jedoch die Wiederholung einer früheren Szene aus *Inland Empire*, die wir zuvor aus der umgekehrten Perspektive gesehen haben. An dieser Stelle kann man beobachten, wie die Identitäten kollidieren und sich die Intensitätsfelder mischen – wir erblicken Nikki bei der Textprobe und gleichzeitig Nikki einer späteren Zeitzone, die sich selbst aus den Kulissen zusieht und im Begriff ist, von Sue überschrieben zu werden.

17 Vgl. ebd., S. 15f.

18 Vgl. Kaul/Palmier: David Lynch, S. 133.

Durch diese Kollision entsteht eine Verdopplung von Nikki, die aber gebrochen wird, da sich die Nikki der späteren Zeitzone in einem Stadium des Übergangs befindet, weder eindeutig Nikki, noch nicht Sue. Zusätzlich sind hier die Zeit- und Realitätsebenen der Narration mehrfach ineinander verschachtelt. Da die Gruppe durch ein Geräusch den Eindringling bemerkt, läuft Devon auf sie zu, hinzu erscheint außerdem der eifersüchtige Ehemann, vor dem sie aus Angst wegläuft. Als die Protagonistin in einem Haus im Filmset Zuflucht sucht, ist sie plötzlich gefangen: Sobald sie die Tür hinter sich schließt, ist sie in Sues Realität hermetisch eingeschlossen und diese – vormals Film im Film – wird nun zur innerdiegetischen Realität, wofür auch spricht, dass sie fortwährend Billys Namen, also den der Film-im-Film-Figur, ruft. Eben noch in Zirkulation zwischen Nikki und Sue, ist sie nun eindeutig in die Identitätszone von Sue übergetreten, und aus der Filmkulisse wird plötzlich eine »realistische« Umgebung, eine äußere Struktur wird ihr gewaltsam übergestülpt. Dies spricht dafür, dass der Einschreibungsprozess in Abhängigkeit zu Veränderungen der innerdiegetischen Realität steht, man könnte sogar annehmen, dass er durch diese erzeugt wird.

Eine weitere Umkehrung zu *Lost Highway* und *Mulholland Drive* tritt hier zutage: Während in *Lost Highway* und *Mulholland Drive* die Veränderungen in der Narrationsstruktur von den Figuren bzw. deren innerer Entwicklung ausgelöst werden (Fred verwandelt sich in Pete, weil er die Schuldgefühle an der Ermordung von Renee nicht mehr ertragen kann; Betty wird zu Diane, als der von ihr in Auftrag gegebene Mord an Camilla in ihr Bewusstsein dringt), also die Identitätsstruktur die Erzählstruktur infiziert, löst hier die Veränderung der Narration extrinsisch die Identitätssprünge aus, und die Identitätsstrukturen der Protagonistin passen sich der Umgebung an.

Die Intensitäten und daraus entstehenden Identitäten, die das Film-Subjekt durchläuft, lassen sich demnach bei Lynch außerdem, wie schon in einigen seiner vorherigen Filme, mit bestimmten Räumen assoziieren. »Look in the other room« steht als Schlüsselsatz zwischen den Übergängen. Zudem sind die Übergänge zwischen den Identitätszonen von zeitlichen Paradoxa gekennzeichnet. In Deleuzes *Die Logik des Sinns* sind Paradoxa solcherart Merkmale des reinen Werdens: »Seine Eigenart ist es, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen. Insofern es sich dem Gegenwärtigen entzieht, verträgt dieses Werden weder die Trennung noch die Unterscheidung von Vorher und Nachher, von Vergangenenem und Künftigen. Es gehört vielmehr zum Wesen des Werdens, in beide Richtungen gleichzeitig [...] zu streben.«¹⁹ Das nomadische Film-Subjekt verliert sich in diesem scheinbar unendlichen und vielschichtigen Prozess des reinen Werdens, ein Sein bleibt ihm verweigert. Mehrfach thematisiert die Protagonistin,²⁰ dass sie nicht wisse, was vorher und was nachher geschehen sei. Auch kehrt ein Satz in

19 Deleuze: *Die Logik des Sinns*, S. 15.

20 Zusätzlich thematisieren auch andere Figuren, wie die osteuropäische Nachbarin zu Beginn, Zeitverschiebungen explizit.

allen Identitätsbereichen wieder: »Look at me, and tell me if you've known me before«, fragt die Protagonistin, um sich zu orientieren, in welchem Identitätsfeld sie sich gerade bewegt, dieser Resonanzsatz verweist permanent auf die angrenzenden Identitätszonen, die im Prozess des Werdens bereits durchlaufenen und die noch zu durchlaufenden.

IV. ENDSTATION HOLLYWOOD BOULEVARD

In diesem Werdensprozess findet etwas statt, das Deleuze »schöpferischen Zerfall«²¹ nennt. Dieser schöpferische Zerfall lässt sich auch an der Protagonistin von *Inland Empire* feststellen. Mit jeder neuen Identitätsstruktur, die sich verwirklicht und reproduziert, verliert sie etwas von ihrem sozialen Status und ihrer körperlichen Integrität, dem schönen Schein. Gesicht und Kleidung sind mehr und mehr derangiert, sie steigt ab vom Filmstar über die Filmfigur zur Hausfrau im an *white trash* grenzenden Milieu, und nachdem sie mehrere Zwischenstadien durchquert hat, findet sie sich letztlich auf dem Straßenstrich am Hollywood Boulevard wieder. Ihr Gesicht ist von Wundmalen entstellt, das Haar zerraut, ihr gesamtes Äußeres ist heruntergekommen und schmutzig. Zuerst ist sie verwirrt und orientierungslos, sie sieht an sich herunter und konstatiert ungläubig »I'm a whore«. »Where am I?« fragt sie sich, da sie gerade in ein neues Identitätsfeld übergetreten ist, und erkennt dann: »I'm a freak!« Diese Prostituierte hat sich aus dem Sue-Intensitätsbereich herausgebildet und verkörpert sie zu einem späteren Zeitpunkt, wie der Zuschauer aus den mit Rückblenden kombinierten monologischen Szenen in der Dachkammer erfährt. In diesem Identitätsbereich findet abermals eine Verdopplung statt: Die Prostituierte Sue fühlt sich verfolgt und entdeckt auf der anderen Straßenseite Billys Ehefrau (Julia Ormond), die Sue aus Eifersucht umbringen will und sich versteckt, dazwischen sehen wir jedoch nicht Billys Frau, sondern stattdessen Sue selbst, die ihre Verdopplung von der anderen Seite der Straße auslacht.

Doch ist gleichzeitig Nikki in diesem paradoxen Werden präsent, sie kristallisiert sich nach dem Mord an der Prostituierten Sue wieder heraus und mit ihr bildet sich die innerdiegetische Realität wieder zum Film im Film zurück. Erneut stülpt sich ihr die Umgebung – Filmset, Kamera, Regisseur und Crew – über und forciert das Hervortreten des Nikki-Identitätsbereichs aus dem Prozess der Zirkulation von Intensitäten auf dem organlosen Körper. Auf diesen schreibt sich eine weitere, bisher noch unerwähnt gebliebene Identitätsstruktur ein: Die Intensitätsregion Nikki überschneidet sich mit der des polnischen Mädchens, im Abspann als »Lost Girl« benannt, das vor einem Fernsehapparat sitzend das Geschehen verfolgt hat und durch seine Existenz darauf hinweist, dass die innerdiegetische Realität Nikkis ein weiterer Film im Film und *On High in Blue Tomorrows* gar ein Film im Film im Film ist. Mit dieser letzten Drehung könnte

21 Deleuze: Die Logik des Sinns, S. 111.

man nun noch einen Schritt weiter gehen und das polnische Mädchen als den realen und die von Laura Dern verkörperte Protagonistin als deren virtuellen organlosen Körper interpretieren. Zuvor hatte die Geschichte des Mädchens sich invasiv an mehreren Stellen in die verschiedenen Sue-Erzählungen eingeschrieben und diese kurzzeitig überschrieben. Am Ende von *Inland Empire* sieht Nikki sie aus dem Fernsehbild heraus an, das Mädchen erwidert diesen Blick und die durch das Medium repräsentierte Membran, die eine Realität von der anderen, einen Intensitäts- und den daraus hervorgehenden Identitätsbereich vom anderen separiert, wird durchlässig. Nach diesem Blickaustausch verlässt Nikki das Set des Films im Film im Film und gelangt von dort in einen Kinosaal, wo sie sich selbst auf der Leinwand sieht. Derartige mediale Rückkopplungen gibt es in *Inland Empire* mehrfach, meist verbunden mit dem Durchschreiten eines roten Vorhangs, und wie wir es aus anderen Filmen Lynchs kennen, markiert das Vorhangmotiv einen Übergang zwischen Erzählungen oder Erzählebenen. Hier stellt die mediale Rückkopplung noch einmal deutlich den virtuellen Charakter aller sich am Körper der Protagonistin einschreibenden polymorphen Identitäten zur Schau.

Besinnt man sich zum Ende des Films noch einmal auf den Anfang, kann das polnische Märchen, welches die Nachbarin erzählt, einen weiteren Deutungsansatz liefern: Ein kleiner Junge geht hinaus zum Spielen, und wie er hinaustritt und der Welt gewahr wird, spiegelt er sich in einem Fenster und bringt durch diese Spiegelung das Böse mit sich in die Welt. Mit dieser Geschichte könnte man Nikki als die – allerdings weder böse noch unschuldige – mediatisierte Spiegelung des polnischen Mädchens und dessen Geschichte denken, eine Spiegelung, die sich bricht und ihrerseits wieder neue Spiegelungen, Fragmentierungen und Verzerrungen produziert und reproduziert.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bechmann, Helga: »Der Körper: Kontrolle und Kontrollverlust«, in: Pabst, Eckhard (Hrsg.): *A Strange World. Das Universum des David Lynch*, Kiel 1999, S. 142-158.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M. 1977.
- Deleuze, Gilles: *Die Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.
- Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München 2011.
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Hamburg 2000.
- Seeblen, Georg: *David Lynch und seine Filme*, Marburg 2003.
- Seeblen, Georg: »Von der Kunst zum Kino und zurück. David Lynch und sein neuer Film *Inland Empire*«, in: *epd film*, Nr. 4 (2007), S. 20-25.

Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN 1993.

FILME

Dune/Der Wüstenplanet (USA 1984, Regie: David Lynch).

Eraserhead (USA 1977, Regie: David Lynch).

Inland Empire/ Inland Empire - Eine Frau in Schwierigkeiten (Frankreich/PL/USA 2006, Regie: David Lynch).

Lost Highway (Frankreich/USA 1997, Regie: David Lynch).

Mulholland Drive/Mulholland Drive – Straße der Finsternis (Frankreich/USA 2001, Regie: David Lynch).

The Elephant Man/Der Elefantenmensch (USA 1980, Regie: David Lynch).

The Straight Story/The Straight Story – Eine wahre Geschichte (Frankreich/GB/USA 1999, Regie: David Lynch).

Twin Peaks – Fire Walk with Me/Twin Peaks – Der Film (Frankreich/USA 1992, Regie: David Lynch).

Wild at Heart/ Wild at Heart – Die Geschichte von Sailor und Lula (USA 1990, Regie: David Lynch).

DER SCHMERZENS/MANN

Die Dekonstruktion des männlichen Körpers in
Don Siegels *The Beguiled*

VON KATHARINA HENNIG

Frauen sind zu allem fähig, zu Betrug, Diebstahl und zu Mord. Hinter der Maske der Unschuld verbirgt sich bei ihnen genauso viel Schlechtes wie bei einem Mafioso. Jedes junge Mädchen, auch wenn es noch so harmlos aussieht, ist in der Lage, jemanden zu töten.¹

Don Siegel

Im Jahre 1970 wagte der bis dato für seine Darstellungen in der »Dollar-Trilogie« Sergio Leones bekannt gewordene Schauspieler Clint Eastwood den Schritt auf ein bisher für ihn unbekanntes Terrain. Zu dieser Zeit hatte Eastwood sich ein Image kreiert – das des unantastbaren Einzelgängers, der vor Waffengewalt nicht zurückschreckt, um gegen Devianz vorzugehen und »Recht und Ordnung« durchzusetzen. In *The Beguiled* würde er nun zum ersten Mal in seiner schauspielerischen Laufbahn einen körperlich und zugleich moralisch schwachen und unterlegenen filmischen Charakter darstellen.

Der filmische Ausdruck, so Christian Hißnauer, habe direkten Einfluss auf die Konstruktion von Männlichkeit im Film, zumal er sich als Inszenierung ausweise und aus dem Körper die Inszenierung einer Inszenierung mache.² Im Extremen könne es durch die Inszenierung zu einer filmischen Auflösung des Körpers und/oder des Raums kommen. In diesem Zusammenhang soll hier die Dekonstruktion des männlichen Körpers in *The Beguiled* untersucht werden.

I. KONSTRUKTION UND DEKONSTRUKTION DES MÄNNLICHEN KÖRPERS

Wie im Folgenden dargestellt, wird der männliche Körper von Clint Eastwoods John McBurney in *The Beguiled* zunächst systematisch männlich konstruiert, um schließlich gänzlich – physisch und symbolisch – dekonstruiert zu werden. Die Konstruktion des männlichen Körpers geht immer auch einher mit einem erhöhten Selbstvertrauen des männlichen Protagonisten, der sich die Zuneigung der ihn begehrenden Frauen zu Eigen macht. Das »Erstarken« seines männlichen Körpers, seiner »offensichtlichen Männlichkeit« und sein damit einhergehendes

1 Don Siegel zitiert nach: Schickel: Clint Eastwood, S. 213.

2 Vgl.: Hißnauer/Klein: »Männer – Machos – Memmen«.

verstärktes Werben um die Zuneigung der Frauen wird ihm zum Verhängnis: Indem er diese Zuneigung »verspielt«, wird von Seiten der Frauen durch die Dekonstruktion seines Körpers verhindert, dass der erstarkende Körper ihnen auf physischer und sexueller Ebene erneut »gefährlich« werden und somit ihre Ordnung innerhalb des Pensionats zerstören kann. Bezüglich der Konzeptualisierung von Männlichkeit des australischen Soziologen Robert W. Connell³ stellt dies in *The Beguiled* einen Wechsel von dem Geschlechterverhältnis der »Unterordnung« zur »Komplizenschaft« und schließlich »Hegemonie« dar; der hier aufgezeigte Wechsel ist körperlich immer präsent und mündet in der Dekonstruktion des männlichen Körpers. Dieser wird zunächst zum Objekt weiblicher Begierde und schließlich zum Objekt weiblicher Rache; der männliche Körper ist in diesem Zusammenhang auch immer das Symbol der Männlichkeit, zumal an den von Clint Eastwood verkörperten filmischen Figuren »bestimmte als Zeichen von Männlichkeit vorgestellte Tugenden und Verhaltensmuster wie Souveränität, Entschlossenheit, Härte und Unabhängigkeit exponiert [werden]«.⁴

The Beguiled ist ein erotisch aufgeladener Film, der in den letzten Tagen des amerikanischen Bürgerkriegs spielt. Der Nordstaaten-Soldat John McBurney wird schwer verwundet und mit gebrochenem Bein in einem Mädchenpensionat aufgenommen. Ohne es zu ahnen und aus purer Selbstüberschätzung begibt sich McBurney dort in einen tragischen Konflikt, als er sich mit der siebzehnjährigen Carol einlässt: Die Frauen unter der Leitung der zutiefst verletzten Rektorin Martha (Geraldine Page) sinnen auf Rache.

McBurneys fast schon gesunder Körper wird – analog zu seiner männlichen Identität – durch die Hand der Frauen nun buchstäblich dekonstruiert. Zunächst amputieren sie sein verwundetes Bein unter dem Vorwand, dieses sei mit Wundbrand infiziert. Sie betäuben ihn lediglich mit Wein und Laudanum. Die nächtliche Amputationsszene mutet gespenstisch an: McBurney wird zunächst auf einem Tisch fixiert, und Martha greift zu einer groben Säge. Ihr Gesichtsausdruck verrät die Erregung, die ihr die Macht über den gefesselten Soldaten verleiht. Während sie das Bein absägt, spritzt Blut auf ihr Gesicht, deutlich sind die kreischenden Geräusche der Säge auf dem Knochen zu hören. In dieser Affektrhetorik geht es um die Konstitution eines Film|Körpers, der mit der Attacke von McBurney auch die dem Zuschauer bekannte Imago des Stars Clint Eastwood zerstört.

Durch zahlreiche Zwischeneinblendungen wird deutlich, dass die Direktorin Martha Farnsworth als junges Mädchen ein inzestuöses Verhältnis mit ihrem Bruder hatte. So reagiert sie äußerst ungehalten, als McBurney ein Medaillon aus ihrem Wäscheschrank entwendet, das eine Abbildung ihres einst geliebten Bruders enthält. Als er den Mädchen von Briefen zwischen ihr und ihrem Bruder erzählt, die sie stets geheim gehalten hatte und die ihr Verhältnis zum Bruder

3 Connell definiert vier Hauptformen von Männlichkeit: Hegemonie, Komplizenschaft, Unterordnung und Marginalisierung. Siehe Connell: *Der gemachte Mann*.

4 Morsch: »Muskelspiele«, S. 50f.

enthüllen könnten, sinnt sie auf Rache – dies ist der Moment, in dem sie den Plan fasst, den Soldaten zu töten, da ihre so mühevoll aufgebaute Fassade der unberührten und »sündenfreien« Direktorin zu zerbrechen droht. McBurney wird nun nicht nur durch seine physische Präsenz im Mädchenpensionat, sondern auch psychisch als männlicher Eindringling wahrgenommen.

Mehrere Einblendungen von Bildern des Bruders suggerieren dem Zuschauer seine immer noch überaus dominante männliche Präsenz im Mädchenpensionat, eine Szene zeigt zudem auch eine versuchte Vergewaltigung des Hausmädchens Hallie durch den Bruder (und auch McBurney versucht später, Hallie zu vergewaltigen, was ihn mit diesem in Verbindung bringt). Das Interesse der Rektorin an einer Frau sowie ihr Verhalten gegenüber dem untreuen McBurney als grausamer »Racheengel« zeigen, dass sie von ihrem »untreuen« Bruder zutiefst enttäuscht wurde und jeden männlichen Eindringling, der in ihren Augen »Böses« im Schilde führt, bereit ist, zu vernichten, wobei sie jedoch selbst eine Art männliche Beschützerrolle einnimmt. Sie schneidet McBurneys Bein ab und kastriert ihn damit nahezu. Dieser Akt der Dekonstruktion bzw. Kastration steht symbolisch für die Rache einer enttäuschten bzw. betrogenen Frau. Triumphierend reibt sie sich die Rächerin ihre blutverschmierten Hände, ohne dabei Schuld oder Reue zu empfinden.

Die Dekonstruktion des männlichen Körpers in *The Beguiled* steht immer auch in einem direkten Bezug zu der seelischen Dekonstruktion des männlichen Protagonisten und in einem direkten Zusammenhang mit vigilantistisch motivierten Aktionen der Gewalt: Nachdem er sein Bein verloren hat, wendet sich McBurney letztlich nur einer Frau zu – Marthas Assistentin Edwina. Doch zu einem glücklichen Ende führt auch diese nun feste Beziehung nicht. Durch die Vergiftung und somit Tötung raubt Martha ihm die Möglichkeit, mit Edwina fortzugehen und mit ihr gemeinsam zu leben. Nur durch seine Tötung sieht sie sich in der Lage, die Macht über McBurney und Edwina zurück zu gewinnen. Sie begehrt beide, sieht McBurneys Betrug jedoch als Verrat an ihrer Person. Zudem will sie ihre Vormachtstellung im Pensionat bewahren, die sie durch Edwinas möglichen Fortgang in Gefahr sieht. Der Torso des getöteten Soldaten McBurney wird schließlich vor die Tore des Pensionats getragen und außerhalb begraben, so dass der »Eindringling« nun auch räumlich entfernt wird.

Der Akt der Dekonstruktion des männlichen Körpers ist ein Akt, der auf zwei Metaebenen stattfindet: Die erste Metaebene ist der Konflikt zwischen Mann und Frau, ein Gender-Konflikt (der auch mit einem inneren Gender-Konflikt Marthas einhergeht), der zweite Konflikt zwischen Nord- und Südstaaten ist ein politischer, ein Frontier-Konflikt. Zudem lassen sich in *The Beguiled* drei Frontiers, bzw. Grenzen aufweisen: Die Grenze zwischen Nord- und Südstaaten, die Grenze zwischen Pensionat und Außenwelt sowie die Grenze zwischen den Frauen im Pensionat und den außenstehenden Männern. Die Dekonstruktion des männlichen Körpers in *The Beguiled* ist ein vigilantistisch motivierter Akt, der zum einen durch einen Gender- zum anderen durch einen politischen Konflikt motiviert ist.

Der Körper des männlichen Protagonisten wird dekonstruiert und schließlich auch vor die Tore des Pensionats gebracht. Somit wird er auch geografisch entfernt – dies ist ein deutlicher Frontier-Bezug. Durch die Dekonstruktion des männlichen Körpers – des vorherigen Verführers – durch die Betrogenen werden die Machtstellung der Direktorin Martha und somit die normative Ordnung, die vor McBurneys Erscheinen existierte, wieder hergestellt. Die aufgezeigten Konflikte resultieren in einer Dekonstruktion seines Körpers, die zu ihrer Lösung führt.

II. RISSE IN DER IDENTITÄT DES HELDENKÖRPERS

Die Rolle McBurneys ist eine der wenigen Rollen, in denen sich ein filmischer Charakter Eastwoods durch die Zuneigung zu einer Frau von der Rolle des Einzelgängers abkehrt. Zuvor hatte Eastwood unter anderem in den Italo-Western Sergio Leones einen nahezu übermenschlichen Charakter gespielt. Eastwood hatte sich somit bereits ein Image kreiert. Seine Stärke spiegelte sich stets in seinem mediatisierten Körperbild wider, charakterisiert durch eine Unversehrtheit und eine ikonische Darstellung seines Körpers, während er in *The Beguiled* »entmannt« wird – zumal er zumeist das (weiblich anmutende) Nachthemd trägt, das einst Marthas Bruder gehörte, und nur mit Hilfe von Krücken in der Lage ist zu gehen, womit seine körperliche Versehrtheit auch bildlich verstärkt wird.

In späteren Rollen kehrte Eastwood zu seinem eigentlichen Image zurück. Noch im selben Jahr realisierte er gemeinsam mit Don Siegel ein Projekt, das seiner Karriere zu ungeahnten Ausmaßen verhalf: die Rolle des Polizeiinspektors Harry Callahan in *Dirty Harry* (USA 1971). Mit diesem veränderten filmischen Rollenbild veränderte sich auch sein mediatisierter Körper und wurde wieder stählern und unantastbar, unter anderem auch als »Fremder ohne Namen« in *High Plains Drifter* (USA 1973). Hißnauer schreibt in diesem Zusammenhang, die Körperinszenierung im Kontext der darstellerischen Umsetzung könne mit der Rollengeschichte des Schauspielers und dessen Star-Image zusammenhängen. Die wiederholte Verwendung eines Schauspielerkörpers erfülle oft den Zweck, eine Kontinuität der Erscheinung auf der Leinwand zu gewährleisten. Andererseits erscheine der Star-Körper auch immer wieder in seiner dekonstruierten Form, wenn Kino selbstreflexiv über die eigenen Bedingungen und damit auch über die Konstruktion von Männer-Bildern zu erzählen beginne.⁵ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach einer Rechtfertigung des Handelns John McBurneys im Kontext seiner Position als Soldat in »feindlichem Gebiet«.⁶

Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger untersuchen die Zusammenarbeit des Regisseurs Don Siegel mit dem Schauspieler Clint Eastwood und stellen in diesem

5 Vgl. Hißnauer/Klein: »Visualität des Männlichen«, S. 32.

6 Vgl. hierzu Fenske: *Mannsbilder*, S. 11: »In Zeiten des gesellschaftlichen Wandels stellen Sexualität bzw. *Gender* eine Schnittstelle dar, an der sich politische und soziale Spannungen manifestieren und entladen.«

Zusammenhang fest, dass der hyperpräsen- te Körper Eastwoods innerhalb des filmischen Figurenkonzeptes oftmals physisch und psychisch verletzbar werde. Er erhalte eine tragische Vergangenheit, die sein Handeln motiviere; vor allem werde er jedoch zu einem sexuellen Wesen und somit zum verleiteten und getäuschten Mann. Es lasse sich an den von Eastwood dargestellten Figuren die für das Werk Don Siegels charakteristische Thematik erkennen: Risse in der Identität des Helden, die sie sich eingestehen müssten, um ihre Ziele zu erreichen.⁷

Diese Helden werden allesamt einem ungeheuren sozialen und moralischen Druck ausgesetzt, der sie in einem entscheidenden Moment dazu zwingt, Position zu beziehen: die Position einer individuellen Revolte gegen ein als ungerecht und heuchlerisch erkanntes System.⁸

Hier lässt sich eine Parallele zu der filmischen Figur des John McBurney in *The Beguiled* feststellen: Dieser muss dem sozialen Druck, nicht vor seiner Genesung an die Konföderierten ausgeliefert zu werden, etwas entgegensetzen. Da er in diesem entscheidenden Moment um sein Leben bangt, beginnt er, die Frauen mit dem einzigen Gut zu verführen, das er in diesem Moment besitzt – seinem Körper und seinem Charme. Doch weil er am Ende weder Martha noch Edwina wählt, sondern sich für die verführerische Carol entscheidet, scheitert er. McBurneys Charme und seine raffinierten Manipulationen erinnern kaum noch an den »Mann ohne Namen«. Die Autoren zitieren in diesem Zusammenhang Don Siegel: »[E]in großer, schöner, kräftiger Mann, hilflos gemacht durch eine Handvoll Spatzen«.⁹ Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Figur des John McBurney letztendlich Täter oder Opfer ist. Die Zuordnung erweist sich als äußerst schwierig, Kathleen Murphy ordnet dies folgendermaßen ein:

Though he's the source of reawakened fertility (in women and chickens), the ravaged McBurney ends up a symbolically castrated gigolo, ›planted‹-in parts-by *The Beguiled*'s convent of twisted sisters.¹⁰

Murphy stellt den Aspekt heraus, dass McBurney ein »Gigolo« sei, sieht diesen jedoch in der Opferrolle. Sie stellt zudem einen eindeutigen Vergleich zwischen dem Mädchenpensionat und einem Kloster her: die Anbetung Marthas einer Pieta, eine Verbindung mit der christlichen Symbolik der »Mater Dolorosa« und ein Ansatz des Selbstbildnisses der Direktorin.

In *The Beguiled* übernimmt Martha die Rolle der Beschützerin, die »ihre« Mädchen vor den Gefahren der Außenwelt, die durch männliche Protagonisten repräsentiert werden, zu schützen sucht, dies wird vor allem deutlich, wenn sie

7 Vgl. Norbert Grob zitiert nach: Kiefer/Stiglegger: »Korrekturen an einer Ikone«, S. 33.

8 Ebd.

9 Don Siegel zitiert nach: ebd., S. 136f.

10 O.A.: »Wednesday's Editor's Pick«.

sich immer wieder an die »Mater Dolorosa« wendet und sich mit dieser identifiziert. Martha fühlt sich zu beiden Geschlechtern hingezogen. Der einzige Moment, in dem sie sich einem Mann gegenüber öffnet, ist zugleich auch der einzige Moment, in dem sie schwach wirkt und zum ersten Mal ihre weiche und somit vermeintlich »weiblich« anmutende Seite zeigt. McBurneys »Betrug« jedoch lässt sie zu ihrem Alter Ego zurückkehren – sie entscheidet sich für Edwina. McBurneys »Scheitern« geht einher mit seiner Veränderung vom charmanten »Gigolo« zum »Betrüger«. Die Dekonstruktion seines Körpers macht ihn zum Untergebenen der Frauen, seine körperliche Dominanz wird gebrochen.

Die eingangs erwähnte erotisch aufgeladene Atmosphäre löst sich nach McBurneys Tod auf. Die Gruppierung weiblicher Vigilanten beschließt durch die Tötung des »Devianten« McBurney die zerstörte Ordnung innerhalb des Mädchenpensionats – ihrer weiblichen Ordnung, die Martha mit allen Mitteln verteidigt – zu restituieren. Die Dekonstruktion des männlichen Körpers entspricht hierbei einem Akt der Kastration, durch den die männliche Überlegenheit in weiblichem »Terrain« ausgelöscht wird. Das Mädchenpensionat als matriarchales »System« und Stätte matriarchaler Ordnung wird durch das physische Eindringen des Patriarchats (in der Gestalt John McBurneys) gestört – es findet eine Umkehrung ödipal generierter Männlichkeit durch den symbolischen Akt der Kastration statt. Die Dekonstruktion des männlichen Körpers steht somit symbolisch für einen Akt der Kastration – eine »Entmannung« – und damit für das Auslöschen der Bedrohung der bestehenden matriarchalischen Ordnung innerhalb des Mädchenpensionats. Der Mann, der ihnen seelische Schmerzen zufügte und damit ihre zuvor bestehende Ordnung zerstörte, wird von den Frauen dafür bestraft – McBurney, der »Schmerzens-/Mann«.

LITERATURVERZEICHNIS

- Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Opladen 1999.
- Fenske, Uta: Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960, Bielefeld 2008.
- Hißnauer, Christian/Klein, Thomas: »Männer – Machos – Memmen. Filmische Entwürfe von Männlichkeit«, in: dies. (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, Mainz 2002, S. 9-16.
- Hißnauer, Christian/Klein, Thomas: »Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit«, in: dies. (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, Mainz 2002, S. 17-48.
- Kiefer, Bernd/Stiglegger, Marcus: »Korrekturen an einer Ikone. Don Siegels Arbeit mit Clint Eastwood«, in: Arnold, Frank/Esser, Michael (Hrsg.): Dirty Harry. Don Siegel und seine Filme, München 2003, S. 33-45.

Morsch, Thomas: »Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino«, in: Hißnauer, Christian/Klein, Thomas (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, Mainz 2002, S. 49-74.

Schickel, Richard: Clint Eastwood. Eine Biographie, München 1998.

INTERNETQUELLEN

O.A.: »Wednesday's Editor's Pick: *The Beguiled* (1971)«, <http://altscreen.com/12/30/2011/wednesdays-editors-pick-the-beguiled-1971/>, 12.01.2012.

FILME

Dirty Harry (USA 1971, Regie: Don Siegel).

High Plains Drifter/Ein Fremder ohne Namen (USA 1973, Regie: Clint Eastwood).

The Beguiled/Betrogen (USA 1971, Regie: Don Siegel).

CHRISTIAN STUMBERG

BODY AND BEYOND

Körper, Beat und Mutation in Chris Cunninghams *Rubber Johnny*

VON CHRISTIAN STUMBERG

Rubber Johnny (GB), der sechsminütige Kurzfilm von Chris Cunningham aus dem Jahre 2005, entstand aus einem dreißigsekündigen Werbespot für das *Aphex Twin*-Album *Drukqs* (GB 2001) von Richard D. James, für den Cunningham schon zuvor das Video zu dem Song *Come to Daddy* (GB 1997) gedreht hatte. Im Zentrum steht ein an den Rollstuhl gefesselter, schwer missgebildeter Junge, der mit einem Hund sein Leben in einem Keller ohne Tageslicht zubringt und dem als einzige Realitätsflucht ein wahnhafter Tanz zur Verfügung steht. Mit dem Beginn des Liedes *Afx237 V7* von *Aphex Twin* beginnt Johnny, sich rhythmisch zu den Beats zu bewegen, um schließlich in rasender Geschwindigkeit nicht nur Laserblitze mit den Händen abzuwehren, sondern letztendlich auch die Konsistenz seines Körpers zu verändern. Unterbrochen wird der bizarre Tanz schließlich durch das Öffnen der Kellertür durch Johnnys Vater, der ihm etwas offenbar wenig Freundliches mitteilt.

I. DER GROTESKE KÖRPER ALS ÄSTHETISCHES MODELL

Betrachtet man *Rubber Johnny*, so ist auffällig, dass der Körper hier nicht allein als Metapher fungiert: Er ist gleichermaßen Verkörperung als auch Entkörperlichung.¹ Im Falle von *Rubber Johnny* lässt sich sogar sagen: Der Körper ist Verkörperung, Ent-Körperung und Zer-Körperung. An dieser Stelle sei auf Bettina Papenburgs Konzept der Körpermetaphern verwiesen: Im Kontext der Körpermetaphern erinnert sie an die Theorie des deutsch-ungarischen Filmtheoretikers Béla Balázs, welcher versucht hatte, den Film als »neues Sinnesorgan« zu etablieren. Papenburg vertritt die Auffassung, dass es Modelle wie obiges sind, welche den grotesken Körper »heraufbeschwören«². Jedoch sind nicht alle Theorien des grotesken Körpers auf den Körper von Johnny ohne weiteres anwendbar. So ist Papenburgs mit Mikhail Bachtin argumentierte Idee, dass sich der Körper durch eine Betonung der unteren Körperzonen auszeichnet, nicht auf den Johnny-Corpus zu übertragen: Es ist zunächst Johnnys überdimensionaler Schädel, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Betrachtet man die untere Körperhälfte näher, so ist es der Rollstuhl, welcher als prothetische Unterstützung zu dominieren und den Platz entsprechender Körperteile eingenommen zu haben scheint: Johnnys Beine sind erschreckend dünn, beinahe kaum vorhanden, von ihrem Zweck ent-

1 Vgl. hierzu: Meteling: *Monster*, S. 311.

2 Papenburg: »Der groteske Körper im Zeichen intermodaler Filmerfahrung«.

bunden. Sie entbehren scheinbar weitgehend stabilisierender Muskelstränge und sind lediglich auf die Knochen und die Haut darüber reduziert.

Das Motiv der Veränderung, Umgestaltung, Neukomposition und, im Falle von Johnny, Mutation des menschlichen Körpers zieht sich wie ein roter Faden durch beinahe sämtliche Arbeiten Cunninghams. Mehr noch: Es ist der groteske, zum alltäglichen Gebrauch nicht nutzbare Körper. So dekonstruiert Cunningham lustvoll die menschliche Physis und erschafft bisweilen verstörende Körperbilder. Bereits einige Jahre vor *Rubber Johnny* inszenierte er eine beängstigende Vision des menschlichen Körpers in dem Videoclip *Africa Shox* (GB 1999) der Gruppe *Left-field*. Der afroamerikanische Protagonist taumelt dort durch Manhattan und verliert aufgrund diverser Kollisionen und Stürze nach und nach sämtliche Körperteile. Konsequenterweise zerschellt er nach dem finalen Sturz in kleine Einzelteile.³



Abb. 1: Der groteske Körper: Johnny in seinem Rollstuhl

Rubber Johnny stellt Cunninghams Rückkehr zum experimentellen Filmemachen dar, welches bereits zuvor in der Installation *Flex* (GB 2000) ersichtlich wurde.

Die Darstellung des degenerierten, mutierten Körpers brachte es auch mit sich, dass sich ein nackter Cunningham selbst in den Rollstuhl setzen musste. Darüber hinaus wurde in einer täglich einstündigen Prozedur eine überdimensionale Gummiprothese am Kopf befestigt. Diese hässlichen, unansehnlichen Entstellungen resultieren in einer Ausgrenzung Johnnys: Nicht allein, dass er aus sozialen Begegnungsstätten verbannt wurde, er haust in der Dunkelheit des Kellers, in welcher er zusammen mit dem Hund Elvis dahinzuvegetieren scheint. Wenngleich es fraglich ist, ob *Rubber Johnny* ein Kommentar Cunninghams zu den

3 Siehe dazu: Gotto: »Touch/Don't Touch«.

Ursachen und Mechanismen gesellschaftlicher Ausgrenzung ist, so ist die Verban-
nung des Unansehnlichen und der damit verbundene Schauwert etwas, das tief in
der Gesellschaft verankert war und es bisweilen noch ist. Bereits im antiken Rom
bis hin zu den fahrenden Schaustellern in Amerika wurden »Monstrositäten« zur
Schau gestellt und lustvoll betrachtet. Somit stellt diese Form der Schaustellung
von Fehlbildungen keineswegs ein Phänomen der Moderne dar: Menschliche
Anomalien waren und sind weiterhin spektakulär.⁴



Abb. 2: Johnny vor seinem bizarren Tanz

Rubber Johnny diskursiviert den zur Schau gestellten, ausgegrenzten Körper auf
bittere, durchaus schmerzhaft Weise. Insofern die Inszenierung ihre Bildwelt
maximal reduziert, wird der Kurzfilm buchstäblich selbst zum missgebildeten,
spektakulären und bestaunbaren Körper – zu einem grotesken Film-Körper.

II. DER KÖRPER UND DIE LUST AM PERFORMATIVEN

In *Rubber Johnny* ist lediglich ein grobes, narratives Rahmengerüst vorzufinden.
Unmittelbar ersichtlich werden die genaueren Aspekte von Johnnys Leben oder
seiner Geschichte nicht. Wir müssen auch nichts Genaueres wissen: Es ist die
Komposition aus Bild und Klang, die reine filmische Performanz,⁵ die uns einer-
seits verführen und andererseits befremden soll. Aus dem Zustand des Nicht-
Sehens bzw. Nicht-Sehen-Könnens heraus katapultiert Cunningham einige unse-
rer Sinne in einen Zustand völliger Bild- und Klangüberflutung. Zunächst ist das

4 Vgl. dazu Nestawal: Monstrosität, Malformation, Mutation, S. 250ff.

5 Siehe dazu Stiglegger: Ritual & Verführung, S. 200.

Nicht-Sehen und Nicht-Wissen gegenwärtig. Es ist nicht das, was wir sehen, was uns ängstigt, sondern eben genau das, was wir nur erahnen können. Die Nutzung des Infrarot-Effekts ist das dominierende Stilmittel in dem Kurzfilm. Die kalte Umgebung, die Dunkelheit, die Einsamkeit stehen allerdings in einem unmittelbaren Gegensatz zur lebensbejahenden Natur des Tanzes: Der Blick auf die Figur Johnny verändert sich schließlich auch mit dem Anstieg der Geschwindigkeit seines Tanzes. Die trostlose Umgebung scheint sich in der Dunkelheit aufgelöst zu haben, nicht mehr existent zu sein.

Johnnys Tanz scheint sich konsequent zu beschleunigen, was durch kleine Unterbrechungen, wie z.B. das Schnupfen einer erstaunlichen Menge weißen Pulvers, verdeutlicht wird. Unseren Sinnen wird nur sporadisch eine kurze Pause gegönnt: Sofort werden wir wieder mit Blitzen, Klängen und Bildern bombardiert. Johnny verändert Form und Konsistenz, als wolle er eine Symbiose mit der Musik eingehen. Ein lineares narratives Konzept ist hier nicht erkennbar, soll nicht erkennbar sein und hätte sich als äußerst störend erwiesen, folgt *Rubber Johnny* schließlich inhaltlich als auch visuell einer traumgleichen (Un-)Logik und einer konfusen, epileptischen Ästhetik des Unterbewussten, welches darüber hinaus noch mit sich multiplizierenden Beats malträtiiert wird. Cunninghams Film-Körper ist ein Werk der radikalen Performanz.

Die Musik, die sich scheinbar multiplizierenden *Drum'n'Bass-Beats* haben auf ihn die Wirkung eines gnadenlos antreibenden Motors, und Johnnys Körper mit dem Rollstuhl als prothetische Verlängerung wird gleichsam selbst zu unzähligen elektronischen Beats pro Minute. Fast stellt sich an diesem Punkt die Frage, wer nun der eigentliche Protagonist des Kurzfilms ist: Das Mutierte, bizarre Wesen im Rollstuhl oder aber der psychotische, sich ständig überschlagende Klang von *Aphex Twin*? Beiden räumt Cunningham gleichermaßen viel Raum ein. Daraus resultierend lässt sich das eine nicht mehr ohne weiteres vom anderen abgrenzen: Beides wird rasend schnell zur Symbiose.

Auch ändert sich die Konsistenz von Johnnys Körper: In kurzen Sequenzen scheint die Haut vollends verschwunden zu sein und den inneren Organen als auch Zähnen und Kiefern gewichen. An dieser Stelle sind Lisa Gottos Gedanken zur Haut als Vermittler, als taktiles Sinnesorgan, interessant: Gotto definiert und beschreibt die Haut als Organ, welches die »Daten der Außenwelt« über die Haut in die Innenwelt transportiert. Die Haut fungiert mittels ihrer Struktur, so Gotto, als Repräsentationsmedium. Auf diesem Medium lassen sich diverse Formen identifikatorischer Subjektivität einschreiben:

Die Haut dient [...] nicht nur der Manifestation von inneren Regungen, die nach außen getragen werden; sie ist zugleich das Medium des taktilen Körperkontaktes, wo Selbst- und Fremdwahrnehmung im Modus der Berührung zusammenkommen. [...] Die Haut bildet einerseits einen Abschluss zur Umwelt, der das Selbst als schützende oder einengende Hülle umgibt, andererseits ist sie durchlässig, insofern als

sie grundsätzlich dazu in der Lage ist, Empfindungen zu transportieren.⁶

Wenn die Haut also nicht mehr zugegen ist und als Grenze zwischen dem Selbst und der Außenwelt fungieren kann, so würde es in letzter Konsequenz bedeuten, dass sich Johnny als Person, als Protagonist, im Zuge dieses brachialen Tanzes auflöst und hinter die Musik und die Beats zu treten scheint, den Klängen eben den Raum einräumt, der ihm zunächst zustand und schließlich mit der Musik (und den die Musik dominierenden Beats) verschmilzt. Ist Johnnys Tanz also reines Vergnügen oder, in letzter Konsequenz, die Auflösung des Subjekts zugunsten der Musik von *Aphex Twin*?

An unserer reflexartigen Irritation bei der Betrachtung von Johnnys Körper wird einmal mehr deutlich, wie fragil unser Körperverständnis ist, wie wenig es benötigt, dieses Verständnis zu erschüttern und zu untergraben. *Rubber Johnny* konfrontiert uns mit einer intensiven Art der Sinnlichkeit, lässt uns an einem körperlichen Auflösungsprozess teilhaben und wirft uns auf unser kulturell geprägtes Körperverständnis zurück: Im Falle von Johnny ist der Körper die Hölle, der es zu entrinnen gilt – bis zur Auflösung des Selbst. Wobei der Keller und sein nur marginal vorhandenes soziales Umfeld als eine Verlängerung des Körpers betrachtet werden können. Paradoxerweise gelingt erst dem in der Auflösung befindlichen und mit der Musik verschmelzenden Körper die gesamte Einnahme des Raumes, der seinen Körper umgibt. Der Körper ist Raum – und umgekehrt.

Rubber Johnny folgt einer (alb)traumhaften Logik. Johnnys epileptischer Tanz ist, was die Schnitte angeht, stark angelehnt an die Installation *Flex*, in welcher Cunningham einen Männer- und einen Frauenkörper kollidieren lässt und ein Gewitter aus Körperteilen entfacht. Mit seinen in drastische Bilder und Schnitte verpackten Körperinszenierungen torpediert Cunningham unser Unterbewusstsein. Die kurzen Bildsequenzen, durch abrupte Schnitte voneinander separiert, lassen sich über das Auge kaum vollends erfassen. Sinnstiftend ist die Komposition, jedoch nicht das einzelne Fragment.

Durch den Einsatz der Infrarottechnik wird die Monstrosität von Johnnys mutiertem Körper noch verstärkt, wenngleich uns ein präziser Blick darauf verwehrt bleibt. Wie bereits in *Come to Daddy*, so ist auch hier das gefährliche Rauschen immer gegenwärtig.⁷ Dennoch scheint es keineswegs Cunninghams Absicht gewesen zu sein, ein reines Schauerstück oder Horrorvideo zu erschaffen: Zu sehr wird die Monstrosität im Verlauf entschärft und ins Absurde geleitet, zu artifiziell ist *Rubber Johnny* als Ganzes. Auch vermeidet es Cunningham, Johnny als statischen Protagonisten zu etablieren: Johnnys Selbst ist fragil und wird sich im Verlauf des Kurzfilms nicht allein verändern, sondern schlicht auflösen und hinter die Musik treten.

6 Gotto: »Touch/Don't Touch«.

7 Vgl. hierzu Meteling: *Monster*, S. 316.

Mit Lust an der Inszenierung bizarrer Fantasien lässt Cunningham den Körper von Johnny Morphen, dehnt ihn in den dunklen Raum hinein und die Musik in den geschundenen Körper. In seiner Gestaltung wie auch in seiner rudimentären Narrativik ist *Rubber Johnny* in höchstem Maße absurd, gar unvorstellbar, wäre da nicht Cunninghams Montage und Choreographie, die Johnnys Tanz für uns in seiner Performanz sinnlich erfahrbar machen.



Abb. 3: *Daddy is coming: Der Trip ist vorbei*

Die Lust Cunninghams an einer autonomen, eigenmächtigen und spielerischen Neugestaltung des menschlichen Körpers tritt so hervor, was sich durchaus als Akt der Selbstbehauptung, Entsexualisierung und Rückeroberung des (verloren gegangenen) eigenen Körpers im postkapitalistischen Zeitalter lesen lässt. Die Rückeroberung des eigenen Körpers und die Suche nach Identität durch Veränderung, Mutation, Modifikation, oder anders: die zumindest teilweise Befreiung des Körpers vor dem Zugriff anderer. Und zugleich geht daraus die Neugeburt des Videoclips als eines radikal performativen Film-Körpers hervor.

LITERATURVERZEICHNIS

Gotto, Lisa: »Touch/Don't Touch. Interkulturelle Körperkontakte im Videoclip«, in: Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin 2012 (im Druck).

Meteling, Arno: *Monster: Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld 2006.

Nestawal, Stephanie: *Monstrosität, Malformation, Mutation: Von Mythologie zu Pathologie*, Frankfurt a.M. 2010.

CHRISTIAN STUMBERG

Papenburg, Bettina: »Der groteske Körper im Zeichen intermodaler Filmerfahrung. Körpermetaphern in den Filmen von David Cronenberg«, in: Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin 2012 (im Druck).

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

Filme/Musikvideos:

Africa Shox (GB 1999, Regie: Chris Cunningham).

Come to Daddy (GB 1997, Regie: Chris Cunningham).

Flex (GB 2000, Regie: Chris Cunningham).

Rubber Johnny (GB 2005, Regie: Chris Cunningham).

DER TOPOPHOBE KÖRPER UND DIE ERINNERUNG ANS »ICH«

Körper und Raum in John Carpenters *Halloween*

VON MARCEL BARION

I. ZERSTÖRUNG DES GLÜCKLICHEN RAUMS

Mit einer Vielzahl an künstlichen Schutzhüllen begegnet der Mensch der Versehrbarkeit seines Körpers – er nutzt Kleidungsstücke aller Art als körpernahe Hüllen, Kopfbedeckungen, Schuhe usw. als verstärkende Hüllenfragmente und schließlich auch das Haus als stärkstes Mittel der Umhüllung.¹ In dieser Reihe darf das Haus noch eine weitere Sonderstellung einnehmen, so baut es doch dermaßen viel Raum zwischen geschütztem Körper und schützender Hülle auf, dass dabei ein eigener »Sicherheitsbereich«, ein »Zufluchtsort«, ein »heim-licher Raum« entsteht.² Es dient nicht nur für jegliche Ausgänge und -flüge als fester Bezugspunkt, nicht nur als persönlicher »Nabel der Welt«, sondern auch – um mit Gaston Bachelard zu sprechen – als persönlicher »Winkel der Welt«³. Noch über die Funktion als Angelpunkt des Ausgehens und Wiederkehrens hinaus, die ja auch Brunnen oder Feuerstelle erfüllen können, lässt uns das Haus in sein Inneres einkehren und öffnet sich als Ort des Versteckens und des Verkriechens.

Die reichlichen in Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* (1957) besprochenen Haus-Geschwister, darunter auch der Schrank, das Nest und die Muschel, dienen einer Miniaturisierung dieser Idee vom Schlupfwinkel. Bachelard appelliert an Erfahrungen, die nicht wenige Menschen gemacht haben – jeder, der sich zu Kinderzeiten mindestens einmal tief in den Kleiderschrank verkrochen hat, hat damit seine eigenen »anthropokosmischen Bande«⁴ noch einmal auf spielerische Weise festgezurr.

Unter den Literaturfragmenten, die er thematisiert, findet sich auch eines von Charles Baudelaire:⁵ In *Les paradis artificiels* beschreibe dieser ein einsames Cottage, das – in einem kleinen Tal gelegen – dem eisigen Winter widersteht. Die Behaglichkeit im Inneren des Häuschens steigere sich nun mit der Menge an

-
- 1 Vgl. Schmarsow: »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 472ff. Schmarsow hält die »Umschließung eines Subjekts« für das wesentliche Unterscheidungsmerkmal der Architektur von den anderen bildenden Künsten: »Schaffendes und genießendes Subjekt sind zunächst dasselbe«.
 - 2 Leroi-Gourhan: »Die symbolische Domestikation des Raums«, S. 229.
 - 3 Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 31.
 - 4 Ebd. Bachelard formuliert dieses Bild vom Menschen, der wie über ein unsichtbares Band mit seinem persönlichen Kosmos verbunden ist.
 - 5 Vgl. ebd., S. 61.

Schnee und Eis, durch die es von außen belagert wird. Je kälter und lebensbedrohlicher die Peripherie, desto wärmer und behaglicher scheint das Zentrum zu sein – so sei Bachelards Beobachtung einmal vorsichtig als wippenartige Reziprozität umschrieben. Was er hier allerdings nur impliziert – denn sein Gegenstand ist ausschließlich der »glückliche« Raum –, ist die unübersehbare Labilität dieser Glücklichkeit. Überschreitet nämlich die Lebensbedrohlichkeit des Umraums einen gewissen (freilich nicht messbaren) Wert, so wird sich schließlich auch die Glücklichkeit im Zentrum nicht mehr aufrechterhalten können. Nur solange das Haus lediglich von Schnee und nicht auch noch von wilden Tieren oder anderen noch bedrohlicheren Mächten belagert wird, bleibt es auch ein »glücklicher Raum«. Ein draußen harrender »Böser Wolf«, der ja seit jeher gekommen ist, die Häuser »umzupusten«, würde jene Glücklichkeit mit einem Male zerstören – das Märchen von den »drei kleinen Schweinchen«, die ihre jeweiligen Behausungen, jede aus einem anderen Material gefertigt, angesichts der enormen Lungenkräfte des Wolfs auf die Probe stellen müssen, stellt offenbar eine fiktionale Verarbeitung dieses Zustandes dar, ein Reißen der »anthropokosmischen Bande« zu befürchten.

Unter diesem Gesichtspunkt scheint David Sumner (Dustin Hoffman), der in *Straw Dogs* (USA/GB 1971) die »Intimitätswerte« seines Domizils gegen eine Gruppe außer Kontrolle geratener Vigilanten verteidigt, eine vage Inkarnation dieser Schweinchen zu sein – mit dem Unterschied, dass er sich nicht damit begnügt, seinem Wolf untätig durch das Fenster beim Luftholen zuzusehen – er legt Fallen aus und »pustet« per Kanone zurück. Die breite Wirksamkeit dieser Home-Defense-Konstante wird deutlich, wenn man die Genre-Kluft zu überschauen versucht, die sich auftut zwischen Kevin McCallisters (Macaulay Culkins) slapstickhaftem Kampf gegen die Einbrecher in *Home Alone* (USA 1990) und Lauries (Jamie Lee Curtis') regelrechtem Horror-Trip in *Halloween* (USA 1978).

II. EINBRUCH DES BEDROHLICHEN RAUMS

Bachelard denkt sein Konzept vom glücklichen Raum als subjektzentriert und mobil. Für ihn ist der glückliche Raum nicht zwingend an einen architektonischen gekoppelt, vielmehr befindet sich der glückliche Raum immer dort, wo sich das Subjekt gerade einrichtet – man könnte auch sagen: Wo das Ich es sich gerade heimlich macht. Der Vers »Ich bin der Raum, wo ich bin« von Noel Arnaud⁶ dient ihm dazu als Umschreibung. Der Schlupfwinkel ist nicht aus sich selbst heraus glücklich, sondern erst im Als-Schlupfwinkel-genutzt-werden. Fassen wir dieses Konzept nun als Ansatz zu einer Raumtypologie auf, so soll diese nun durch einen *bedrohlichen Raum* ergänzt werden. In Analogie zu Bachelards »glücklichem Raum« kann dieser bedrohliche Raum in bestimmten Fällen als ähnlich figurenzentriert und mobil aufgefasst werden, nämlich in solchen, da sich seine Bedrohlichkeit auf

6 Ebd., S. 145.

die Präsenz einer Figur gründet – oder eines »Bösen Wolfs«, um sie gleich zu typisieren. Der »nicht-glückliche«, »un-heim-liche Raum« soll also als ebenso mobil betrachtet werden und sich in ähnlicher Weise an eine Figur anheftend und sich mit ihr fortbewegend wie der glückliche oder heimliche Raum – jetzt nur muss Arnauts Vers zur Veranschaulichung umgeschrieben werden in: »Der Wolf ist der Raum, wo er ist« – und Bachelards »Topophilie«, die Liebe des Subjekts zu seinem Schlupfwinkel, soll ferner zusammengedacht werden mit einer Furcht vor dem bedrohlichen Umraum, kurz: mit einer *Topophobie*. Auch wenn im Grunde also ein dialektisches Verhältnis zwischen 1. Liebe zum Zentrum und 2. Furcht vor der Peripherie bestehen mag und damit vielleicht auch ein waagenhaftes, so sei hier doch der konkrete Fall einer »Gleichgewichtsstörung« thematisiert, der Fall eines deutlichen Überwiegens der Topophobie, bei dem noch nicht einmal mehr der letzte Schlupfwinkel als ein glücklicher, sondern *bedrohter Raum* zu fassen ist.

III. FLUCHT DES BEDROHTEN RAUMS

Aus der Heterotopie⁷ der psychiatrischen Klinik entkommen, verwandelt der Teenie-Slasher Michael Myers die Peripherie um das Haus, in dem die Hauptfigur Laurie den Halloween-Abend als Babysitterin verbringt, in einen gefährlichen Umraum, in dem die Bedrohung präsent ist – im Folgenden also als *bedrohlicher Raum* bezeichnet. Dem Zufluchtsort des Hauses ließe sich nun allein schon aufgrund seiner »Nähe« zu diesem bedrohlichen Raum – wie Heidegger zur »Furcht« ausgeführt hat⁸ – kein »glücklicher« Charakter im Sinne Bachelards mehr zuschreiben. Schon bevor Michael Myers durch Fenster und Türen ins Innere des Hauses eindringt (Abb. 1) ist der einstig glückliche Raum zum *bedrohten Raum* geworden, also zu einem Raum, in dem die Bedrohung bereits als »Herannahendes« ausgemacht ist und somit bereits, wenn auch noch in gewisser Ferne, Furcht erzeugt.⁹ Wenn Myers die Schwelle zum Inneren überschreitet, verwandelt sich dieser bedrohte Raum bereits in den nächsten bedrohlichen Raum, während ein anderer der neue bedrohte wird – und so befällt der Virus Myers das Haus und frisst sich wie durch Zwiebelschalen von Außen nach Innen, treibt Laurie vor sich her, hindurch bis zum Herzen, zur letzten Hoffnung auf Heimlichkeit, die allerdings unerfüllt bleibt:

7 Vgl. Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 321. Mit der Klinik ist Myers bislang in einer Foucault'schen Heterotopie festgehalten und damit von der Gesellschaft ausgeschlossen worden.

8 Vgl. Heidegger: Sein und Zeit, S. 140f.

9 Vgl. ebd.



Abb 1: Myers lauert hinter der Terrassentür. Die Küche wird zum bedrohten Raum (48. Minute)

In der 80. Filmminute nämlich ist der bedrohte Raum, Lauries stets nur temporärer und labiler Sicherheitsbereich, auf das Schlafzimmer herabgeschrumpft und verkleinert sich dort noch einmal auf den Wandschrank (Abb. 2).



Abb. 2: Laurie hat sich in den letzten Winkel geflüchtet (81. Minute)

Hier kauert Laurie wortwörtlich im letzten »Winkel«. Doch das zum bedrohlichen Raum gewordene Schlafzimmer, das unmittelbar an diesen bedrohten Schrankraum anschließt, lässt die »Unbeweglichkeit«¹⁰, welche bei Bachelard als ursprünglicher »Daseinswert« und im Kontext des glücklichen Raums noch vollends positiv konnotiert ist, zur *Ausweglosigkeit* umkippen. Laurie hat auf ihrer Flucht zum »Keim« des Hauses zurückgefunden, in dem sich für gewöhnlich die Idee vom Schlupfwinkel verdichten mag, doch wartet hier kein »tiefes Schweigen«

¹⁰ Bachelard: Poetik des Raumes, S. 145.

oder gar »Frieden«¹¹ auf sie, sondern ihr persönlicher Showdown vor der existenziellen Kulisse dieses letzten, nur noch imaginären »Zimmers«. Die Körper-Raum-Konzepte »Ich bin der Raum, wo ich bin« und »Der Wolf ist der Raum, wo er ist« liefern sich einen ungleichen Kampf auf Sein und Nicht-Sein.

IV. VEREINZELUNG IM LETZTEN WINKEL

Wenn Heidegger schreibt: »Das in der Furcht fundierte Zurückweichen [...] vor dem Bedrohlichen, hat den Charakter der Flucht«¹², dann meint er mit dem »Wovor« der Furcht ein rein »innerweltliches [...], in der Nähe sich näherndes [...] Seiendes«¹³, so wie den körperlich präsenten und sinnlich wahrnehmbaren Michael Myers. Das entsprechende »Wovor« der Angst jedoch, die er von der Furcht unterscheidet, ist das eigentliche »In-der-Welt-sein-können« des einzelnen Subjekts. Lauries Angst »vereinzelt« sie selbst auf ihr »eigenstes In-der-Welt-sein«¹⁴, nämlich in jenem Wandschrank am Ende der Flucht. Laurie erfährt also eine Wandlung der Befindlichkeiten – von der Furcht vor etwas konkret Innerweltlichem über die uneigentliche Erfahrung »des Todes der Anderen«¹⁵, wenn sie die Leichen ihrer Freunde findet, bis hin zur Angst um das eigentliche »In-der-Welt-sein-können«, d.h. vor dem eigenen Tode.

Diese Entwicklung von einer weltlich-situativen Begebenheit zu einer das »Ich« betreffenden Existenz Erfahrung wird in *Halloween* – wie beobachtet – an einer narrativen Struktur entlang »verräumlicht«: Mehr und mehr verkleinert sich Lauries Zuflucht, während sich der bedrohliche Umraum um sie herum vergrößert. Sie versucht, wohin sie geht, einen heimlichen Raum zu schaffen, doch zu ihrem Unglück trägt sie den bedrohten Raum unversehens mit sich, da ihr ja Myers – den bedrohlichen Raum seinerseits erweiternd – auf dem Fuße folgt. Am Ende ist sie im letzten Winkel angekommen: Der Wandschrank stellt den letzten möglichen bedrohten Raum dar, allmählich dringt Myers durch die fragilen Türen ein, wobei sich der Schrank vom gerade noch bedrohten in den nunmehr bedrohlichen Raum verwandelt (Abb. 3). Alle architektonischen Hüllen, die bisher dazu gedient haben, einen Zufluchtsort zu schaffen, sind mittlerweile gefallen. Laurie ist nicht mehr durch autonome Grenzen von der Bedrohung getrennt und nicht mehr fähig zu fliehen, um etwa durch das Eindringen in neue Räume neue autonome Grenzen aufzufahren. Die einzigen Hüllen, die ihr geblieben sind, sind ihre Kleider und ein wenig tiefer noch die Haut.

11 Vgl. ebd., S. 144f.

12 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 185.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 187.

15 Vgl. ebd., S. 237ff.



Abb 3: Myers durchdringt die letzte architektonische Hülle (81. Minute)

Jetzt, da also Lauries Körper gewissermaßen selbst zum letzten bedrohten Raum geworden ist, soll sich auch unser Raumbegriff ändern. Dies aber erfordert neues theoretisches Rüstzeug, das wir erstens durch eine logische Erweiterung unseres bisherigen Modells der konkurrierenden Raumkonzepte erlangen wollen, um es zweitens mit Luce Irigarays sexualphilosophischen Ausführungen zum »Zwischenraum« zu unterfüttern.

V. ÜBERWINDUNG DES ZWISCHENRAUMS

Zunächst soll unser bipolares Modell vom bedrohlichen und bedrohten Raum durch ein Drittes ergänzt werden. Denn die Differenz zwischen Myers und Laurie, zwischen bedrohlichem Raum und bedrohtem Raum, erfordert doch zwangsläufig ein Vermittelndes oder Abgrenzendes. Wenn besagte Konzepte »aneinanderreiben«, so muss auch der Reibungsort zu lokalisieren sein. Somit soll das, was bisher als »Hülle« bezeichnet worden ist, in den Fokus der Betrachtung geraten: In Form der Hauswand dient die Hülle noch einer klaren Abtrennung von bedrohlichem und bedrohtem Raum. Sobald aber Myers die Schwachstellen der Wand durchdringt und in denselben architektonischen Raum tritt wie Laurie, ist auch das Dritte, der Reibungsort zwischen den Konzepten neu zu definieren: Nur noch ein *Zwischenraum*, der leere und frei durchdringbare Raum, steht zwischen den Körpern. Besonders ersichtlich und vielleicht sogar erst konkret erfahrbar wird dies bei einer Koinzidenz der beiden Körper-Raum-Konzepte im einzelnen Filmbild, da ja nur hier – innerhalb der konkreten Bildgrenzen – ein mechanischer, intakter Bildraum dargestellt werden kann, ohne dass er durch die virtualisierende Montage »kaputtgeschnitten« würde.¹⁶

16 Zwar wird die »Découpage«, welche die Addition einzelner Bildräume ermöglicht, woraus ein diegetischer Raum mental konstruiert werden kann, gerne als das »genuin filmische Verfahren« schlechthin bezeichnet (vgl. dazu Sierek: »Filmwissenschaft«, S. 127) doch häufig wird dadurch nur eine unzureichende, weil nicht ausreichend glaub-

Treten also bedrohlicher Raum und bedrohter Raum in denselben architektonischen Raum, wird ihr Reibungsort entsprechend diffus, immateriell und fremdbestimmt, d.h. verrückbar und problemlos durchdringbar. Er sorgt nicht mehr für die klare Trennung wie einst noch die autonome Grenze der Hauswand, sondern ist nur noch eine viskose Schnittmenge zwischen den konkurrierenden Körper-Raum-Konzepten, über deren Lokalisierung allein der jeweilige Körper bestimmt, der seinen Raum mit sich trägt. Die Jagd besteht im Verschieben der Räume, solange bis wieder eine feste Barriere dazwischen tritt und damit wieder eine autonome Grenze geschaffen wird – etwa durch das Flüchten in ein anderes Zimmer mit anschließendem Verriegeln der Tür. Im Hinblick auf Lauries Rückzug in den letzten Winkel, wo der Zwischenraum annähernd verschwindet und nur noch Haut und Kleidung als Hüllen fungieren, wird es sinnvoll, Luce Irigarays spezielleren Zwischenraum-Begriff hinzuzuziehen.

Denn auch für Irigaray bedeutet die Bewegung von Körpern im Raum zunächst die Veränderung eines Zwischenraums. Zur treibenden Kraft dieser Bewegung erklärt sie allerdings das *sexuelle Begehren*: »Die Bewegung hin zu und die Reduzierung des Zwischenraums sind die Bewegungen des Begehrens«. ¹⁷ Sie bezieht sich damit dezidiert auf die Rede des Aristophanes in Platons *Symposion* ¹⁸ (*Das Gastmahl*) und dem darin enthaltenen Kugelmensch-Mythos. ¹⁹ Das Bild vom vierbeinigen Zwei-In-Eins-Menschen, dessen zwei Hälften zu Anfang der Welt noch zur ständigen Umarmung und zum ständigen Kuss vereint sind, bedeutet den utopischen Ziel-Zustand innigster Vereinigung, der tendenziell (wieder-) erlangt werden will. Denn seitdem die Kugelmenschen von den Göttern aus Angst vor zu großer Macht entzwei geteilt worden sind, haben sich ihre Hälften, d.h. sämtliche Menschen, auf die Suche nach ihrer jeweils »besseren Hälfte« begeben. Die Beseitigung also des einst entstandenen Zwischenraums zwischen den Hälften bedeutet hier laut (Platons) Aristophanes den Motor und den Sinn des Begehrens, oder – um mit Platon zu sprechen – des »Eros«.

VI. DIE HAUT ALS FINALE GRENZE

Diese theoretische Sexualisierung der Jagd kann nun für das Verständnis von Lauries Körper als letztem bedrohtem Raum fruchtbar gemacht werden. Denn selbstredend besteht Michael Myers' Ziel nicht in einer liebevollen Vereinigung mit Laurie. Stattdessen fordert er genau das heraus, was Irigaray in diesem Zusammenhang deutlich als zu vermeiden kennzeichnet: So bestehe doch eigentlich »das Problem des Begehrens [...] darin, den Zwischenraum zu beseitigen, ohne den anderen zu vernichten.« Für Myers aber stellt dies offenbar nicht das Pro-

würdige Form der Raumerfahrung erzielt (vgl. dazu Bazin: »Schneiden verboten!«, S. 79ff.).

17 Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, S. 62.

18 Platon: *Symposion*, 189c-193d.

19 Vgl. Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, S. 69.

blem, sondern vielmehr das zu erreichende Ziel dar. Er scheint gerade danach zu streben, im Zuge der Überwindung des Zwischenraums die »Existenz des anderen aus[zu]löschen«.²⁰ Während Irigarays Warnung vor einer Schädigung oder gar Vernichtung des Anderen also noch völlig unter dem Zeichen des Freud'schen »Lebenstrieb« aufginge, d.h. einer »konstruktiven Form der Sexualität«²¹, so wäre Myers eine Negation dieses »Lebenstrieb« zu attestieren und schließlich eine völlige Hinwendung zum destruktiven »Todestrieb« – selbstverständlich vorausgesetzt, man möchte ihn denn auf derartige Weise psychoanalysieren.

Denn es erweist sich in diesem Zusammenhang als nicht zwingend nötig, Myers' pervertiertes Begehren psychologisch zu ergründen und damit Gefahr zu laufen, ihm irgendeine Psyche hinterher zu erfinden. Vielmehr wird ja vom Film selbst nahegelegt, ihn wie die Rotkäppchenvariante des Bösen Wolfs als Triebtäter zu denken. Nicht umsonst trägt er das Messer bei sich, welches zunächst filmhistorische Brücken schlägt, so etwa zu Hitchcocks *Psycho* (USA 1960), wo dem Frauenmord per Messer eine voyeuristische Handlung vorausgeht,²² oder auch zum italienischen Giallo, dessen Mordfälle noch deutlicher sexuell konnotiert sind.²³ Außerdem tritt Michael Myers doch ganz augenfällig als Stalker auf, ähnlich wie seinerzeit Norman Bates als Voyeur. Sein Nachstellen hinter Laurie und sein Starren scheinen, wenn nicht sexuell, dann immerhin metasexuell (also so wie sexuell) motiviert zu sein. Das Messer erscheint nicht nur als bloß nominelles Attribut im Kontext filmischer Ikonografie, sondern wird in *Halloween* auch aktual als Prothese der destruktiven Penetration angewandt. Um es mit Irigaray zu begreifen – das Messer dient Myers als künstliches Körperteil, das den Zustand der »Berührung«, bei welcher der Zwischenraum »gegen Null« geht,²⁴ noch übersteigt. Er strebt mit dem Eindringen hinter Lauries Haut gewissermaßen nach einer letzten Grenzüberschreitung – topologisch wie auch im übertragenen Sinne zu verstehen.

20 Ebd., S. 62.

21 Stiglegger: *Ritual & Verführung*, S. 81.

22 In der 43. Minute von *Psycho* beobachtet Norman Bates die todgeweihte Marion zunächst durch ein geheimes Loch in der Wand, während sie sich auszieht, um ihre letzte Dusche zu nehmen.

23 Der Mörder erscheint bereits im frühen Giallo wie in Mario Bavas *Sei donne per l'assassino* (Italien 1964) als vermeintlicher Triebtäter. Das Messer wird dabei häufig als phallische Tatwaffe fetischisiert, wie etwa in Dario Argentos *L'uccello dalle piume di cristallo* (Italien/D 1970). Filmhistorisch kann der Giallo als ein zentraler Vorfahre des Teenie-Slashers gelten. Siehe hierzu auch die Texte von Ivo Ritzer und Kai Naumann in diesem Band.

24 Irigaray: *Ethik der sexuellen Differenz*, S. 62.

VII. AUSBLEIBEN DER LETZTEN TRANSGRESSION

Das Moment der Grenzüberschreitung nämlich, oder der Transgression, ist jüngst von Marcus Stiglegger mit dem Schmelzbegriff »Thanateros« veranschaulicht worden, wobei er sich vor allem auf Georges Bataille beruft. In diesem Kompositum wird eine enge Verknüpfung von Liebe und Tod versprachlicht: Denn Eros (Liebe) kann zu Thanatos (Tod) führen, etwa im Zuge eines Aktes der »Verschwendung«, bei dem »überschüssige Energie, die nicht mehr zu einem Wachstum« taugt, verschwendet werden muss, u.a. auch in »katastrophischer Form«.²⁵ Fasst man Myers' »Überwindung des Zwischenraums« mit dem Ziel der Auslöschung von Lauries Leben also zusätzlich mit dem sexualphilosophischen Transgressionsbegriff, so wäre Myers' Jagd auf Laurie zunächst als Agon von topologischen Grenzüberschreitungen zu denken – schließlich aber dahingehend, in einer finalen, metasexuellen Energieverschwendung zu kulminieren.

Irigaray umschreibt diese letzte Transgression mit einem »Übergang zum Mukösen«, was bei ihr noch die rein sexuelle und daher »konstruktive« Penetration bedeuten mag. Doch zeigt sich schon an dieser verfremdenden Formulierung, dass es sich bei einem Überschreiten von »Zwischenraum = Null«, also bei einem Eindringen in den negativen Bereich hinter der Hautschwelle, auch um ein destruktives Eindringen handeln kann und können muss. Das Messer würde diese letzte Transgression als Hilfsmittel ermöglichen – sowohl im topologischen als auch im sexualphilosophischen Sinne – und der Körper, der letzte bedrohte Raum, würde dabei vernichtet.

Doch vorher sticht Laurie dem Killer ins Auge und schlägt ihm das Messer aus der Hand. Das voyeuristische Organ wie auch das penetrative wird damit außer Kraft gesetzt, Laurie kann sich befreien und atmet dennoch zu früh auf. Myers schlägt zurück, und wieder kämpft Laurie um ihr Leben, bis der kurzfristige Retter Dr. Loomis (Donald Pleasence) erscheint, der als Myers' ehemaliger Psychiater schon von Beginn des Films an auf dessen Fersen ist. Er schießt ihn mit mehreren Pistolenschüssen aus dem Schlafzimmer hinaus auf den Balkon und dort über die Balustrade (84. Minute). Binnen weniger Sekunden also wird Meyers durch alle »Zwiebelschalen« hindurch wieder ins Freie geschleudert. Der bedrohte Raum erweitert sich in dieser kurzen Zeit wieder auf das gesamte Haus, der bedrohliche wird auf den Bereich des Gartens zurückgeworfen – dies allerdings in relativierter Form, weil man zunächst mit Myers' Tod rechnen darf. Dennoch überlebt er diesen Beschuss auf ganz unnatürliche Art und Weise, woraufhin er schließlich spurlos verschwindet. Der Blick auf das zurückgelassene Stück leeren Rasens macht die Peripherie um das Haus zwar wieder potentiell bedrohlich, doch Myers' Verschwinden – nicht zuletzt dem Wissen darum geschuldet, dass sich der Film dem Ende nähert – sorgt immerhin für ein verhaltenes Aufatmen – bis zur Rückkehr in der (ersten) Fortsetzung.

25 Stiglegger: Ritual & Verführung, S. 81.

VIII. DIE ERINNERUNG ANS »ICH«

Es scheint, als sei Michael Myers' Handeln unlängst vom Todestrieb gesteuert,²⁶ als sei er kein asexuelles, sondern metasexuelles Wesen, dessen metasexuelle Energie noch niemals »zum Wachstum getaugt hat«, aber durchaus vorhanden ist und nach seinem Ausbruch aus der Klinik genutzt, d.h. vielmehr: dringend verschwendet werden muss. Es ließe sich also daher sagen: Er will nichts als töten.

Wenn wir allerdings weiterhin Abstand halten wollen von einer bloß intradiegetischen Psychologisierung eines etwaigen Charakters »Michael Myers« und vielmehr *Halloween* unter Gesichtspunkten der Kunstfilmrezeption betrachten, dann weist Myers doch alle Anzeichen auf, über die Wörtlichkeit der phantastischen Erzählung hinaus als abstraktes Prinzip gelesen werden zu wollen.

Sein psychiatrisches Krankheitsbild wird niemals präzisiert, er ist ohne Sprache, ohne eigenste Zuflucht und ohne Besitz außer dem wenigen, was er bei sich trägt. Zu diesem Wenigen gehört die Maske, die ihm noch das Gesicht stiehlt. Er kennt keine Angst, keine Gesellschaftlichkeit, der letzte Rest Geschichtlichkeit wurde ihm in den Jahren der Isolation genommen und Sexualität ist entweder nicht vorhanden oder als rein destruktive Begehrensform zu begreifen. Seine Unsterblichkeit schließlich ist das vielleicht eindeutigste Zeichen.²⁷

Myers mangelt es offenbar an jeglichen Merkmalen der Existenz. Und auch wenn solche Merkmale in einen potentiellen, charakterlichen Hintergrund hineingedacht werden können, werden sie vom Film aus nun einmal nicht aktual formuliert. Einmal aus existenzphilosophischer Perspektive betrachtet, darf ihm also eine andere Seinsform als die des »Daseins«²⁸ zugeschrieben werden. Innerhalb der Diegese ist er kein Mensch wie die anderen, und was er stattdessen ist, wird nur über eine Beobachtung seiner Rolle in Bezug auf Laurie begreifbar. Wenn er nicht *eigentlich da ist* (das heißt: kein introspektives Subjekt) und noch nicht einmal *uneigentlich ist* (das heißt: auch kein Subjekt an sich), so wird er doch als nacktes Prinzip erfahrbar – einmal auf den Punkt gebracht bedeutet das: In Bezugnahme auf das Subjekt »Laurie« wird Michael Myers die Verkörperung eines Existenzials, des »Seins-zum-Tode« im Speziellen.

Will man einmal die etymologische Unverbautheit heideggerianischer Sprache nutzen, so dürfte also Myers etwa als »Seiendes zur Angst« bezeichnet werden, da er es ist, der Laurie die Angst (die sich um das In-der-Welt-sein-können dreht und damit das eigene Sein-zum-Tode erkennt) spüren lässt und sie

26 So sehen wir ihn doch im Prolog des Films schon als Kind seinen ersten Mord verüben.

27 Die Tatsache, dass einige dieser Behauptungen leicht an vereinzelt Stellen widerlegt werden könnten, beweist den keineswegs eindeutigen und dadurch umso wirkungsvolleren Kurs, den Carpenter fährt. Dass wir Myers Gesicht in der 84. Minute kurz sehen dürfen, wenn Laurie ihm die Maske vom Gesicht reißt, stellt den Zustand des Ständig-Maskiert-Seins nur noch deutlicher heraus. Und so mag uns auch der kurze Rückblick in seine Kindheit während des Prologs (3. bis 7. Minute) eine Ahnung von Geschichtlichkeit geben, doch gerade dies wird ihre Absenz nur noch spürbarer machen.

28 Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 42.

damit – auf besonders drastische Art und Weise – vom uneigentlichen »Man« ablöst und an ihre Existenz als eigentliches »Ich« erinnert.

Die sich während der Jagd stetig verändernden Raumkonzeptionen sowie die finale Rückführung des Räumlichen auf das Körperliche dienen schließlich der filmästhetischen Erfahrbarmachung dieser Erinnerung ans »Ich«. Der stets ansteigende Grad der Topophobie wirft Laurie auf ihr bloßes In-der-Welt-sein zurück – sie verkriecht sich im Wandschrank, nur noch mit ihrem Körper, dessen sie sich in dieser Grenzsituation als letzter Raum bewusst wird, in den der unnachgiebige Eindringling mittels Messer weiter vordringen will. Bachelards »anthropokosmische Bande«, die das Subjekt mit der Welt verbinden, werden – als seien sie aus Gummi – bis zur Transparenz gedehnt, so dass die Verbindung zur Welt zum Zerreißen nahe scheint. Alles andere ist an dieser Stelle bedeutungslos geworden, so als sei Michael Myers der skrupellose Animator einer kathartischen Aufklärung, die passenderweise auf dem Weg zum Erwachsenwerden vollzogen wird.

Lauries Vertreibung aus dem jugendlichen Paradies wird möglich, weil es ihr unbeschadet gelingt, »alle Hüllen fallen zu lassen«. In der ästhetischen Distanz zum Zuschauer wird nur noch die Idee davon vermittelt, doch dies – wie im Horror-Genre durchaus üblich – auf besonders immersive Art und Weise, angesichts von Suspense, Action und anderem Filmzauber.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes* (1957), Frankfurt a.M. 1987.
- Bazin, André: »Schneiden verboten!« (1956), in: ders.: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2009, S. 75-89.
- Foucault, Michel: »Von anderen Räumen« (1967), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 317-329.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 1976.
- Irigaray, Luce: *Ethik der sexuellen Differenz* (1984), Frankfurt a.M. 1991.
- Leroi-Gourhan, André: »Die symbolische Domestikation des Raums« (1965), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 228-243.
- Platon: *Symposion*, hrsg. v. Thomas Paulsen/Rudolf Rehn, Stuttgart 2006.
- Schmarsow, August: »Das Wesen der architektonischen Schöpfung« (1894), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 470-484.
- Sierek, Karl: »Filmwissenschaft«, in: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 125-141.
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.

MARCEL BARION

FILME

Halloween/Halloween – Die Nacht des Grauens (USA 1978, Regie: John Carpenter).

Home Alone/Kevin – Allein zu Haus (USA 1990, Regie: Chris Columbus).

L'uccello dalle piume di cristallo/Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe (Italien/D 1970, Regie: Dario Argento).

Psycho (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock).

Sei donne per l'assassino/Blutige Seide (Italien/Frankreich/Monaco 1964, Regie: Mario Bava).

Straw Dogs/Straw Dogs – Wer Gewalt sät (USA/GB 1971, Regie: Sam Peckinpah).

AUTOREN

Romi Agel studierte Filmwissenschaft, französische Philologie, Kunstgeschichte und Komparatistik in Mainz und in Paris. Masterarbeit zum Thema »Der Körper als Schauplatz – Körperinszenierung in den Filmen von Gaspar Noé, Claire Denis und Philippe Grandrieux«. Neben und nach dem Studium als freie Redakteurin und Autorin für das Deutsche Tanzarchiv, das ZDF, 3sat und arte tätig. Seit 2011 redaktioneller und produktionseller Schwerpunkt auf musikjournalistische Beiträge für electronic beats und Musicwire. Parallel dazu Promotion zum Thema »Das Körperbild im zeitgenössischen französischen Film«.

Marcel Barion, Jg. 1985, Studium der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften sowie Kunstgeschichte 2006-2011, danach Studium der Medienkultur und wissenschaftliche Arbeit mit Fokus auf Kunst, Bild und Film. Medienschaffender mit eigenem Gewerbe 2005-2010, Experimental- und Kurzfilme seit 1997. Webseite: »bild auf zeit«.

Irina Gradinari, Dr. phil., Studium Germanistik und Slavistik an der Staatsuniversität Odessa (Ukraine); Promotion an der Universität Trier zum Thema »Genre, Gender und Lustmord«; zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Germanistik der Universität Trier; Forschungsschwerpunkte: Gender und Queer Studies, Psychoanalyse, Komparatistik, Erinnerungstheorien und Kriegsfilm nach 1945.

Katharina Hennig, M.A., geboren 1986, studierte den interdisziplinären Masterstudiengang »Medien und Gesellschaft« (Medien- und Wirtschaftswissenschaften) an der Universität Siegen. Ihre Masterarbeit trug den Titel »Die Genese der Rache. Vigilanten-Figuren in den Filmen Clint Eastwoods«. In ihrer Dissertation beschäftigt sich Katharina Hennig mit der Thematik des »Vigilantismus in Literatur und Film«.

Susanne Kappesser, M.A., Studium der Filmwissenschaft, der Philosophie und der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nebenher beim ZDF tätig und als freie Redakteurin/Autorin. Seit 2010 in Berlin als freie Filmautorin und Redakteurin, freie Mitarbeiterin bei der Produktionsfirma Rotlintfilm, daneben Promotion.

Christiane Mathes studierte Neuere Deutsche Literatur & Medien (Schwerpunkt Filmwissenschaft) und Philosophie an der Philipps-Universität Marburg. Seit 2007 freie Mitarbeit für verschiedene Verlage im Bereich Theater und Film, u.a. 2010 Archivierung des schriftstellerischen Nachlasses von F.K. Waechter. Derzeit

in Vorbereitung auf eine Promotion zu David Lynchs Spätwerk, lebt und arbeitet in Berlin.

Kai Naumann, M.A., Jg. 1980, studierte Allgemeine Literaturwissenschaft, Germanistik und Psychologie. Er lehrt und arbeitet an der Universität Siegen. Z.Zt. Promotion über Blickdramaturgien im Werk Dario Argentos. Mehrere Veröffentlichungen über Literatur- und Filmästhetik. Derzeitige Forschungsinteressen: Blickdramaturgien im Spielfilm, Medialisierung von Literatur. Er ist Mitherausgeber der filmwissenschaftlichen Internetpräsenz ›bild auf zeit‹. Ferner realisiert er regelmäßig eigene Kurzspielfilme.

Julia Reifenberger absolvierte zunächst eine Ausbildung zur Schauspielerin, bevor sie an der Universität Mainz Philosophie, Kunstgeschichte, Publizistik und Filmwissenschaft studierte. Z.Zt. arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt zur Funktion der pornografischen Szene im narrativen Spielfilm und arbeitet zudem als Kommunikationstrainerin.

Ivo Ritzer, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter der Mediendramaturgie und Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Promotion zur Dialektik von Genre- und Autorentheorie im Film (»Walter Hill. Welt in Flammen«, Berlin 2009). Zahlreiche Aufsätze zu Filmgeschichte und Filmästhetik, Medien- und Kulturtheorie. Seine letzten Publikationen umfassen Buchveröffentlichungen zu Transgression in Fernsehserien (»Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien«, Berlin 2011), außerdem Mitherausgeberschaften zur medialen Körperrepräsentation (»Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers«, Berlin 2012), zum europäischen Genrekino (»Polar – Französischer Kriminalfilm«, Mainz 2012) und zur US-Kinokulturgeschichte (»Mythos Der Pate. Francis Ford Coppolas *Godfather*-Trilogie und der Gangsterfilm«, Berlin 2011). Aktuelle Forschungsinteressen sind Genre-Hybridisierung und kulturelle Globalisierung, interkulturelle Perspektiven auf asiatisches Kino sowie neue Ansätze zur Analyse der *Mise-en-scène* in Film und Fernsehen.

Marcus Stiglegger, Dr. phil. habil., lehrt Film- und Bildanalyse an der Universität Siegen. Promotion 1999 zum Thema »Sexualität und Faschismus im Film« (2. Aufl., engl. Übers. i. Vorb. 2012). Zahlreiche Texte zur Filmgeschichte, -ästhetik und -theorie, u. a. für die Zeitschriften *testcard*, *epd Film* und *Splating Image*. Herausgeber der Kulturzeitschrift *:ikonen:* (www.ikonenmagazin.de). Publikationen: »Terror kino. Angst/Lust und Körperhorror« (Berlin 2010); »Nazi Chic & Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der Populärkultur« (Berlin 2011); »David

Cronenberg« (Hrsg., Berlin 2011), »Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers« (Berlin 2011; Mit-Hrsg.); »Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film« (Deep Focus 3, Berlin 2006), »Pop und Kino. Von Elvis zu Eminem« (Mainz 2004) u.a. Mitglied der GfM (AK Filmwissenschaft, AK Populärkultur und Medien), der internationalen Filmkritikerorganisation fipresci und des AK »Asiaticum« der Universität Mainz.

Christian Stumberg wurde in Marburg geboren. Nach dem Studium der Neuen dt. Literatur und Medienwissenschaften an der Philipps-Universität in Marburg 2006 war Christian Stumberg als freier Mitarbeiter für diverse Printmedien tätig und arbeitet derzeit an seiner Dissertation zum Thema »Horrorfilm als queeres Genre« an der Universität Siegen.