

»IT WAS PERFECT«.

(Auto-)Destruktion, dysfunktionale
Beziehungen, Körperhorror in Hanekes *Die
Klavierspielerin* und Aronofskys *Black Swan*

VON THERESA VÖGLE

Sie verletzen sich selbst, vollziehen neurotisch autodestruktive Zwangshandlungen, ihre sozialen Kontakte konzentrieren sich auf ihr berufliches Umfeld. Sie haben keinen normalen Bezug zur Sexualität, ihr Körper erscheint ihnen fremd und mehr ein Arbeitskörper, den sie schinden, als ein Lustkörper, der ihnen eine normale Paarbeziehung und eine Abkoppelung von ihren drakonischen Müttern ermöglicht. Sowohl Michael Hanekes Melodram *La pianiste* (A/D/F/PL 2001) als auch Darren Aronofskys Ballett-Thriller *Black Swan* (USA 2010) sind verstörende Geschichten über Selbstdisziplin, Leistungsdruck, familiäre Gewalt, Selbsthass und schließlich Selbstzerstörung. Anmut, Grazie und Schönheit sowie Perfektion verkörpert durch Tanz und Musik in Eintracht mit Gewalt, Horror, Verworfenheit. In Hanekes filmischen Gesellschaftskritiken, in ausgeloteten Darstellungen von Gewalt und typisch langen Einstellungen, die oft die Schmerzgrenze der Zuschauer bewusst überschreiten, sind die meist bourgeoisen Figuren Produkte der Konsumgesellschaft. Auffallend ist die Kälte und Oberflächlichkeit der Welten, in denen die Protagonistinnen leben, die in beiden Filmen erzeugt wird durch lange Einstellungen auf grausame Szenen, Groß- und Nahaufnahmen, sowie durch kahle Durchgangsräume, Flure – um eine Metapher des französischen Anthropologen Marc Augé zu bemühen, unpersönliche Un-Orte, »Nicht-Orte« (*Non-Lieux*).¹

Bei der emotional vereisten Erika Kohut (Isabelle Huppert), die am Wiener Konservatorium unterrichtet und deren Domäne Schubert ist, handelt es sich um den Wunsch, etwas zu fühlen, was ihr krankhafterweise nur in Selbstverletzungen, Voyeurismus, sadomasochistischen Szenarien und paraphilen Phantasien gelingt. Sie hat eine gesplante Persönlichkeit: ist zum einen Trägerin der hohen Kunst des Klavierspiels, die sie mit einem Höchstmaß an Perfektion vertritt, und erscheint als ein anerkanntes, verehrtes Mitglied der bildungsbürgerlichen Welt. Hinter geschlossenen Türen jedoch vollzieht sich im krassen Gegensatz dazu an ihrem Körper und in der Beziehung zu ihrer Mutter, die sie – obwohl sie bereits jenseits der 30 ist – wie ein kleines Kind überwacht und behandelt, brutale Gewalt. Sie empfindet Lust, indem sie andere Leute beim Geschlechtsverkehr beobachtet, sei es in der Kabine im Sexshop oder im Autokino. Ob sie als Kind

1 Vgl. Augé: *Non-Lieux*.

misshandelt wurde, bleibt spekulativ, zumindest scheint Gewalt allgegenwärtig. Die Unterdrückung und strenge Überwachung ihrer Mutter haben bei Erika zu Frustration geführt, zu einer Abstumpfung und einer fehlenden sexuellen Identität, die männliche und weibliche Attribute vereint: »If it is a female attribute to become an idealizing narcissist, and a male tendency to develop into a grandiose narcissist, Erika is undoubtedly standing between the two sexes [...].«² Während die Zuschauer in ihrem Gesicht, oft in Groß- und Nahaufnahmen eingefangen, vergeblich nach Affekten suchen, und sie in ihrer undurchdringlichen Emotionalität nicht lesbar erscheint, wird Erika selbst zur Voyeurin. Sie pflegt kaum soziale Kontakte. Das Gefühl des Alleinseins betäubt sie durch Automutilation. Statt Respekt und Liebe kennt Erika nur Unterwerfung und Sanktionen, sie begreift Beziehung als etwas Hierarchisches. Ihr Schüler Walter Klemmer glaubt, ihren Panzer, ihre emotionale Vergletscherung, aufbrechen zu können. Doch sie erwidert auf sein Liebesgeständnis kühl und emotionslos: »Ich kenne keine Gefühle [...]. Und sollte ich Gefühle haben, dann werden sie nicht über meine Intelligenz siegen.«³

Obgleich bei dem leichtlebig und lebenslustig erscheinenden Klemmer (Benoît Magimel) wohl mehr der Eroberungsaspekt und der Wunsch, die mächtige und überlegen agierende Lehrerin einmal schwach zu sehen, im Vordergrund stehen, so ist er von der kühlen Zurückweisung Erikas und ihrem phallischen Spiel um Macht zwar zunächst fasziniert, zusehends jedoch schockiert und angewidert. Erika möchte einerseits von Walter begehrt und geliebt werden, andererseits versucht sie krampfhaft, Walter Klemmer zu beherrschen und ihm ihre Regeln aufzuzwingen. Doch in ihrem sadistischen Bestreben, andere zu quälen und zu unterdrücken, taucht ihr masochistischer Wunsch nach Erniedrigung auf, was letztlich zur Katastrophe führt. Klemmer befolgt ihre sadomasochistischen Phantasien, Anweisungen, die sie nicht aussprechen, sondern nur in einem Brief formulieren kann. Erika ist nicht länger das Objekt seiner Lust. Zwischen Ekel und Faszination gelingt die Befreiung nur durch Gewalt. Letztlich schlägt und vergewaltigt er sie, weil er in seinem männlichen Stolz verletzt ist. Sie hat bis zu diesem Zeitpunkt über Walter geherrscht, bis dieser die Macht an sich reißt im Bewusstsein, dass er mit ihr nie eine normale Beziehung führen kann. Für die Sadomasochistin Erika gehören Lust und Schmerz, Liebe und Gewalt zusammen, so hat sie es von der Mutter gelernt, die sie mit Schlägen bestraft, wenn sie sich verspätet oder neu einkleidet: »Der Schmerz ist selbst nur die Folge des Willens zur Lust, zum Zerstören, zum Zugrunderichten, und in seiner höchsten Form, eine Art von Lust.«⁴

Michael Gratzke führt in *Liebeschmerz und Textlust* aus, dass die Wahrnehmung des Masochismus »noch immer weitgehend geprägt von einer

2 Knoop: »Sexuality and Masculinity of Erika Kohut«, S. 122.

3 Grisseemann: Haneke/Jelinek, S. 84.

4 Jelinek: Die Klavierspielerin, S. 110.

sinnhaften Verbindung von sexueller Unterwerfung und selbstzerstörerischen Tendenzen der Seele«⁵ sei, während die klassische Bedeutung rekurrierend auf den österreichischen Schriftsteller Leopold von Sacher-Masoch und sein Werk *Venus im Pelz* [1870] das Verlangen nach sexueller Unterwerfung und Misshandlung in den Vordergrund stellt, was wiederum zur Wollust führe.⁶ Der Begriff geht auf den Psychiater Richard von Krafft-Ebing, ein Zeitgenosse Sacher-Masochs, und sein Werk *Psychopathia sexualis* von 1897 zurück, wo Sadismus als »[d]as vollkommene Gegenstück des Masochismus«⁷, beide jedoch als »originäre Psychopathien seelisch abnormer, insbesondere mit psychischer Hyperaesthesia sexualis [...] behafteter Individuen«⁸ definiert werden. Erika weist den paradoxen Wunsch nach einerseits Dominanz bzw. Gewaltausübung (männliche Seite)⁹ und andererseits sexueller Unterwerfung (weiblich konnotiert) auf, sie ist »zwitterartig« zwischen männlichen und weiblichen Attributen gefangen: »Während der Sadismus als eine pathologische Steigerung des männlichen Geschlechtscharakters [...] angesehen werden kann, stellt der Masochismus eher eine krankhafte Ausartung spezifisch weiblicher psychischer Eigentümlichkeit dar.«¹⁰ Auch selbstzerstörerische Tendenzen als Folge einer kranken Seele bzw. Identitätsstörung und einer gewaltbetonten Erziehung zeigen sich, wenn sie sich ritzt und mit dem Messer selbst verletzt. Bereits Krafft-Ebing verweist darauf, dass außerhalb der sexualen Perversion und dem Gefühl der Wollust bereits die Abhängigkeit eines Individuums mit einem abnormen, jedoch noch nicht perversen Seelenleben von einem anderen ebenso als masochistisch zu bezeichnen sind wie Selbstpeinigungen, die den »in der masochistischen Ekstase« Befindlichen keinen Schmerz fühlen lassen.¹¹

5 Gratzke: Liebes Schmerz und Textlust, S. 14.

6 Vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Hier geht es um den jungen Mann Severin von Kusiemski und seine Angebetete Wanda von Dunajew, die er vergöttert, sich daraufhin zu ihrem Sklaven Gregor macht und deshalb masochistisch größte Lust empfindet, wenn diese ihn als dominante Venus im Pelz misshandelt, auspeitscht und vor Anderen herabwürdigend behandelt, um ihm seine Grenzen aufzuzeigen, jedoch zwischenzeitlich immer wieder in die Rolle der zärtlichen Liebhaberin zurückfällt. Erst als sie ihn schließlich verrät, von ihrem griechischen Geliebten auspeitschen lässt und dem Spektakel lachend beiwohnt, scheint Severin geheilt und fortan ist er es, der die Frauen unterwirft und dominiert.

7 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 163.

8 Ebd.

9 Allerdings treffen Masochismus und Sadismus, der auf den Marquis de Sade und insbesondere sein Werk *Die 120 Tage von Sodom* zurückgeht, insoweit zusammen, dass Sades Personen in mancher Hinsicht auch Masochisten sind und auch Sacher-Masochs Protagonist Severin in *Venus im Pelz* hat genug vom Masochismus und wird am Ende ein Sadist, wenn er Frauen peitscht und peinigt, S. 191f.

10 Ebd., S. 155.

11 Ebd., S. 155 und S. 161.

Bei der fragilen, unsicheren Nina Sayers sind es entsprechend mehr ihre Selbstverletzungen, ihr devotes Verhalten, das sie in ausweglose Abhängigkeiten führt, und ihr Ehrgeiz, die sie in gewisser Weise masochistisch erscheinen lassen: Auch um den Preis blutender Füße, ständiger Schmerzen und einem seelischen Zustand der Erschöpfung übt sie nach Trainingsende wie eine Besessene zu Hause, gönnt sich keine Auszeiten oder privaten Vergnügungen. Alle Gespräche mit ihrer Mutter kreisen nur um das Ballett und ihre Karriere.

Dass es aber zum Erlangen der so sehr gewünschten künstlerischen Perfektion auch darum geht, sinnlich zu sein, sich weniger auf die richtigen Schritte als vielmehr auf den tänzerischen Ausdruck zu fokussieren und sich mit der Rolle des bösen Zwillings des weißen Schwanen auseinanderzusetzen – wie es ihr der Choreograf Thomas Leroy (Vincent Cassel) einimpft – ist für die entgegen ihrer eigenen Behauptung wahrscheinlich noch jungfräuliche Nina ein unüberwindbares Hindernis. Nina verkörpert jungfräuliche Reinheit und somit den »weißen Schwan«, sie erscheint als fragiles, innerlich zerrissenes Wesen, was sich auch durch die hellen Farben ihrer Kleidung ausdrückt. So sehr wurde sie seit jungen Jahren in die Rolle des braven Mädchens – grausam untermauert durch das ständig von der Mutter wiederholte »sweet girl« – gepresst. Sie wird von ihrer Mutter zwischen liebevoller Überfürsorge gepaart mit Neid, Kontrollzwang, dem Verwehren einer Privatsphäre und dem stetigen Antreiben zu höchster Disziplin und Strenge erzogen. Auch bei der Beziehung zwischen Nina und ihrem Choreografen handelt es sich um eine dysfunktionale, die auf der Macht des letzteren und der Unterwürfigkeit der verletzlichen Tänzerin, die stets Tränen in den Augen hat und sich masochistisch die auferlegten Qualen (physisch und psychisch) gefallen lässt, beruht. Durch ein Vortanzen der Solistinnen schürt Leroy den Konkurrenzkampf. Der fordernde, sadistisch anmutende Thomas¹² will Ninas auf Perfektion getrimmte Einstellung ändern und dafür soll sich das Verhältnis zu ihrem Körper ändern. Ihr frigider, auf Arbeit gedrillter Körper soll mit einem lasziven Lustkörper verschmolzen werden, der ihren Tanzpartner ebenso verführen soll wie das gesamte Publikum. Die Einschränkung ihrer Privatsphäre kulminiert schließlich in der Szene, in der sich Nina in ihrem absoluten Privatbereich, ihrem Bett, unbeobachtet fühlt und versucht, sich dort, gemäß den Anweisungen Leroy, selbst zu befriedigen: Der Vollzug dieser Tätigkeit bereitet Nina zwar Lustgefühle, diese werden jedoch abrupt zerstört, als sie plötzlich neben ihrem Bett die schlafende Erica entdeckt. Eine ähnliche Szene gibt es in *Die Klavierspielerin*: Als Erika im Bad ihre Intimsphäre auslebt, paradoxerweise, indem sie sich mit einer Rasierklinge die Schamlippen verletzt, wird sie von ihrer Mutter zum Abendessen gerufen, eine Szene, die komisch-

12 Vielleicht lässt sich hier mit Krafft-Ebing von »symbolischem Sadismus« sprechen, d.h. einer Befriedigung des perversen Triebes durch einen symbolischen Akt, z.B. indem er Nina gegen ihren Willen küsst oder ihr zwischen die Beine greift, um seine Machtposition zu zeigen, sie unter Druck zu setzen und ihre Abhängigkeit zu demonstrieren, vgl. *Psychopathia sexualis*, S. 95.

grotesk anmutet. Selbstverletzendes Verhalten ist eine Form der Autoaggression und bezeichnet den krankhaften Zwang, sich selbst zu verletzen.¹³ Zudem beschreibt es kein neuzeitliches Phänomen, sondern wurde bereits von Sigmund und Anna Freud als Abwehrmechanismus zur Bewältigung psychischer Überbelastung beschrieben. Drastischer als bei Haneke, der diese Selbstverletzung nur in einer Szene zeigt (vom Ende des Films abgesehen), erscheinen diese in der literarischen Vorlage als habituelle Automutilationen: »Erfahrungen hat sie mittlerweile darin, daß so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt, denn ihre Arme, Hände, Beine mußten oft als Versuchsobjekte herhalten. Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.«¹⁴

Nina befürchtet, nachdem sie die Doppelrolle in Tschaikowskis *Schwanensee* erhalten hat, neben der reinen Schwanenkönigin Odette nicht mit derselben Intensität ihren dämonischen, verführerischen Zwillings Odile, den »schwarzen Schwan«, verkörpern zu können. Ausgerechnet die neue Tänzerin Lily (Mila Kunis), die durch ihr plötzliches Erscheinen Nina während ihrer Darbietung aus dem Tritt bringt und stolpern lässt, stellt den sinnlichen Gegenpart Ninas dar. Während den Proben für die Premiere kommen die Probleme der Protagonistin immer mehr zum Tragen und aus Selbstdisziplin wird schließlich Selbstzerstörung: ihr krankhafter Ehrgeiz und Perfektionismus, das Leiden unter dem Kontrollwahn ihrer Mutter, das mangelnde Selbstbewusstsein, ihre anorektische Essstörung sowie Selbstverletzungen. Das Kratzen und Nagelbettreiben verschafft ihr eine Erleichterung vom beruflichen Stress und ist bedingt durch ihre Nervosität, dem Druck nicht gerecht zu werden und letztlich – verkörpert durch das Schicksal der ehemaligen Schwanenkönigin Beth Macintyre (Winona Ryder), die ihren Platz für Nina räumen musste – austauschbar zu sein.

Dass es sich bei den hier inszenierten Beziehungen zwischen Müttern und Töchtern um nicht funktionierende nach dem üblichen Rollenverständnis handelt bzw. diese nachgerade pathologisiert werden, erscheint dem Betrachter schon von Beginn an als sehr offenkundig. Die missratene, leidvolle Erziehung der dominanten Mütter, die ihre Töchter zu unmündigen, isolierten Menschen, zu leblosen Puppen erziehen, spiegelt sich im Verhalten der Protagonistinnen wider. In *La pianiste* nimmt diese sogar phallische bzw. ödipale Züge an, wenn Erika beispielsweise mit ihrer Mutter das Ehebett teilt (als Ehemann der Mutter und Ersatz für den toten Vater) und eines Nachts nach einem Streit küssend über diese herfällt und ihr Schamhaar betrachtet. Bei diesem Mutter-Über-Ich als Vertreterin einer Männerordnung, des Patriarchats, bleibt für Männer kein Platz. Bereits die Eingangsszene, der Prolog, erscheint sehr beklemmend, musikalisch untermalt nur vom lauten Dröhnen des Fernsehapparats. Das Gefühl des Eingesperrtseins wird forciert durch das Abschließen der Wohnungstür sowie die Dunkelheit und Enge der Wohnung: Erika kommt von der Arbeit nach Hause, mit

13 Pschyrembel: Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1758.

14 Jelinek: Die Klavierspielerin, S. 90.

dreistündiger Verspätung, wie ihre Mutter (Annie Girardot) bemerkt. Schließlich durchwühlt sie ihre Tasche und findet darin ein neues Kleid. Als Erika es ihrer Mutter aus der Hand reißen möchte, geht das Kleid kaputt und es kommt zu Handgreiflichkeiten und Beschimpfungen zwischen den Frauen, beide weinen am Ende und es folgt die Versöhnung. Überhaupt zeigen beide Filme Abhängigkeitsbeziehungen bei denen sich der Zuschauer fragt, wieso die Protagonistinnen diese krankhaften Übermütter und anormalen Beziehungen nicht zu Gunsten eines selbstbestimmten Lebens verlassen, sind sie doch finanziell unabhängig. Eine logische Erklärung hierfür wäre das Verlangen nach Anerkennung und Zuwendung, die beide in ihrem sozialen Umfeld suchen, bei gleichzeitiger völliger Abhängigkeit von der Mutter. Die Mütter werden idealisiert als Kompensation für eine verlorene narzisstische Vollkommenheit bzw. eine Kränkung in der Kindheit durch den Mangel an Zuwendung bzw. Gewalt, was zumindest auf Erika zutrifft, und die Abwesenheit der Väter, es folgen die Entwertung und die krankhafte Überidealisierung der Mutter-Imago, was der Psychoanalytiker Heinz Kohut (man vgl. die bewusste Namensgebung) »idealisierende Übertragung« nennt.¹⁵

Erika ist als Frau und Künstlerin gleichermaßen frustriert, wurde sie doch von ihrer Mutter im Hinblick auf ihre Karriere als Pianistin, die ihr trotz Drill nicht geglückt ist, von Männern ferngehalten. Die von der Mutter ausgeübte Strenge und die familiäre Gewalt (auch Erika schlägt ihre Mutter, reißt ihr Haarbüschel aus) vollzieht Erika mit eiserner Härte auch an ihren Schülern, die ihren Ansprüchen nicht genügen können: Sie demütigt diese beim Klavierunterricht, vollführt empathielos ein Glasscherbenattentat an ihrer Schülerin aus Eifersucht, weil Klemmer die in Tränen aufgelöste Pianistin beruhigt hatte. Dann fügt sie Klemmer Schmerz zu, der ihr bis in die Toilette folgt.

Ähnlich geartet die Beziehung in *Black Swan*: Was die strenge, verbittert wirkende Erica Sayers (Barbara Hershey) selbst als Balletttänzerin nicht vollbracht hat, da sie sich mit dem Choreografen einließ und schwanger wurde, soll nun ihre Tochter schaffen: die Rolle der Primaballerina. Ihr ganzes Leben ist von Drill und vom Ballett geprägt, die musikalische Untermalung bildet Tschaikowskis *Schwanensee*. Erica, die auf der einen Seite stolz auf die Rolle ihrer Tochter ist, sich auf der anderen Seite jedoch an den Qualen ihrer Tochter weidet, trägt sadistische Züge. Sie ist eifersüchtig, dass Nina etwas erreicht hat, was ihr verwehrt geblieben ist (wofür sie ihr indirekt die Schuld gibt). Zudem scheint auch sie psychisch labil, so malt sie verzerrte Porträts ihrer Tochter. Obwohl Erica weiß, dass Nina auf ihr Gewicht achten muss und an einer Essstörung leidet, kauft sie ihr für die Rolle der Primaballerina eine mit rosafarbener Creme verzierte Torte, eine perfide Geste der Anerkennung.

In beiden Filmen wird das »psychische Gefängnis« durch meist dunkle, enge Räume indiziert (vgl. Abb. 1-4). Die Wohnungen der Protagonistinnen sind eng, verwinkelt, ohne viel Tageslicht und werden selten in der Totalen gezeigt.

¹⁵ Vgl. auch Lücke: Elfriede Jelinek, 2008.

Oftmals sind es leere Flure und Probenräume, karge U-Bahn-Gänge, fensterlose, unpersönliche und lieblose Empfangs- und Übungssäle, durch die sich die Figuren bewegen.



Abb. 1-4: Screenshots aus *Black Swan* und *La pianiste*

In *La pianiste* erfolgen die Schnitte oft durch das Schließen von Türen, auch Erika ist eine Getriebene, die an keinem Ort lange verweilen kann, gefangen in sich selbst. Außerhalb geschlossener Räume erleben die Protagonistinnen zwar kurzzeitig Freiheit, doch Männerbekanntschaften scheint es bei beiden nicht zu geben und ihr Weg führt vom Ballett-Training bzw. dem Konservatorium direkt in den mütterlichen Schoß zurück. Doch in *Black Swan*, den man auch als Coming-of-Age-Film bezeichnen kann, geht es vor allem um die Entwicklung des Kindes zu einer Frau, verkörpert durch die Verwandlung Ninas in den »schwarzen Schwan«. Nina entsorgt alle Kuscheltiere, später demoliert sie auch ihre Spieluhr. Eines Abends steht Lily, die stets schwarz gekleidet die Sinnlichkeit und Verführungskunst des »schwarzen Schwans« symbolisiert, vor Ninas Tür und sie geht gegen den Willen ihrer Mutter mit in eine Bar. Lily gibt Nina Drogen und bewegt sich lasziv auf der Tanzfläche. Plötzlich erblickt Nina im flirrenden Licht des Clubs ihr Gesicht als schwarzen Schwan geschminkt. Die Verschmelzung mit ihrem Alter Ego scheitert schließlich in einer sexuellen Phantasie mit der lasziven Lily, die sich mehr und mehr in ihr dunkles Ebenbild verwandelt: Ihr düsteres Ich droht sie immer mehr zu ersticken, metaphorisch durch das Pressen des Kissens auf ihr Gesicht dargestellt. Je näher die Premiere kommt, desto stärker werden Ninas Halluzinationen. Ihre Spiegelbilder zeigen ihr »anderes Ich«, das die Ablösung des unschuldigen Mädchens anstrebt, und verletzen sich selbst. Als sie eines Abends nach Hause kommt, imaginiert Nina die Porträts mit grotesk aufgerissenen

Mündern, die ständig »sweet girl« flüstern, was sie schreien lässt und an das Bild *Der Schrei* des bekanntermaßen unter einer bipolaren Störung leidenden Malers Edvard Munch erinnert.¹⁶ Sie rennt verängstigt durch den Flur, versperrt die Tür zu ihrem Zimmer und verletzt ihrer Mutter die Hand bei deren Versuch, das Zimmer zu stürmen. Zwar weiß der Betrachter aufgrund des unzuverlässigen Erzählens auch in dieser Sequenz nicht, ob Nina ihre Mutter nur in der Phantasie verletzt, doch spricht der nächste Tag und der Verband um Ericas Hand dafür, dass der Streit und die Verletzung stattgefunden haben. Während des gesamten Filmes wird durch die unzuverlässige Erzählweise¹⁷ der Protagonistin, durch deren Augen der Zuschauer alles sieht, dieser über viele Dinge im Unklaren gelassen. Für den Zuschauer eindeutiger ist hingegen ihre Wahnvorstellung, sich immer mehr in ihr Alter Ego zu verwandeln, das ihr im Spiegel entgegenblickt. Ihre Verwandlung scheint sich langsam zu vollziehen. Ihre Augen verfärben sich schließlich rot und ihre Beine ändern sich in die eines Schwans. Sie stolpert und stößt mit dem Kopf gegen die Bettkante. Schließlich verlässt sie gegen den Willen ihrer Mutter, die sie im Theater krank gemeldet hat, das Haus. Während Lily, die Leroy bereits als Ersatz benannt hat, sich auf ihren Auftritt vorbereitet, erscheint Nina und stellt klar, dass sie tanzen wird. Auch hier deutet sich ihre Metamorphose in eine selbstbestimmte Frau an. Bei der Premiere auf der Bühne werden mächtige schwarze Schwanenflügel aus ihren Armen und man sieht Selbstbewusstsein in ihrem Blick.

Der Körperhorror (*body horror*)¹⁸ manifestiert sich bei Nina überwiegend im Bereich der Finger und Füße auch im Hinblick auf ihre Verwandlung zum »schwarzen Schwan«. Wahrnehmung und Halluzination, Körperhorror und Körperphantasien verschmelzen miteinander. Ihre Identifikation mit der Rolle und ihr Wunsch, ihr Zuhause zu Gunsten eines selbstbestimmten Lebens zu verlassen, gehen soweit, dass sie spürt, wie ihr schwarze Federn aus dem Rücken sprießen und ihre Haut immer mehr der wulstigen Haut von Schwänen ähnelt. *Body horror* gilt als typisches Stilmittel der Filme David Cronenbergs, so u.a. in *The Fly* (CA/USA 1986). In ihren Visionen verwandelt Nina sich in ein schwanengleiches Wesen, *Body Modification*. Eine im wahrsten Sinne des Wortes einschneidende Szene vollzieht sich bei der öffentlichen Bekanntmachung der neuen Prima-ballerina: Nina kann dem Druck und ihrer Nervosität nicht länger standhalten und zieht sich auf die Toilette zurück. Aus einem kleinen eingerissenen Stück wird durch das Abreißen einiger Zentimeter Haut eine klaffende, blutende Wunde, das Horrorbild einer (Zwangs-)Handlung, von der Protagonistin mit verzerrem Gesicht vollzogen, um dann panisch die blutende Hand unter fließendes Wasser

16 Zum Motiv des Schreis vergleiche den Beitrag von Marijana Erstić in diesem Band.

17 Geprägt wurde der Begriff des »unreliable narrator« durch Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction* aus dem Jahre 1961.

18 Vgl. zu den Themen Sadismus/Masochismus auch Stiglegger: Terrorkino.

zu halten, ihr weißes Kleid und reines Image nicht zu beflecken. Im nächsten Moment ist die Wunde nicht mehr sichtbar.¹⁹

Ob Ninas Konkurrentin Lily wirklich davon besessen ist, sie als Primaballerina zu ersetzen und ihr entsprechend widerfährt, was man gemeinhin als »Mobbing« bezeichnet, oder ob es sich um einen normalen Konkurrenzkampf handelt, bleibt offen. Deutlich wird, dass die ästhetisch ansprechende Kunst des Balletttanzes in einem krassen Widerspruch zur menschlichen Kälte in diesem Milieu steht: Die physische Gewalt ist gekoppelt mit psychischer Gewalt, ausgedrückt durch Tuscheleien, böse Blicke und Missgunst, beispielweise das auf den Spiegel mit rotem Lippenstift gemalte »Whore«, was Nina entdeckt, nachdem sie zur Schwanenkönigin gewählt wurde. Ninas Symptomatik lässt sich am ehesten als schizophrene Psychose bezeichnen, die sich im Wechsel zwischen perfekter Selbstkontrolle und dem plötzlichen Ausbruch von Wahnvorstellungen manifestiert. Sie hört kommentierende Stimmen, kann nicht mehr zwischen Realität und Wahn unterscheiden. Der Aspekt der Dualität, einerseits der Rolle, andererseits Ninas Psyche, wird durch das Verwenden von Spiegeln und das Spiel mit Schwarz und Weiß, gleichbedeutend mit Böse und Gut, dionysisch und apollinisch, erreicht und absichtlich sehr plakativ von Aronofsky dargestellt. Bereits bei ihrer ersten Fahrt zum Training mit der U-Bahn erkennt sie ihre »dunkle« Seite als Doppelgängerin bzw. Lily beim Blick durch das Fenster. Später sieht sie ihr dunkles Ebenbild auch auf dem Heimweg im U-Bahnhof, im Krankenhaus und zuhause, ob in der Küche, in der Badewanne oder im Bett. Sie fühlt sich ständig von Lily bedroht und ihre wahnhaftige Angst, verfolgt zu werden, wird ästhetisch unterstrichen durch schnelle Schnitte, Nah- und Großaufnahmen sowie reißen Kameranähen.

Ein anderes Beispiel für den *body horror* sind die im Film mehrfach gezeigten, zerschundenen Füße der Protagonistin, die neben dem Zusammenwachsen der Zehen, fachsprachlich Syndaktylie, auch noch durch das tägliche Training eingewachsene und blutige Zehennägel und Ballenzehen offenbaren. Im Zuge ihrer Verwandlung in ihr reales als auch phantasiertes Alter Ego, verkörpert im Bild des »schwarzen Schwans«, lassen sich die Zehen nicht mehr trennen, ihr wachsen sog. »Schwimmhäute«. Neben den anmutig wirkenden Tänzerinnen durchbricht gerade die Szene der Vorbereitung der Ballettschuhe abrupt diese Ästhetik des Schönen und zeigt die Qualen der Tänzerinnen. Aronofsky spitzt seine Ästhetik der Gewalt noch zu und stattet Nina mit einem Tick aus, der masochistische Züge trägt, weil er der Protagonistin Entspannung zu bringen scheint und doch gleichzeitig schmerzende Wunden hervorruft: Sie kratzt sich den Rücken blutig. In der medizinischen Fachliteratur werden Selbstverletzungen, wie Ritzen, Schneiden und Kratzen, als ein Symptom der Borderline-Persönlichkeitsstörung beschrieben. Obgleich bei Haneke Körperhorror weniger mit

19 Der Fachterminus für dieses habituelle Nagelbettreiben lautet Perionychomanie bzw. Perionychophagie, vgl. Hirsch: »Perionychomanie und Perionychophagie«, S. 127.

Verwandlung als mehr mit Autodestruktion zu tun hat, weitet sich bei Erika dieser sogar auf ihren Intimbereich aus, den sie sich ritzt, eine extreme Form von *borderline body horror*.

Leroy ist letztlich stolz über Ninas gelungene Schwanen-Metamorphose, sodass der sie als kleine »Prinzessin« bezeichnet, wie er früher nur Beth nannte. Erst dann sieht er die stark blutende Bauchwunde: »What did you do?« »I felt it. [...] perfect [...] It was perfect.«²⁰ Hat Nina sich im Wahn, Lily erblickend, die sie in ihrer Vorstellung nach dem misslungenen Auftritt des »weißen Schwans« als »schwarzer Schwan« in ihrer Garderobe provoziert, eine Glasscherbe in den Bauch gerammt und verblutet sie nach ihrem Auftritt so wie sich Odette vor Verzweiflung über den Verrat des Prinzen in den Abgrund stürzt und stirbt? Oder ist die Bauchwunde ein symbolischer Verweis auf die Ablösung des Mädchens durch die selbstbestimmte Frau, die nach der Premiere ihren regressiven Zustand verlässt? Dafür spräche nicht zuletzt das Paradoxon, dass Nina zwar als »weißer Schwan« mit der Glasscherbe ihr Alter Ego zu töten scheint, bei ihrem folgenden Auftritt als »schwarzer Schwan«, bei dem sie wie entfesselt, maschinengleich tanzt, jedoch keine Wunde zu sehen ist, die umso stärker im letzten Akt hervortritt. Auch *La pianiste* hat ein offenes Ende: Während bei Jelinek Erika, nachdem sie sich mit einem Messer in die Schulter gestochen hat, in den mütterlichen Schoß flüchtet, gestaltet Haneke ein Ende, das den Zuschauer wiederum mit seiner Schaulust konfrontiert: Erika erscheint mit überschminkten und doch sichtbaren Blutergüssen und Schwellungen im Konservatorium zum Vorspiel. Sie hält geistesabwesend Smalltalk mit ihren Klavierschülern und Bekannten, von denen keiner etwas zu ihren Verletzungen anmerkt, eine Kritik an der Oberflächlichkeit der Bourgeoisie. Erika wartet nur auf Klemmer. Dieser erscheint mit ein paar jungen Damen und begrüßt sie, als sei nichts gewesen, mit den Worten, er freue sich schon auf ihr Spiel. Offensichtlich gedemütigt, fügt sich Erika oberhalb der Brust eine Stichverletzung zu und das Blut rinnt. Sie verlässt zügig das Konzerthaus. Die Betrachter folgen ihr mit voyeuristischen Blicken und sehen noch auf den Ausgang, den der Regisseur als eingefrorenes Bild festhält, als Erika längst aus dem Bild verschwunden ist.

Als mögliche Ursache dieser schizophren anmutenden Verhaltensmuster könnten neben den beruflichen Schwierigkeiten die Mütter bzw. die dysfunktionale Mutter-Tochter-Beziehung beschrieben werden. Obgleich diese Fachmeinung, die ihre stärkste Ausprägung in den 1950er und 1960er Jahren erlebte, heutzutage vielfach revidiert worden ist und die Ursachen für Schizophrenie bis heute nicht eindeutig geklärt sind, können gestörte Mutter-Kind-Beziehungen einhergehend mit Überfürsorge (*mothering theory*) und Gewalt eine Ursache der Identitätsstörungen bzw. Schizophrenie sein²¹, zumindest sind sie ursächlich für

20 Drehbuch Black Swan, Scene 116 C, S. 102, URL: <http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/black-swan.pdf>.

21 Vgl. u.a. Häfner: Schizophrenie, Huber/Zerbin-Rüdin: Schizophrenie, S. 16ff.

gewisse Verhaltensmuster der Protagonistinnen, wie auch Hilke Knoop es für *Die Klavierspielerin* beschreibt: »The so-called feminist mothering theory proceeds in the assumption that the early relationship between a child and its mother is decisive in the formation of personality and also narcissism which refers, here, to gender and the child's sense of self.«²²

Der Zuschauer vermag zu hoffen, dass das dramatische Finale ein Weg aus der Enge ihres Daseins darstellen könnte. Doch auch wenn Nina mit der Verkörperung des »weißen Schwanes« sowie seinen Tod das Publikum restlos begeistert und Erika der bürgerlichen Enge des Konservatoriums entflieht, so müssen sie sich erst Verletzungen beifügen, um sich bzw. die Rolle zu spüren. Und so erscheint es plausibel, dass beide Heldinnen ihrem »psychischen Gefängnis« niemals entkommen, an den gesellschaftlichen Konventionen, ihrem krankhaften Drang nach Perfektion gepaart mit mangelndem Selbstbewusstsein resultierend aus einer dysfunktionalen Mutter-Tochter-Beziehung zerbrechen und scheitern.

LITERATURVERZEICHNIS

- Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961.
- Gratzke, Michael: *Liebesschmerz und Textlust: Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Würzburg 2000.
- Grissemann, Stefan (Hrsg.): *Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch – Gespräche – Analysen*, Wien 2001.
- Häfner, Heinz: *Schizophrenie*, München 2010.
- Hirsch, Mathias: »Perionychomanie und Perionychophagie oder ›habituelles Nagelbettreißen««, in: *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für klinische Theorie und Praxis*, Bd. 7 (1991), S. 127-135.
- Huber, Gerd/Zerbin-Rüdin, Edith: *Schizophrenie*, Darmstadt 1979.
- Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg ³²2004, S. 110.
- Knoop, Hilke: »Sexuality and Masculinity of Erika Kohut in Haneke's ›The Piano Player««, in: Reinelt, Janelle u.a. (Hrsg.): *Gender in Cultural Performances*, Berlin 2005, S. 117-127.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, München 1997.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek*, Paderborn 2008.
- Pschyrembel, Willibald: *Pschyrembel Klinisches Wörterbuch*, Berlin u.a. 2007.
- Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz* [1870], Frankfurt a.M. 1980.
- Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin 2010.

22 Knoop: »Sexuality and Masculinity of Erika Kohut«, S. 118.

THERESA VÖGLE

INTERNETQUELLEN

<http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/black-swan.pdf>,
26.08.2013.

ZITIERTE FILME

Black Swan (USA 2010, Regie: Darren Aronofsky).

La pianiste/Die Klavierspielerin (A/D/F/PL 2001, Regie: Michael Haneke).

The Fly/Die Fliege (CA/USA 1986, Regie: David Cronenberg).