

Lioba Schlösser

## Bilder performativer Magie. Rituelle Darstellungen als filmische Praktiken der Transgression

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2937>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlösser, Lioba: Bilder performativer Magie. Rituelle Darstellungen als filmische Praktiken der Transgression. In: *ffk Journal* (2018), Nr. 3, S. 109–124. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2937>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=50&path%5B%5D=53>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Lioba Schlösser

Berlin

## Bilder performativer Magie Rituelle Darstellungen als filmische Praktiken der Transgression

**Abstract:** Der Aufsatz betrachtet die filmische Darstellung ritueller Übergänge. Diese sind durch werkübergreifend wiederkehrende Stilmittel geprägt und dekonstruierbar, was an Sequenzanalysen der Filme *Transcendence* (2014), *When Animals Dream* (2014), *Splice* (2010), *Eyes Wide Shut* (1999) und *Orlando* (1992) verdeutlicht wird. Diskursanalytisch wird mithilfe von Ritualtheorien und mythen-theoretischen Ansätzen (Eliade/van Gennep/Turner) sowie Performativitätstheorien (Fischer-Lichte/Wulf/Butler) betrachtet, wie im Film thematisierte Rituale mit Transgression (Bataille) in Verbindung stehen und welcher Einfluss dabei der performativen Kraft des audiovisuellen Mediums Film zukommt. Ziel ist es darzulegen, wie transgressive Strukturen Schnittstellen zwischen Mythen, Ritualen und Film markieren und wie sich diese performativ innerhalb der filmischen Diegese verorten lassen.

---

**Lioba Schlösser** (M.A.), Doktorandin der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Studierte Literary, Cultural and Media Studies sowie Medienkultur an der Universität Siegen. Schreibt zurzeit an ihrem Dissertationsprojekt mit dem Titel „Perspektiven filmischer Überwindung der bipolaren Geschlechternorm durch Rückgriffe auf mythisches Potenzial“ und arbeitet als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der DEKRA Hochschule für Medien in Berlin. Aktuelle Forschungsschwerpunkte liegen auf kulturtheoretischen Betrachtungen des Androgynen in Film und Mythos, Queer Studies, Geschlechterwissenschaften und Körpertheorie.

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](http://www.ffk-journal.de)  
ISSN 2512-8086

## 1. Einleitung: Transgression als performatives Ritual

Im Fokus dieses Aufsatzes stehen transgressive Momente innerhalb filmischer Darstellungen von Ritualen. Dabei werden beispielhaft Transgressionen zwischen Leben und Tod, Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Übergänge von einem Geschlecht in ein anderes und Verwandlungen vom Menschlichen in Übermenschliches betrachtet. Diese sind von rituellen, filmübergreifenden Mustern geprägt, die sich durch konkrete Stilmittel erkennen und analysieren lassen, was an Sequenzbeispielen der Filme *Orlando* (1992), *Eyes Wide Shut* (1999), *Splice* (2010), *Transcendence* (2014) und *When Animals Dream* (2014) nachvollzogen wird. Das Analysematerial ist thematisch gewählt, sodass die zu betrachtenden Aspekte gut nachvollziehbar gemacht werden können. Es beschränkt sich auf zeitgenössisches Material, ab 1992, um Anschluss an aktuelle filmtheoretische Diskurse zu gewährleisten. Auf eine chronologische Bearbeitung der Filme wird zugunsten des Aufbaus verzichtet. Methodisch wird ein diskursanalytischer Ansatz verfolgt, in den die Ergebnisse der Filmsequenzanalysen einfließen. Neben Georges Batailles Transgressionstheorie und der Ritualtheorie Victor Turners werden mythentheoretische Ansätze von Mircea Eliade und Arnold van Gennep sowie performativitätstheoretische Thesen von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf in die Diskursanalyse einbezogen. Pierre Bourdieus mimetische Theorie wird zum besseren Verständnis ebenfalls einfließen, soll jedoch nicht im Fokus der Betrachtungen stehen. Alle Thesen und Ausführungen werden an Beispielsequenzen aus den oben genannten Filmen veranschaulicht.

Der Begriff „Ritual“ wird für die folgenden Betrachtungen sehr offen gefasst und markiert demnach Schwellenübergänge von einem Zustand in einen anderen. Sie werden als zwischenweltlich charakterisiert und sind „zeremonielle Sequenzen, [...] die den Übergang von einem Zustand in einen anderen oder von einer kosmischen bzw. sozialen Welt in eine andere begleiten“,<sup>1</sup> also eine Grenze übertreten. Auch die Transgressionstheorie Batailles agiert mit Grenzüberschreitungen und ist daher in abstrakter Form dem Ritual inhärent. Rituale schaffen einen sozial anerkannten, habituell vordefinierten Rahmen und eine Art strukturelles Regelwerk, das die Transgression – als Tabubruch im Sinne Batailles – ermöglicht. Rituale setzen dazu bestehende Regeln für die Zeit ihrer Dauer außer Kraft, personalisieren und strukturieren Macht und bündeln Energien. Sie schaffen einen eigenen, heiligen Raum, der sich von der profanen Alltagswelt unterscheidet, gleichzeitig aber in ihr verortet ist und sie nachhaltig beeinflussen kann. Sie sind performativ und werden nicht selten durch Sprache gelenkt. Mit diesen Eigenschaften begünstigen sie die temporäre Auflösung sozialer Normen und die Überschreitung vorhandener Regeln, was bei Bataille als Transgression definiert wird. Transgression meint die Überschreitung vorhandener Gesetze und das Brechen sozialer Tabus. „Every culture has its own defined and accepted limits, which are made by collective agreement. Reaching and transgressing these limits amounts to the transgression of an interdiction, of a

<sup>1</sup> Van Gennep 1999: 21.

taboo“<sup>2</sup> beschreibt Marcus Stiglegger diese Übertretung. Der Begriff Transgression geht aber über eine bloße Negierung der Verbote hinaus: „Die Überschreitung ist nicht die Negation des Verbotes, sondern sie geht über das Verbot hinaus und vervollständigt es“<sup>3</sup> heißt es bei Bataille. Somit erhält das Verbot seinen eigentlichen Wert erst in dem Moment, in dem es übertreten wird. Solche transgressiven Übergänge konzipieren sich neben der Sprache auch durch konkrete, physische Handlungen. Sie sind immer von performativer Struktur<sup>4</sup> und daher schon in sich selbst mit rituellen Mustern durchzogen. Diese Beobachtungen regen an, den Zusammenhang zwischen Performativität, Ritual und Transgression genauer zu betrachten und für die weiteren Evaluationen in detaillierte Sequenzanalysen überzugehen.

## 2. Analysen

### 2.1 Opferrituale und die Macht der Sprache: *Eyes Wide Shut*

Zu Beginn soll eine klassische Ritualsequenz – die Orgie aus *Eyes Wide Shut* – betrachtet werden, nicht zuletzt, um Intention und Vorgehensweise dieses Aufsatzes grundlegend zu definieren, bevor abstraktere Beispiele folgen.

Dr. William Harford, genannt Bill, gerät über Umwege in eine rituelle Zeremonie, die nur auserwählten, maskierten Gästen zugänglich ist. Als die Zeremonie in eine Orgie übergeht, wird Bill als Eindringling enttarnt. Er soll sich für seine Fehler vor dem Ritualleiter verantworten, seine Maske abnehmen und seine Identität preisgeben. Bill wird von einer zunächst unbekanntem Frau in Schutz genommen, die anbietet, sich für ihn zu opfern. Die Frau tritt gleichermaßen in das Blickfeld der Kamera und wird durch den eigenen Ausspruch zum Opfer auserkoren: „Halt! Lasst ihn gehen! Nehmt mich! Ich bin bereit mich für ihn zu opfern!“<sup>5</sup> Obgleich der Film offen lässt, ob der spätere Tod der Frau tatsächlich mit der Zeremonie zusammenhängt, ist die Performativität des Sprechakts beachtenswert. Er legt eine Verbindung zwischen dem Ausspruch ihrer Opferbereitschaft und ihrem späteren tatsächlichen Tod an. Der Sprechakt des Opfers beeinflusst in Kombination mit dem des Ritualleiters die Realität der Figuren und die Wahrnehmung der zuschauenden Personen gleichermaßen.

Die Zauberei, die darin liegt, mit Hilfe der Sprache, Erscheinungen der sozialen Welt nicht nur zu beschreiben und zu konstatieren, sondern die soziale Praxis direkt zu gestalten, nennt Bourdieu in Anlehnung an den durch Austin [...] geprägten Begriff *performative Magie*.<sup>6</sup>

Bill darf im Anschluss an den Ausspruch der Frau die fragwürdige Zusammenkunft verlassen, ohne dass ihm etwas geschieht. Was mit der Unbekannten passiert, bleibt

<sup>2</sup> Stiglegger 2017.

<sup>3</sup> Bataille 1994: 63.

<sup>4</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2014: 17f.

<sup>5</sup> *Eyes Wide Shut*: 01:24:00ff.

<sup>6</sup> Audehm 2001: 101 (Hervorhebungen im Original).

zunächst offen. Der reine Sprechakt wirkt also realitätskonstituierend, verändert die Perspektive mit der auf die Situation geblickt wird und ist zutiefst performativ. Diese Beobachtung regt zur Betrachtung der Rolle der Performativität im gesamten Gefüge der Sequenz an, denn auch die körperliche Präsenz der Sprechenden ist für das Gelingen des performativen Akts von Bedeutung. Christoph Wulf sieht Performativität immer mit körperlichem Handeln verknüpft und schreibt:

Wenn soziales Handeln nicht auf Intentionalität reduziert wird, sondern sein performativer Charakter betont wird, bedeutet dies eine Veränderung der Perspektive. Soziales Handeln wird dann als Aufführung und Inszenierung begriffen. Damit kommt der Körper der Handelnden ins Spiel.<sup>7</sup>

Körperlichkeit kann auch in der beschriebenen Ritualsequenz als zentrales Element definiert werden. Alle Teilnehmer tragen Roben und ihre Gesichter und somit auch ihre Identitäten sind durch Masken verschleiert. Das visualisiert neben Zusammengehörigkeit und Gleichheit auch, dass es sich offenbar nicht um eine Alltagssituation handelt. Die Kleidung erhebt die Personen in ihren rituellen, im Gefüge der Filmsequenz sozialen Status. Der Ritualleiter unterscheidet sich von den anderen, schwarz gekleideten Teilhabenden, da er als einziger eine rote Robe trägt. Die Personen, die für das Ritual selbst und die daraus folgenden Grenzüberschreitungen wichtig sind, hier das Opfer und der Eindringling, sind ebenfalls stigmatisiert: Der Eindringling wird gezwungen, seine Maske abzulegen und ist seiner Anonymität beraubt. Auch das Opfer ist entblößt, jedoch tritt hier der nackte Körper an die Stelle des unmaskeierten Gesichts. In dem Moment, als die unbekannte Frau vortritt und sich als Opfer anbietet, wird ihr Körper in die Bildmitte und somit den Fokus des Geschehens gerückt. Die Halbnahe, mit der der Kamerablick das Geschehen erfasst, verringert dabei zusätzlich die Distanz. Die Betrachtenden haben keine andere Möglichkeit, als den Blick auf das Opfer zu wenden, da sich nichts anderes mehr im Bildrahmen befindet. Das Geschehen wird zur performativen Aufführung. „Einmal werden Rituale als kulturelle Aufführungen begriffen. Als solche sind sie Antworten auf soziale Konstellationen, in denen Ordnungen etabliert werden, um soziale Kohärenz zu erhalten oder zu erzeugen.“<sup>8</sup> Auf die Situation der vorliegenden Sequenzen bezogen bedeutet das, dass der begangene Fehler bereinigt werden muss. Das Opfer dazu definiert sich selbst und nimmt aus freien Stücken die Schuld auf sich und die Rolle des Sündenbocks an. Das Ritual stärkt das vorhandene Gefüge der männlichen Teilnehmer als Auserwählte, den Ritualleiter als Machthaber und die weiblichen Teilnehmerinnen als Werkzeuge. „Die rituelle Aufführung personalisiert Macht und lässt diese als überschaubar und handhabbar erscheinen“,<sup>9</sup> schreibt Wulf und deutet genau auf diese Strukturen hin. Für die Dauer der Orgie sind die Rollen klar verteilt. Die Individuen treten hinter ihren Masken zurück, erfüllen ihre Rollen und unterwerfen sich den rituell definierten Machtstrukturen. Die bewusste Entscheidung,

<sup>7</sup> Wulf 2001a: 253.

<sup>8</sup> Wulf 2003: 179.

<sup>9</sup> Ebd.: 175 (Hervorhebung im Original).

sich freiwillig zu opfern und den Fehler einer anderen Person zu bereinigen, ist dabei für die stattfindende Transgression – den Tabubruch im Moment des sprachlichen Ausrufs der Frau – entscheidend.

Wirklich in Gang gesetzt werden Grenzüberschreitungen indes nur dann [...], wenn ein Exzess im Raum steht, in dessen Verlauf Energie vergeudet und Verschwendung zelebriert wird, bei dem Menschenkörper sich verausgaben, geopfert werden und sich selbst bewusst opfern – wenn also ein mächtiges Umsonst aufmarschiert, das neue Erlaubnis- und Erkenntnisformen schenkt und die Ekstase zur inneren Erfahrung macht.<sup>10</sup>

Die unbekannte Dame opfert sich freiwillig und bewusst, ohne eine Begründung zu liefern. Das „Umsonst“, wie Bataille es nennt, leitet als konstitutiver Teil des Rituals die Grenzüberschreitung ein. Der dafür notwendige Exzess wird schon während der Orgie zu Beginn der Sequenz sichtbar. „Die Bewegung des *Fleisches* überwältigt eine Grenze, während der Wille abwesend ist. *Das Fleisch* ist jener Exzess in uns, der sich dem Gesetz des Anstands widersetzt“.<sup>11</sup> Die rituelle Orgie setzte somit benötigte Energien frei und bringt Verschwendung mit sich. Sie übersteigt die Willenskraft das moralische Tabu der sexuellen Ausschweifung aufrecht zu erhalten und schafft somit die Voraussetzungen für die eigentliche Transgression.

Die letzte Überschreitung, die des Verbots zu töten, bleibt trotz allem Exzess eine Assoziative. Obwohl das Opfer zum Ende des Films den Tod findet, ist nicht eindeutig klar, dass dies mit dem Ritual in Verbindung steht, denn Transgression „*hebt das Verbot auf, ohne es zu beseitigen*“.<sup>12</sup> Das Verbot des Tötens bleibt außerhalb der rituellen Rahmung vorhanden, da es nur für die Dauer des Rituals außer Kraft gesetzt wird. Ebenso bleiben alle anderen in *Eyes Wide Shut* überschrittenen Verbote letztendlich als ethische Regeln außerhalb des rituellen Kontexts bestehen. Sowohl Bills widerrechtlicher Besuch der Zusammenkunft, als auch die Orgie und die assoziative Tötung des Opfers haben keine direkten Konsequenzen für das Alltagsleben der Figuren. Bills widerrechtliches Eindringen muss als Bruch der ritualeigenen Regeln bestraft werden, die Strafe wird aber durch eine dem Ritual inhärente Person und nicht durch ihn selbst übernommen – die Konsequenzen übertreten die rituelle Rahmung nicht. Die Orgie führt bei Bill zu Verwirrung und dem Wunsch nach Aufklärung. Seine Nachforschungen zum Geschehen stellt er nach anonymen Aufforderungen schlussendlich jedoch ein, sodass auch hier zunächst keine weiteren Konsequenzen erfolgen. Auch der eventuelle Mord an der Dame, die sich für Bill opfert, wird nicht eindeutig als Konsequenz der Transgression definiert. Hier bleibt die Grenze zwischen heiligem Ritual und profaner Alltagswelt zwar schwammig, wird aber ebenfalls nicht eindeutig überschritten. Was jedoch verbleibt, ist eine unsichere und diffuse Situation, die ein nicht weiter definiertes, abstraktes Konfliktpotenzial birgt. Bill ist durch seine Erlebnisse verändert worden und kann seiner vorherigen Position innerhalb der Alltagswelt nicht mehr gerecht werden, was der Film jedoch nicht weiter konkretisiert.

<sup>10</sup> Benkel 2016: 122f.

<sup>11</sup> Bataille 1994: 90.

<sup>12</sup> Ebd.: 38 (Hervorhebung im Original).

## 2.2 Sprache und Körperlosigkeit: *Transcendence*

*Transcendence* thematisiert ebenfalls einen Übergang – den des Bewusstseins vom menschlichen Körper in eine Maschine. Wissenschaftler Will Caster forscht an einer Möglichkeit, Bewusstsein in Daten umzuwandeln und so Computern eigenständiges Denken und menschliche Empfindung zu verleihen. Als er bei einem Anschlag lebensbedrohlich verletzt wird, wird sein Bewusstsein von seiner Frau Evelyn in einen Computer hochgeladen, um seine Existenz zumindest auf transzendenter Ebene zu sichern. Wills physische Körperlichkeit wird dabei aufgehoben, die Figur selbst verschwindet zunächst und wird filmisch durch ihre Stimme dargestellt, die Wills Agieren durch den Computer untermalt. „Stimmlichkeit bringt darüber hinaus immer zugleich auch Körperlichkeit hervor“,<sup>13</sup> eine These der Performativitätstheorie, der sich *Transcendence* hier bedient. Die filmische Realität geht dabei so weit, dass Will sich lange nach seinem physischen Tod ausschließlich durch die Kraft seines Bewusstseins und den Computer, in dem dieses sich befindet, einen neuen menschlichen Körper materialisieren und somit eine neue physische Realität erschaffen kann.<sup>14</sup> Wulf fasst einen solchen Vorgang treffend zusammen: „Im performativen Handeln werden soziale Arrangements erzeugt, in denen Menschen ihr Verhältnis zu sich, zu Anderen und zur Welt – auch in einer transzendenten Form – darstellen“.<sup>15</sup> Diese transzendente Form ist es, die dem Film *Transcendence* seinen Titel verleiht. Für eine performative Entstehung von Realität, im Film eben Wills neuen Menschenkörper, ist zunächst keine physisch menschliche Erscheinung notwendig. Wills Bewusstsein ist in Verbindung mit dem Computer dazu fähig, gesprochene Worte hervorzubringen. Diese Sprache funktioniert in diesem Moment gleich einer physischen Aufführung und schafft, was sie bezeichnet.<sup>16</sup> Die Rolle des physischen Körpers, der für die Aufführung notwendig ist, wird hier dem Computer zugeschrieben. Entscheidend für das Gelingen des performativen Akts ist dabei die Position des Sprechers. Er muss die Befugnis und Macht besitzen, die Realität durch ihre Äußerungen zu verändern. Im vorliegenden Beispiel ist dies die Qualifikation als Wissenschaftler, die überhaupt erst ermöglicht, im Rahmen der filmischen Realität Bewusstsein in Computer zu transferieren. Die Macht seines Bewusstseins wiederum ist in der Lage, den Computer als physische Manifestation desselben zu lenken. Zusammen ermöglichen diese beiden Komponenten Will, die vorhandene Realität zu verändern.

Aber die Sprache, die ich beschrieb, hat im entscheidenden *Augenblick* keinen Sinn mehr, wenn die Überschreitung selbst, als Bewegung, an die Stelle der Diskursiven Darstellung der Überschreitung tritt. Ein höchster Augenblick löst die sukzessiven Erscheinungen ab. In diesem Augenblick tiefer Stille – in diesem Todesaugenblick – offenbart sich die Einheit des Seins in der Intensität der Erfahrungen, in denen seine Wahrheit sich vom Leben und seinen Gegenständen abkehrt.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Fischer-Lichte 2004: 219.

<sup>14</sup> *Transcendence*: 01:34:00ff.

<sup>15</sup> Wulf 2001a: 18.

<sup>16</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2012: 45.

<sup>17</sup> Bataille 1994: 266f. (Hervorhebung im Original).



Damit deutet Bataille etwas an, das sich ebenfalls in der beschriebenen Filmsequenz beobachten lässt. Im Moment der Transgression ist die Sprache verstummt. Als Wills physischer Körper stirbt und nur sein Bewusstsein überlebt, übertritt er die Grenze zwischen Leben und Tod. Dieser Übertritt stellt höchste Verschwendung von Leben und damit einhergehend reinste Transgression dar. Diese ist selbst für die Sprache nicht mehr fassbar, nicht zuletzt weil kein physisches Medium für das gesprochene Wort vorhanden ist. Will stirbt dementsprechend zunächst in völliger Stille. Erst nachdem Evelyn sein hochgeladenes Bewusstsein im Computer aktivieren konnte, ist seine Existenz wieder vorhanden, zunächst über Schriftkommunikation eines Chatprogramms.<sup>18</sup> Diese Art der Kommunikation löst das Wort zunächst noch vom Sprechakt selbst los und ersetzt diesen durch Schrift. Gesprochene Worte existieren erst wieder, als die Transgression vollzogen und die Wiedergeburt des Bewusstseins im temporären Körperersatz Computer vollendet ist. Die „Magie der Worte“<sup>19</sup> hängt, so belegt auch Bourdieu, immer mit ritueller Praxis zusammen. Es wird ein Körper, ein konkreter Ort und eine Zeit vorausgesetzt, in und mit der die performative Magie wirkt.<sup>20</sup> Dieses Zusammenspiel lässt sich mit Wulf wie folgt zusammenfassen:

Zur rituellen Aufführung gehören das szenische Arrangement der Körper und die performativen Äußerungen, durch die soziale Wirklichkeit erzeugt bzw. verändert wird. Ritueller Praxis ist symbolisch kodiertes, mit sprachlicher Magie begleitetes, körperliches Handeln, dessen performativer Charakter Gemeinschaft herstellt. In der rituellen Praxis verstärken sprachliches und körperliches Handeln einander und erzeugen gemeinsam die sozialen Wirkungen rituellen Geschehens.<sup>21</sup>

Aus der Macht der Sprache folgt physische Veränderung, die wiederum die Position und Realität des Sprechenden und somit auch dessen Sprache beeinflusst. Es entsteht ein Wechselspiel, das nur unter diesen Voraussetzungen Erfolg hat und dessen sich *Transcendence* bedient. Natürlich schafft der Film durch seine Science-Fiction-Verortung Möglichkeiten, die in der realen Welt nicht vorhanden sind. So ist es dem Genre geschuldet, dass der Protagonist sich durch Sprache aus einem Computer heraus einen neuen, menschlichen Körper materialisieren kann. Dennoch treffen die hier herausgearbeiteten Zusammenhänge gleichermaßen auf die anderen Beispiele zu und wiederholen sich dort. Tatsächlich zeigt sich hier eine Eigenschaft des rituellen Übergangs, die auch Wulf thematisiert. So „erzeugen mimetische Prozesse etwas, das es genauso noch nicht gegeben hat. Sie sind performativ.“<sup>22</sup>

<sup>18</sup> *Transcendence*: 00:32:20ff.

<sup>19</sup> Bourdieu: 82.

<sup>20</sup> Vgl. ebd. 79ff.

<sup>21</sup> Wulf 2003: 179.

<sup>22</sup> Wulf 2001a: 257.



### 2.3 Schlaf und Tod in *Splice* und *Orlando*

In den Filmbeispielen *Splice* und *Orlando* können die zuvor thematisierten Zusammenhänge ebenfalls beobachtet werden. In beiden Filmen geht es um Übergänge zwischen dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht, in *Splice* finden weitere transgressive Handlungen statt, die ebenfalls beachtenswert sind.

Rituale haben den Zweck, „das Individuum von einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso definierte hinüberzuführen“.<sup>23</sup> Ähnlich verhält es sich bei den beiden hier betrachteten Geschlechtswechseln. In beiden Filmen ändert eine der Hauptfiguren ihr Geschlecht, was an rituelle Prozesse gebunden ist. In beiden Filmen ist mit dem physischen Geschlecht (sex) und sozialen Geschlecht (gender) eine gesellschaftlich vordefinierte Rolle verbunden, in die der Wechsel hinüberführt. Schon Butler erörterte in den 1990er Jahren den Konflikt der „Intelligiblen Geschlechtsidentitäten“<sup>24</sup>, der eine kontinuierliche Übereinstimmung von sex und gender fordert. In *Orlando* wird diese Übereinstimmung in dem Moment überwunden, als der Geschlechtswechsel stattfindet. Die zunächst männliche Hauptfigur wird durch Magie in einen Zauberschlaf versetzt und erwacht mit verändertem Geschlecht, als Frau. Vor diesem Ereignis sind Orlando mit männlichem Geschlecht Privilegien gegeben, die derselben Person mit weiblichem Geschlecht untersagt bleiben.<sup>25</sup> Als Frau wird Orlando im Kreise der Intellektuellen sogar gedemütigt und auch vorhandener Besitz soll der weiblichen Person abgesprochen werden.<sup>26</sup> Dennoch lässt Orlando sich nicht von gesellschaftlichen Strukturen unterwerfen, verweigert schließlich sogar die Ehe und bricht somit die von Butler angesprochenen Normen auf.

Im zweiten Filmbeispiel *Splice* wird das im Genlabor geschaffene Wesen Dren für tot erachtet und begraben. Kurz darauf ersteht die ehemals weibliche Dren als männliches Wesen aus dem Grab auf. Augenscheinlich handelt es sich hier ebenfalls um eine rituelle Schlafphase, die mit Sterben gleichgesetzt wurde. In beiden Filmen sind Anfangs- und Endsituation der Übergänge genau definiert, was auf ihre rituelle Struktur verweist. Auch der transgressive Übergang selbst ist, wie auch in den vorhergegangenen Beispielsequenzen, an Regeln gebunden. Beide Verwandlungsphasen sind durch einen symbolischen Tod in Form des Schlafs gekennzeichnet, in dem der Geschlechtswechsel stattfindet. „Der Übergang von einem zum anderen Zustand ist buchstäblich gleichbedeutend mit dem Abstreifen des alten und dem Beginn eines neuen Lebens“,<sup>27</sup> was eben dieser Schlaf als Scheintod symbolisiert.

Als weitere Gemeinsamkeit ist zu beobachten, dass die filmische Umsetzung im Moment der geschlechtsabhängigen Überschreitungen starke Betonungen auf die Kör-

<sup>23</sup> Van Gennep 1999: 15.

<sup>24</sup> Butler 2012: 38.

<sup>25</sup> *Orlando*: 00:59:00ff.

<sup>26</sup> Ebd.: 01:04:00ff.

<sup>27</sup> Ebd.: 167.

per der Hauptfiguren legt. In *Orlando* steht Protagonist/in Orlando vor einem Spiegel, der dem Kamerablick den nackten, weiblichen Körper zeigt, getaucht in helles Licht und unterlegt von zeremonieller Musik. Der Körper wird dabei in einer Totalen gezeigt, die erst nach einigen Sekunden durch einen Schnitt auf das ebenfalls weiblich konnotierte Gesicht der Figur beendet wird.<sup>28</sup> Die gesamte Komposition der Sequenz suggeriert, dass gerade etwas Ritualisiertes, nicht Alltägliches passiert und lässt der Figur damit etwas Übermenschliches, nahezu Heiliges anhaften. Bataille schreibt in Bezug auf die Empfindung der Heiligkeit:

Dennoch ist die erotische Empfindung vielleicht der Heiligkeit benachbart. [...] [I]ch will nur sagen, daß beide Erfahrungen, die eine wie die andere, eine äußerste Intensität besitzen. Wenn ich vom Heiligen spreche, spreche ich von einem Leben, das von der Gegenwart eines heiligen Wirklicht bestimmt wird, einer Wirklichkeit, die uns bis ins letzte erschüttern kann. Ich begnüge mich jetzt damit, die Empfindung der Heiligkeit einerseits und die erotische Empfindung andererseits insoweit in Betracht zu ziehen, als ihre Intensität eine äußerste ist.<sup>29</sup>

Ogleich die Sequenz in *Orlando* keineswegs sexualisiert anmutet, wird auch dort eine besondere Intensität spürbar. Orlando vollzieht den Geschlechtswechsel in einem Zauberschlaf, der die Figur unsterblich macht, was ebenfalls auf Magisches, nicht Menschliches hinweist. Mit dem zumindest assoziativen Eintritt in den Tod wird eine Sphäre jenseits des Profanen erreicht, die gleich zwei Grenzüberschreitungen ermöglicht, die im Leben unmöglich sind: Die zwischen Leben und Tod und die zwischen den Geschlechtern. „So sind unabhängig von Ort und Zeit zwei große Trennungen für alle Gesellschaften charakteristisch: die geschlechtliche Trennung zwischen Männern und Frauen und die magisch-religiöse Trennung zwischen dem Profanen und dem Sakralen“,<sup>30</sup> schreibt Arnold van Gennep, der damit auf die Verbindung der beiden Übergänge hinweist. Bei Bataille wird die Verbindung zwischen Grenzübertritt und Heiligkeit ebenfalls angesprochen, er schreibt über die Transgression:

Sie öffnet einen Zugang zu dem, was jenseits der gewöhnlichen Grenzen liegt, aber sie bewahrt diese Grenzen. Die Überschreitung geht, über eine *profane* Welt, deren Grenzen sie ist, hinaus, ohne sie zu zerstören. Die menschliche Gesellschaft [...] setzt sich gleichzeitig – oder nacheinander – aus der *profanen* Welt und aus der *heiligen* Welt zusammen, die ihre beiden sich ergänzenden Formen sind. Die *profane* Welt ist die der Verbote. Die *heilige* Welt steht begrenzten Überschreitungen offen. Sie ist die Welt des Festes, der Herrscher und der Götter.<sup>31</sup>

In *Splice* sind zusätzlich zu Geschlechtswandel und assoziativer Wiedergeburt weitere Transgressionen erkennbar, die Dren ebenfalls in eine übermenschliche Position

<sup>28</sup> *Orlando*: 00:55:20ff.

<sup>29</sup> Bataille 1994: 246f.

<sup>30</sup> Van Gennep 1999: 181.

<sup>31</sup> Bataille 1994: 67 (Hervorhebung im Original).

erheben. Zunächst handelt es sich ohnehin um ein künstlich geschaffenes Wesen, was Dren grundsätzlich als übermenschlich, vielleicht sogar monströs erscheinen lässt. Mit weiblichem Geschlecht verführt dieses Wesen Vater Adrian und mit männlichem Geschlecht vergewaltigt und schwängert es Mutter Sarah.<sup>32</sup> Schlussendlich tötet Dren Adrian und begeht somit Vätermord, sodass alle signifikanten Parallelen zum Inzesttabu-Diskurs vorhanden sind.<sup>33</sup> Das Inzesttabu wird gebrochen und während der Vergewaltigung, dem freiwilligen sexuellen Kontakt mit dem Vater sowie dessen Ermordung werden weitere Verschwendungen zelebriert. Wie im Eingangsbeispiel von *Eyes Wide Shut* werden sexuelle Energien freigesetzt, körperliche Kräfte verausgabt und selbstzweckhafte Verfehlungen begangen, um Transgression zu erreichen. Ähnliche Verschwendungen machen auch in *Splice* Transgression erst möglich, sodass der Tabubruch eingeläutet wird.<sup>34</sup> Wie im vorhergehenden Sequenzbeispiel ist zu beobachten, dass die Sprache als performatives Medium, sowohl im Moment des scheinbaren Sterbens von Dren, als auch während des Zauberschlafs von Orlando verstummt. Dren gibt generell nur animalische Laute von sich, der menschlichen Sprache ist das Wesen trotz seiner hohen Intelligenz nicht mächtig. Das Geschehen kann vom Akteur offenbar auch in diesem Fall nicht in Worte gefasst werden, es gibt keine sprachliche Darstellungsmöglichkeit oder Ausdrucksform. Das aus einem Genexperiment entstandene Wesen vereint aufgrund seiner Beschaffenheit grundsätzlich grenzüberschreitende Strukturen in sich selbst. Im Gegensatz zur menschlichen Hauptfigur Orlando braucht Dren daher keinen Zauberspruch, um die Transgressionen der Wiedergeburt und des Geschlechtswandels zu vollziehen. Das Wesen selbst ist von transgressiver Struktur, die es zu einem übermenschlichen und dahingehend in sich selbst grenzenlosen Lebewesen macht.

## 2.4 Körperlichkeit in *When Animals Dream*

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung von Körperlichkeit in Verbindung mit Transgression kann in *When Animals Dream* gefunden werden. Teenager Marie pflegt zusammen mit ihrem Vater ihre Mutter, die an einer nicht weiter definierten Krankheit leidet und nahezu regungslos vor sich hin vegetiert. Die anderen Bewohner des Ortes meiden die Familie, was das Leben für das Mädchen zusätzlich erschwert. Kurz bevor Maries Mutter stirbt, beginnt auch Marie Veränderungen an sich festzustellen und sich in ein Wesen zu verwandeln, das einem Werwolf ähnelt. Als diese Veränderungen den Menschen in ihrem Umfeld auffallen, gerät sie in Bedrängnis und tötet einen der anderen Jugendlichen. Marie muss daraufhin aus ihrem Heimatort fliehen, um ihr Leben zu schützen. Sie wird dabei von einem Jungen

<sup>32</sup> Da das Wesen Dren als Genexperiment aus Adrians und Sarahs Genen erzeugt wird, kann hier tatsächlich von biologischen Eltern gesprochen werden.

<sup>33</sup> Dies soll an dieser Stelle nicht weitergeführt werden. Besagter Diskurs wird als derart komplex erachtet, dass ihm die Kürze dieses Aufsatzes keinesfalls gerecht würde. Dennoch muss der offenkundige Verweis den der Film anlegt, bemerkt werden. Eine weiterführende Betrachtung scheint vielversprechend, wäre aber für die hier vorliegende Fragestellung nicht zielführend und wird daher nicht durchgeführt.

<sup>34</sup> Benkel 2016: 122f.

begleitet, der als einzige Person keine Angst vor ihr zu haben scheint. Das Coming-Of-Age-Drama verbindet das Erwachen der animalischen Triebe des Werwolfs mit dem Erwachen der pubertären Sexualität der Protagonistin. Aus beidem folgt ein Hinwegsetzen über vorhandene Regeln, das in der Überschreitung des Verbots zu töten endet.

Wenn wir das Verbot befolgen, wenn wir ihm unterworfen sind, haben wir kein Bewusstsein mehr davon. Aber im Augenblick des Überschreitens empfinden wir die Angst, die es ohne das Verbot nicht gäbe: das ist die Erfahrung der Sünde. Die Erfahrung führt zur vollendeten Überschreitung. Zur geglückten Überschreitung, die das Verbot aufrechterhält, und zwar aufrechterhält, *um es zu genießen*.<sup>35</sup>

Batailles These lässt sich besonders an einer Szene nachzeichnen, in der Marie ihre erste sexuelle Erfahrung erlebt. Die filmische Darstellung der sexuellen Verschwendung, die hier mit dem Animalischen gleichgesetzt wird, legt den Fokus vollkommen auf die Performativität der beiden sich vereinigenden Körper.<sup>36</sup> Die Kamera bewegt sich nah an die Figur heran, zeigt in Nahaufnahmen einzelne Körperteile und verharnt betont lange auf den Details, die Maries veränderten, tierartigen Körper von ihrem zuvor menschlichen unterscheiden. So wird in einer extremen Nahaufnahme und längeren Kamerafahrt ihren Rücken herunter die stärker werdende Körperbehaarung gezeigt, die an das Animalische des Wolfes erinnert. Mit dieser physischen Veränderung erwacht zugleich Maries Sexualität, was durch die Close-Ups der sich bewegenden Körper ebenfalls verdeutlicht wird. In dieser Beispielszene wird erneut der Körper zum performativen Medium.

Hier wird der Körper als bloßes *Instrument* oder *Medium* dargestellt, das nur äußerlich mit einem Komplex kultureller Bedeutungen verbunden ist. Doch der ‚Leib‘ selbst ist eine Konstruktion [...]. Man kann nämlich dem Körper keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge. So stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen* wird.<sup>37</sup>

Durch die explizite Darstellung des sich verändernden Körpers wird der Figur ein Identitätswechsel vom Mensch zum Werwolf und vom Mädchen zur Frau zugeschrieben. Der zweifache Übergang wird durch das transgressive Ritual der erotischen Vereinigung vollzogen. Dabei rückt die Sprache wieder in den Hintergrund. Maries Verwandlung wird nie ausgesprochen und auch das Wort Werwolf fällt nicht einmal während des gesamten Films. Generell kommt der Film mit sehr wenig Dialog aus, je mehr Marie sich verändert, desto weniger wird Sprache verwendet. Der Körper alleine reicht aus, die neu ins Leben gerufene Identität zu belegen, sprachlicher Evidenz ist nicht notwendig. Die physische Grenzüberschreitung wird auch in diesem Fall durch Exzess, Verschwendung und das Freisetzen sexueller Energien eingeläutet.

<sup>35</sup> Bataille 1994: 40 (Hervorhebung im Original).

<sup>36</sup> When Animals Dream: 00:35:00ff.

<sup>37</sup> Butler 2012: 26 (Hervorhebungen im Original).

Das Sein wird uns nur von einer *unerträglichen* Entgrenzung unseres Seins geschenkt, die nicht weniger unerträglich als der Tod ist. Und da es uns im Tod zugleich geschenkt und wieder entzogen wird, müssen wir es in der *Fühlung* des Todes suchen, in den unerträglichen Augenblicken, in denen wir zu sterben scheinen, weil das Sein in uns nur noch Exzess ist, wenn die Fülle des Schreckens und die Fülle der Freude zusammenfallen.<sup>38</sup>

Exzess, Freude, Verschwendung und Tod fallen in *When Animals Dream* nicht nur in einem Moment, sondern auch in einer Figur zusammen. Marie vereinigt Menschliches mit Übermenschlichem. Der menschliche Teil in ihr muss sterben, sie muss ihre Familie, ihre Heimat und ihr gekanntes Leben hinter sich lassen. Erst mit diesem symbolischen Tod – der in vorhergehenden Sequenzanalysen durch Schlaf dargestellt wurde – kann die physische Veränderung stattfinden und das Übermenschliche in ihr erwachen. Die Transgression verleiht ihr die Macht, eine neue Realität zu erschaffen, eingeläutet durch die Veränderungen ihres Körpers. Auffällig ist, dass Marie im Moment des rituellen Übergangs, genau wie die Figuren aller anderen hier betrachteten Sequenzen Orlando, Dren und in abgewandelter Form auch Bill und Will, entblößt und nackt ist. Der Körper wird in den Fokus der Betrachtenden gerückt, die Grenzüberschreitung ist daher erneut an wiederkehrende Strukturen gebunden. „Die Transgression kann also nicht auf Wunsch herbeigezwungen werden, sondern bedarf einer latenten Bemühung, sich dieser so diffusen wie mächtigen Grenze zu nähern“,<sup>39</sup> fasst Marcus Stiglegger diese Beobachtung zusammen. Zum Gelingen der Transgression müssen also zumindest einige der in diesem Aufsatz evaluierten Zusammenhänge und Voraussetzungen geschaffen werden. Neben der expliziten Körperlichkeit und Entblößung finden sich die von Bataille thematisierten Voraussetzungen der Verschwendung menschlicher Kräfte, des selbstzweckhaften Handelns, des Exzesses und der Todesnähe daher ebenfalls in allen Beispielen wieder. Diese Eigenschaften lassen sich offenbar sogar in Figuren vereinen, wie Marie in *When Animals Dream* und Dren in *Splice* zeigen. Die Charaktere verlieren dann ihre menschlichen Züge und werden, mit Bataille gesprochen, aus dem Profanen, Alltäglichen in das mit Sexualität und Transgression assoziierte, Heilige erhoben. Denn, „die Ambivalenz des Sakralen ist nicht ausschließlich psychologischer Natur (insofern es anzieht oder abstößt), sondern auch axiologischer Art; das Sakrale ist zugleich ‚sakral‘ und ‚unrein‘. [...] Was ‚unrein‘ ist, ist auch ‚geweiht‘.“<sup>40</sup>

### 3. Fazit: Körper als Einschreibeflächen transgressiver Strukturen

In den Sequenzanalysen hat sich gezeigt, dass allen Beispielen ähnliche Muster zugrunde liegen. Alle Sequenzen sind von performativen Strukturen durchzogen, teilweise begleitet von gesprochenem Wort. Die in den Sequenzen transgressiv überschrittenen Regeln verweisen auf normative Ordnungen, die im jeweiligen sozialen

<sup>38</sup> Bataille 1994: 261 (Hervorhebungen im Original).

<sup>39</sup> Stiglegger 2006: 81.

<sup>40</sup> Eliade 1954: 37.

Gefüge als allgemeingültig gelten. Innerhalb der filmischen Realität werden diese Ordnungen repräsentiert, den Figuren einverleibt und durch sie ausgedrückt. Der Transgression kommt dabei die Funktion zu, die Grenzen solcher Ordnungen zu überschreiten und für die Dauer des rituellen Akts außer Kraft zu setzen. Dies wird in den rituellen Kontext so eingebunden, dass dieser eine strukturelle Gliederung und performative Rahmung für die Grenzüberschreitung bildet. „Performativität als produktive mimetische Normativität zu verstehen bedeutet somit, die individuelle Darstellung als den Ort der Aufführung von Normen zu begreifen, der es dem einzelnen möglich macht, die Normen zu präsentieren, von denen er unterworfen wird.“<sup>41</sup> Damit verweist Wulf auf den Zusammenhang zwischen dem Gelingen der rituellen Aufführungen und ihren normativen Strukturen. Auch Rituale selbst sind somit an feste Regeln gebunden, was nicht zuletzt die Ritualsequenz in *Eyes Wide Shut* belegt, in der jede teilnehmende Figur eine vorgegebene Rolle einnimmt und Regelverstoß bestraft wird. In jedem Fall schaffen solche Rahmenstrukturen alle notwendigen Bedingungen zum Gelingen des transgressiven Akts.

Der transgressive Akt selbst kann auf mehrfache Art filmisch dargestellt werden. Er kann über Darstellung der Körper als Einschreibefläche stattfinden, wie es in *When Animals Dream* und *Splice* vollkommen und in *Eyes Wide Shut* sowie *Orlando* teilweise sichtbar wird. In diesen Fällen sind die betreffenden Körper entblößt und meist in Groß- oder Nahaufnahmen zu sehen, sodass sie auch stilistisch im Mittelpunkt des Geschehens stehen. *Transcendence* belegt, dass Transgression in Form performativer Veränderungen der filmischen Realität auch über die Sprache als gesprochenes Wort oder die Schrift, auf mediale Art und ohne menschlichen Körper stattfinden kann. Zum erfolgreichen Vollzug eines Rituals, das die Transgression einleitet, wird jedoch immer ein physischer Körper vorausgesetzt. Daher wird auch in *Transcendence* ein Computer anstelle des menschlichen Körpers genutzt, um die (Sprech-)Akte auszuführen. Im Moment der eigentlichen Transgression hat sich Sprache als inexistent erwiesen, wie *Splice* und *Transcendence* zeigen. In diesen Momenten wird, genau wie zur Durchführung eines Rituals, reine Körperlichkeit notwendig. Die Figuren sind daher in diesen Momenten entweder nackt, wie es in *When Animals Dream*, *Orlando* und *Splice* kollektiv der Fall ist, oder sollen entblößt werden, wie *Eyes Wide Shut* zeigt. Ist physische Körperlichkeit durch Tod oder Körperlosigkeit nicht gegeben, wird sie wiederhergestellt. Im Fall von *Transcendence* wird durch die Transgression selbst erst ein neuer physischer Körper geschaffen. Nacktheit kann zuvor nur im Übergang des Bewusstseins in den Computer stattfinden und wird dort durch Wills rasierten Kopf symbolisiert.

*When Animals Dream* visualisiert Transgression durch die Verbindung von Sexualität, dem Animalischen und Tod. Sexualität wird dabei mit Verschwendung, Exzesshaftigkeit, Verausgabung und Freisetzung menschlicher Energien assoziiert, die nach Bataille für das Gelingen der Transgression notwendig sind. Marie überschreitet die Grenze vom Mädchen zur Frau gleichzeitig mit der vom Mensch zum Übermensch und vereint diese Transgressionen in sich. *Splice* bietet ebenfalls eine Hauptfigur, die transgressive Strukturen in sich selbst vereint. Das im Genlabor ge-

<sup>41</sup> Wulf 2001b: 343.



schaffene Wesen Dren ist aufgrund seiner Beschaffenheit grundsätzlich dem Profanen enthoben und kann als Ausdruck dessen mit dem Bruch des Inzesttabus eine Transgression begehen, die den anderen Hauptfiguren untersagt bleibt. An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Sequenzanalyse aus *Orlando* gezeigt hat, dass Sexualität nicht der einzige Weg ist, die Schwelle zur Übermenschlichkeit zu überschreiten. Orlando gelingt ebenfalls eine zweifache, nicht mehr rein menschliche Transgression: die vom Leben über den assoziierten Tod in die Unsterblichkeit und die von Mann zur Frau.

Innerhalb all dieser Momente öffnet sich der von Eliade und Bataille gleichermaßen als heilig bezeichnete Raum, der die Transgression in sich birgt und die Figuren dem Profanen, Menschlichen enthebt. Der Tabubruch wird dabei für den Zeitraum der rituellen Überschreitung legitimiert, anschließend kehrt die filmische Normwelt zu ihrer Normalität zurück. Die Charaktere haben sich jedoch durch das Erlebte verändert: Orlando und Dren haben das Geschlecht gewechselt, Bill seinen Körper und Marie wurde vom Mensch zum Werwolf. Alle haben durch das Durchleben der Transgression die Sphäre des Heiligen gestreift und sind damit auch in ihrer profanen Existenz verändert worden. Dies hat Auswirkungen auf das weitere Dasein der Charaktere, die jedoch nur in *Orlando* explizit dargestellt werden. Dort führen sie zu einer charakterlichen Veränderung der Hauptfigur, die sich aufgrund ihres Wissens und ihrer heiligen Erfahrung den in der filmischen Realität vorherrschenden sozialen Regeln widersetzen kann. In *Eyes Wide Shut* werden die Auswirkungen durch die diffuse und schwer greifbare Stimmung am Ende des Films lediglich angedeutet, verbleiben für weitere Interpretationen jedoch den Betrachtenden selbst.

Es lässt sich abschließend festhalten, dass die hier lediglich an Sequenzen einzelner Filme gezeigten Strukturen in allen vorhandenen Beispielsequenzen nachgewiesen werden können. Es hat sich gezeigt, dass jegliche Transgression selbst an Regeln gebunden ist, denn „oft ist die Überschreitung des Verbots nicht weniger an Regeln gebunden als das Verbot selbst. [...] Die Schranken sind nicht aufgehoben. Es kann sogar notwendig sein, im Augenblick der Überschreitung ihre Macht zu betonen.“<sup>42</sup> So erklärt es sich, dass alle Transgressionen in ähnlichen Situationen stattfinden, ähnlich verlaufen und damit ritualisiert sind. Die herausgearbeiteten Strukturen lassen sich kontinuierlich in allen fünf Analysebeispielen nachweisen und können als mit dem Wesen der Transgression verwoben definiert werden. In diesem Kontext verweisen sie auf eine habituelle und somit mimetische Praxis des filmischen Darstellens transgressiver Ereignisse, die an Bourdieu erinnert.<sup>43</sup> Diese stilistische und strukturelle Kontinuität kann auch für weitere Darstellungen transgressiver Momente inner- und außerhalb des Mediums Film vermutet werden. Bataille selbst verweist auf diese Kontinuität als grundlegende Eigenschaft des transgressiven Strebens und verortet sie im Wesen der Menschen, das fortwährend nach Kontinuität strebt: „Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in

<sup>42</sup> Bataille 1994: 65.

<sup>43</sup> Vgl. ebd.



einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verlorenen Kontinuität.“<sup>44</sup>

## Literaturverzeichnis

- Audehm, Katrin (2001): „Die Macht der Sprache. Performative Magie bei Pierre Bourdieu“. In: Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Grundlagen des Performativen*. München: Juventa, S. 101–128.
- Bataille, George (1994): *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz.
- Benkel, Thorsten (2016): „Die rationale Organisation von Begrenzung. Zur Soziologie des sexuellen Rausches. In: Schetsche, Michaela/Schmidt, Renate-Berenike (Hrsg.): *Rausch – Trance – Ekstase. Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände*. Bielefeld: Transcript, S. 109–130.
- Butler, Judith (2012): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 16. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eliade Mircea (1998). *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2014): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Gennep, van, Arnold (1999): *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Peters, Helge (Hrsg.) (2000): *Soziale Kontrolle. Zum Problem der Nonkonformität in der Gesellschaft*. Opladen: Springer.
- Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz & Fischer.
- Stiglegger, Marcus (2017): „Is Mark Of The Devil An Example Of Transgressive Cinema? Georges Bataille’s Philosophy Of Transgression And The Cinema Of The 1970s“. *CINE-EXCESS*. <http://www.cine-excess.co.uk/is-mark-of-the-devil-an-example-of-transgressive-cinema.html> (28.09.2017).
- Turner, Victor (1989): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Turner, Victor (2009): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Turner Victor (2003): „Liminalität und Communiats“. In: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 2. Aufl., Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 251–263.
- Wagner-Willi, Monika (2001): „Liminalität und das soziale Drama. Die Ritualtheorie von Victor Turner“. In: Wulf, Christoph/Göhlich, Michael /Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Grundlagen des Performativen*. München: Juventa, S. 227–252.
- Wulf, Christoph (2001a): „Mimesis und performatives Handeln“. In: Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Grundlagen des Performativen*. München: Juventa, S. 253–271.
- Wulf, Christoph (2001b): „Das Soziale als Ritual: Perspektiven des Performativen“. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*. Opladen: Leske + Budrich, S. 339–347.

<sup>44</sup> Ebd.: 17.

Wulf, Christoph (2003): „Performative Macht und praktisches Wissen“. In: Rehbein, Boike/Saalman, Gernot/Schwengel, Hermann (Hrsg.): *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen. Probleme und Perspektiven*. Konstanz: UVK, S. 173–185.

## **Medienverzeichnis**

*Eyes Wide Shut*. USA 1999, Stanley Kubrick, 153 Min.

*Orlando*. USA 1992, Sally Potter, 94 Min.

*Splice (Splice – Das Genexperiment)*. CDN/F/USA 2009, Vincenzo Natali, 103 Min.

*Transcendence (Transcendence – Gestern war er nur ein Mensch)*. USA 2014, Wally Pfister, 119 Min.

*When Animals Dream*. DK 2014, Jonas Alexander Arnby, 83 Min.