

Adina Sorian

Augsburg

Mediale Selbstreflexion und das Lacansche Reale in Gaspar Noés *Enter the Void*

Abstract: Das Reale ist in der Theorie Jacques Lacans neben dem Imaginären und dem Symbolischen eine der drei Strukturbestimmungen des Psychischen. Als Rest, der in den anderen Ordnungen nicht aufgeht, bezeichnet es etwas, das sich paradoxerweise zugleich durch seine Abwesenheit im Feld des Symbolischen und seine irreduzible, massive Präsenz darin auszeichnet. Ausgehend von verschiedenen neueren filmwissenschaftlichen Ansätzen zum Begriff des Realen analysiert der Beitrag *Enter the Void* (2009) im Hinblick auf die Verwendung des Realen als Mittel der medialen Selbstreflexion. Der Text fokussiert sich dabei auf zwei Darstellungsmodi, die er als filmische Umsetzungen des Realen begreift: den „Realen Blick“ und die auditive Dimension, die Michel Chion mit dem Begriff der „akusmatischen Musik“ bezeichnet hat.

Adina Sorian (Dr.), akademische Rätin (a. Z.) am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Studium der Englischen und Neueren Deutschen Literaturwissenschaft sowie Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und dem Queen Mary College London. Promotion über das Lacansche Reale in der Literatur und im Film des 21. Jahrhunderts. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Narratologie, Film- und Kulturtheorie, viktorianischer Roman.

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

Gaspar Noé gehört zu jenen Künstlern, die aus der Öffentlichkeit verschwinden, um umso dramatischer zurückzukehren. Sieben Jahre nach seinem Skandalfilm *Irréversible* wirft der argentinische Regisseur mit *Enter the Void* 2009 einmal mehr die Frage auf, was das Kino erzählen kann und darf und schockiert die Filmwelt damit bereits bei der Premiere in Cannes. Als formales Experiment umgesetzt, spielt *Enter the Void*, wie schon sein Vorgänger *Irréversible*, mit dem zeitlichen Ablauf der Handlung und provoziert mit expliziten Sex- und Gewaltdarstellungen – aber anders als in *Irréversible* mutiert die Handlung hier nach wenigen Augenblicken realistischen Inhalts zu einer Art existenzialistischen Parabel. Für deren Darstellung hat sich Noé sichtlich an der psychedelischen Ästhetik der „Star Gate“-Sequenz aus Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* orientiert. In einer Rezension für den *Spiegel* schrieb Andreas Borcholte: „Bei *Enter the Void* geht es nicht darum, zu verstehen, was auf der Leinwand passiert. Im Gegenteil! Wie bei jedem guten Drogentrip muss man auch hier Mut zum Rausch beweisen.“¹ Wenngleich Borcholte, mit gewissem Recht, wie sich zeigen wird, in dem Film einen Widerstand gegen Interpretationen erkennt, so argumentiert mein Beitrag, dass es sich lohnt, den „audiovisuellen Rausch“ von *Enter the Void* auch dezidiert analytisch zu beleuchten, und zwar insbesondere aus einer lacanianisch-psychoanalytischen Sicht. Ziel des Beitrags ist es, die Theorie Jacques Lacans für den Film produktiv zu machen und zu untersuchen, inwieweit die lacansche Terminologie ein tieferes Verständnis der in *Enter the Void* entfalteten „Rauschästhetik“ ermöglicht. Dabei möchte ich vorschlagen, Noés filmischen Trip nicht, wie es häufig geschehen ist, als ein bloßes Spektakel von Tabubrüchen, das den erklärten Willen zur Provokation des Regisseurs belegt, zu verstehen, sondern als ein Werk aufzufassen, das einen besonderen Anspruch an die Auskundschaftung menschlicher Wahrnehmung erhebt und dabei zugleich auf das filmische Medium selbst reflektiert.

Der Beitrag gliedert sich in vier Abschnitte. Nach einer kurzen filmgeschichtlichen Situierung des Films skizziert der zweite Abschnitt Lacans zentrale Begriffe des Imaginären, Symbolischen und Realen, wobei insbesondere auf die Kategorie des Realen als Verstehensstruktur rekurriert werden soll. Der anschließende Analyseteil nimmt dann *Enter the Void* anhand der dargelegten Denkfigur des Realen sowohl hinsichtlich der visuellen als auch der auditiven Ebene des Films in den Blick.

2. Noé und die „New French Extremity“

Noés Filme werden in der Regel mit der Bewegung der „New French Extremity“ assoziiert, ein 2004 von *Artforum*-Autor James Quandt geprägter Begriff zur Beschreibung eines Filmstils französischer Regisseure, der Sex und Gewalt in einer

¹ Borcholte 2010.

Weise kombiniert, die die Grenzen zwischen dem sozial Akzeptablen und dem Psychotischen auslotet.² Im Gegensatz zu *Irréversible* ist Noés *Enter the Void* kein Gewaltfilm; und dennoch war für Rezensenten bald nach der Premiere klar, dass der Film vielleicht mehr *walkouts* generieren würde als *Irréversible*.³ So sind in *Enter the Void* mit der skandalträchtigen Darstellung von Sex, Drogen, Inzest und Abtreibung auch jenseits brutaler Gewaltszenen genug Elemente der New French Extremity gesät, um die weniger hartgesottene unter den Zuschauern aus den Kinosälen zu treiben. Und die verbliebenen Zuschauer werden mit dem dominant eingesetzten, schwindelerregenden Point-of-View Shot nur unwesentlich weniger herausgefordert, als sie dies durch die minutenlange Vergewaltigungsszene in *Irréversible* wurden - *Enter the Void* ist konsequent aus der Perspektive des Protagonisten Oscar erzählt. Während er lebt, blickt die Kamera durch seine Augen, nach seinem Tod löst diese sich von seinem Körper und man sieht das Geschehen aus der Perspektive seiner Seele, die teils über den Dingen der Gegenwart schwebt, teils in Erinnerungen an die traumatische Kindheit Oscars und seiner Schwester Linda abdriftet. Als „first and foremost an endurance test“ bezeichnete Eugene Hernandez von *Indiewire* *Enter the Void*;⁴ Jen Cheney von der *Washington Post* beschrieb den Film als „the most excruciating sit in recent cinematic memory“⁵.

Während die Bedeutung der radikalen visuellen Gestaltung für *Enter the Void* in der Kritik gut dokumentiert ist, wurden die psychoanalytischen und philosophischen Implikationen der notorischen Extremität des Films nur unzureichend zur Kenntnis genommen.⁶ Dies ist insofern zu bedauern, als es gerade diese, vor allem formale, Radikalität ist, durch die Noé nicht nur eine Auseinandersetzung mit den Abgründen menschlicher Erfahrung gelingt, sondern dabei zugleich eine selbstreflexive Analyse der physiologischen und kognitiven Grundlagen des filmischen Mediums vorlegt. Um die metafilmische Ebene von *Enter the Void* festzustellen, reicht ein Blick auf den rasanten Vorspann des Films – ein expressionistisch-greller Bildertsunami. Rechtmäßig aus der Feder des Designers Tom Kan hervorgegangen, erinnern die *opening credits* von *Enter the Void* in ihrer atemberaubenden, von harten Elektrobeats getragenen und in Neonfarben sowie unzähligen Schriftarten über die Leinwand gejagten Ästhetik an Schüsse aus einem Maschinengewehr. Kan erklärte in einem Interview: „I wanted to explore retinal persistence and the limits of readability, which I found the most interesting parts of this work.“⁷ Die *credits* seien also bewusst so konzipiert, dass sie an den Grenzen des visuell und kognitiv Wahrnehmbaren arbeiten und diese ausloten. Wie der Vorspann von *Irréversible*, der eigentlich der Abspann des Films ist und dessen Text rückwärts läuft, dienen die *opening credits*

² Vgl. Horeck/Kendall 2004.

³ Vgl. Rodriguez 2010.

⁴ Vgl. Hernandez 2009.

⁵ Chaney 2010.

⁶ Eine wichtige Ausnahme bildet der Aufsatz von Mark Balderston, auf den ich zu einem späteren Zeitpunkt in diesem Beitrag eingehen werde.

⁷ O.V. 2011.

von *Enter the Void* nicht nur dazu, die Macher und Schauspieler des Films zu würdigen, sondern sie geben einen Vorgeschmack auf die folgende Kinoerfahrung, welche die Zuschauer einladen wird, die Grenzen ihrer Wahrnehmung auszukundschaften.

Nun mag eingeräumt werden, dass der Film diese „Overkill-Ästhetik“ in erster Linie dazu verwendet, um dem Film eine Dynamik zu verleihen, die der Story über weite Strecken eigentlich fehlt. So fällt etwa laut Jan Hamm „der überlange Film im letzten Drittel ermüdend redundant aus“⁸ und in der Tat liegt selbst den ersten beiden Dritteln von *Enter the Void* ein eher simpler melodramatischer Plot zugrunde: Drogendealer Oscar wird bei einer Razzia im Tokioer Club „The Void“ erschossen und muss nach seinem Tod beobachten, wie seine Freunde und die Schwester auf seinen Tod reagieren. Während er als körperloser Geist miterlebt, wie sein Freund Alex in den Wahnsinn abgleitet und seine Schwester Linda, mit der ihn eine inzestuöse Beziehung verband, sich mit ihrem Chef einlässt, mischen sich immer wieder Erinnerungen in den Film, die von der Kindheit der Geschwister und dem traumatischen Verlust ihrer Eltern erzählen. Doch die These, dass die exzessive Ästhetik von *Enter the Void* vor allem dazu dient, diese eher handlungsarme Story anzureichern, hält einer genaueren Prüfung kaum stand. Vielmehr kann *Enter the Void* bei näherer Betrachtung als ein Werk angesehen werden, dessen radikaler Erzählweise nicht nur eine ebenso radikale psychoanalytische Thematik (Trauma und dessen Folgen) zugrunde liegt, sondern die auch eine mediale Reflexionsebene impliziert, die man durchaus als „lacanianisch“ bezeichnen kann.

3. Lacanianische Filmtheorie „nach“ Lacan: Copjec, McGowan, Žižek

Die etwa mit Beginn der Filmwissenschaft als akademischer Disziplin aufgekommene Lacan-Rezeption im Bereich des Films hat sich am Anfang fast ausschließlich auf Lacans Überlegungen zum Imaginären konzentriert. Sie berief sich dabei in der Regel auf frühe Lacansche Konzepte wie dem Spiegelstadium und dem imaginären „Blick“ des Subjekts, der bei der Identifikation mit der Filmillusion, so die angestammte Sichtweise innerhalb der lacanianisch orientierten Filmwissenschaft bis etwa zu den späten 1980er Jahren, stets einem Irrtum aufsäße.⁹ In Abwendung von dieser klassischen Lacan-Rezeption zeigten ab den 1990er Jahren Theoretiker wie Joan Copjec, Todd McGowan, Sheila Kunkle und Slavoj Žižek in Auseinandersetzung mit dem „späten“ Lacan der 1960er und 1970er Jahre, dass dieser den Blick nicht auf der Seite des Subjekts verortete, also mit dem Auge gleichsetzte, sondern auf der Objekt-Seite. Dort bilde er einen Punkt der Begegnung mit dem „Realen“.¹⁰

⁸ Hamm 2016.

⁹ Zu den von Lacans „Spiegelstadium“ beeinflussten Arbeiten zählen so wegweisende Aufsätze wie Christian Metz’ „The Imaginary Signifier“, Jean-Louis Baudrys „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ und Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“.

¹⁰ Maßgeblich sind hier Copjec 1994 und 2004, McGowan 2007, McGowan und Kunkle 2004, sowie Žižek 2000 und 2001.

Als wichtigste Errungenschaft seines späten Denkens benennt das Reale bei Lacan etwas, das jenseits des Imaginären und des Symbolischen liegt. Es ist das, was sich den Ordnungen der Bilder und der Sprache – die Lacan zufolge gemeinsam das Band bilden, welches die symbolisch konstituierte soziale Wirklichkeit zusammenhält – radikal entzieht. So viele Bedeutungsverschiebungen das Reale in Lacans Werk auch durchläuft, nie ist es mit der Realität gleichzusetzen. Noch hat das Reale etwas mit dem Kantschen „Ding“ jenseits der Erscheinung zu tun. Für Lacan ist das Reale stattdessen der nicht-darstellbare, nicht-sagbare, nicht-kommensurable Ort in der menschlichen Psyche und Wirklichkeit, der die Existenz dieser Dimensionen erst ermöglicht. Denn das Reale ist zwar von der Symbolisierung ausgeschlossen, schafft dadurch aber gleichzeitig den Raum, in dem Symbolisierung entstehen kann. Mit Kant formuliert ist es die transzendente Bedingung der Möglichkeit von Bedeutung,¹¹ die als inneres Hindernis des Symbolischen im Symbolischen selbst liegt. Wie Lacan in einer Sitzung zur *Ethik der Psychoanalyse* ausführt, ist die Bedingung jeglicher (symbolisch konstituierten) Realität der Ausschluss des Realen. Erst der leere Platz, den das Reale im Symbolischen einnimmt, schafft den Mangel, der das Prozessieren der Signifikanten in Gang bringt. Lacan spricht davon, dass das Reale ein Loch ins Symbolische reißt¹² – es ist jenes Loch, jener leere Platz im Symbolischen, um welchen das Symbolische, die Ordnung der Differenzen, per se strukturiert ist und durch welchen unsere symbolisch erfahrbare Wirklichkeit mitsamt dem Begehren, das uns ausmacht, zustande kommt. Lacan und seine Anhänger bezeichnen das Reale auch als Trauma, eine Art traumatisch eingeschlossener Kern im Symbolischen, der sich nur als Symptom an den Rändern und Störungen des Symbolischen mitteilt, aber gerade durch diese bizarre Nichtverfügbarkeit das Prozessieren der Zeichen der symbolischen Ordnung fortwährend hervorbringt.

4. Der Reale Blick

In Bezug auf *Enter the Void* lassen sich zwei zentrale Darstellungsformen isolieren, die als filmische Pendantes dieses Realen¹³ betrachtet werden können und die nachfolgend genauer untersucht werden sollen: der „Reale“ Blick und die „akusmatische“ Situation. Das Konzept des „Realen Blicks“, als Analysekatégorie zuerst von Filmtheoretiker Todd McGowan eingeführt, geht auf die Lacan-Rezeption der Filmwissenschaftlerin Joan Copjec zurück. Im Unterschied zum Verständnis des Blickes der oben erwähnten „ersten Generation“ lacanscher Filmwissenschaft definiert Copjec den Blick nicht als Medium, mit dem das Subjekt das Sehfeld wahrnimmt, sondern als einen Punkt *in* diesem Feld, das sich dem Blick des Subjekts entzieht.

¹¹ Vgl. Kant 1902: 25; 80; 81.

¹² Vgl. Lacan 1996: 151.

¹³ Das Wort „Real“ (sei es als Adjektiv oder als Substantiv verwendet) wird im Folgenden dann großgeschrieben, wenn die lacanianische Bedeutung des Begriffs gemeint ist, die von der herkömmlichen Bedeutung des Wortes „real“ abgegrenzt werden muss.

Diese Erkenntnis beruht auf einer Ausführung Lacans in seinem in den *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* veröffentlichten Seminar „Of the Gaze as *Objet Petit a*“, wonach der Blick nicht auf der Seite des Subjekts zu lokalisieren sei, sondern auf der Seite des Objekts. Der Blick bezeichnet dabei für Lacan nicht irgendein konkretes Element an diesem Objekt, sondern vielmehr das unheimliche Gefühl, dass das Objekt gewissermaßen „zurückblickt“. In dem Abschnitt „What is a Picture“ geht Lacan davon aus, dass „in the scopic field, the gaze is outside, I am looked at, that is to say, I am a picture.“¹⁴ Hinter dieser etwas schräg anmutenden Aussage steht Lacans zentrale Überlegung, dass der Blick, oder besser das Auge des betrachtenden Subjekts sich im betrachteten Objekt als eigenständige Präsenz manifestiert, die auf das Subjekt zurück zu reflektieren und dieses zu beobachten scheint.¹⁵ Das Auge manifestiert sich laut Lacan in einem Objekt dadurch, dass es das Objekt nie nur „sieht“ oder „betrachtet“, sondern – im Akt des Betrachtens – dieses Objekt zugleich mitkonstituiert. Konstruktivistisch gewendet, „verzerrt“ oder „konstruiert“ das aktive Auge des Betrachters sein Sehfeld immer schon während er es betrachtet und ist folglich immer in diesem Sehfeld „anwesend“. Diese Anwesenheit des Auges im Feld des Sichtbaren ist das, was Lacan als Blick (im Engl. „gaze“ im Unterschied zu „eye“) bezeichnet:

It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the instrument through which light is embodied and through which – if you will allow me to use a word, as I often do, in a fragmented form – I am photo-graphed.¹⁶

Der Lacansche Blick bezeichnet den Moment, in welchem dem Betrachter diese Anwesenheit im Sehfeld plötzlich bewusst wird. Er ist die Involviertheit des Betrachters in dem, was er betrachtet, die plötzlich auf den Betrachter selbst zurück zu reflektieren, ihn zu „fotografieren“ scheint. Er ist der Moment, in dem seine eigene Aktivität im Akt des Betrachtens eine Art physische Autonomie erhält. Dieser Moment der quasi körperlich gewordenen Selbstreflexivität des Blickes markiert, wie McGowan ausgeführt hat, eine Begegnung mit dem Lacanschen Realen.¹⁷ Das Subjekt erlebt hier eine Konfrontation mit dem, was man, um nochmals die Terminologie Kants zu bemühen, die Bedingung der Möglichkeit des Sehens¹⁸ nennen könnte: die Aktivität seines Auges, die sich normalerweise darüber definiert, dass sie sich selbst *nicht sehen kann*. Geschieht ein solcher Wahrnehmungsakt ausnahmsweise doch, so geht dem Subjekt die Konsistenz des Sehfeldes, der „realistische“ Eindruck von dem, was gesehen wird, verloren und eine surreale Bildfläche, ähnlich der im Traum, beginnt sich zu zeigen. Dies hat Copjec wie folgt formuliert:

¹⁴ Lacan 1981: 106.

¹⁵ Lacan spricht in diesem Seminar explizit von der Spaltung zwischen Auge und Blick (vgl. ebd.: 67).

¹⁶ Ebd.: 106.

¹⁷ Vgl. McGowan 2007: 20.

¹⁸ Vgl. zur Analogie mit Kants Begriff der „Bedingung der Möglichkeit“ auch Copjec 1994.

The subject, in short, cannot be located or locate itself at the point of the gaze, since this point marks, on the contrary, its very annihilation. At the moment the gaze is discerned, the image, the entire visual field, takes on a terrifying alterity. It loses its ‚belong-to-me aspect‘ and suddenly assumes the function of a screen.¹⁹

Im Anschluss an Lacan und Copjec bezeichnet McGowan diese Erfahrung der Aktivität des Sehens, die maßgebend aber zugleich unzulänglich für das sichtbare Feld ist und dieses, bei direkter Begegnung, sogar verzerren kann, pointiert als „Real Gaze“.

Dieser „Reale Blick“, die Begegnung mit dem Realen im Feld des Sichtbaren, konkretisiert sich in anschaulicher Weise in dem Point-of-View-Shot, der in *Enter the Void* als dominante Kameraperspektive verwendet wird. Die Begegnung mit dem Blick wird vor allem erfahrbar in den Momenten, in denen Noé Oscars (und unser) Blinzeln imitiert, indem er die Leinwand durch sporadisch eingesetzte schwarze Bilder für Bruchteile von Sekunden schwarz werden lässt. Was uns hiermit vor Augen geführt wird, ist die physiologische Funktionsweise des Sehens: Indem die Leinwand, in Nachahmung des Schließens der Augen des Protagonisten (und per Analogie: unserer Augen), in regelmäßigen Abständen schwarz wird, wird darauf angespielt, dass das Auge (sei es das des Protagonisten oder unser hinter der Kamera liegendes) erst dafür sorgt, dass das Sichtfeld als solches funktioniert. Wo das Auge geschlossen ist und kein Licht auf die Netzhaut trifft, kann keine visuelle Interpretation der Wirklichkeit erfolgen. Auf einer weiteren Ebene, die man „metafilmisch“ nennen könnte, wird durch die schwarzen *frames*, die das Filmbild immer wieder unterbrechen, somit veranschaulicht, dass auch der Film als Bildträger nur infolge der Betrachtung anfängt, als solcher zu funktionieren: Erst, wenn er von jemandem *gesehen* wird, wird der Film zum Film. Dort, wo unser Sehen durch das Schließen der Augenlider momentan unterbrochen ist, hört auch der Film auf zu sein, zumindest auf der visuellen Ebene, wie durch die in den Film eingefügten schwarzen Bilder suggeriert wird. Diese Subjektivität des Sehens kann als „Real“ im Lacanschen Sinne bezeichnet werden, denn sie ermöglicht die Erfahrung der „Bedingung der Möglichkeit“ der filmischen Wirklichkeit, ist aber als solche für uns in den allermeisten Alltagssituationen nicht sichtbar.

Noch um einiges differenzierter erfolgt die Reflexion des Realen innerhalb der visuellen Dimension des Films in den eingangs erwähnten *credits*. Die Art und Weise, mit der die Bilder im Vorspann über die Leinwand gejagt werden, widerstrebt nicht nur so sehr unseren Sehgewohnheiten, dass der Vorspann einen reichlich verstörenden Effekt auf den Zuschauer hat, sondern sie erinnert uns auch an die physiologischen und psychologischen Grundlagen der visuellen Ebene des Films: Rein visuell betrachtet, ist jeder Film eine Aneinanderreihung von Bildern. Dass diese als zusammenhängender Film wahrgenommen werden können, verdankt sich bekanntlich zwei Prinzipien, der sogenannten Nachbildwirkung und dem Stroboskopeffekt. Die

¹⁹ Ebd.: 35.

Wahrnehmung des Filmflusses beruht zum einen auf der Tatsache, dass das menschliche Auge ein verzögertes zeitliches Auflösungsvermögen hat und nicht in der Lage ist, Lichtimpulse, die auf die Netzhaut treffen, sofort wieder zu löschen („Nachbildwirkung“).²⁰ Zum anderen beruht sie darauf, dass genannte Bilder nochmals durch kurze Dunkelphasen getrennt werden müssen, die erst den Eindruck einer fortlaufenden Bewegung erzeugen („Stroboskopeffekt“).²¹ Diese Prinzipien der Nachbildwirkung einerseits und des Stroboskopeffekts andererseits werden in den Anfangscredits von *Enter the Void* eindrucksvoll zur Selbstreflexion gebracht. Mit ihrer schnellen Abfolge von Einzelbildern, wobei die Dunkelphasen noch als Flimmern empfunden werden, verweisen die *credits* auf die visuellen Prinzipien, die zusammengenommen die Grundlage für Film und Fernsehen bilden. Die eingangs erwähnte „Exzess-Ästhetik“ von *Enter the Void* erschöpft sich folglich nicht nur in oberflächlichen Design-Spielereien, sondern kristallisiert sich bei näherer Betrachtung als eine Auseinandersetzung mit der „Realen“ Dimension des Sehens und des Films heraus. Sie ist eine Beschäftigung mit den physiologisch-kognitiven Grundlagen des zusammenhängenden Sehens, die den Filmeffekt erzeugen, dem Sehen selbst aber nicht zugänglich sind.

5. Das Akusmatische

Die zweite zentrale Manifestation des Lacanschen Realen, die sich in *Enter the Void* identifizieren lässt, kann im Anschluss an Pierre Schaeffer als der Modus des „Akusmatischen“, im Gegensatz zu dem des Akustischen, bezeichnet werden. Das Akusmatische ist ein Konzept, das auf Schaeffers Versuch zurückgeht, eine „konkrete Musik“ zu komponieren. In seinem Tagebuch definierte Schaeffer diese *musique concrète* als

The commitment to compose with materials taken from ‚given‘ experimental sound in order to emphasize our dependence, no longer on preconceived sound abstractions, but on sound fragments that exist in reality, and that are considered as discrete and complete sound objects, even if and above all when they do not fit in with the elementary definitions of music theory.²²

Schaeffers Ansinnen, sogenannte „Klangobjekte“ zu enthüllen – materielle Gegenstände, die jenseits ihres Kontexts stehen und damit eine neue Qualität erhalten – resultierte in seinen Überlegungen zu dem von Jérôme Peignot entlehnten Begriff

²⁰ Wenn ein Lichtreiz auf die Netzhaut trifft, wirkt er noch für kurze Zeit nach seinem Abklingen nach, sodass wenn Einzelbilder schnell genug nacheinander gezeigt werden, diese Bilder im Gehirn zu einer durchgehenden Bewegung verschmelzen.

²¹ Damit die Nachbildwirkung nicht dazu führt, dass diese Einzelbilder so sehr miteinander verschmelzen, dass wir nur noch ein einziges Bild sehen, ist es notwendig, dass diese kurz unterbrochen werden.

²² Schaeffer 2012: 14, zit. in Kane 2014: 16.

des Akusmatischen: einer Art des Hörens, wonach Klänge und Geräusche unabhängig von ihrer materiellen Quelle oder ihrer symbolischen Bedeutung wahrgenommen werden.²³ Schaeffer zufolge bewirkt diese Reduzierung des Hörens auf die physische Perzeption eine auditive Erfahrung, die weitgehend frei von symbolisch-musikalischen Assoziationen ist und nur das wahrnimmt, was tatsächlich *zu hören* ist. Obwohl die Art des Hörens des Akusmatischen nicht ausschließt, dass der Perzipient über die Quellen der gehörten Klänge spekuliert und entsprechende Schlüsse zieht, lässt es einen direkten Zugang zu solchen physischen Quellen nicht zu. Diese Reduktion der Perzeption auf das Gehörte hat zur Folge, dass Klänge weitgehend nicht mehr, wie dies beim Akustischen der Fall ist, den Charakter des Verweises auf ihren Standort, ihre Quelle oder ihre Ursache (und den damit verbundenen symbolischen Bedeutungen) besitzen, sondern autonom davon agieren und ihre auditive Wirkung unabhängig von ihrem Zeigecharakter entfalten können. Wenn wir im Modus des Akusmatischen hören, so Schaeffer, versuchen wir nicht mehr, uns mittels des indexikalischen Charakters des Klanges über dessen Ursprung oder den Gesprächspartner zu informieren, sondern es ist das Hören selbst, auf das wir uns konzentrieren.²⁴ Das Akusmatische kann folglich interpretiert werden als ein Modus des Hörens, der ohne die Interaktion mit der symbolischen Ordnung auskommt und stattdessen das Reale im Feld des Hörens vernehmbar macht: das Reale des Hörens selbst als die „Bedingung der Möglichkeit“ jeglichen Klangs.

Ebenfalls auf die „Reale“ Struktur des Akusmatischen hinweisend, hat Mark Balderston das Konzept des Akusmatischen verbunden mit dem, was Kaja Silverman und Michel Chion als *sonorous envelope* bezeichnet haben: der sogenannten „Klanghülle“ die das Kind vor dem Eintritt in die Sprache umhüllt. Der Begriff der *sonorous envelope* beschreibt in der psychoanalytischen Theorie Silvermans die Tatsache, dass das (Kleinst-)Kind in der Lage ist, Klänge zu hören, bevor es sie verstehen kann.²⁵ Wie Silverman ausgeführt hat, hört das Kind zwar auch schon im Mutterleib seine Umwelt, kann jedoch diese Klänge und Laute nicht mit Dingen in der Außenwelt in Verbindung bringen, geschweige denn, als sprachliche Bedeutungseinheiten identifizieren. Für das Kleinkind, so Silverman, ist jegliches akustische Phänomen auf seinen phonetischen Klangcharakter reduziert und übt lediglich eine emotionale Wirkung aus, ohne jemals einen referenziellen Charakter zu erhalten.²⁶ Diese buchstäblich „blinde“, rein emotionale Erfahrung des Hörens ähnelt der, die wir bei akusmatischer Musik machen: wir hören Klänge, sind aber nicht in der Lage, diese im Sinne einer „Bedeutung“ zu dechiffrieren oder angemessen zu beschreiben.

In Bezug auf *Enter the Void* bemerkt Balderston richtig, dass vor allem die Passagen, nach denen sich Oscars Geist von seinem Körper gelöst hat, von ebendieser Logik

²³ Der Begriff „akusmatisch“ leitet sich vom altgriechischen Wort *akousmatikoi* ab und fand zuerst im Werk des Schriftstellers Jérôme Peignot Erwähnung. Im alten Griechenland bezeichnete *akousmatikoi* die Schüler des Pythagoras, denen es allein hinter einem Vorhang war, der Stimme Pythagoras' zu lauschen, so dass dessen Körper verborgen blieb (vgl. Kane 2007: 17).

²⁴ Vgl. ebd.: 17–18.

²⁵ Vgl. auch Michel Chions analoges Konzept des *rendu*, in Chion 1994: 112.

²⁶ Vgl. Silverman 1988: 75.

des Akusmatischen durchdrungen sind. Während die Kamera, in Nachahmung der Wahrnehmung des nun körperlosen Oscars, Charaktere und Geschehen aus der Vogelperspektive beobachtet, setzt der Film auf der Ebene des Tons Brummen und Summen ein, um den bizarren Ort zu evozieren, an dem sich Oscars Geist befindet. Dabei ist es unmöglich, wie Balderston argumentiert,

to categorize the sound in these scenes as either score or sound-effect or even as diegetic or non-diegetic. [...] For the majority of *Enter the Void*'s core (for the lack of a better term) there is no discernible melody, harmony, or rhythm and there are no recognizable instrumental sources. Even when there appears to be a diegetic source for the music (as when Oscar's ghost floats into the strip-club where Linda works), the score becomes barely a spectral abstraction of dance music.²⁷

Und sogar vor dem Moment der Ablösung der Kamera von Oscars Körper lässt sich die Logik des Akusmatischen in *Enter the Void* deutlich nachvollziehen. Aus dem üblichen Point-of-View-Shot, den der Film verwendet, sehen wir in einer der ersten Szenen, wie Oscar in einer Pfeife die halluzinogene Droge Dimethyltryptamin (DMT) raucht.²⁸ Während die Kamera mitten in Oscars Visionen direkt in sein Bewusstsein zu schwenken scheint (hieraus resultieren jene grellen Bildspiralen, die so an die psychedelisch wirkende „Star Gate“-Sequenz am Ende von Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* erinnern), ist der Soundtrack in dieser Szene, wie Balderston bemerkt hat, „entirely abstract“.²⁹ Er kombiniert elektronische, pfeifende Geräusche mit Geräuschen, die ganz entfernt an Wellenschläge erinnern; wir hören ein Klingeln, Gluckergeräusche und etwas, das wie ein Flüstern klingt. Oder zumindest fast. Denn obwohl die in dieser Szene gehörten Klänge und Geräusche gewisse Assoziationen hinsichtlich ihres Ursprungs hervorrufen, lassen sich die tatsächlichen Klangquellen dieser Phänomene nie eindeutig bestimmen. Die Geräusche sind zu abstrakt und verfremdet, um konkrete Zuschreibungen zuzulassen. Für viele dieser Klänge und Geräusche ist es nicht einmal möglich zu bestimmen, ob ihr Ursprung organisch-instrumental oder synthetisch ist. Hinzu kommt, dass wir nie tatsächlich feststellen können, wo, in Bezug auf die diegetische Welt, das Gehörte herkommt. Denn obwohl die Töne und Geräusche in dieser Szene nicht so klingen, als ob sie von jemandem oder etwas innerhalb der diegetischen Welt in Oscars Wohnung erzeugt würden, können wir dennoch davon ausgehen, dass sie auch nicht *nichtdiegetisch*, also ganz außerhalb der erzählten Welt, zu lokalisieren sind. Wenn man sie überhaupt verorten wollte, dann nur innerhalb von Oscars Kopf, als Bestandteile der subjektiven akustischen Wahrnehmung im Zuge seines Drogentrips.³⁰ Aus dieser Ambiguität der Natur und des Ortes des Filmtons erwächst eine klare metafilmische Dimension, denn die empfundene Unsicherheit in Bezug auf die physische Zuordnung des Gehörten verweist in offenkundiger Weise auf die Prinzipien und Kon-

²⁷ Balderston 2013.

²⁸ Vgl. *Enter the Void*: 00:05:37–00:11:31.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. dazu auch Balderston, der diese Wahrnehmungssituation wiederum mit dem Konzept der mütterlichen Klanghülle vergleicht.

ventionen des filmischen Tons und macht diese erfahrbar. Wie der oben bereits thematisierte „Reale Blick“ fungiert auch das Akusmatische als Reflexion auf das Darstellungsmedium des Filmischen selbst, das im Wesentlichen ein Medium der visuellen und auditiven Interaktion zwischen Filmträger und Perzipient ist. Wo der „Reale Blick“ dazu dient, die Ontologie des Sehens und damit verbunden die Beziehung zwischen Perzipient und visuellem Wahrnehmungsobjekt (welche der visuellen Dimension des Films zugrunde liegt) anschaulich zu machen, kommt dem Akusmatischen die Funktion zu, die Ontologie des Hörens und damit verbunden die Beziehung zwischen Perzipient und auditivem Wahrnehmungsobjekt (welche die akustische Grundlage des Films bildet) zu reflektieren.

Die Selbstreflexion des Mediums erweist sich somit als zentrales Formprinzip von *Enter the Void*. Es ist diese Auseinandersetzung mit den physiologischen und kognitiven Grundlagen des audiovisuellen Mediums Film, die der „extremen“ Ästhetik von *Enter the Void*, von der innovativen Kameraführung bis zur akustischen Unterlegung, zugrunde liegt und die man lacanianisch als die „Reale“ Dimension desselben bezeichnen kann. Indem der Film dazu einlädt, „Mut zum Rausch“, wie Borcholte es formuliert hatte, zu beweisen, öffnet er sich für eine lacanianisch-psychoanalytische Betrachtung, die mit der Kategorie des Realen eine zentrale Denkfikur bietet, an der sich eine in der Forschung so noch nicht erfolgte filmphilosophische und mediensensitive Analyse von *Enter the Void* orientieren kann.

Literaturverzeichnis

- Balderston, Mark (2013): „‘You’ll Get Your Big Trip’. Acousmatic Music, The Voice, and the Mirror Stage in *Enter the Void*.“ In: *Cine-Files* 4. <http://www.thecine-files.com/current-issue-2/mark-balderston/> (28.01.2016).
- Baudry, Jean-Louis (1985): „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“. In: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods Vol. 2. An Anthology*. Berkeley: University of California Press, S. 532–542.
- Borcholte, Andreas (2010): „Kinotrip *Enter the Void*. Volle Dröhnung in der Daseinslücke.“ In: *Spiegel Online* (27.08.2010). <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kinotrip-enter-the-void-volle-droehnung-in-der-daseinsluecke-a-713763.html> (27.01.2016).
- Chaney, Jen (2010): „Editorial Review of *Enter the Void*“. In: *Washington Post* (12.11.2010). <http://www.washingtonpost.com/gog/movies/enter-the-void,1167013.html> (27.01.2016).
- Chion, Michael (1994): *Audiovision: Sound on Screen*. Übers. u. hrsg. v. Claudia Gorbman. New York: Columbia Univ. Press.
- Copjec, Joan (2004): *Imagine There’s No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge, MA, London: MIT Press.
- Copjec, Joan (1994): *Read My Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge, MA, London: MIT Press.
- Hamm, Jan (o.J.): „Kritik: *Enter the Void*“ (Webseite). *Filmstarts.de*. <http://www.filmstarts.de/kritiken/101861-Enter-The-Void/kritik.html> (28.01.2016).
- Hernandez, Eugene (2009): „To make a good melodrama you need sperm, blood and tears“. In: *Indiewire* (22.05.2009). <http://www.indiewire.com/2009/05/gaspar-noe-to-make-a-good-melodrama-you-need-sperm-blood-and-tears-246858/> (27.01.2016).

- Horeck, Tanya/Kendall, Tina (Hrsg.) (2011): *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Kane, Brian (2007): „L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, Sound Objects and the Phenomenological Reduction.“ *Organised Sound* 12.1, S. 15–24.
- Kane, Brian (2014): *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford UP.
- Kant, Immanuel (1902): „Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl. 1787).“ In: *Kants Werke*. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften, Bd. 3. Hg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1968, S. 1–552.
- Lacan, Jacques (1996): *Das Seminar Buch VII (1959-60). Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. v. Norbert Haas, hg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lacan, Jacques (1981): *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Übers. v. Alan Sheridan, hrsg. v. Jacques-Alain Miller. New York, London: W.W. Norton & Company.
- McGowan, Todd (2007): *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany, NY: State University of New York Press.
- McGowan, Todd/Kunkle, Sheila (Hrsg.) (2004): *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press.
- Metz, Christian (2000): „The Imaginary Signifier.“ In: Stam, Robert (Hrsg.): *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, S. 408–436.
- Mulvey, Laura (2000): „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In: Stam, Robert (Hrsg.): *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, S. 483–494.
- O. V. (2011): „Interview“ (Webseite). *Art of the Title* (21.11.2011). <http://www.artofthetitle.com/title/enter-the-void/> (30.01.2016).
- Rodriguez, Rene (2010): „Floating Above Tokyo with a Dead Drug Dealer“ (Webseite). *Miami.com*. (12.03.2010). <http://www.miami.com/floating-above-tokyo-with-a-dead-drug-dealer-article> (27.01.2016).
- Schaeffer, Pierre (2012): *In Search of a Concrete Music*. Übers. v. Christine North und John Dack. Berkeley: University of California Press.
- Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Žižek, Slavoj (2000): *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington Press.
- Žižek, Slavoj (2001): *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute.

Medienverzeichnis

- Enter the Void*. F/D/I/CDN 2009, Gaspar Noé, 161 Min.
- Irréversible*. F 2002, Gaspar Noé, 97 Min.
- 2001: A Space Odyssey*. GB/USA 1968, Stanley Kubrick, 149 Min.