

Lioba Schlösser

„Denn meine Schmach vermag zu tragen außer mir kein Sterblicher“: Zum Tod des Queeren als gesellschaftsbildendes Opfer

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2917>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlösser, Lioba: „Denn meine Schmach vermag zu tragen außer mir kein Sterblicher“: Zum Tod des Queeren als gesellschaftsbildendes Opfer. In: *ffk Journal* (2017), Nr. 2, S. 191–204. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2917>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=27&path%5B%5D=26>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Lioba Schlösser

Mainz

„Denn meine Schmach vermag zu tragen außer mir kein Sterblicher“

Zum Tod des Queeren als gesellschaftsbildendes Opfer

Abstract: Der Aufsatz stellt die Frage nach einer Kohärenz von Nonkonformität und Tod innerhalb filmischer Inszenierungen von Sexualität. Nicht heteronormative Protagonisten werden häufig Opfer von Gewalt, die zum Tod führt. Unter Zuhilfenahme Girards Mimetischer Theorie, Kristevas Schrift zum Abjekt und zur Mythentheorie wird eine Dekonstruktion dieser Relation versucht. Im Fokus stehen dabei zentrale Stabilisationsmechanismen, wie Kristevas Abgrenzung des Individuums vom Abjekt und Girards Sündenbockmechanismus, die zur Aufrechterhaltung normativer Grundsätze beitragen. Bezugnehmend auf rituelle, mythische Strukturen, die mit der filmischen Darstellung androgyner, hermaphroditischer und generell nicht heteronormativer Figuren korrelieren, wird versucht, kollektiv zugrundeliegende Prinzipien des Zusammenhangs zwischen Normverstoß und Sterben aufzuzeigen.

Lioba Schlösser (MA), Doktorandin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Arbeitstitel des Dissertationsprojekts „Perspektiven filmischer Überwindung der bipolaren Geschlechternorm durch Rückgriffe auf mythisches Potenzial“. Studium der Literatur-, Kultur und Medienwissenschaft sowie der Medienkultur mit Schwerpunkt Filmwissenschaft an der Universität Siegen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte liegen auf kulturtheoretischen Betrachtungen des Androgynen in Film und Mythos, Queerstudies und Geschlechterwissenschaften.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Normabweichung und Tod

Zu Beginn der folgenden Ausführungen steht die Beobachtung, dass Filmcharaktere, die offenkundig gegen eine gesellschaftlich vordefinierte Gendernorm verstoßen, vor Eintritt ihres Todes nicht selten Opfer von Gewaltwirkungen werden. Tod, Krankheit oder Verletzung ereilen innerhalb filmischer Diegesen oft Protagonisten und Protagonistinnen, die von der Heteronorm abweichen. Sie können als unkontrollierbare, äußere Einwirkungen definiert werden und affektieren die Charaktere meist gegen deren Willen, was an zahlreichen Beispielen nachvollzogen werden kann: In *Dallas Buyers Club* (2013) stirbt Transfrau Rayon an AIDS, nachdem sie immer wieder physischer Gewalt ausgesetzt war. Tonia in *To Die like a Man* (2009) ist homosexuell, arbeitet in einem Erotikclub und erleidet dort immer wieder Anfeindungen aufgrund ihres transsexuellen Lebensstils. Sie stirbt in Folge einer infektiösen Entzündung ihrer Brustimplantate. In *Splice* (2009) wird das genmanipulierte Wesen Dren von seiner Ziehmutter Elsa ermordet, nachdem sein Geschlecht von weiblich zu männlich wechselte. Transgender-Protagonist/in Brandon Teena/Teena Brandon muss in *Boys Don't Cry* (1999) ebenfalls wegen seiner/ihrer Lebensweise schlimme Anfeindungen über sich ergehen lassen, die schließlich zu seiner/ihrer Ermordung führen. Die beiden transidenten Charaktere Eddie und Leda in *Pfahl in meinem Fleisch* (1969), die als Queens in einem Nachtclub in Tokio arbeiten, machen ähnlich negative Erfahrungen. Leda begeht Selbstmord, da Liebhaber Gonda sie ablehnt und Eddie sticht sich schlussendlich selbst die Augen aus. *Tod in Venedig* (1971) verdankt seinen Titel Protagonist Gustav von Aschenbach, der an Cholera stirbt, nachdem er sich seine nicht der Heteronorm entsprechenden Gefühle für den Knaben Tadzio eingestanden hat.

Obwohl die genannten Charaktere aus unterschiedlichen Gründen sterben, wird ihr Anders-Sein innerhalb der jeweiligen Diegese als Normverstoß definiert, der Gewaltanwendung gegen sie evoziert und sie in die Opferrolle drängt. Ich möchte im Folgenden näher auf den Zusammenhang zwischen Normverstoß, Gewalt und Tod eingehen und einen Versuch wagen, diesen greifbar zu machen. Es ist zu beobachten, dass sich ähnliche Konfliktdarstellungen auch innerhalb jener mythischen Erzählungen wiederfinden, welcher sich der Darstellung geschlechtlicher Mehrdeutigkeit in den vorliegenden Filmbeispielen bedienen. Diese Parallele wird daher maßgeblich zum Erklärungsansatz beitragen. Die folgenden Ausführungen sehen vor, das Zusammenspiel der Themenkomplexe Gewalt, Sexualität und Tod zu erläutern und – rückbezogen auf mythische Ursprungslegenden – herauszustellen, wie Queerness und Opfertod in den vorliegenden Filmen zusammenhängen. Hauptaugenmerk der Analyse liegt dabei auf dem japanischen Filmdrama *Pfahl in meinem Fleisch*, einer experimentellen Ödipus-Adaption in Tokios Homosexuellenmilieu der 1960er Jahre. Einzelne Aspekte werden an Beispielen anderer, zu Beginn genannter Filme evaluiert. Die folgenden Ausführungen werden sich auf mythentheoretische Überlegungen stützen und

ihre Argumentation auf Mircea Eliades Mythentheorie, Julia Kristevas *The Powers of Horror* sowie gendertheoretischen Grundlagen aufbauen. Die mimetische Theorie Girards wird ebenfalls einen Großteil zum theoretischen Unterbau beisteuern. Die christlich-religiösen Aspekte werden dabei weniger einbezogen, da Girard seine Ausführungen selbst als grundsätzlich nicht religiös betrachtete, auch wenn sie in der christlichen Lehre münden können.¹ Das Augenmerk liegt mehr auf der sozialtheoretischen Dimension der Theorie, die auch wegen ihres Bezugs zum Ödipus-Mythos einen gewinnbringenden Rückgriff verspricht. Der mythische Bezug leitet außerdem einen umfassenden Erklärungsversuch gesellschaftlicher Vorgänge, deren Schuld- und Opfermechanismen ebenfalls in mythischen Ursprüngen verankert liegen. Besonders der Opfer-Begriff, wie Girard ihn erarbeitet, ist für das vorliegende Filmbeispiel und dessen sozialkritischen Aspekt treffend. Das Verständnis mimetischer Gewaltentstehung und Gewaltanwendung kann, vom religiösen Verständnis abgekoppelt, auf den vorliegenden Themenkomplex übertragen werden.

2. Das Opfer als Sündenbock

Zunächst muss geklärt werden, welche Rolle dem Opfer innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung zukommt. Dazu scheint eine detaillierte Betrachtung des Sündenbockmechanismus angebracht. Beginnen möchte ich mit den zentralen Begriffen „Tod“ und „Gewalt“, denen als Schlüsselbegriffe der folgenden Analyse besondere Wichtigkeit innewohnt.

Schon in frühen platonischen und hippokratischen Schriften wurde immer wieder die implizierte Gewaltsamkeit des sexuellen Akts und damit einhergehend jeder sexuellen Handlung betont. Auch mit Tod und Sterben wurden sexuelle Handlungen sehr früh assoziiert.² Girard postuliert, dass jeder sexuelle Akt zwangsläufig Gewalt nach sich zieht – sei es durch Vergewaltigung, Sadismus oder im Falle des einvernehmlichen Akts, die Geburt und das damit verbundene Risiko des Sterbens von Mutter und/oder Kind.³ In den betrachteten Filmbeispielen ist dieser Zusammenhang zwischen Gewalt und Sexualität ebenfalls zu beobachten. Die Gewalt wird dabei entweder aus einer Gruppe, die als stellvertretend für das gesamte Gesellschaftssystem betrachtet werden kann, gegen die Individuen gerichtet oder die Betroffenen richten sie gegen sich selbst.

René Girard definiert den Opferbegriff als gesellschaftsstärkend und –konstituierend: „Auf die chaotische Vielzahl der Einzelkonflikte folgt plötzlich die Einfachheit eines einzigen Antagonismus: die ganze Gemeinschaft

¹ Vgl. Girard 1988: 30–38; Girard 2002: 18.

² Vgl. Foucault 1989: 161–163.

³ Girard 1992: 56–57.

steht auf der einen Seite und auf der anderen das Opfer.“⁴ Der „Sündenbockmechanismus“, den Girard aus dem Alten Testament entlehnt, bezeichnet jenen unbewussten, psychologischen Vorgang der Krisenlösung, bei dem die kollektive Schuld einer Gruppe unbewusst auf ein Opfer projiziert wird.⁵ Dieser Mechanismus liegt jedem mythischen Text zugrunde, auch dem Ödipusmythos und seiner filmischen Adaption in *Pfahl in meinem Fleisch*, in der beide Opfer sich schlussendlich selbst richten. Der Mythos suggeriert, dass die Opfer schuldig sind und die Gruppe von Zwietracht und Konflikten befreien können. Tatsächlich kann kein Opfer die Kollektivschuld auf sich laden und die Gesellschaft von ihrer Bürde befreien. Die befreiende Opferfunktion liegt einzig dem Mythos inne. Der Mythos kann jedoch auch in realen Gesellschaftsordnungen maßgeblichen Einfluss auf das Geschehen nehmen, wie sich auch an historischen Ereignissen wie Holocaust und Hexenverfolgung nachvollziehen lässt.⁶

Angelehnt an diese Definition wurde eine ähnliche Verwendung des Sündenbock-Begriffs später in einem sozialkritischen Kontext aufgegriffen. Im Jahr 1993 schrieb Botho Strauss in seinem Spiegelaufsatz „Anschwellender Bocksgesang“⁷:

Girard bezeichnet das Opfer und den Akt der Opferung als gesellschaftsbildenden Akt. In ‚Das Heilige und die Gewalt‘ schreibt Girard: ‚Der Ritus ist die Wiederholung eines ersten spontanen Lynchmordes, in dessen Folge in der Gemeinschaft wieder Ordnung herrschte ...‘ Der Fremde, der Vorüberziehende wird ergriffen und gesteinigt, wenn die Stadt in Aufruhr ist. Der Sündenbock als Opfer der Gründungsgewalt ist jedoch niemals lediglich ein Objekt des Hasses, sondern ebenso ein Geschöpf der Verehrung: Er sammelt den einmütigen Haß aller in sich auf, um die Gemeinschaft davon zu befreien. Er ist ein metabolisches Gefäß.⁸

Das metabolische Gefäß konstituiert sich durch das Opfer, das den gesamten Hass und alle vorhandene Negativität auf sich lädt. Intradiegetisch wird dieser Vorgang im Film *Boys Don't Cry* explizit sichtbar. Teena wird von der Gruppe als Kumpel Brandon angenommen und assimiliert. Nachdem die Clique jedoch erfährt, dass er/sie biologisch eine Frau ist, schlägt die Stimmung um und Teena wird schlagartig zum Hassobjekt. Die Situation spitzt sich durch Streiterei und Anfeindungen weiter zu und endet schließlich in einem Amoklauf, in dem nicht nur Brandon getötet wird. Die reinigende Funktion dieses Opfertodes wird sichtbar, als Lana, in der Schussesequenz des Films, nach der Ermordung Brandons allein die Stadt verlässt. Mit Brandons Brief in ihrer Tasche plant sie, einen neuen Anfang. Obgleich die Erlebnisse traumatisierend sein müssen, wird eine geläuterte, reine und beinahe friedvolle Stimmung suggeriert. Lana lächelt und ist sich ihres glückli-

⁴ Girard 1983: 35.

⁵ Vgl. Palaver 2004: 201–202.

⁶ Vgl. Girard 1988 26–99.

⁷ Zum Begriff der „Bocksgestalt“ siehe auch Stiglegger 2014: 130–131.

⁸ Strauss 1993: 205.

chen Neuanfangs sicher, als sie über nächtlich beleuchtete Straßen fährt, was keineswegs dem Realzustand nach solch traumatischen Erlebnissen entsprechen würde. Die filmische Atmosphäre schildert eine mythisch aufgeladene Situation, die übersteigert und idealisiert dargestellt wird.⁹ Die Läuterung ist als Teil eines „mythischen Kinos [...], das den Mythos als Reflexion einer immerwährenden Aktualität inszeniert und im Anachronismus an die künstliche Gegenwart ankoppelt“¹⁰, zu begreifen. Ein solches wiederkehrendes Handlungsmuster wird durch den Rückgriff auf den Mythos immer wieder gegenwärtig, die intradiegetische Logik funktioniert losgelöst von jeder Zeitlichkeit.

Die Gemeinschaft stillt ihren Rachedurst an diesem willkürlichen Opfer in der absoluten Überzeugung, die einzige Ursache ihres Übels gefunden zu haben. Sie ist daraufhin befreit von Gegnern, geläutert von jeder Feindschaft gegenüber denen, auf die sie einen Augenblick zuvor eine äußerste Wut hatte¹¹

So schreibt Girard. Der Opfertod wird für die Gesellschaft zum Inbegriff des Lebens und eines schöpferischen Gottes.

Wenn die Todesidee von sakralisierten Opfern her eindringt, wenn es keinen Gott gibt, hinter dem letzten Endes nicht ein Tod steht, begreift man, daß Gesellschaften existieren, wo es keinen Tod gibt, der nicht ein Gott ist [...] es gibt in der Gesellschaft keinen Tod, der nicht zu einer Hauptquelle des Lebens würde.¹²

Der Tod eines Opfers übernahm in archaischen Gesellschaften eine sakrale, reinigende und identitätsstiftende Rolle, was sich innerhalb des kinematographischen Mythos bis in die Gegenwart zieht.¹³

2.1 Opferzeichen und Objekt

Nachdem die Funktion des Opfers näher betrachtet wurde, gilt es herauszustellen, was ein Individuum zum Opfer befähigt. Führt man sich vor Augen, dass das Mythisch-Androgyne aufgrund der Rückführbarkeit auf seine Ursprungsmythen ebenfalls einen sakralen Grundgehalt aufweist, kann man zu zwei Schlüssen gelangen. Erstes wird deutlich, dass die Androgynie – hier Aurnhammers motivischer Begriffsdefinition zweier verbundenen Gegensätze folgend, im Sinne einer nichtvorhandenen Übereinstimmung des sozialen Geschlechts mit dem biologischen – eines der Merkmale ist, die

⁹ Auch Mircea Eliade sieht in dem von ihm beschriebenen Zyklus von Chaos zur Ordnung, die wiederum durch Chaos zerstört werden muss, um eine neue Ordnung zu schaffen, einen ähnlichen Vorgang. Wolfgang Palaver vergleicht Eliades Orgienbegriff daher mit dem Sündenbockbegriff Girards. Vgl. Palaver 2004: 219–220.

¹⁰ Stiglegger 2014: 129.

¹¹ Girard 1983: 38.

¹² Ebd. 84.

¹³ Vgl. Stiglegger 2014: 125 ff.

dem Protagonisten Opferpotenzial verliehen¹⁴. Nach dem Opfertod wird das Individuum zweifach geheiligt: Durch den Tod selbst und durch seinen ohnehin gottähnlichen, androgynen Zustand. Zweitens wird durch diese Verknüpfung der Bezug zwischen Sakralem, Normverstoß, Tod und Androgynie verdeutlicht. Die Merkmale stehen in einer Wechselbeziehung zueinander, bedingen sich gegenseitig und führen zu einer gottesähnlichen Erhebung des Opfers. Nur ein Gott kann, so sagt das Religiöse im Sinne Girards, die Sünden von der Menschheit nehmen und sie reinigen. „Die Erzeugung des Heiligen selbst und die es charakterisierende Transzendenz der gewalttätigen Einmütigkeit“¹⁵ entspringt der sozialen Einheit, „die ihrerseits dank der ‚Verstoßung‘ des versöhnenden Opfers hergestellt oder wiederhergestellt wird.“¹⁶ Nach Girard kennzeichnet dieser Vorgang die Entstehung der archaischen Religionen im und durch den Mythos, was das Opfer zu einem mythischen, heiligen Wesen erhebt. „Der Mythos erzählt die Geschichte eines gefürchteten Gottes, der die Gläubigen durch ein Opfer oder durch seinen eigenen Tod rettete, nachdem er in der Gemeinschaft das Chaos gesät hatte.“¹⁷ Diese Opferfunktion wird, auf dokumentarisch-experimentelle Art, in bewusst eingesetzten Zwischensequenzen, auch in *Pfahl in meinem Fleisch* sichtbar. Der Film verweist ebenfalls auf die gesellschaftliche Projektionsfläche nicht-normativer Charaktere, die Störfaktoren verkörpern. Zwischen den einzelnen Handlungssträngen werden immer wieder Interviewsequenzen mit Ladyboys eingespielt, die in den 1960er Jahren tatsächlich in Tokio lebten und arbeiteten. Den Queens werden Fragen zu ihrem Leben, ihrer Motivation und ihren Zukunftsplänen gestellt. Die Antworten, die sie drauf geben, fallen durchgehend zögerlich negativ, motivationslos und nahezu resignativ aus und beziehen sich indirekt meist auf die Erwartungen, die das Umfeld und daher auch die Interviewten selbst an sich stellen. Obwohl nicht ausgesprochen, wird deutlich, welch negatives Bild einer homonormativen Erwartungshaltung in Tokio in den 1960er Jahren gegen die Andersheit der Queens vorherrscht und dass Tod oder Selbstmord den Interviewten oft als einziger Ausweg erscheint. Eine Beobachtung, auf die zum Ende dieses Aufsatzes detaillierter eingegangen wird. Erwähnenswert ist zunächst, dass *Pfahl in meinem Fleisch* der erste Film ist, der den Begriff „Ladyboy“ zur Bezeichnung transidentitärer, transvestitischer und queerer Lebensausrichtungen verwendet. Natürlich liegt auf der Hand, dass der Film gerade durch

¹⁴ Der Term Androgynie umfasst literaturhistorisch unzählige Definitionen, Motivi-
deen und Inhalte. Alle lassen sich im Grundgedanken einer Vereinigung zweier
geschlechtlich verankerter, aber nicht zwingend weiter definierter Gegensätze zu-
sammenführen, die auch Achim Aurnhammer verwendet. Da in diesem Aufsatz
ebenfalls mit diesen mythischen und filmischen Motiven gearbeitet wird, erscheint
Aurnhammers Definition als „jede Relation zweier komplementärer Elemente [...] die
eins sind oder eins sein möchten“ für diesen Aufsatz gewinnbringend. Vgl.
Aurnhammer 1986: 2.

¹⁵ Girard 1983: 84.

¹⁶ Girard 1992: 132.

¹⁷ Girard 1988: 84.

seinen experimentellen Kunstfilmcharakter Freiheiten genoss, die einem normalen Spielfilm nicht gegeben gewesen wären. *Pfahl in meinem Fleisch* kann daher die subjektive Perspektive der Betroffenen aufgreifen und sie für sich selbst sprechen lassen. Der schemenhafte Plot greift daher immer wieder die Opferhaftigkeit der Individuen auf, die sich vor allem durch die genderfokussierte Ödipusadaption charakterisiert¹⁸: Protagonist Eddie wird im Kindesalter von seinem Vater verlassen und sehnt sich fortan nach der ihm unbekannten Autoritätsperson. Diese Sehnsucht führt so weit, dass er im Affekt seine Mutter und deren Liebhaber tötet. Kurz darauf bekommt Eddie einen Job als Queen in Gondas Nachtclub, während sich Nebenbuhlerin und Mitbewerberin Leda das Leben nimmt. Gonda und Eddie beginnen eine Beziehung, bis sich herausstellt, dass Gonda Eddies leiblicher Vater ist. Gonda nimmt sich das Leben, als ihm sein Frevel bewusst wird. Eddie sticht sich daraufhin die Augen aus. Die selbstgewählte Strafe für Inzest und Mord stellt eine Parallele zur Blendung im Ödipusmythos dar und verbildlicht die eigene Blindheit in Bezug auf die begangenen Fehler.

An diese Ausführungen anknüpfend stellt sich die Frage, was genau eine Gruppe von Menschen oder ein einzelnes Individuum zum Opfer befähigt. Girard erarbeitet verschiedene Opferzeichen, die Menschen als potenzielle Sündenböcke kennzeichnen. Es handelt sich dabei um reale Merkmale, wie körperliche Behinderungen oder Krankheit. Aber auch Merkmale wie Fremdartigkeit, Reichtum, Ruhm oder andere nichtphysische Alleinstellungsmerkmale, die als abnorm gelten und eine verklarte Sichtweise auf die betreffenden Personen begünstigen.¹⁹ Sie stellen eine Entdifferenzierung dar, die in der Androgynie sogar in ein Extrem getrieben wird, da kaum ein anderes Merkmal so stark entdifferenziert wie geschlechtliche Uneindeutigkeit.²⁰ Die Opfer werden zu monströsen Übermenschen, denen diverse Geschichten und Mythen anhängen. Diese werden durch Ängste und Irrationa-

¹⁸ Im Zuge dessen ist auch Girards Ödipus-Interpretation interessant. Vgl. Girard 1988: 39–69.

¹⁹ Vgl. Girard 1988: 40–42.

²⁰ Die Entdifferenzierung wird schon in der Interpretationsfreiheit des Begriffes Androgynie sichtbar. Dieser ist, wie an früherer Stelle verdeutlicht, nicht einheitlich definiert und lässt viel Raum für eigene Konnotationen. Daran anschließend setzt sich die Entdifferenzierung auch im sozialen Umgang mit geschlechtlich nicht eindeutig kategorisierbaren Menschen fort. Dass die Differenzierungsmöglichkeit männlich/weiblich wegfällt, erschwert den Umgang mit Betroffenen enorm. Dies beginnt damit, dass kein treffendes Pronomen zur sprachlichen Bezeichnung vorhanden ist und endet bei komplexen rechtlichen, sozialen oder politischen Fragen. Die fehlende Differenzierung führt, mit Girard gesprochen, zu einem Vermischen von Fakten und eigener Interpretation. Es entsteht ein undifferenziertes Fremdbild, das leicht zu einem Feindbild werden kann. Außenstehende sind nicht mehr fähig, Situationen um betroffene Personen richtig einzuschätzen. Sie geben sich ihren Ängsten hin, die maßgeblich den Umgang mit den Betroffenen beeinflussen und sie zu tatsächlichen Opfern werden lassen. Ein Vorgang, der sich außerhalb der Theorie auch in den Filmbeispielen und vor allem in der Realität nachverfolgen lässt.

lität gespeist, ohne dass eine Differenzierung zwischen realer Bedrohung und imaginärer, irrationaler Angst erfolgt. „Die Ungeheuer, notwendigerweise aus einer Fragmentierung des Wahrgenommenen hervorgegangen, sind Resultat einer Zerstückelung, auf die dann eine Wiederherstellung folgt, die freilich den natürlichen Besonderheiten keinerlei Rechnung trägt.“²¹ Das Monströse entspricht in diesem Verständnis, so könnte man schlussfolgern, teilweise dem, was Julia Kristeva in *The Powers of Horror* als Abjekt definiert. Das Abjekt ist das Andere, Gegenteilige, das vom Subjekt benötigt wird, um die Grenzen der Selbstdefinition definieren zu können. Das Abjekt ist, „what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules“²², schreibt Kristeva. Das kann nahezu alles Unerwünschte sein, von dem sich das Subjekt abgrenzen will: Ekel, Negativität, das Nicht-Ich, das abgestoßen wird, um die Grenzen des Ichs zu stärken. Ähnliches findet sich bei Girard:

Sie [die Behinderung; Abnormität Anm. L.S.] scheint das System als solches zu bedrohen. Man versucht sie, freilich erfolglos, einzudämmen; sie versetzt die Differenzen, monströs geworden, in Schrecken; sie beschleunigen sich, prallen aufeinander, vermengen sich und drohen sich letztendlich aufzuheben. Die systemexterne Differenz verbreitet Schrecken, weil sie die Wahrheit des Systems, seine Bedingtheit, seine Zerbrechlichkeit und seine Sterblichkeit nahe legt.²³

Erst wenn ein vermeintlich funktionierendes System bedroht wird, wird seine Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit deutlich. Das Opfer, das durch seine Abjektheit das Gesellschaftssystem stört, wird als Bedrohung wahrgenommen und muss gewalttätig eliminiert werden. Der Zusammenhang zwischen dem Abjekt – in den vorliegenden Beispielen Queeren – und der Gewalt, die dann zum Tod als friedensstiftendes Opfer führt, ist deutlich erkennbar. Kristeva betont, dass der Abjektstatus vorrangig durch eine Subjekt-Objekt-Beziehung herbeigeführt werden kann, nicht aber durch eine Beziehung zwischen zwei Subjekten.²⁴

2.2 Mimetische Gewalt und Maskerade

Die Ursache aller Gewalt, die schlussendlich in Assimilation und Entdifferenzierung mündet, ist das Begehren nach dem, was der Andere hat. Die Mimesis, ihm nachzueifern, um das Objekt der Begierde in den eigenen Besitz zu bekommen, führt dazu, den Anderen gleichzeitig als begehrter Teil des Selbst zu sehen und dennoch als Hassobjekt abzustoßen. Die Rivalisierenden eifern sich nach bis sie zu Doppelgängern werden, die sich nahezu vollkommen gleichen. Die Doppelgänger werden untereinander austausch-

²¹ Girard 1988: 53.

²² Vgl. Kristeva 1982: 4.

²³ Girard 1988: 36.

²⁴ Vgl. Kristeva 1982: 79–81.

bar, bis keine individuelle Identität mehr erkennbar ist. Protagonist/in Eddie und Konkurrent/in Leda maskieren sich beide in ihrer Funktion als transiente Lustknaben, zur Unterhaltung des Publikums und der Geldgeber im Club. Sie werden zu Doppelgängern ihrer selbst, buhlen um die Gunst ihres Gönners und um Erfolg. All dies geschieht unter Zuhilfenahme der Maskerade als Queens. Girard spricht bei diesem Vorgang von der „Einheit der Maske“²⁵. Die Maske und der Doppelgänger sind eins, da sie sich gegenseitig bedingen. Die individuelle Identität der Rivalen tritt bei diesem Vorgang zurück und wird beinahe aufgelöst. Ohne Maskerade wären sich die beiden Protagonisten kaum ähnlich und könnten keine Rivalen darstellen, was besonders am Beispiel von *Pfahl in meinem Fleisch* deutlich wird, aber auch auf andere, ähnliche Konstellationen und Situationen übertragbar ist.

Im japanischen Nô-Theater gibt es den Begriff *monomane*, der in der Literatur als „vollkommene Nachahmung“ übersetzt wird und die künstlerische Nachahmung eines natürlichen Vorganges bezeichnet.²⁶ Dort werden Masken gleichfalls verwendet, um spezielle Stereotype zu kennzeichnen. Die Nô-Masken verweisen auf Geschlecht, Alter und Zugehörigkeit zur profanen oder heiligen Sphäre. Sie sollen dabei jede individuelle und persönliche Mimik der Schauspieler verdecken und so eine über die reine Mimesis hinausgehende, auch innere Übereinstimmung mit der Rolle hervorrufen.²⁷ Die Nô-Maske verbindet und trennt zugleich, sie verbirgt das eigentliche Gesicht, um etwas zu zeigen, was ohne sie nicht sichtbar wäre. Richard Weihe fasst die Verbindung zwischen Offenlegung und Verschleierung mit dem griechischen Begriff *Próposon*.²⁸ Der Begriff kann sowohl mit ‚Maske‘ als auch mit ‚Gesicht‘ übersetzt werden, beide aus der Perspektive eines Wahrnehmenden, und fasst daher das Paradoxon der Maske explizit.

„Die Frage der ‚Natur‘ der Maske stellt sich nicht; es liegt in ihrer Natur, keine zu haben, weil sie alles in sich vereinigt“²⁹, schreibt Girard. Sowohl das Menschliche, Göttliche und Monströse kann unter und mit ihr zusammengeführt werden, denn „es gibt keinen Doppelgänger, der nicht heimliche Monstrosität in sich birgt“.³⁰ Erneut lässt sich der Gedankenkreis zu Kristevas Theorie schließen, denn die Maske nähert das Individuum dem Abjekt, dem Anderen an, obgleich sie versucht, sich von ihm zu differenzieren und eine Art Schutzmechanismus darstellt.

Die Maske verdeckt nichts, sie zeigt etwas. Sie selbst ist immer eindeutig und unverstellt; sie verstellt das Gesicht des Akteurs, doch sie verstellt nie ihren

²⁵ Girard 1992: 245.

²⁶ Vgl. Weihe 2004: 262.

²⁷ Ebd. 262.

²⁸ Ebd. 99–101.

²⁹ Girard 1992: 247.

³⁰ Ebd. 235.

Sinn: nämlich das ‚wahre Gesicht‘ der Figur zu zeigen. Insofern ist die Maske selbst aufrichtig, denn die Maske kann sich selbst nicht mehr maskieren.³¹

Der Film inszeniert diese Tatsache explizit durch einen Kunstaustellungsbesuch Eddies, bei dem ein zur Installation gehörendes Tonband einen Monolog in den Raum spielt:

Every man has his own mask, which he has craved for a long time. Some wear the same Masks all their lives, some use a variety of masks. [...] people always wear masks when they face each other. They see only masks, even if they remove their masks their faces seldom expose themselves because there may be second masks and even third masks hidden under the first ones.³²

Masken werden als Medien verstanden, die gerade durch die Verschleierung von Vorhandenem etwas Anderes, zuvor nicht Erkennbares sichtbar machen können. Das Anlegen der Maske, also das Auftragen des Make-ups, macht die Protagonisten zu Queens und ändert den wahrgenommenen Genderstatus. Es macht sichtbar, was zuvor verborgen war, ohne jedoch das Individuum selbst zu verändern. Masken sind insofern Mittel des täglichen sozialen Lebens und dienen der Kommunikation innerer Befindlichkeiten ebenso wie dem Schutz der eigenen Person vor äußeren Anfeindungen. Den Geschlechtermasken, wie sie in *Pfahl in meinem Fleisch* thematisiert werden, kommt eine weitere Funktion zu. Durch das Auflegen der Maskerade wird der Träger stigmatisiert und in einen sozial markanten, für die Norm nicht alltäglichen Status erhoben. Die geschlechtliche Uneindeutigkeit wird sichtbar gemacht und mit ihr, wenn man so will, die Erhebung aus dem alltäglich Profanen. Denn „die Maske befindet sich am undeutlichen Übergang vom ‚Menschlichen‘ zum ‚Göttlichen‘, zwischen der differenzierten Ordnung, die auseinanderfällt [...], aus der eine erneute Ordnung hervorgerufen wird.“³³ Maskerade stellt ein stigmatisierendes Opferzeichen dar und auch die Überhöhung des Status schürt Rivalität, was die mimetische Gewaltspirale eröffnen kann.

„Jeder Rivale wird für den anderen das anbetungswürdige und hassenswerte Modell-Hindernis, zu dem, den man gleichzeitig niedermachen und in sich aufnehmen muss“³⁴, heißt es bei Girard. Auf diesen Komplex verweist auch Marcus Stiglegger und definiert, rückbezogen auf James Miller und Sigmund Freud, die filmische Begegnung mit dem Doppelgänger als Begegnung mit dem eigenen Tod.³⁵ Zweifellos liegt dem rivalisierenden Doppel-

³¹ Weihe 2004: 23.

³² *Pfahl in meinem Fleisch*: 00:24:00ff. Während im Film das Wort *kamen* verwendet wird, das mit dem Term ‚zeitweiligem/provisorischem Gesicht‘ übersetzt werden kann, wird im Nô-Theater das Wort *omote* verwendet, das so viel wie Fassade oder Oberfläche bedeutet. Auch hier wird der Unterschied zwischen einer verdeckenden und wieder abnehmbaren Maske und einem zeitweilig sichtbaren Teil des Ichs deutlich.

³³ Ebd. 247.

³⁴ Girard 1983: 37.

³⁵ Vgl. Stiglegger 2006: 162–163.

gänger die symbolische Begegnung mit dem eigenen Tod inne, mit ihr einher geht immer ein Akt der Gewalt.

3. Legimitation des Gewaltakts im Mythos

Während die Doppelgänger einander assimilieren, tritt das zu Anfang begehrte Objekt zurück, bis es schließlich in seiner Position durch die autark werdende Gewalt abgelöst wird. Das Subjekt richtet seine ganze Energie und Aufmerksamkeit weg vom Objekt, hin zu seinem Rivalen. Einzig der Rivale wird als Grund wahrgenommen, das begehrte Objekt nicht in Besitz nehmen zu können. Erwidert der Rivale diese Denkweise entsteht blanker Hass zwischen beiden. Beide Rivalen richten alle Energie auf ihre Hassbeziehung. Das Objekt, das beide zu Beginn des Konflikts begehrten, wird vollkommen unwichtig. Die Gegenspieler eifern einander solange nach, bis sie sich gegenseitig vollkommen ähneln. wird der jeweils Andere von seinem Doppelgänger zum monströsen Abjekt erkoren, das sterben muss. Der ursprüngliche Grund für die eigentliche Rivalität wird vergessen und ein Objekt der Begierde ist in diesem Fall nicht mehr notwendig.³⁶

Dieses Zurücktretens und Unwichtigwerden des Begehrten findet ausschließlich dann statt, wenn ein Rivale existiert. Dies lässt sich leicht durch Filmbeispiele gegenprüfen, die keinen Rivalen beinhalten. Hier wird dem begehrten Objekt bis zuletzt Wichtigkeit beigemessen. Das Subjekt, im Filmbeispiel *Tod in Venedig* Gustav von Aschenbach, begehrt das Objekt Tadzio. Da ihm keine rivalisierende Figur gegenübersteht, wird er zunächst in seiner Begierde nicht gebremst. Dennoch bekommt er nicht, was er begehrt, da er stirbt. Doch sogar im Moment seines Todes blickt er hinaus aufs Meer und sieht den Jungen baden. Gustav stirbt nicht durch äußere Gewalt oder einen physischen Rivalen. Er stirbt durch den Verzehr überreifer Erdbeeren, an Cholera. Dem Protagonisten wird in seinem Begehren für den jungen Tadzio kein Rivale entgegengestellt, sodass er keine äußere Gewalt erleiden muss. Dennoch ist Cholera eine Seuche, die, so sei angemerkt, nicht nur innerhalb der mimetischen Theorie eine Metapher den Sittenverfall und den Zusammenbruch der Gesellschaftsordnung symbolisiert.³⁷ Die Seuche stellt, genau wie die mimetische Nachahmung eines potenziellen Rivalen, eine Bedrohung für die Gesellschaft dar. Gustavs Tod bedeutet daher Stärkung der subjektiven Grenzen, wie Kristeva postuliert. Als er am Ende des Films geschwächt und krank durch die Stadt irrt, wird er gemieden. Der Film zeigt deutlich, dass der Cholerakranke, nicht zuletzt wegen der Ansteckungsgefahr, als etwas Abjektes, Monströses betrachtet wird. Alle Menschen wenden sich von ihm ab, sehen ihn mitleidig oder abwertend an und machen ihre subjektiven Grenzen räumlich klar. Auch sein zerlaufenes, verwischtes Make-up unterstreicht diesen Eindruck. Es verleiht ihm fast monströse Züge, was wieder-

³⁶ Vgl. Girard 1983: 37 f.

³⁷ Vgl. Palaver 2004: 184 und Girard 1992: 132.

rum Kritevas These des abjekten Monsters unterstreicht. Darüber hinaus bedeutet sein Tod, mit Girard gesprochen, auch eine Stärkung der ganzen Gesellschaft. Das Andersartige, Kranke, Gefährliche wird beseitigt, die Ordnung wieder hergestellt. Gustav präsentiert als unfreiwilliges Opfer nicht nur den Sittenverstoß, sondern, wie schon Adorno und Horkheimer herausstellen, „die magische Selbstpreisgabe des Einzelnen ans Kollektiv, die den Schein magischer Naturbeherrschung als Wesen des Mythos herausstellt.“³⁸ Nachdem der Kranke, Geächtete gestorben ist, geht kaum noch Gefahr von ihm aus. Höchstwahrscheinlich wird Gustav beerdigt und irgendwann vergessen. Die Seuche selbst bleibt jedoch bestehen, infiziert weitere Menschen und hält so die von Girard postulierte mimetische Spirale von Gewalt und Opferbestimmung in Gang. Auch die in Zukunft auf ähnliche Art auserkorrenen Sündenböcke werden in Girards mimetischer Theorie, genau wie in der beschriebenen Selbstpreisgabe, an die Stelle des toten Gottes gerückt. Sie sterben für den kurzzeitig wiedererlangten Frieden der Gruppe, den sie mit ihrem Sterben stiften. Die Gruppe wird durch den Hass und das Ohnmachtsgefühl gegenüber dem Querulanten vereinigt. Sobald dann, nach dem Tod des Sündenbocks, wieder Einigkeit herrscht, scheint die Vergöttlichung vollkommen, da sich die Gruppe von allem Übel befreit, gestärkt und wieder vereinigt vorfindet. Sie erhalten mit dieser Opferung einen Status, der über das Profane hinausgeht. Dieser sakrale oder – nach Girard – heilige, götzenähnliche Status lässt sich, wie Horkheimer und Adorno erkennen, in den mythischen Ursprüngen begründen. Die Überwindung einer bipolaren Geschlechterbefindlichkeit kann diesbezüglich mit dem Sakralen und Göttlichen gleichgesetzt werden. Dies ist in den Ursprungsmythen des Androgyniedankens verankert, in dem die Vereinigung von Männlichem und Weiblichem das übermenschlich Reine und damit geschlechtliche Vollkommenheit definiert. Der Sündenbock wird somit zweifach geheiligt: Er wird in seiner Rolle als Opfer über alle menschlichen Standards erhoben und verdankt diese Sakralisierung wiederum seinem Abjektstatus, nämlich der Überwindung der Heteronorm, die ihn per se bereits als nicht profan auszeichnet.

Es entstehen – wie bereits anhand von Bothos Strauss' These zu Beginn dieser Ausführungen festgestellt – Rituale, durch die wiederholt wird, was das Opfer Positives erreicht und Negatives abgewandt hat. Der tote Gott muss rituell wiederauferstehen, um erneut getötet zu werden. Legitimiert wird der kriminelle Akt durch die ritualisierte Verankerung im Ursprungsereignis. Er bezeichnet somit, ähnlich dem Transgressionsakt Batailles, „den Zustand jenseits von Moral und ethischer Grenze, *jenseits schließlich von Gut und Böse*.“³⁹ So heißt es bei Žižek:

Entscheidend in all diesen Fällen ist, dass der kriminelle Gewaltakt nicht ein spontaner Ausbruch roher Energie ist, sondern etwas Erlerntes, etwas von

³⁸ Adorno/Horkheimer 1988: 56.

³⁹ Stiglegger 2014: 27, Herv. i.O.

außen Auferlegtes, etwas Ritualisiertes, ein Teil der kollektiven, symbolischen Substanz einer sozialen Gemeinschaft. Was vom ‚unschuldigen‘ Blick der Öffentlichkeit gerne verdrängt wird, ist nicht die grausame Brutalität der Gewaltakt an sich, sondern ebendieser ihr innewohnende ‚kulturelle‘, ritualisierte Charakter eines symbolischen Brauchs.⁴⁰

Žižek betont, dass eben jener Vorgang keineswegs auf die archaischen Gesellschaften beschränkt zu betrachten ist. Eine imaginäre Schuldzuweisung auf unschuldige Opfer kann jederzeit stattfinden und löst regelmäßig aktuelle gesellschaftliche Krisen aus.

4. Fazit: Normierung überwinden

Bezugnehmend auf das Vorhandensein solcher gesellschaftlicher Konflikte soll abschließend eine letzte Beobachtung bezüglich des Filmbeispiels angefügt werden. In *Pfahl in meinem Fleisch* wird eine, auf normativ aufgebauten Mustern basierende, reale Form der Homonormativität aufgegriffen, die in den 1960er Jahren in Tokio vorherrschte. Ähnliche Tendenzen lassen sich aktuell immer wieder in medialen Berichten und Darstellungen finden. Anfang der 2000er Jahre definierte Lisa Duggan mit dem Begriff „Homonormativität“ ein vorwiegend innenpolitisches Bestreben, homosexuellen Menschen dieselben institutionellen Rechte einzuräumen wie Heterosexuellen.⁴¹ Dieses Bestreben scheint jedoch im letzten Jahrzehnt immer mehr in Richtung einer Normierung homosexueller und queerer Lebensweisen zu kippen. Medien tragen dazu bei, ein standardisiertes Idealbild einer nicht heteronormativen Lebensweise zu vermitteln, das immer mehr in idealisierter Gleichmachung mündet und immer weiter von der tatsächlichen Diversität der Realität abweicht.⁴²

Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die ‚Existenz‘ bestimmter ‚Identitäten‘ aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ‚folgen‘.⁴³

Dies schrieb Butler bereits zu Beginn der 90er Jahre und nahm damit eine längst überfällige Erkenntnis voraus. Sie plädierte für eine Überwindung institutioneller, kultureller und politischer Normen sowie eine Abwendung von vorherrschenden Regulierungsverfahren, Zwangsheterosexualität und Zwangsnormierung.⁴⁴ Dieser Idee folgend kann ein Abweichen von einem normativ gedachten Gesellschaftsmodell auch Bezugnehmend auf die im

⁴⁰ Žižek 2015: 27.

⁴¹ Vgl. Duggan 2004.

⁴² Vgl. Bischoff 2012: 109–110.

⁴³ Butler 1991: 38–39; Herv. i.O.

⁴⁴ Ebd. 37–39.

vorliegenden Filmbeispiel thematisierten Problemkomplexe, Lösungsansätze bieten. Jegliche Form existierender geschlechtlicher Normativität baut auf einer binären Geschlechtermatrix auf, die es zugunsten einer realitätskonformen, diversitären Denkweise zu überwinden gilt. Es gilt „ein Nachgeben gegenüber dem Verlangen nach einer Neuformulierung, einem Verlangen, das aus der Krise hervorgeht.“⁴⁵ Die zahlreichen fluiden Abstufungen müssen als miteinander verflochten und ineinander übergehend begriffen werden. Dazu ist ein „Undoing Gender“ im Sinne Butlers eine zwingende Voraussetzung. Eine Dekonstruktion des normativen Denkens ist nicht nur bezüglich Hetero- und Homonormativität notwendig. Die Denkrichtung kann dabei am mythischen Leitmotiv angelehnt werden. Wie dieser Aufsatz gezeigt hat, umfasst der Begriff Androgynie unzählige, verschiedene Motive, Ideen und Eigenschaften, die alle miteinander durch bestimmte Merkmale in Verbindung stehen. Dies setzt, wie ebenfalls evaluiert, eine penible Differenzierung voraus, die jedoch situationsbedingt und fluide ist. In diesem Sinne sollte auch Geschlechteridentität als individuell betrachtet werden.

Das Medium Film kann, als populärkulturelles Leitmedium, besonders in dieser Hinsicht dazu beitragen, diese thematisierten Normstrukturen aufzubrechen. Es kann sich seiner künstlerischen Freiheit bedienen, um kontroverse Thesen zu behandeln und kritische Fragen aufzuwerfen. Die betrachteten Beispiele wagen dies, stellen das Androgynie-Motiv in ihren Fokus und eröffnen damit einen geschützten Raum für Austausch und Diskussionen angrenzender Diskurse. Abstrakte Zusammenhänge, wie der vorliegenden zwischen Sexualität, Gewalt und Normierung können auf diese Art durch das Medium Film zugänglich gemacht werden. Zahlreiche gendertheoretisch relevante Themen werden medial und filmisch verhandelt und finden ihrer Parallelen auf der Leinwand – nicht zuletzt die Utopie einer Dekonstruktion der bipolaren Geschlechternorm.

Literatur

- Adorno/Horkheimer (1988): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main: Fischer.
- Aurnhammer, Achim (1986): Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln: Böhlau.
- Bischoff, Eva et al. (Hrsg.) (2012): What a Body can do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1990): Die Macht der Geschlechternormen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Duggan, Lisa (2004): The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy. Boston: Beacon Press.

⁴⁵ Butler 1990: 286.

- Foucault, Michel (1989): Der Gebrauch der Lüste. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Girard, René (1983): Das Ende der Gewalt. Freiburg: Verlag Herder.
- Girard, René (1988): Der Sündenbock. Zürich: Benziger Verlag.
- Girard, René (1992): Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt/Main: Fischer.
- Girard, René (2002): Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz.
Wien/München: Carl Hanser Verlag.
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. New York: Columbia University Press.
- Palaver, Wolfgang (2004): René Girards mimetische Theorie. Wien: LIT.
- Stiglegger, Marcus (2006): Ritual und Verführung. Berlin: Bertz & Fischer.
- Stiglegger, Marcus (2014): Verdichtungen. Zur Ikonografie und Mythologie populärer Kultur. Hagen-Berchum: Eisenhut Verlag.
- Strauss, Botho (1993): „Anschwellender Bocksgesang“. Spiegel 6 (08.02.1993): S. 202–207.
- Weihe, Richard (2004): Die Paradoxie der Maske. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Žižek, Slavoj (2015): Der Neue Klassenkampf. Die wahren Gründe für Flucht und Terror. Berlin: Ullstein.

Filmographie

- Bara no Sōretsu (Pfahl in meinem Fleisch). Japan 1969, Toshio Matsumoto, 105 Min.
- Boys Don't Cry. USA 1999, Kimberly Peirce, 114 Min.
- Dallas Buyers Club. USA 2013, Jean-Marc Vallée, 117 Min.
- Morrer Como Um Homem (To Die like a Man). Portugal 2009, João Pedro Rodrigues, 133 Min.
- Morte a Venezia (Tod in Venedig). Italien 1971, Luchino Visconti, 130 Min.
- Splice (Splice – Das Genexperiment). Kanada/Frankreich/USA 2009, Vincenzo Natali, 103 Min.