

Franziska Wagner
Braunschweig

(Un)Doing Reality

Zum Konstruktionscharakter von Geschlecht und (filmischer) Realität in den Filmen von Xavier Dolan

Abstract: Anhand der Betrachtung zweier Filme des Regisseurs Xavier Dolan sollen Perspektiven auf den Zusammenhang zwischen der Verhandlung und Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und dem Verhältnis zur filmischen Realität sichtbar gemacht werden. Die Filme werden dabei insgesamt als Positionen zu einer performativ und reflexiv ausgestellten Herstellung filmischer und geschlechtlicher Realität gelesen. Konsequenterweise wird nicht nur die Figuren- und Inhaltsebene analysiert, sondern auch die ästhetische Form und das Zusammenspiel dieser Ebenen. Die Kategorisierung Dolans als *queerer* Regisseur spielt somit weniger eine Rolle als die vielfältigen Referenzen zum filmhistorischen und -theoretischen Kanon. Ziel ist es, durch Dolans Filme *Les Amours Imaginaires* und *Mommy* über (film-)theoretische Ansätze zu reflektieren und diese unter dem Aspekt der Geschlechter- und Realitätskonstruktion zu situieren.

Franziska Wagner (M.A.), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienforschung der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, Studium der englischen und amerikanischen Literaturwissenschaft, Wirtschaftswissenschaft, Germanistik und Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: (Feministische) Filmtheorie, Queer und Gender Studies, Virtual Reality im Filmbereich, mediale Wirklichkeitskonstitutionen und -konstruktionen.

Veröffentlicht durch AVINUS
Sierichstr. 154
22299 Hamburg
unter der Lizenz CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Web: www.ffk-journal.de
ISSN 2512-8086

1. Einleitung

Der frankokanadische Regisseur Xavier Dolan schafft es immer wieder, durch seine Filme auf eine innovative Weise vermeintlich gegebene Kategorien zu hinterfragen und aufzubrechen. Insbesondere die Filme *Les Amours Imaginaires* (2010) und *Mommy* (2014) erweisen sich als ergiebig, um im Sinne Deleuzes „mit dem Film nachzudenken“¹ und auch über filmhistorische Momente zu reflektieren. Beiden Werken ist inhaltlich gemein, dass sie Charaktere behandeln, die aus verschiedenen Gründen nicht in das normative Gesellschaftsbild passen, wobei die Konstruktion von Realitätseindrücken und Geschlechtsidentitäten eine dezidierte Rolle spielt.

Dementsprechend lassen sich einige Aspekte der Filme mit Judith Butlers Theorie zur Performativität, Teresa de Lauretis Ansatz zum *space-off* sowie Jean Baudrillards Simulationstheorie kontextualisieren. Der Titel „(Un)Doing Reality“ spielt unterdessen bewusst auf den Originaltitel von Judith Butlers Buch *Undoing Gender* (Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen) an und soll eine Parallelisierung der Konzepte Realität und Geschlecht akzentuieren.

Darüber hinaus möchte ich mit der Verwendung der Klammer vor dem „Doing“ darauf hinweisen, dass dekonstruktivistische Ansätze zugleich immer (re)konstruierend wirken,² was besonders in Hinblick auf Geschlecht und Realität von entscheidender Bedeutung sein wird. Butlers und Baudrillards Ansätze liefern zudem Parallelen, nicht zuletzt, da beide davon ausgehen, dass keine natürliche Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant besteht. In diesem Zusammenhang kommt dem Verhältnis von Kopie und Original eine konstitutive Bedeutung zu, das besonders durch die verschiedenen Zitationsweisen in *Les Amours Imaginaires* thematisiert wird.

2. Zitierende Elemente in *Les Amours Imaginaires*

Der Film beginnt mit einer eingeblendeten Textstelle Alfred de Mussets, die der Diegese vorangestellt ist: „Nichts ist wahrer als die Unvernunft der Liebe.“³ Das Zitat deutet bereits die Relevanz der Zitationen in Dolans Werk an. Während bei diesem Beispiel der Verfasser des Zitats namentlich genannt wird, gibt es noch weitere zitierende Strategien im Film.

Wenn ich in der Liebe einen Blick verlange, so ist es zutiefst unbefriedigend und ein immer schon Verfehltes, daß – *Du mich nie da erblickst, wo ich Dich sehe*. Umgekehrt ist das, *was ich erblicke, nie das, was ich sehen will*.⁴

¹ Elsaesser/Hagener 2007: 20.

² Vgl. Butler 2016: 574f.

³ *Les Amours Imaginaires*: 00:00:01–00:00:06.

⁴ Lacan 1987: 109; Herv. i. O.

Diesen Text liest der Protagonist Nicolas aus einem Buch vor,⁵ es wird jedoch nicht erwähnt, von wem er stammt. Auf inhaltlicher Ebene fügt er sich in die Situierung des Films innerhalb der Thematik von Blickstrukturen, kombiniert mit dem stets präsenten Thema der Liebe. Da dieses Zitat aus Jacques Lacans Buch *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* stammt,⁶ wird eine Metaebene im Film eröffnet, die die direkte Situierung des Films innerhalb der Filmtheorie ermöglicht. Mit Hilfe des direkten Zitats wird ein Hinweis auf den möglichen Bezug zu Lacans Werken geliefert, sodass auch die häufigen Blicke durch Spiegel als Referenz gedeutet werden können. Dementsprechend sind in vielen Einstellungen die Gesichter der Darsteller*innen für die Zuschauer*innen erst mit Hilfe eines Spiegels zu erkennen. Im Vergleich mit dem zuvor erwähnten Zitat Mussets fällt auf, dass die beiden Zitate sich durch eine ausbleibende Angabe des Autors und die Rezeptionsweise unterscheiden.⁷ Insgesamt stammen die genannten Zitate aus (sprach-)philosophischen Büchern, welche die Grenzen der filmischen Realität sowohl markieren als auch destabilisieren. In Bezug zur außerfilmischen Realität bedeutet dies, dass „[d]as Verhältnis von Medium und Realität [...] nicht gegeben [ist], sondern [...] im Kontext von Remedialisierungsprozessen immer wieder neu definiert [wird]“⁸ und „der Film [...] im Rahmen anhaltender Remedialisierungsprozesse eine Art Überschuss [produziert], in dem Sinne, dass er [...] seine mediale Identität und ihre Grenze zugleich hervorbringt und unternimmt.“⁹ Durch das Aufgreifen von Zitaten extradiegetisch existierender Werke wird dementsprechend zum einen zwar auf die außerfilmische Realität – also die Gemachtheit und Fiktionalität des Films – verwiesen, zum anderen zeigen aber ebendiese Elemente, wie filmische Realität performativ hergestellt wird und eine klare Unterscheidung während der Rezeption nicht unmittelbar möglich und nötig ist.

2.1 Mode

Neben den textbasierten Zitaten finden sich überdies Verweise auf verschiedene popkulturelle Werke, indem *Les Amours Imaginaires* auf verschiedene Künstler*innen oder Epochen anspielt. Die Kleidung der Protagonist*innen ist stark vom Stil der 1950er und 1960er Jahre beeinflusst. So sind sich konsequent durch den Film ziehende Topoi die direkten und indirekten Verweise auf Audrey Hepburn und James Dean. Audrey Hepburn wird bereits nach etwa 16 Minuten erwähnt, wenn Nicolas von einem Theaterstück spricht, das auf einem ihrer Filme basiert und sie als „Frau [s]eines Lebens“¹⁰ betitelt. Nach diesem deutlichen Hinweis auf Nicolas' Schwäche für Audrey Hepburn fällt auf, dass die Protagonistin Marie deren Stil

⁵ *Les Amours Imaginaires*: 00:33:21–00:33:32.

⁶ Lacan 1987.

⁷ Zum einen auditiv (durch das Vorlesen Nicolas), zum anderen visuell (durch das eigenständige Lesen von Schriftsprache).

⁸ Seier 2007: 139.

⁹ Ebd.: 15

¹⁰ *Les Amours Imaginaires*: 00:16:37.

übertrieben oft imitiert und sie diese in einer späteren Szene vermeintlich unabsichtlich zitiert, nachdem sie sich an ihrem Milchshake verschluckt hat: „Oh, golly gee damn!“¹¹ Hierbei handelt es sich um ein Zitat aus *Breakfast at Tiffany's*, worauf die Rezipient*innen direkt im Anschluss von Nicolas aufmerksam gemacht werden.¹² Ferner wird ein explizites Indiz auf James Dean gegeben, als der Protagonist Francis einer Friseurin ein Foto des Schauspielers zeigt, um sich dessen Frisur schneiden zu lassen.¹³ Durch den Einsatz des Fotos wirkt die Figur Francis wie ein Abbild eines Abbilds, das als Original in der filmischen Diegese jedoch nicht existiert.

Der bedeutendste Anhaltspunkt auf den Einfluss der beiden genannten Filmikonen wird seitens der Mode geliefert. Die Mode, die Francis und Marie tragen, dient dementsprechend als Erkennungsmerkmal der beiden, da sie sich durch die äußere Erscheinung stark von den anderen Figuren im Film abgrenzen. Während der Film zwar in der Gegenwart situiert ist, nutzen die beiden Protagonist*innen Kleidung, die mit der Vergangenheit assoziiert werden kann. Mit dieser Beobachtung entsteht ein deutlicher Bezug zu Baudrillard, der die Mode als Beispiel für das Verschwinden des Signifikats verwendet.¹⁴ Die Mode stellt für ihn folglich ein Exempel für eine Simulation dar, indem sie die Macht hat, „alle Formen in Ursprungslosigkeit zu verwandeln und einer rekurrierenden Wiederaufnahme zu unterwerfen.“¹⁵ Er schlussfolgert weiter, dass Mode ein widersprüchliches Wesen hat, da „die ihr eigene Aktualität [...] keine Bezugnahme auf die Gegenwart [bedeutet], sondern eine totale und unmittelbare Wiederverwertung früherer Formen. Die Mode ist paradoxerweise *inaktuell*.“¹⁶

Anhand der Kleidungsmode von Francis und Marie wird dieses Wiederaufgreifen und Neukombinieren bereits vorhandener Codes besonders deutlich. In diesem Sinne „gibt es [Mode] dann, wenn eine Form nicht mehr gemäß ihrer eigenen Determination produziert wird, sondern ausgehend von einem Modell – das heißt Mode wird niemals produziert, sondern immer und unmittelbar *reproduziert*.“¹⁷ Die Mode in *Les Amours Imaginaires* ist daher von einem komplexen Charakter geprägt und kann in Baudrillards Worten mit der „Ästhetik der Wiederholung“¹⁸ beschrieben werden.¹⁹

¹¹ Ebd.: 00:52:41.

¹² Ebd.: 00:52:42–00:52:58.

¹³ Ebd.: 00:33:44–00:34:06.

¹⁴ Vgl. Baudrillard 1982: 133.

¹⁵ Ebd.: 134.

¹⁶ Ebd.: Herv. i. O.

¹⁷ Ebd.: 140; Herv. i. O.; Baudrillard verweist im weiteren Verlauf noch auf Roland Barthes, der in seinem Buch *Die Sprache der Mode* ebenfalls davon schreibt, die Mode habe die Macht, das Insignifikante zu bezeichnen. In diesem Kontext sei darauf verwiesen, dass *Les Amours Imaginaires* einige deutliche Analogien zu dessen Buch *Fragmente einer Sprache der Liebe* aufweist, die jedoch den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würden.

¹⁸ Ebd.: 134.

¹⁹ Dies kann im Kontext von Derridas Ausführungen zur Iterabilität situiert werden, der eben diese Verknüpfung von Wiederholung und Veränderung thematisiert (vgl. hierzu auch Krämer 2004: 17).

Die modischen Verweise auf James Dean und Audrey Hepburn wirken zitierend und insbesondere auch performativ, da beide Charaktere im Film aufgegriffen werden, jedoch durch Francis und Maries Eigenständigkeit neu konstituiert werden.

Ein weiterer Aspekt, der mit der Mode zusammenhängt, ist der Konstruktionscharakter von Geschlecht. Während die Kleidung direkt auf Audrey Hepburn und James Dean verweist, werden außerdem Stereotype des Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildes der 1950er und 1960er Jahre aufgerufen. Baudrillard stellt in seinen Ausführungen in diesem Zusammenhang fest, dass „[d]ie Mode [...] zu einem immer bedeutenderen Phänomen [wird], indem sie zur Inszenierung des Körpers wird. Der Körper wird zum Medium der Mode.“²⁰ Wenn der Körper als Medium der Mode dient, wird konsequenterweise die Verbindung zur Geschlechtsidentität deutlich, nachdem der Körper hierfür das wichtigste äußere Erkennungsmerkmal ist. Mode in Form von Kleidung und der menschliche Körper, der ebendiese trägt, dienen demgemäß als Referenzen von Geschlecht. Laut Baudrillard verallgemeinert sich das Geschlecht so als Differenz in der Mode als Simulation.²¹ Die Mode kann mithin auch umgekehrt als Code für die Geschlechtsidentität gelesen werden und bringt als Ausdrucksform das Geschlecht performativ hervor:

Kleidung präsentiert die kulturellen Konstruktionen des Körpers und die sozialen Rollen, somit ist es ein performativer Akt im Rahmen des Systems der Zweigeschlechtlichkeit.²²

Sie muss, wie Geschlecht, erst kulturell interpretiert werden, bevor sie Bedeutungsträgerin werden kann. Die Kleidung als visuelles Element dient in *Les Amours Imaginaires* demnach u. a. dazu, durch das Zitieren von Stilen Assoziationen herzustellen. Sie konstruiert die Geschlechtsidentität der Protagonist*innen, weshalb deren „Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert [wird], die angeblich ihr Resultat sind.“²³ Bezüglich des Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildes der 1950er und 1960er Jahre verweist der Film auf die damaligen Ikonen – Audrey Hepburn und James Dean – im zweigeschlechtlichen System. An dieser Stelle muss jedoch erwähnt werden, dass die beiden in der filmischen Diegese als Originale nicht existieren. Dies wird auch exemplifiziert, indem die beiden Stars nicht visuell in Erscheinung treten bzw. nur ein Foto von James Dean genutzt wird, das konsequenterweise lediglich ein Abbild darstellt. Wie bereits erwähnt, sind Marie und Francis sozusagen das Abbild eines Abbildes. Im Zuge dessen sind sie nicht in der Lage, die Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfe zu repräsentieren, weswegen gleichbedeutend kein originales Geschlecht existieren kann, sondern nur dessen filmische Inszenierung. Dadurch wird erneut die komplexe Wirkung des Films auf Realitätsebene deutlich.

²⁰ Baudrillard 1982: 146f.

²¹ Ebd.: 149.

²² Bachmann 2008: 37.

²³ Butler 1991: 49, Herv. i. O.

2.2 Ästhetik und Form

Auch die Bildsprache in *Les Amours Imaginaires* erinnert oft an bekannte Werke der Filmgeschichte.²⁴ Der Aspekt der komplexen Erzeugung von filmischer Realität kann mit Hilfe der zitierten Bewegtbilder noch konkretisiert werden. Auffallend sind hierbei die Analogien zur *Nouvelle Vague* im doppelten Sinne. So werden die Filme der *Nouvelle Vague* einerseits selbst mit Hilfe ihres „einzigarte[n] Spiel[s] mit Verweisen auf Filmgeschichte(n) und Genres“²⁵ und „[d]ie Zitatspiele, Selbstreferenzen und Reflexionen über das Medium“²⁶ charakterisiert, die auch bei *Les Amours Imaginaires* ein herausragendes Merkmal darstellen. Andererseits erinnert auch die Filmform hinsichtlich der Kameraeinstellungen und Bildkompositionen an Filme aus dieser Bewegung. Konkretisiert werden kann dies insbesondere anhand von Jean-Luc Godards Filmen. Die zuvor thematisierten Blicke lassen sich nicht nur mit Lacans Theorie in Verbindung bringen, sie erinnern zudem stark an Szenen aus *À Bout de Souffle*. Besonders die Sequenz, in der Marie Grimassen vor einem Spiegel schneidet und sich selbst nachahmt, rekurriert auf Michel in *À Bout de Souffle*, der sich zu Beginn des Films ebenfalls selbst im Spiegel betrachtet und Grimassen schneidet. Beiden Einstellungen ist gemein, dass die Rezipient*innen die Gesichter der Charaktere nur mit Hilfe des Spiegels sehen und dieser als Sehhilfe klar markiert wird. „Von den 1950er und bis in die 1970er Jahre hat das Kino im Zeichen von Spiegel und Gesicht aus dem reflexiven und selbstreferenziellen Potenzial des Kinos geschöpft [...]“²⁷ Dementsprechend „bedient [Godard] dabei durchaus die verfeinerten Register der filmischen Ikonographie.“²⁸ Während Godard bereits filmtheoretische Ansätze in seinen Werken zitierte, zitiert Dolan wiederum ihn und demzufolge gleichzeitig die Filmtheorie, weshalb das Zitat als *doppeldeutig* gedeutet werden kann.²⁹ Der Spiegelszene in *Les Amours Imaginaires* ist folglich eine Doppelstruktur inhärent, da sie zum einen im Kontext Lacans gelesen werden kann und zudem einen Hinweis auf Godards Werke liefert. Diese Hinweise werden außerdem angesichts der ruckartigen Kameraschwenks, die ebenfalls ein Merkmal von Godards Stil sind, forciert.

Während diese Szenen nicht dezidiert in der Diegese markiert werden, stellen indes die Interviewsequenzen wohl die auffälligsten Unterbrechungen in *Les Amours Imaginaires* dar, die eine zweite Geschichte im Film eröffnen. Sie stehen mit der Diegese

²⁴ Ich beziehe mich an dieser Stelle auf Godard, jedoch können beispielsweise durch die häufigen Szenen mit dem Rücken zur Kamera und die genutzten Blickwinkel auch Referenzen zu *In the Mood for Love*, 2000 hergestellt werden. Auf inhaltlicher Ebene existieren zudem Parallelen zu *Jules et Jim*, 1962.

²⁵ Moninger 2006: 160.

²⁶ Ebd.

²⁷ Elsaesser/Hagener 2007: 76.

²⁸ Kreimeier 2000: 109.

²⁹ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass die Verwendung von Spiegeln ebenfalls einer Doppeldeutigkeit entspringt. Neben den mehrfach genutzten Blicken durch Spiegel in der Diegese, können diese auf einen weiteren Diskurs in der Filmtheorie anspielen: die Leinwand selbst als Spiegel. Siehe dazu: Elsaesser/Hagener 2007: 75ff.

in keiner direkten Verbindung,³⁰ diese nimmt also keinerlei Bezug auf die Szenen und die Haupthandlung wird während den Interviews vernachlässigt. Insgesamt gibt es drei Interviewsequenzen, in denen größtenteils jeweils unterschiedliche Menschen, die in der Haupthandlung des Films nicht auftauchen, zum Thema Liebe zu Wort kommen.

Charakteristisch sind für alle drei Sequenzen der Wechsel der Kameraeinstellung zwischen Nah- und Großaufnahmen und der oft sehr ruckartige Zoom auf die Gesichter der sprechenden Personen. Diese Einstellungen sowie das Setting, in dem die Figuren direkt vor der Kamera sitzend positioniert sind, erinnern an Interviewsituationen, obwohl die Fragen der interviewenden Person, nicht bekannt sind. Dies wird kompensiert, indem die Befragten stets ausführliche, vermeintlich persönliche Erlebnisse über potentielle Partner*innen, den Anfang wie auch das Ende von Beziehungen schildern und sich ihr Blick stets in Richtung einer*s möglichen Interviewpartners*in richtet. Durch die Normalsicht scheinen die Rezipient*innen außerdem auf Augenhöhe mit den Sprechenden zu sein, wodurch eine persönliche Bindung zu den Einzelschicksalen forciert wird. Mit Hilfe der detaillierten und teils intimen Erzählungen und der charakteristischen Kameraeinstellungen wirken die Interviews authentisch, obgleich sie komplett von Xavier Dolan vorgeschrieben worden sind. Die unmittelbaren Interviewszene in der filmischen Diegese erinnern zudem an Godard, der diese als dynarrative Momente nutzt – mit dem Unterschied, dass bei ihm keine gecasteten Schauspieler*innen zu Wort kamen und die erzählten Geschichten nicht bereits vorgeschrieben waren.³¹

Durch die Konzeption der Interviews und die charakteristischen Kameraeinstellungen entsteht für die Zuschauer*innen in *Les Amours Imaginaires* allerdings dennoch der Eindruck, die erzählten Erlebnisse und die Charaktere selbst seien ‚real‘, womit es dem Film gelingt, im Sinne der *Nouvelle Vague* das Dokumentarische und das Fiktive in ein neues Verhältnis zu setzen.³² Neben dem Bezug zum europäischen Autofilm sind diese Interviews charakteristisch für den Quebecer Film, dessen Erzählstruktur ebenfalls oft von Interviews unterbrochen wird, um sich vom Hollywood-System abzugrenzen.³³ Die Interviewsequenzen in *Les Amours Imaginaires* beziehen sich folglich sowohl auf Godards Werk als auch einen der charakteristischsten Ansätze der Autorenfilme der *Nouvelle Vague* und des Quebecer Kinos. Somit eröffnen die Sequenzen gleichzeitig zwei Reflexionsebenen, nämlich zum einen die deutliche Markierung des eigenen Konstruktionscharakters im Verhältnis zum Bruch mit der Handlung und weiterhin den Bezug zur Frage nach der Beziehung von Fiktion und die Vermittlung eines Realitätseindrucks durch filmische Codes. Die Interviewsequenzen in *Les Amours Imaginaires* wirken trotz ihres vollkommenen Fiktionscharakters wie eine Dokumentation extradiegetischer Ereignisse. Angesichts der Zitate und

³⁰ Es kann jedoch argumentiert werden, dass der zweite Erzählstrang auf der Inhaltsebene indirekt mit der Handlung verbunden ist, da diese durch die offensive Thematisierung verschiedener Liebeserfahrungen gerahmt wird.

³¹ Verwiesen sei an dieser Stelle insbesondere auf *Une Femme est une Femme*, 1961.

³² Vgl. Grob/Kiefer 2006: 19.

³³ Vgl. Marsolais 2002: 71ff.

der Eröffnung einer Metaebene werden Parallelen zur Hyperrealität erkennbar. Die Zitate sind nur fiktionale Abbilder, sodass der Film keine Realität abbilden kann und stets nur auf sich selbst verweist. Ebendieser komplexe Konstruktionscharakter wird besonders durch die Zitate und deren performative Funktionsweise markiert. Mit den Referenzen zur Filmgeschichte reflektiert Dolans Werk darüber hinaus gleichzeitig über das eigene Medium.

3. Rahmenfunktionen in *Mommy*

Während bereits die verschiedenen Zitationsweisen in *Les Amours Imaginaires* auf die Medialität des Films hinweisen, wird diese in Hinblick auf die Rahmung in *Mommy* noch dezidiert thematisiert. Dabei ist das wohl auffälligste Merkmal des Films das 1:1-Format, wodurch die Figuren des Films in das Bild eingesperrt scheinen, das jedoch zudem zweimal ‚aufgebrochen‘ wird und somit den erwähnten „Wahrnehmungsgewohnheiten“³⁴ im Film entgegenwirkt. Die Rahmung(en) in *Mommy* verdeutlichen insbesondere den engen Zusammenhang der inhaltlichen und formalen Ebene und deuten zudem auf die Materialität des Films hin. Demnach hat der Rahmen eine Vielzahl an Funktionen, die sowohl mit dem sichtbaren als auch mit dem nicht-sichtbaren Raum, der durch den Rahmen eröffnet wird, zusammenspielen. In Bezug auf das nicht-Sichtbare kann vor allen Dingen ein Bezug zu Theresa de Lauretis hergestellt werden, die in diesem Kontext vom *space-off*³⁵ spricht und mit der Repräsentation von Geschlecht verknüpft. Die Medialität sowie der Begriff der Fiktion greifen zudem die Frage nach der Konstruktion von filmischer Realität wieder auf, sodass die heterogenen Funktionsebenen der Rahmen und der Rahmenöffnungen in *Mommy* deutlich werden.

3.1 Space-Off

Aufgrund der schwarzen Balken ist nur ein sehr begrenzter Ausschnitt der Geschehnisse zu sehen, womit einerseits die Begrenztheit des Filmbilds akzentuiert, andererseits fokussiert wird, was sichtbar und was nicht sichtbar erscheint. Mit Hilfe des kleinen Ausschnitts, den die Rezipient*innen erhalten, wird die Inhaltsebene, auf der die begrenzten Möglichkeiten und die einschränkenden Gesetzmäßigkeiten der Mehrheitsgesellschaft verhandelt werden, mit den formalen Aspekten ergänzt. Dabei spielt auch das, was wir als Zuschauer*innen nicht sehen können, eine Rolle. Es fällt auf, dass das Bewegtbild oft noch innerhalb der schwarzen Balken weitergehen würde, anders gesagt, über den Rahmen hinausreicht. An dieser Stelle lässt sich der Bogen zu de Lauretis schließen, die in diesem Kontext den Terminus des *space-off* verwendet:

³⁴ Vgl. Spielmann 2000: 113.

³⁵ Vgl. de Lauretis 1987.

A while ago I used the expression ‚space-off‘, borrowed from film theory: the space not visible in the frame but inferable from what the frame makes visible. [...] But avant-garde cinema has shown the space-off to exist concurrently and alongside the represented space, has made it visible by remarking its absence in the frame or in the succession of frames, and has shown it to include not only the camera (the point of articulation and perspective from which the image is constructed) but also the spectator (the point where the image is received, re-constructed, and re-produced in/as subjectivity).³⁶

Demnach beschreibt de Lauretis mit dem *space-off* einen Raum, der zwar innerhalb des Rahmens nicht sichtbar ist, jedoch von dem zu sehenden Bild abgeleitet werden kann. In *Mommy* wird ebendieser Ort genutzt und durch seine Sichtbarmachung mittels der schwarzen Balken hervorgehoben. Als Rezipient*in ist somit nur ein Ausschnitt der Handlung wahrnehmbar, es wird allerdings auch deutlich, dass die Handlung innerhalb des Raums, der nicht mit abgebildet wird, weitergeht. Der *space-off* ist in *Mommy* demzufolge in gewisser Weise sichtbar und nicht sichtbar zugleich. De Lauretis kontextualisiert den *space-off* darauffolgend mit dem Geschlecht und argumentiert,

the movement in and out of gender as ideological representation [...] is a movement back and forth between the representation of gender (in its male-centered frame of reference) and what that representation leaves out or, more pointedly, makes unrepresentable. It is a movement between the (represented) discursive space of the positions made available by hegemonic discourses and the space-off, the elsewhere, of those discourses.³⁷

Dementsprechend stellt der *space-off* einen Zwischenraum dar, der zwischen den hegemonialen Diskursen und deren Repräsentation liegt. Antke Engel erläutert dazu genauer, dass der *space-off* bei de Lauretis „das Ungesagte und Unsagbare, die ‚Blinden Flecken‘ und Zwischenräume des Diskurses“³⁸ beschreibt und „innerhalb des Diskurses aber außerhalb der Repräsentation“³⁹ positioniert ist. Bezüglich der Geschlechtsidentität und Sexualität werden Diane und Kyla als weiße, heterosexuelle cis⁴⁰-Frauen abgebildet, während Steves sexuelle Orientierung unklar bleibt. Einerseits ähneln manche Auftritte Steves einer Drag-Performance,⁴¹ andererseits fällt über den Film hinweg die mögliche Attraktion zu seiner Mutter auf. Da die Darstellung von Steves Sexualität sich einer Deutung verweigert, erscheint sie außerhalb des Repräsentierbaren und somit formal nicht innerhalb des Rahmens, sondern im *space-off*, innerhalb der schwarzen Balken des Films angeordnet. Im Kontext des

³⁶ Ebd.: 26.

³⁷ Ebd.

³⁸ Engel 2002: 37, Herv. i. O.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ „cis“ beschreibt Menschen, deren Geschlechtsidentität mit dem bei der Geburt zugeschriebenen Geschlecht übereinstimmt.

⁴¹ Vgl. dazu die Tanzszene von Steve, Kyla und Diane (*Mommy*, 00:46:30–00:49:43) sowie Steves Gesangsauftritt in der Bar (*Mommy*, 01:26:30–01:28:26) und die detaillierten Ausführungen zu ebendiesen Szenen in: Massimi 2016.

Sichtbaren kann zudem argumentiert werden, dass die Balken normative Sichtweisen in Frage stellen und gleichzeitig kritisieren, was als sichtbar definiert wird.

It [...] consequently bears the potential to outline the world differently through challenging normative ways of seeing – what seeing means, what can be seen at all and through what parameters something is defined as *visible*. Seeing is thus a sense that acts as collaborator with – as much as troublemaker around – the constitution of normative embodiment.⁴²

Insofern kann der Rahmen in *Mommy* auch als queere Strategie gelesen werden, seine Funktion geht allerdings darüber hinaus.

Da ein Film immer von einem Rahmen umgeben ist, nämlich dem des Bildschirms oder der Leinwand, ist *Mommy* mittels der zwei schwarzen Balken doppelt gerahmt. Die Balken stellen neben den sichtbaren Bewegungsbildern einen zweiten Raum dar, der zwar wahrgenommen werden kann, in dem jedoch nichts sichtbar ist. Hierbei kann ein Rückbezug zu Derrida und dessen Konzeption von Raum und Wahrheit hergestellt werden:

Es bleibt ein Raum zu eröffnen (*entamer*), um der Wahrheit in der Malerei Platz zu schaffen. Weder innen noch außen verräumlicht er sich, ohne sich einrahmen zu lassen, aber er fällt nicht aus dem Rahmen. Er bearbeitet den Rahmen, macht, daß [sic] er bearbeitet wird, läßt [sic] ihn arbeiten, gibt ihm zu arbeiten [...]. Er situiert sich zwischen der sichtbaren Umrandung und dem zentralen Phantom, von dem her wir *faszinieren*. [...] *Zwischen* dem Außen und dem Innen, zwischen der äußeren und der inneren Randung, dem Umrahmenden und dem Eingerahmten, der Gestalt und dem Hintergrund, der Form und dem Inhalt, dem Signifikanten und dem Signifikat, *und so weiter* in allen zweiseitigen Gegensätzen.⁴³

162

Der schwarze *space-off* in *Mommy* eröffnet eben solch einen Raum, der im Dazwischen angesiedelt ist und in dem im Sinne Derridas die Wahrheit liegt. Nachdem an diesem Ort allerdings für die rezipierende Person nichts zu sehen ist außer schwarzes Nichts bedeutet dies für den Raum des *space-off* ebenfalls, dass er nicht in der Lage ist, die Wahrheit abzubilden. Die Wahrheit kann demnach, wie die Realität in der Simulation, nicht länger dargestellt werden, womit sich der Bogen zu Baudrillards Hyperrealitätsmodell schließt. Mit der dezidierten Thematisierung der Funktion des Rahmens wird ein Denkmodell präsentiert, das in verschiedenen Theorien eine Rolle spielt. Das Auffällige an der Umsetzung der Rahmenkonzeption in *Mommy* ist, dass die schwarzen Balken auf verschiedene Wahrnehmungsstrukturen hinweisen; dementsprechend gibt es Momente, in denen das sichtbare Filmbild durch die Rahmung eingeschränkt, an anderen Stellen erweitert wird. *Mommy* spielt mit den Konzeptionen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und betont die ebenso bedeutsame Rolle des Unsichtbaren gegenüber dem Sichtbaren.

⁴² Straube 2014: 159, Herv. i. O.

⁴³ Derrida 1992: 27, Herv. i. O.

3.2 Medialität

Neben dieser Wechselwirkung von Sichtbarem und Unsichtbarem im 1:1-Format gibt es zwei Sequenzen, in denen der Rahmen aufgebrochen wird, das Bild sich auf 1,85:1 weitet und somit die ganze Bildbreite genutzt wird. Besonders mittels dieser Szenen der Öffnung verweist der Film zusätzlich auf seine Medialität, indem das eigene Medium mit Hilfe der formalen Besonderheit erkennbar wird. Der Eindruck des zuvor erwähnten Eingesperrtseins wird vor allem durch die erste Rahmenöffnung⁴⁴ bestätigt, da es hier scheint, als ob der Protagonist Steve selbst die schwarzen Balken am Bildrand mit seinen Händen zur Seite schiebt. Anschließend wirkt Steve befreit und atmet auf, sodass Form und Inhalt ineinandergreifen, indem sowohl Steve als auch das Bild vom Rahmen befreit werden (vgl. Abb. 1–3).

Die darauffolgenden Szenen im neuen Format zeigen ihn mit seiner Mutter Diane und der Nachbarin Kyla auf dem Longboard bzw. Fahrrad die Straße entlangfahren und vermitteln ein Gefühl der Unbeschwertheit. Die Bilder der Fahrt werden in einer Montagesequenz mittels Zwischenschnitten unterbrochen, in denen Diane bei ihrer neuen Arbeit als Reinigungskraft und Steve mit Kyla beim Lernen zu sehen sind. Untermalt von der extradiegetischen Musik erzeugen die Bilder einen Eindruck von Harmonie und Glückseligkeit,⁴⁵ womit die Öffnung des Rahmens einen Raum für neue Möglichkeiten entstehen lässt, in dem Steve und Diane zufrieden sind. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Steves zweimaliges Rufen von „Freiheit“⁴⁶ und die sorgenfreie Fortbewegung im Freien. Im direkten Anschluss erfolgt ein Raumwechsel und die Zuschauer*innen sehen die drei Protagonist*innen zusammen in Dianas Küche kochen.

Die nahezu utopische Harmonie des gemeinschaftlichen Miteinanders sowie die (leiser werdende) Musik werden an dieser Stelle von einem Türklingeln unterbrochen. Diane öffnet und ein Gerichtsangestellter überreicht ihr einen Brief mit dem Hinweis, sie habe hiermit eine gerichtliche Zahlungsaufforderung erhalten.⁴⁷ Nachdem die Kamera in einer Großaufnahme Dianas Mimik eingefangen hat, verlagert sich der Fokus auf den Text des Briefs. Indem die Wörter von links nach rechts durch das Bild wandern und die Kamera bei einzelnen, relevanten Wörtern für einen Moment stoppt, erfahren die Rezipient*innen, dass die Familie des Jungen, der durch die zu Beginn des Films thematisierte Brandstiftung Steves verletzt wurde, 250.000 \$ Schadensersatz fordert.⁴⁸ Daraufhin wechselt die Kameraeinstellung erneut zur Großaufnahme, in der Dianas Fassungslosigkeit Ausdruck verliehen wird. Gleichbedeutend mit diesem Moment des Realitätseinbruchs kehren die schwarzen Balken von links und rechts in das Bild zurück und das Format verkleinert sich wieder auf

⁴⁴ *Mommy*: 01:13:58–01:14:05.

⁴⁵ Ebd.: 01:14:06–01:15:36.

⁴⁶ Ebd.: 01:15:29.

⁴⁷ Ebd.: 01:16:13–01:16:23.

⁴⁸ Ebd.: 01:16:36–01:17:03.

1:1. Angesichts der Rahmenöffnung und -schließung wird folglich die Glückseligkeit der Minuten zuvor formal intensiviert. Dies kann erneut mit Godards charakteristischem Stil parallelisiert werden, bei dem „Filmform und Filminhalt [ebenfalls] aufs engste verwoben sind.“⁴⁹



Abb. 1: Beginn der ersten Rahmenöffnung, 01:13:13



Abb. 2: Allmähliche Vergrößerung des Bildausschnitts, 01:13:15



Abb. 3: Nutzung der gesamten Bildbreite, 01:13:17

Neben der Interdependenz zwischen Form und Inhalt in diesen Szenen betont das sich verändernde Format die Textur des Films. Ähnlich der ästhetischen Zitate wird auf den Konstruktionscharakter verwiesen, sodass der Film selbst seine Medialität

⁴⁹ Spielmann 2000: 114.

akzentuiert. Er verweist innerhalb des eigenen Systems auf sich selbst. Dementsprechend kann die Rahmenöffnung dem Kontext der ästhetischen Zitate in *Les Amours Imaginaires* hinzugezählt werden. Im Vergleich zu den ästhetischen Zitaten aus anderen Filmen in *Les Amours Imaginaires* verweist *Mommy* in erster Linie auf sich selbst. Während die Zitate ein selbstreferierendes System bezüglich ihres Status als Film im Filmkanon darstellen, lässt *Mommy* die eigene Materialität und Medialität erkennbar werden, die dem Medium Film generell zugrunde liegt. Die Betonung dessen wirkt für den Realitätseindruck konstituierend und konstruierend zugleich, womit der performative Charakter dieses Systems der Selbstreferenz deutlich wird. Durch das Ineinandergreifen der inhaltlichen und formalen Ebene, also des Eindrucks, Steve schiebe selbst den Rahmen des Bildes auf, erscheinen beide Ebenen in einer bidirektionalen Beziehung. Demgemäß macht Steve den Konstruktionscharakter des Films sichtbar und verdeutlicht die Komplexität der Realitätseindrücke während des Films. Folglich geht es in diesen Szenen nicht um die Repräsentation, sondern um die Konstruktion und Konstituierung von Realität mittels Medialität. Das Handeln Steves ist als performativer Akt zu deuten, der konstruierend und konstituierend zugleich wirkt und nach Baudrillards Definition seine eigene Realität schafft.⁵⁰

4. Dolans Werke als vielschichtige Komplexe

Die ausgewählten Beispiele sowie die Andeutungen im Text zuvor verdeutlichen den sich wiederholenden Charakter des Films. In diesem Kontext argumentiert Seier, dass „Medien [...] sich in Wiederholungsprozessen [konstituieren]. Ihre Spezifik ist am besten in der Art und Weise zu erkennen, in der sie andere Medien imitieren, überbieten oder *anderweitig zitierend aufgreifen*.“⁵¹ In den Filmen Dolans wird verdeutlicht, wie bekannte Codes wiederaufgegriffen werden, dabei aber zur gleichen Zeit neu verwendet und kombiniert werden. In Bezug auf den Wiederholungscharakter des Kinos erläutert Baudrillard,

[c]inema plagiarises and copies itself, remakes its classics, retroactivates its original myths, remakes silent films more perfect than the originals etc.: all of this is logical, the cinema is fascinated by itself as a lost object as much as it (and we) are fascinated by the real as a lost referent.⁵²

Auch in Dolans Filmen sind Referenzen zu anderen Filmen vorhanden und das Reale verliert sich im Netzwerk des sich selbst referierenden Systems. Durch das Spiel mit Zitaten und Realitätseindrücken ist nicht mehr klar, was ein Abbild der Realität und was ein Abbild eines Abbilds ist und zudem nicht länger relevant. Zusammengefasst zeigen die ausgewählten Analysepunkte, dass die drei Komponenten Realität, Geschlecht und Medialität auf unterschiedliche Weise miteinander in Verbindung stehen. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass die Filme sich einem einfachen

⁵⁰ Vgl. Baudrillard 1982: 116.

⁵¹ Seier 2007: 15, Herv. d. Verf.

⁵² Baudrillard 2008: 47.

Abbildungsverhältnis verweigern und dementsprechend Gewohnheiten hinterfragen. Somit konstruieren Dolans Filme ihre eigene Realität sowie Geschlechtsidentitäten, die jeweils in einem komplexen Zusammenspiel operieren und stets als plurale und fluide Konzepte dargestellt werden. So werden durch verschiedene Herangehensweisen binäre Denkweisen herausgefordert und die Realitätshervorbringung von performativen Akten betont. Dolans Werke greifen das Undoing insofern auf, als dass die damit eröffnete Möglichkeit der Neugestaltung von Geschlechtsidentitäten⁵³ sowie der Darstellung verschiedener Realitäten *verwirklicht* wird. Dies geschieht sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch im Umgang mit der eigenen Medialität. Auffallend ist dabei das Ineinandergreifen der verschiedenen Ebenen, die nur aufgrund ihres komplexen Zusammenspiels funktionieren. Insofern sollten Dolans Filme – ähnlich wie Geschlechtsidentitäten und Realitätswahrnehmungen – nicht als abgeschlossenes, fixes Konstrukt verstanden werden. Vielmehr sind sie als ein sich immer wieder neu konstituierendes und konstruierendes Komplex zu betrachten, dessen Verweise in bidirektionale Richtungen verlaufen und dabei stets neu auslegbar sind.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Cordula (2008): *Kleidung und Geschlecht*. Bielefeld: Transcript.
- Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean (2008): *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2016): „Von der Performativität zur Prekarität“. In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 573–590.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida, Jacques (1992): *Die Wahrheit der Malerei*. Wien: Passagen Verlag.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Grob, Norbert/Kiefer, Bernd (2006): „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague“. In: Dies. et al. (Hrsg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S. 8–27.
- Krämer, Sybille (2004): „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“. In: Dies. (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 13–32.
- Kreimeier, Klaus (2000): „Theatralität und Filmsprache in Godards *À Bout de Souffle*“. In: Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hrsg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 103–110.

⁵³ In diesem Kontext sei auch auf den Film *Laurence Anyways*, 2012 verwiesen, der das Zusammenspiel von Geschlechterkonstruktionen und Realitäten dezidiert thematisiert, aber aufgrund des begrenzten Umfangs an dieser Stelle nicht behandelt werden konnte.

- Lacan, Jacques (1987): *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Marsolais, Gilles (2002): „Dokumentarische Tendenzen im quebekischen Kino oder das Erbe des *cinéma direct*“. In: Larouche, Michel/Müller, Jürgen E. (Hrsg.): *Quebec und Kino*. Münster: Nodus, S. 55–84.
- Massimi, Fulvia (2016): „‘A Boy’s Best Friend is His Mother’: Québec’s Matriarchy and Queer Nationalism in the Cinema of Xavier Dolan“. In: *Synoptique* 4.2, S. 8–31.
- Moninger, Markus (2006): „Selbstreflexion als Ästhet(h)ik der Freiheit“. In: Grob, Norbert et al. (Hrsg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S. 160–170.
- Seier, Andrea (2007): *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin: Lit Verlag.
- Spielmann, Yvonne (2000): „Zerstörung der Formen: Bild und Medium bei Jean-Luc Godard“. In: Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hrsg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 111–124.
- Straube, Wibke (2014): *Trans Cinema and its Exist Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*. Linköping: Linköping University.

Medienverzeichnis

- À Bout de Souffle* (Außer Atem). F 1960, Jean-Luc Godard, 90 Min.
- Breakfast at Tiffany’s* (Frühstück bei Tiffany). USA 1961, Blake Edwards, 115 Min.
- In the Mood for Love*. HK/F/T 2000, Wong Kar-Wai, 98 Min.
- Jules et Jim* (Jules und Jim). F 1962, François Truffaut, 107 Min.
- Laurence Anyways*. CDN 2012, Xavier Dolan, 168 Min.
- Les Amours Imaginaires* (Herzensbrecher). CDN 2010, Xavier Dolan, 101 Min.
- Mommy*. CDN 2014, Xavier Dolan, 134 Min.
- Une Femme est une Femme* (Eine Frau ist eine Frau). F 1961, Jean-Luc Godard, 88 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Mommy* 01:13:13 (Screenshot).
- Abb. 2: *Mommy* 01:13:15 (Screenshot).
- Abb. 3: *Mommy* 01:13:17 (Screenshot).