

Maria Dschaak, MA.  
Freie Universität Berlin  
**Cinéma du corps – zur Bedeutung von Georges Bataille im französischen Film der Gegenwart**  
August 2014  
Verlag: :Ikonen: media, Mainz 2014

## Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	<b>2</b>
<b>2. Re-Lektüre Batailles</b>	<b>6</b>
2.1. Forschungsstand	6
2.2. Das Homogene und das Heterogene	9
2.3. Die Souveränität	13
2.4. Die Erotik	16
2.5. Das Opfer	19
2.6. L'informe – Versuch eines ästhetischen Programms	22
2.6.1. Die Menschliche Figur	23
2.6.2. Deklassierungsstrategien	25
2.6.3. L'informe im Film	27
<b>3. Filmanalyse</b>	<b>32</b>
3.1. <i>Sombre</i>	32
3.1.1. Öffnungen	32
3.1.2. Close-up: zerstückelt und amorph	35
3.1.3. Bewegung	37
3.2. <i>Trouble every day</i>	40
3.2.1. Montage	40
3.2.2. Vom Kuss zum Biss – Inszenierung des Umschlags	42
3.2.3. Erotik und Sexualität	44
3.3. <i>À l'intérieur</i>	48
3.3.1. Montage	49
3.3.2. Inszenierung des Homogenen und Heterogenen	50
3.3.2. Momente der Transgression	54
3.4. <i>Martyrs</i>	58
3.4.1. Stufen der Opferung	60
3.4.2. Ekstase des Opfers	62
3.4.3. Ansteckung des Opfers	65
<b>4. Fazit</b>	<b>67</b>
<b>5. Filmographie</b>	<b>73</b>
<b>6. Bibliographie</b>	<b>73</b>

## 1. Einleitung

In den letzten zwei Jahrzehnten machten eine Reihe französischer Autorenfilme durch die „tendency to the willfully transgressive“<sup>1</sup> auf sich aufmerksam. Der sehr heterogenen Spannbreite an Filmen – von *Sombre*, *Baise-moi*, *Irreversible* bis zu *Frontiere(s)* und *Martyrs* – gibt der amerikanische *Artforum*-Kritiker James Quandt in dem 2004 erschienenen Artikel *Flesh & Blood* den Namen „New French Extremity“<sup>2</sup>. Obwohl er der „growing vogue“<sup>3</sup> die Durchbrechung von Tabus, die Konfrontation des Publikums mit unangenehmen Themen und Bildern und die sogenannten „shock tactics“<sup>4</sup> als wesentliche Merkmale zuordnet, stellt er im selben Moment die Möglichkeit der Gruppierung in Frage: „[...] but for all their connections (shared actors, screenwriters, etc.), the recent provocateurs are too disparate in purpose and vision to be classified as a movement.“<sup>5</sup> Trotz dieses Einwandes führt Tim Palmer zwei Jahre später diese Formation von Filmen in seiner Veröffentlichung *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of Body* und dann 2011 in *Brutal Intimacy* fort, gibt ihnen aber den Namen *Cinéma du corps*.<sup>6</sup> In der 2007 erschienenen Analyse *Cinema and Sensation* erweitert Martine Beugnet die Liste an Merkmalen um die Kombination von Elementen der *high* und *low Genres*:

There is a long, established practice of mixing high and low forms of popular expression and, in particular, of bringing elements of cinema's genres of excess into French art film, and it has been considered customary for its directors to venture into such transgressive territories (Austinn 1996: 46-7). As such, the late work of Breillat, Denis, Dumont, Grandrieux or de Van – to name but a few of the directors whose filmmaking looks towards pornography, horror, or the violent thriller – does not establish a novel pattern but, on the contrary, arguably partakes in a long tradition of French artistic subversion (Powrie, forthcoming).<sup>7</sup>

Quandts paradoxe Bewegung verdankt sich einer prinzipiellen Problematik bei der Bestimmung eines neuen Genres: Verstanden als ein Korpus von Filmen, die eine Reihe von Kategorien teilen, kann es schnell zu einem „Zirkelschluss“<sup>8</sup> kommen, da eben diese Merkmale auch gleichzeitig die Vorlage für weitere Filme liefern. Aus

---

<sup>1</sup> Quandt, James: *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*. In: *Artforum* (Februar 2004). S. 127.

<sup>2</sup> Ebd. S. 127.

<sup>3</sup> Ebd. S. 127.

<sup>4</sup> Ebd. S. 127.

<sup>5</sup> Ebd. S. 132.

<sup>6</sup> In der Folge wird die Bezeichnung *Cinéma du corps* verwendet. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass man nur schwer von einem eigenen Forschungsfeld für das *Cinéma du corps* sprechen kann. Sowohl die Rezeption als auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung befinden sich noch im Larvenstadium, so dass man genau genommen von singulären Publikationen sprechen sollte.

<sup>7</sup> Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 34.

<sup>8</sup> Shelton, Catherine: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript Verlag 2008. S. 110.

diesem Grund wird dem Genre des Cinéma du corps an dieser Stelle, die Möglichkeit des „ständigen Prozess der Erweiterung“<sup>9</sup> zugesprochen, die es ermöglicht, die sehr heterogene Spannweite der Filme zu gruppieren und zu historisieren. In dieser Entwicklung lassen sich die einzelnen Filme in zwei Phasen unterteilen: Der ersten Phase sind Filme wie *Sombre* (1998), *Pola X* (1999), *Romance* (1999), *Baise-Moi* (2000), *The Pornographer* (2001) und auch *Dans ma peau* (2002) zuzuordnen, während die zweite Phase sich unter anderem aus folgenden Filmen zusammensetzte: *Haut Tension* (2003), *À l'intérieur* (2007), *Frontiere(s)* (2007) und *Martyrs* (2008).

Die erste Phase bedient sich in ihrem Fokus auf den Körper im Rahmen seiner sexuellen Möglich- und Unmöglichkeiten einer haptischen Ästhetik. Während die erste Phase Gewalt nur in ihrer Verbindung mit Intimität und Sexualität – vor allem auch Intimität und Sexualität als Gewalt – präsentiert, löst sich „the sex-and-death nexus“<sup>10</sup> in der zweiten Phase zugunsten der Darstellung von Schmerz außerhalb des sexuellen Kontextes. Mit dem Element des „most enduring of artistic-cultural taboos, unsimulated sex“<sup>11</sup> bewegt sich die erste Welle an der Grenze zur Pornographie, während die Zweite Körperbilder und Diskurselemente des Horrorfilms rekurriert. In beiden Fällen wird aber in ihrer Rezeption eine „political debate about freedom of speech and artistic expression“<sup>12</sup> provoziert. Neben der Inszenierung von gemarterten, verletzten und geöffneten Körpern jenseits der Sexualisierung lassen sich nun auch Anspielungen und teilweise Thematisierungen politischer Themen wiederfinden: In *Martyrs* etwa werden Leichen in einem an die Massengräber des Nationalsozialismus erinnernden Graben entsorgt. Es kann die These aufgestellt werden, dass sowohl die zunehmende Politisierung als auch die Wendung hin zu filmischen Elementen des Horrorgenres sich zwei Faktoren verdanken: Zum einen erlebt Frankreich 2005 eine zunehmend politisch und sozial brisante Situation, die im Oktober 2005 in den bekannten Unruhen in den Pariser Banlieues mündet. Zum anderen erhält der Horrorfilm durch den weltweiten Erfolg der *Saw*-Filmreihe, die am 29. Oktober 2004 mit *Saw* ihren Anfang nimmt und am 21. Oktober 2010 mit *Saw 3D – die Vollendung* ihren vorerstigen Schluss begründet, nicht nur einen prinzipiellen Aufschwung, sondern auch den Einzug in das Mainstream-Kino.

---

<sup>9</sup> Ebd. S. 111.

<sup>10</sup> Romney, Jonathan: Le sex and violence. In: The Independent (12.09.2004). S. 2.

<sup>11</sup> Palmer, Tim: Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. In: Journal of Film and Video 58.3 (Fall 2006). S. 25.

<sup>12</sup> Ebd. S. 26.

Neben *Carne* als „the ur-text of the New French Extremity“<sup>13</sup> und dem 1929 erstmals aufgeführten Klassiker des Surrealismus *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí als filmischer Vorgänger werden Referenzen zu *Les Chants de Maldoror* des Comte de Lautréamont und den Schriften des französischen Philosophen und Literaten Georges Bataille gezogen:

A no less influential 20th-century figure is Georges Bataille, philosopher and writer of a deliriously sordid brand of literary pornography – whose most famous work *The Story of the Eye* (1928) stages fantasies of death, mutilation and rampant sex.<sup>14</sup>

Trotz der intensiven Verweise auf den Einfluss Bataillscher Begriffe kann ein Mangel in der konkreten Ausarbeitung der Interferenzen festgestellt werden. Diese Arbeit versucht, sich genau dieser Leerstelle im Forschungsfeld anzunehmen, indem sie der Frage nachgeht, auf welchen Ebenen sich die Bezüge zwischen Batailles Begriffs- und Denkraster und den Filmen des Cinéma du corps entfalten.

Die Analyse des Filmkorpus wird sich in der Folge über inhaltliche, formale und strukturelle Aspekte erstrecken. Dabei wird der jeweils ausgewählte Film paradigmatisch einem Begriff Batailles zugeordnet. Der zu analysierende Filmkorpus setzt sich aus insgesamt vier Filmen zusammen – jeweils zwei Filme jeder Phase. Sowohl Philippe Grandrieux als auch Claire Denis zählen zu den Begründern und Wegweisern des Cinéma du corps, so dass ihre Filme als Eckpfeiler der ersten Phase fungieren: *Sombre* von Grandrieux eröffnet die Filmanalyse. Im Unterschied zu den anderen drei ausgewählten Filmen soll *Sombre* verstärkt auf seine formalen Eigenheiten analysiert werden, da er als paradigmatisch für den Begriff des L'informe steht. Im Rahmen der Analyse formaler Kriterien sind die 1929 und 1930 in der Kunstzeitschrift *Documents* veröffentlichten Beiträge Batailles von besonderem Interesse. Sie sind nicht nur „der Ausdruck des Bataillschen Denkens »in nuce«“<sup>15</sup>, sondern stellen auch den Versuch dar, eine „Darstellungsform für eine Wirklichkeit, die sich der Darstellung immer schon zu entziehen scheint“<sup>16</sup>, zu finden. Die drei Kriterien der „ästhetischen Desublimierung der schönen Formen hin zu einem niederen Materialismus; psychologisch die Befreiung gewaltsamer Sexualität; und historisch der Wiederanschluss an archaische Praktiken der Herstellung und Bekräftigung des gesellschaftlichen Lebens in Gefühlen der Repulsion

---

<sup>13</sup> Quandt, J.: *Flesh & Blood*. S. 129.

<sup>14</sup> Romney, J.: *Le sex and violence*. S. 4.

<sup>15</sup> Bischof, Rita: *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne*. München: Matthes & Seitz Verlag 1984. S. 48.

<sup>16</sup> Ebd. S. 47.

und in Akten des Opfern“<sup>17</sup> bilden den Rahmen einer Ästhetik, die sich der Transgression verschreibt. Sie macht es sich zur Aufgabe, durch fünf Strategien die Menschliche Figur zu deklassieren.<sup>18</sup> Diese Strategien finden ihre exemplarische Anwendung in *Sombre*. Sie können ebenfalls in den weiteren Filmen wiedergefunden werden – weshalb sie in der jeweiligen Analyse auch benannt werden –, bilden aber nicht den Fokus derselbigen. In der Analyse des zweiten Films – *Trouble every day* von Denis – wird das Hauptaugenmerk auf die Darstellung der Erotik und Sexualität gelegt. Es wird der Frage nachgegangen, ob die jeweiligen sexuellen Beziehungen zwischen den Figuren der Bataillschen Erotik zugeordnet werden können und in welchem Verhältnis Sexualität, Erotik und Libido zueinanderstehen. Die Analyse der Filme der zweiten Phase wird bestimmt durch *À l'interieur* und *Martyrs*, in denen jeweils eine Opferung inszeniert wird. *À l'interieur* verfolgt die Perspektive der Außenschau im Opferungsprozess, so dass das Heterogene und das Homogene in ihren Merkmalen sowie ihrem Zusammenspiel im Fokus stehen. In *Martyrs* wird der Prozess der Opferung hingegen aus der Innenschau beleuchtet, so dass das Bataillsche Opfer im Wechselverhältnis zu dem Begriff der inneren Erfahrung den Fokus der Analyse bildet. *Martyrs* bildet darüber hinaus das Ende der Filmanalyse, da er wegen der Einlösung des Versprechens, „reines, kaltes Grauen zu erzeugen,“<sup>19</sup> von Marcus Stiglegger auch als „Endpunkt“<sup>20</sup> des Genres bezeichnet wird.

Doch bevor eine detaillierte Filmanalyse mit paradigmatischer Zuordnung Bataillscher Begriffe erfolgen kann, muss zuvor eine Re-Lektüre der Schriften Batailles gewährleistet werden, um mit dieser Lesart den Filmkorpus sehen und analysieren zu können. Auf Grund der Heterogenität – sowohl der von Bataille aufgemachten Diskurse als auch der Textformen und Themen – ist es schwer, von einer klar umrissenen Bataillschen Theorie zu sprechen, die man explizit oder implizit aus seinen Schriften herausarbeiten und zusammensetzen kann. Die Re-Lektüre versteht sich vielmehr als Sammlung von Schlaglichtern, die paradigmatisch den Filmen zugeordnet werden: Nachdem ein kurzer Überblick über den Forschungsstand zu Bataille vorgenommen

---

<sup>17</sup> Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1634). S. 489.

<sup>18</sup> Bataille selbst würde selbst nie von Strategien, einem Programm oder Absicht sprechen, da es dem Wesen des Heterogenen widerspricht. Werden Begriffen wie Programm, Absicht oder Strategie in dieser Arbeit verwendet, so haben sie stets heuristische Funktion. Um dem Merkmal der Zielgerichtetheit und des Kalküls des Begriffs Strategie zu entgehen, spricht Didi-Huberman von Symptomen des Heterogenen im Feld des Homogenen. So verwendet auch diese Arbeit den Begriff Strategie im Sinne eines Phänomens, des Ausdrucks oder Aufkommens des Heterogenen.

<sup>19</sup> Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010 (Kultur & Kritik I). S. 94.

<sup>20</sup> Ebd. S. 94.

worden sein wird, um diese Arbeit darin einbetten zu können, beginnt die Re-Lektüre Batailles im Zeichen der späteren inhaltlichen Analyse der Filme mit der Beschreibung einer Grunddifferenz, die alle weiteren Begriffe ebnet wird (2.2.): In Abgrenzung zu dem deutschen Philosophen G.W.F. Hegel und der von ihm beschriebenen Welt der Arbeit – dem Homogenen – entwickelt Bataille den Begriff des Heterogenen, der als Oberbegriff für alle Symptome der Verschwendung fingiert. Im Folgenden wird auf die zwei Symptome der Verschwendung der Erotik (2.4) und des Opfers (2.5) eingegangen, um am Ende mit dem ästhetischen Begriff des L'informe formale Strategien herausarbeiten zu können. Es wird hier an die Veröffentlichung *Formlose Ähnlichkeit* von Georges Didi-Huberman aus dem Jahr 2010 angeknüpft, der aus den von Bataille in *Documents* veröffentlichten Beiträgen eine Bilderzeugungsstrategie ableitet.

Im Rahmen der erläuterten Fragestellung lässt sich diese Arbeit sowohl dem wissenschaftlichen Diskurs um Bataille wie auch dem Forschungsfeld des Cinéma du corps zuordnen, da sie beide miteinander zu verknüpfen sucht. Es wird versucht werden, die Forschungsdiskussion um die Filme des Cinéma du corps durch neue Definitions-, Abgrenzungs- und Genrekriterien zu bereichern, aber auch Momenten in den Schriften Batailles, die bislang wenig Aufmerksamkeit erfahren haben, im Rahmen der Analyse der Filme zu neuer Beachtung zu verhelfen. Darüber hinaus gibt die vorliegende Analyse Antwort auf die von Regina Quinn in ihrer 1999 erscheinenden Studie *Körper-Religion-Sexualität* gestellte Frage nach der Legitimation und Notwendigkeit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bataille: „Warum überhaupt Bataille lesen?“<sup>21</sup> Inwiefern die Filmanalyse dem Forschungsstand zu Bataille eine weitere Perspektive hinzufügen kann, indem Bataille als Theoretiker einer transgressiven Bildästhetik gelesen wird, zeigt der nun folgende Blick auf seine Rezeptionsgeschichte.

## **2. Re-Lektüre Batailles**

### **2.1. Forschungsstand**

Der am 10. September 1897 in Billom geborene Schriftsteller und Philosoph Georges Bataille gilt als einer der „schillernden Gestalten der europäischen Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts.“<sup>22</sup> Doch bedingt durch „den Charakter des Aphoristischen“<sup>23</sup>, der fast allen seinen schriftlichen Zeugnissen inne wohnt, sowie den zahlreichen

---

<sup>21</sup> Quinn, Regina Ammicht: *Körper-Religion-Sexualität. Theologische Reflexionen zur Ethik der Geschlechter*. 2. Auflage Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 2000. S. 176.

<sup>22</sup> Ebd. S. 159.

<sup>23</sup> Ebd. S. 161.

Wendepunkten seines Lebens, die erheblichen Einfluss auf sein Schreiben ausgeübt haben, sperrt sich kaum ein weiteres Gesamtwerk so der Lektüre, Sinnstiftung und Analyse. Über die Jahre hinweg verwebt Bataille die „an physikalistisch-mechanistisch oder biologische Modelle erinnernde Redeweise von Energie, Abfuhr, Spannung oder Kraft“<sup>24</sup> mit dem ethnographisch-sozialistischen Diskurs Durkheims über das Opfer zu einer fragmentarischen Seins-, Lebens-, Menschen- und Gesellschaftstheorie:

Sie integrieren Nietzsches Kritik der kulturellen Selbstverekelung des Menschen und sein Ideal des lachenden Löwen, Freuds Behauptung einer Insistenz perverser, insbesondere exkrementeller und sadistischer Triebregungen und Durkheims Beschreibung des heiligen Sakrilegs als eines Grunddatums aller sozialen Kommunikation in eine Lehre, die zwischen einer Fundamentalanthropologie und einer Philosophie der wesentlichen, weil freien »Existenzen« oszilliert.<sup>25</sup>

Dabei hat sich sein Denken in drei Wendepunkten entwickelt: Die erste Phase kann als „religiöse Jugendphase“<sup>26</sup> und die Zweite als Verlust eben dieses christlichen Glaubens bezeichnet werden. Der letzte Umbruch wird durch ein Erlebnis während eines Stierkampfes im Mai 1922 eingeleitet, bei dem der damals bekannte Torero Manolo Granero ums Leben kommt. Dieses Ereignis inspiriert nicht nur die Kurzgeschichte *L'œil de Granero* in *Histoire de l'œil*, sondern hat darüber hinaus eine intensive Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Grenzüberschreitung, ihrer Tragweite und (Un-)Möglichkeit ihrer Versprachlichung zur Folge (vgl. 2.5.).

Parallel dazu entwickelt sich auch die Rezeptionsgeschichte in drei Etappen: Wurden Batailles Schriften zu seiner Lebenszeit nur mit wenig bis „polemisch verzerrter Beachtung“<sup>27</sup> gewürdigt, gelingt ihm mit der Veröffentlichung *L'Expérience intérieure* 1943 die Rezeption durch ein breiteres Publikum. In diese Phase fällt sowohl das Zerwürfnis Batailles mit André Breton und dem Kreis der Surrealisten als auch die Rezeption Jean-Paul Sartres im Zeichen des Mystizismus und Walter Benjamins ambivalent-kritische Haltung gegenüber dem *Collège de sociologie* und der intellektuellen Positionierung der Mitglieder von *Acéphale*.

Nach Batailles Tod 1962 findet eine spärliche Rezeption durch Freunde und Mitarbeiter statt, bis es dann zu einer „Wiederentdeckung Batailles durch eine jüngere Generation, die zeitlich mit der Studentenrevolte zusammenfällt“<sup>28</sup>, kommt. Die dieser vorausseilende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bataille durch französische Schriftsteller und Philosophen wie Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida

---

<sup>24</sup> Wiechens, Peter: Bataille zur Einführung. Hamburg: Junius 1995. S. 98.

<sup>25</sup> Menninghaus, W.: Ekel. S. 497.

<sup>26</sup> Quinn, R. A.: Körper-Religion-Sexualität. S. 161.

<sup>27</sup> Bischof, R.: Souveränität und Subversion. S. 345.

<sup>28</sup> Ebd. S. 347.

und Julia Kristeva steht im Zeichen der „Rehabilitierung Batailles sowohl gegenüber André Breton wie auch gegenüber Sartre.“<sup>29</sup> Über die Beschreibung des Aufsatzes *Préface à la transgression* von Michel Foucault als „Schlüsselstellung“<sup>30</sup> in der dritten Rezeptionsphase durch Peter Wiechens hinaus, kann Foucault als ein wesentlicher Initiator der Aufwertung Batailles bezeichnet werden: „Bataille est l’un des écrivains les plus importants de son siècle.“<sup>31</sup> Foucault stellt Bataille auch erstmals in den Kontext postmoderner Theorien – speziell der Auflösung des abendländischen Subjekts und dem Versuch, mit metaphysischen und ontologischen Traditionslinien zu brechen: „Nietzsche, Blanchot et Bataille sont les auteurs qui m’ont permis de me libérer de ceux qui ont dominé ma formation universaire, au début des années 1950: Hegel et la phénoménologie.“<sup>32</sup> In der Grenzüberschreitung vollzieht sich für Foucault die Entmachtung und „fracture de sujet philosophique“<sup>33</sup> sowie die Eröffnung eines Raumes jenseits abendländischer Subjektbildung.

Neben der Integrierung Bataillscher Ideen in die postmoderne Diskussion um den Tod des Subjekts, findet eine Zuordnung von Batailles Gedanken in den Diskurs der Frage nach einem Ort des Nicht-Diskursiven und Nicht-Kodierbaren statt. Dem kann die Inanspruchnahme Batailles als Gegendiskurs zu Hegel und dem aufklärerischen Vernunftglauben hinzugefügt werden.<sup>34</sup> Dabei lässt er sich sehr leicht als „weitere Version des Mythos der ursprünglichen Präsenz“<sup>35</sup> und der Phantasmen von Ursprünglichkeit lesen und liefert so eine weitere „große Erzählung“<sup>36</sup>, die seiner Rezeption und Kontextualisierung in postmodernen Theorien entgegensteht.

Zu den in der dritten Rezeptionsphase bereits intensiv diskutierten Begriffen und Veröffentlichungen gehören seine religionswissenschaftlichen Schriften (*Théorie de la religion*), seine Schriften zur Ökonomie (*La Part maudite*), *La littérature et le mal*, sowie vor allem seine Kurzgeschichten - wie *Madame Edwarda*, *Le Bleu du ciel*, *Ma mère* - oder auch der Band *L’erotisme* und *Les larmes d’Éros*, so dass er bis heute auch

---

<sup>29</sup> Ebd. S. 347.

<sup>30</sup> Wiechens, P.: Bataille. S. 28.

<sup>31</sup> Foucault, Michel: Présentation. In: Dits et écrits I. 1954-1975. Paris: Quarto Gallimard 2001. S. 893.

<sup>32</sup> Foucault, Michel: Entretien avec Michel Foucault. In: Dits et écrits II. 1976-1988. Paris: Quarto Gallimard 2001. S. 867.

<sup>33</sup> Foucault, Michel: Préface à la transgression. In: Dits et écrits I. 1954-1975. Paris: Quarto Gallimard 2001. S. 271.

<sup>34</sup> Vgl. Lavagno, Christian: Rekonstruktion der Moderne. Eine Studie zu Habermas und Foucault. Münster: LIT Verlag 2003 (= Philosophie Forschung und Wissenschaft Band 11). S. 80.

<sup>35</sup> Neuenhaus-Luciano, Petra: Individualisierung und Transgression. Die Spur Batailles im Werk Foucaults. Hrsg. v. Gerburg Treusch-Dieter. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1999 (= Schnittpunkt \* Zivilisationsprozeß Band 25). S. 138.

<sup>36</sup> Lyotard, Jean-François: Das Postmoderne Wissen: ein Bericht. Graz: Böhlau 1986. S. 112.



als „französischer Sexualphilosoph“<sup>37</sup> bekannt ist und rezipiert wird. Weniger Beachtung fanden allerdings die Begriffe Souveränität, Gemeinschaft und L'informe. In neuerer Zeit werden diese Lücken durch Rita Bischofs Veröffentlichung *Souveränität und Subversion*, Jean-Luc Nancy in *La communauté désœuvrée* und Georges Didi-Huberman in *Formlose Ähnlichkeit* zu decken versucht.

Die Reihenfolge der nun folgenden Erläuterung Bataillscher Begriffe im Hinblick auf die inhaltliche Analyse der vier ausgewählten Filme wird nicht primär durch die Präsenz und Gewichtung in der Rezeptionsgeschichte und wissenschaftlichen Auseinandersetzung oder der Reihenfolge der Filme bestimmt, sondern vielmehr durch die innere Logik im Bataillschen Begriffsraster. Den Anfang nimmt somit die tragende Unterteilung der menschlichen Lebenswelt in das Homogene und das Heterogene. Beide Begriffe sowie ihr Wechselspiel und Zusammenspiel werden sich in vielen Filmen des Cinéma du corps wiederfinden, können aber für *À l'intérieur* als zentrales Thema definiert werden.

## 2.2. Das Homogene und das Heterogene

Der von Bataille als homogen bezeichnete Ausschnitt der Lebenswirklichkeit wird durch zwei Grundpfeiler bestimmt: das Werkzeug und die Arbeit.

In Abgrenzung zum Tier und der Welt der Animalität erklärt Bataille in seinem Versuch der Kosmogonie das Werkzeug als das entscheidende Element, das einen signifikanten Wandel einleitet: „C'est dans la mesure où les outils sont élaborés en vue de leur fin que la conscience les pose comme des objets, comme des interruptions dans la continuité indistincte. L'outil élaboré est la forme naissante du non-moi.“<sup>38</sup> Das Merkmal der Animalität, verstanden als „l'immédiateté“<sup>39</sup>, macht er am Nahrungshabitus der Tiere fest:

L'animal qu'un autre animal mange n'est pas encore donné comme objet. Il n'y a pas, de l'animal mangé à celui qui mange, un rapport de *subordination* comme celui qui lie un objet, une chose, à l'homme, qui refuse, lui, d'être envisagé comme une chose.<sup>40</sup>

Der sinnhafte Gebrauch des Werkzeugs aktiviert die Ebene der „Objektivität der Macht“<sup>41</sup> in der alltäglichen Lebenswirklichkeit und etabliert eine Subjekt-Objekt-

---

<sup>37</sup> Stiglegger, Marcus: Sexualität und Macht. Sadomasochismus im Film. In: Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien. Hrsg. v. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez! Verlag 2002. S. 69.

<sup>38</sup> Bataille, Georges: Théorie de la religion. In: Œuvres complètes VII. Paris: Éditions Gallimard 1976. S. 297.

<sup>39</sup> Ebd. S. 291.

<sup>40</sup> Ebd. S. 292.

<sup>41</sup> Bataille, Georges: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. Hrsg. v. Elisabeth Lenk. München: Matthes & Seitz 1978. S. 63.

Relation, die als Benutzer-Benutztes-Relation verstanden wird: „[...]“, sondern eine Gesellschaft der Objekte, wie es die Fabriken, die maschinell hergestellten Produkte und die Reichtümer sind. Das in Geld umgesetzte Objekt gilt dort mehr als das Subjekt, [...].“<sup>42</sup> In der Folge findet ein Wechsel von Immanenz zu Transzendenz, von Souveränität zu Utilitarismus statt, in dem die Animalität geleugnet wird:

Es ist die menschliche Welt, die, in der Negation der Animalität oder der Naturgeformt, sich selbst negiert und in dieser zweiten Negation über sich hinausgeht, ohne jedoch zu dem zurückzukehren, was sie ursprünglich negiert hatte.<sup>43</sup>

Bataille bezeichnet das Homogene auch als die profane „monde des choses“<sup>44</sup>, in der das Prinzip der Diskontinuität herrscht. Dabei geht er von einem ursprünglichen Zustand der Kontinuität aus, der durch das Werkzeug und die Arbeit zerstört wird und zwei Folgen hat: Zum einen spricht Bataille von einem Mangel, der durch den Verlust der Totalität – verstanden als „Objektlosigkeit“<sup>45</sup> –, entsteht. Zum anderen generiert dieser Mangel eine Ruhelosigkeit, einen Drang, der nach Transgression sucht. Diese überschüssige Energie kann in der Folge zur Entwicklung und Wachstum oder aber für das sogenannte „turbulence des individus“<sup>46</sup> in Festen, Orgien und Exzessen verwendet werden. Später erweitert er die Idee der Existenz und Möglichkeit eines Wachstums dahingehend, dass diese „pression“<sup>47</sup> zwar zu einer Form der Erweiterung oder Ausbreitung führen kann, aber eben auch zur Zerstörung von Möglichkeiten. Diese Figur der Umkehrung, Implosion bezeichnet er als Luxus und differenziert drei verschiedene Ausprägungen: „la manducation des espèces les unes par les autres“<sup>48</sup>, der Tod und die geschlechtliche Fortpflanzung.

Neben dem Werkzeug, das das „Heraustreten aus der Animalität“<sup>49</sup> und die Etablierung von Subjekt-Objekt-Relationen bewirkt, fungiert die Arbeit als signifikantes Distinktionsmerkmal: „En un mot, ils se distinguèrent des animaux par le travail.“<sup>50</sup> Der Begriff der Arbeit in der homogenen Welt ist eng verknüpft mit dem deutschen

---

<sup>42</sup> Ebd. S. 57.

<sup>43</sup> Ebd. S. 83.

<sup>44</sup> Bataille, G.: *Théorie de la religion*. S. 309.

<sup>45</sup> Bergfleth, Gerd: *Leidenschaft und Weltinnigkeit. Zu Batailles Erotik der Entgrenzung*. In: Georges Bataille: *Die Erotik*. Hrsg. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 1994 (= Georges Bataille. *Das theoretische Werk in Einzelbänden*). S. 389.

<sup>46</sup> Bataille, Georges: *La part maudite*. In: *Œuvres complètes VII*. Paris: Éditions Gallimard 1976. S. 35.

<sup>47</sup> Ebd. S. 39.

<sup>48</sup> Ebd. S. 40.

<sup>49</sup> Bergfleth, G.: *Leidenschaft und Weltinnigkeit*. S. 389.

<sup>50</sup> Bataille, Georges: *L'érotisme*. Paris: Les éditions de minuit 1957. S. 36.

Philosophen Hegel, der für Bataille mit der Dialektik von Herr und Knecht und dem Kampf des Menschen um Anerkennung „la philosophie du travail“<sup>51</sup> begründete:

La négativité est le principe de l'Action ou plutôt, l'Action est Négativité et la Négativité, Action. [...]. L'Action est donnée en premier lieu dans la lutte du Maître – lutte de pur prestige – en vue de la Reconnaissance. Cette lutte est essentiellement une lutte à mort.<sup>52</sup>

Bataille beschreibt die Inauguration des Werkzeugs und den damit einhergehenden Verlust der Totalität nicht nur synchron auf der Ist-Ebene, sondern auch diachron auf der historischen Zeit-Achse. Er macht deutlich, dass dieser Umschlag sich im Laufe der Geschichte mehrmals vollzogen hat, am deutlichsten und drastischsten aber mit der Bildung der bürgerlichen Gesellschaft stattfand:

Dieser historische Umschlag hat nicht nur einmal stattgefunden, sondern jedesmal in der Geschichte der Völker, wenn die gleichen Bedingungen gegeben waren. Nur der tiefgreifende Verfall, der mit der bürgerlichen Gesellschaft begann, hat sich zum ersten Mal in unserer Zeit ereignet.<sup>53</sup>

Man kann Habermas demnach zustimmen, wenn er behauptet, dass Bataille sich „vielmehr auf die Grundlage einer ethischen Rationalisierung, die Weber zufolge das kapitalistische Wirtschaftssystem ermöglicht und damit das gesellschaftliche Leben insgesamt den Imperativ der entfremdeten Arbeit und es Akkumulationsprozesses unterworfen hat“<sup>54</sup>, bezieht und stützt.

In Abgrenzung zum Homogenen verschreibt sich der Begriff des Heterogenen der Würdigung aller Aspekte menschlichen Daseins, denen Hegel in seiner Beschreibung der profanen Welt der Dinge keinen Raum gegeben hat: „Das ist vor allem die Körperlichkeit oder die Welt als solche, und in Verbindung damit die *verfemten* Bereiche menschlicher Erfahrung, Sexualität und Tod.“<sup>55</sup> Bataille bezeichnet das Heterogene auch als die „monde sacré“<sup>56</sup>, die der Mensch als „vertigineusement dangereux“<sup>57</sup> erlebt und deshalb mit Distanz und Skepsis entgegentritt.

---

<sup>51</sup> Bataille, Georges: Le coupable. In: Œuvres complètes V. Éditions Gallimard 1973. S. 341.

<sup>52</sup> Bataille, Georges: *Hegel, l'homme et l'histoire*. In: Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 351. Zur Bedeutung Hegels für das Denken Batailles könnte noch sehr viel gesagt werden. Da es allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen und von der eigentlichen Fragestellung wegführen würde, sei auf folgende Veröffentlichungen verwiesen: Meier, Philipp: *Autonomie und Souveränität oder das Scheitern der Sprache*; Boelderl, Arthur R.: *Georges Bataille*.

<sup>53</sup> Bataille, G.: *Die psychologische Struktur des Faschismus*. S. 57.

<sup>54</sup> Habermas, J.: VIII: Zwischen Erotismus und Allgemeiner Ökonomie: Bataille. In: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. S. 251.

<sup>55</sup> Boelderl, Arthur R.: *Georges Bataille*. Berlin: Parerga Verlag 2005. S. 38.

<sup>56</sup> Bataille, G.: *Théorie de la religion*. S. 302.

<sup>57</sup> Ebd. S. 302. Zum Bataillschen Verständnis des Heiligen und Sakralen könnte an dieser Stelle noch viel gesagt werden, würde aber den Rahmen der Arbeit sprengen und von der eigentlichen Fragestellung wegführen. Erneut aufgegriffen wird das Heilige in 2.5. im Rahmen des Opferbegriffs und dem Collège de Sociologie. Für weitere Informationen sei auf folgenden Beitrag verwiesen: Albers, Irene u. Stephan Moebius: Nachwort.

Da „das Heterogene jeder wissenschaftlichen Erkenntnis entzogen ist“<sup>58</sup>, stellt sich bei dem Versuch, das Ausgeschlossene fassen zu wollen, sowohl ein erkenntnistheoretisches Problem als auch ein Sprach- und Darstellungsproblem. Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass die Heterologie „kein Objekt besitzt“<sup>59</sup>, da sie kein Ding ist, sondern eine Erfahrung und damit immer schon flüchtig. Sie ist im Grunde immer praktisch und als solche sucht sie nach den Bedingungen, im Homogenen Formen und Erfahrungen des Heterogenen stattfinden lassen zu können. Bataille glaubt diese „heterogenen Impulse des Lebens“<sup>60</sup> im Lachen, der Erotik, dem Opfer und dem Fest wiedererkannt zu haben. Bischof zustimmend treten sie „inmitten des sozialen Milieus als a-sozial, inmitten des intellektuellen Milieus als a-rational in Erscheinung.“<sup>61</sup>

Nachdem nun beide Bereiche mit ihren Kriterien beschrieben worden sind, stellt sich die Frage nach ihrem Verhältnis zueinander. Prinzipiell kann dieses als Abhängigkeitsbeziehung bezeichnet werden, das zwei verschiedene Ausprägungen erfahren kann: Verdrängung und Potential. Das Heterogene bezeichnet das Verdrängte des Homogenen, das eben durch seine Verdrängung dem Homogenen seine Existenz ermöglicht. Bataille hat dieses Verhältnis in dem 1927 erschienen Aufsatz *L'Anus solaire* beschrieben. Darin entwirft er das Bild einer zyklischen Bewegung, die sich aus zwei Einzelbewegungen zusammensetzt: „Les deux principaux mouvements sont le mouvement rotatif et le mouvement sexuel, dont la combinaison s'exprime par une locomotiv composée de roues et de pistons.“<sup>62</sup> Diese Bewegungen können übersetzt werden in eine horizontale Ebene, der „profanen Sphäre der Arbeit und der Vernunft“<sup>63</sup> – das Homogene – und einer vertikalen Ebene, in der Verausgabung und Souveränität gelten – das Heterogene. Zwei Jahre später wird Bataille in dem in *Documents* 1929 veröffentlichten Beitrag *Le Langage des fleurs* eine ähnliche Ansicht und Argumentation verfolgen. Darin spricht er von den zwei Seiten einer Blume, der „présence réelle“<sup>64</sup> und einer idealen Existenz, die aber nur zusammen bestimmend für die Blume sind. Neben der Beschreibung des Verhältnisses des Homogenen und Heterogenen als Abhängigkeit, kann das Heterogene auch als Potential des Homogenen

---

<sup>58</sup> Bischof, R.: Souveränität und Subversion. S. 171.

<sup>59</sup> Ebd. S. 172.

<sup>60</sup> Ebd. S. 153.

<sup>61</sup> Ebd. S. 153.

<sup>62</sup> Bataille, Georges: *L'anus solaire*. In: *Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940*. Paris: Éditions Gallimard 1970. S. 82.

<sup>63</sup> Bischof, R.: Souveränität und Subversion. S. 116.

<sup>64</sup> Bataille, Georges: *Le langage des fleurs*. In: *Documents* 3 (1929). S. 160.

betrachtet werden: Das Heterogene erwächst als nicht aktualisierte Möglichkeit aus dem Homogenen. Eben dieser Moment des Daraus-Erwachsens ist der Moment der Bataillschen Transgression:

Cette double expérience est rare. Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez d'autres, des conduites contraires. Les premières sont traditionnelles. Les secondes elles-mêmes sont communes, du moins sous forme d'un trépendu retour à la nature, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du retour à la nature: elle lève l'interdit sans le supprimer.<sup>65</sup>

In der Überschreitung findet keine Zerstörung der einzelnen Bereiche statt und es wird ebenso wenig etwas verneint. Vielmehr kann man Foucault zustimmen, wenn er die Geste der Transgression sehr treffend wie folgt beschreibt:

La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieure à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout.<sup>66</sup>

Das Verhältnis des Heterogenen zum Homogenen kann demnach als „l'affirmation non positif“<sup>67</sup> beschreiben werden, in dem das Heterogene das Homogene nicht negiert, weil es „ihm das Leben ermöglicht.“<sup>68</sup> Diese Beziehung brachte Bataille seitens vieler Kritiker den Vorwurf des Widerspruchs oder Heuchelei ein. Dem können zwei Punkte entgegengehalten werden: Zum einen war sich Bataille dieses Widerspruchs immer bewusst: „Elle a sans nul doute la même intention fondamentale que le sacrifice archaïque, qui est, suivant un inéluctable destin, en même temps de lever et de préserver l'ordre des choses.“<sup>69</sup> Zum anderen ist er angesichts der Tatsache, dass es Batailles These und Gewinn ist, diese „Zwitterform“<sup>70</sup> aufgedeckt und benannt zu haben, nichtig. Neben den bereits erläuterten Merkmalen des Heterogenen ist die Souveränität allen heterogenen Phänomenen inhärent.

### 2.3. Die Souveränität

Um Souveränität verstehen zu können, muss zuerst ein Blick auf die Hegelsche Herr-Knecht-Dialektik geworfen werden, die dieser voraussetzt und in dessen Abgrenzung sie entstanden ist.

Wie bereits erwähnt, weist die Welt der Dinge die Struktur der Hegelschen Herr-Knecht-Dialektik auf. Die Begriffe des Herrn und des Knechts bezeichnen dabei nicht etwa bestimmte Berufe oder eine Stellung in der gesellschaftlichen Pyramide, vielmehr

---

<sup>65</sup> Bataille, G.: L'érotisme. S. 42.

<sup>66</sup> Foucault, M.: Préface à la transgression. S. 265.

<sup>67</sup> Ebd. S. 266.

<sup>68</sup> Bischof, R.: Souveränität und Subversion. S. 15.

<sup>69</sup> Bataille, G.: Théorie de la religion. S. 328.

<sup>70</sup> Bataille, G.: Die psychologische Struktur des Faschismus. S. 54.

sind sie Chiffren für zwei verschiedene Positionen in einer Machtrelation. Bezeichnend für die Beziehungsstruktur zwischen Herr und Knecht ist sowohl die Konfrontation mit dem Tod als auch die Rolle des Körpers. Die in der Konfrontation aufgerufene Angst entpuppt sich als Drehmoment nicht nur für die Differenz zwischen Herr und Knecht, sondern auch für die zwischen Machtstruktur und Souveränität. In der Akzeptanz der Angst durchläuft das sich in der Position des Knechts befindende Opfer die innere Erfahrung, die dem Heterogenen angehört.

Die Position des Herrn zeichnet sich dadurch aus, dass der Herr sich der Angst stellt, während der Knecht das Wagnis des Todes nicht eingeht und so in der Folge dem dienlich ist, der sich dieser Konfrontation stellt. Es kommt also zur Unterteilung der Menschen in „deux classes, celle des hommes souverains, que Hegel désigna sous le nom de Maîtres (*Herren*), celle des Esclaves (*Knechten*), servant les Maîtres.“<sup>71</sup> Da der Knecht sich dem Wagnis des Todes nicht ausliefert, handelt er in der Folge für den Herrn. Der Körper des Knechts operiert also an der Stelle des Körpers des Herrn, da der Herr als „für sich seinende[s] Bewußtsein“<sup>72</sup> scheinbar keinen Körper besitzt: „Ebenso das andere Moment, daß dies Tun des zweiten das eigne Tun des ersten ist; denn was der Knecht tut, ist eigentlich Tun des Herrn; [...]“<sup>73</sup> Somit lässt sich der Schluss ziehen, dass die Arbeit und Position des Knechts eine doppelte Verleugnung bedingt und voraussetzt: Nicht nur verleugnet der Knecht im Akt der Ersetzung seinen eigenen Körper, sondern auch die Tatsache, dass er nun der Körper des Herrn ist, der in seinem Auftrag arbeitet. Die Arbeit des Knechts ist nicht nur seine Arbeit, sondern auch die Arbeit des Herrn, wie Hegel bestätigt: „[...]“; aber dieses Tun des Einen hat selbst die gedoppelte Bedeutung, ebenso wohl *sein Tun* als *das Tun des Anderen* zu sein.“<sup>74</sup> Um die Arbeit als seine anerkennen zu können, bedarf es dem, was Hegel das Ding oder auch „Element des Bleibens“<sup>75</sup> nennt – in *Martyrs* etwa werden diese Elemente durch die zahlreichen Narben der Opfer dargestellt.

In *Hegel, l'homme et l'histoire* aus dem Jahr 1956 kommentiert Bataille die Position des Herrn wie folgt:

L'attitude du Maître implique la souveraineté: et le risque de mort accepté sans raisons biologique en est l'effet. [...]. Or tout homme est initiallement souverain, mais cette souveraineté est à la rigoureuse celle de l'animal sauvage. [...]. Ceci va si loin que, la lutte engagée fût-elle de

---

<sup>71</sup> Bataille, G.: *Hegel, l'homme et l'histoire*. S. 351.

<sup>72</sup> Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 603). S. 150.

<sup>73</sup> Ebd. S. 152.

<sup>74</sup> Ebd. S. 146.

<sup>75</sup> Ebd. S. 154.

pur prestige, s'il tue son adversaire, un homme n'a rien obtenu pour autant: un mort ne peut reconnaître celui qui l'a tué.<sup>76</sup>

Da es sich bei dem von Hegel beschriebenen Verhältnis um ein dialektisches handelt, sich die Knechtschaft also am Ende aufhebt, stellt sich die vermeintliche Souveränität des Herrn als nichtig heraus. Die Haltung des Herrn entspricht vielmehr einer „existenziellen Sackgasse.“<sup>77</sup> Da die Intention der Position des Herrn Anerkennung ist, diese in dieser Beziehung aber nur vom Knecht geleistet werden kann, der Herr diesen aber selbst nicht anerkennt, ist auch die Anerkennung des Knechts nichtig. Im Gegensatz dazu verwirklicht sich der Knecht durch seine Arbeit, gewinnt Selbstständigkeit:

Es ist also in der Tat das zunächst abhängige, dienende und knechtische Bewußtsein, das letzten Endes das Ideal des selbstständigen Selbstbewußtsein verwirklicht und offenbar macht und somit dessen 'Wahrheit' ist.<sup>78</sup>

Da sich die Position des Herrn innerhalb der Machtrelation als nicht souverän herausgestellt, versucht Bataille eine Position außerhalb der Machtrelation zu bestimmen, der er Souveränität zuschreiben kann, modifiziert das Verständnis von Souveränität aber auch gleichzeitig. Er versteht darunter nicht eine objektiv fassbare Souveränität, die ihren Niederschlag in Gesetzen und Rechten findet, sondern eine „virtuelle Souveränität.“<sup>79</sup> Sie ist nicht definiert durch das Privileg eines einzelnen, den „verschiedensten Gestalten, deren Souveränität sich jedesmal *historisch-empirisch* definieren läßt“<sup>80</sup>, sondern durch das Vermögen aller:

Wir irren als Individuen, aber die globale Bewegung der Menschen, sie von der allgemeinen Attraktion beherrscht wird, kann uns nicht täuschen. Was die Masse anzieht, ist die Existenz einer Region, in der das menschliche Wesen souverän handelt. Die Attraktion in ihrer Gesamtheit, gerade dieses Affentheater, bezeichnet in unseren Augen unseren souveränen Zweck, der darin besteht, uns nicht auf den Zustand eines Dinges reduzieren zu lassen, sondern bis zu einem gewissen Grade das zu sein, wozu die nützliche Arbeit dient: ein souveränes Wesen. Damit wird wesentlich ein Leben bezeichnet, das nicht länger vom Kalkül fernliegender Zwecksetzungen bestimmt wird. Das Leben des Souveräns der Vergangenheit antwortet, wenn auch grob auf diese Forderung.<sup>81</sup>

Es bleibt die Frage, welchen Ausdruck die Position der Bataillschen Souveränität im Feld des Homogen erfährt. In *À l'intérieur* und *Martyrs* wird darauf eine Antwort gegeben: Ebenso wie das Heterogene sich im Feld des Rationalen als Irrationales darstellt, so markiert die Bataillsche Souveränität eine Position des scheinbar Ohnmächtigen im homogenen Machtgefüge. Die beiden Hauptfiguren Sarah und Anna

<sup>76</sup> Bataille, G.: Hegel, l'homme et l'histoire. S. 351.

<sup>77</sup> Kojève, A.: Hegel. S. 24.

<sup>78</sup> Ebd. S. 33.

<sup>79</sup> Bischof, R.: Souveränität und Subversion. S. 17.

<sup>80</sup> Bataille, G.: Die psychologische Struktur des Faschismus. S. 47.

<sup>81</sup> Ebd. S. 50.

sind Frauen, denen Gewalt angetan wird und die sich aus ihrer Position auch nicht befreien können. Darüber hinaus wird in den Filmen deutlich, dass diese souveräne Position nicht auf Dauer lebbar ist, da sie die Erfahrung des Heterogenen mit dem Tod ihres Körpers bezahlen.

Da nun die basale Grunddifferenz von Heterogenem und Homogenem sowie der fundamentale Begriff der Souveränität, auf den die Symptome des Heterogenen zulaufen, erläutert worden sind, können einzelne Symptome des Heterogenen – die Erotik und das Opfer – in den Fokus gerückt werden. Den Anfang macht der Begriff der Erotik, da er für die spätere inhaltliche Analyse von *Trouble every day* von zentralem Interesse sein wird.

#### 2.4. Die Erotik

Bataille widmet der Erotik 1957 nicht nur eine eigene Veröffentlichung, sondern entwickelt bereits 1939 den Entwurf eines Buches namens *Die erotische Phänomenologie*.

Für ein erstes Verständnis der Bataillschen Erotik sind zwei Abgrenzungen entscheidend: Zum einen entspricht die Bataillsche Erotik nicht der simplen sexuellen Tätigkeit im Dienst der Fortpflanzung:

L'activité sexuelle utilitaire s'oppose à l'érotisme, en tant que ce dernier est la fin de notre vie... Mais la recherche calculée de la procréation, semblable au travail de la scie, risque humainement de se réduire à une lamentable mécanique.<sup>82</sup>

Zum anderen muss sie auch von der Sexualität geschieden werden, da die Erotik „l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme“<sup>83</sup> wiedergibt, wie Bergfleth bestätigt: „Denn weder der physiologische Sexualakt noch die psychologisch aufweisbare Libido konstituieren ein erotisches Verhalten, sondern erst die Einstellung, [...]“<sup>84</sup>

Nach diesem Definitionsversuch durch die Abgrenzung zu verwandten Begriffen können in der 1937 erschienen Kurzgeschichte *Madame Edwarda* erste Wesensmerkmale der Erotik wiedergefunden werden, die es erlauben, diese positiv zu fassen: Der Erotik wird die Möglichkeit zugesprochen, „ouvrant sur la conscience d'une déchirure“<sup>85</sup> und so Kommunikation und Intimität stattfinden zu lassen. Sie steht als Erfahrung des Rausches und des Taumels im Dienst der Kontinuität, die den Menschen

---

<sup>82</sup> Bataille, Georges: *Les larmes d'Éros*. Pris: Jean-Jacques Pauvert 1961. S. 51.

<sup>83</sup> Bataille, Georges: *L'érotisme ou la mise en question de l'être*. In: *Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961*. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 395.

<sup>84</sup> Bergfleth, G.: *Leidenschaft und Weltinnigkeit*. S. 315.

<sup>85</sup> Bataille, G.: *Madame Edwarda*. In: *Œuvres complètes III*. S. 10.



aus seiner Isolation lösen soll. Der Mensch „verharrt in seiner Diskontinuität“<sup>86</sup>, macht aber für einige Momente die Erfahrung der Kontinuität. Mit dieser Erfahrung wird das bis dato bekannte Sein des Menschen in Frage gestellt: „L’erotisme, je l’ai dit, est à mes yeux le déséquilibre dans lequel l’être se met lui-même en question, consciemment.“<sup>87</sup>

Darüber hinaus entwirft Bataille eine hierarchische Abfolge dreier unterschiedlicher Ausprägungen der Erotik: Die Erotik des Körpers markiert die erste Stufe. Der Körper – sowohl in seiner Fragilität und Verwundbarkeit als auch in seinen diversen Öffnungen – wird hier zum Schauplatz der Transgression: „Les corps s’ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l’obscénité.“<sup>88</sup> Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Nacktheit, die für Bataille bereits einen ersten Bruch mit der Diskontinuität bedeutet, da sie dem „vie sociale, régulière, qui fondent l’ordre discontinu des individualités définies que nous sommes“<sup>89</sup> entgegengeht. Sie leitet das „jeu des organes“<sup>90</sup> ein, so dass auf die Entblößung die Enteignung durch die Kraft eben dieser Organe stattfinden kann. Entscheidend für die Erotik der Körper ist die asymptotische Näherung an den Tod: „Cependant la destruction réelle, la mise à mort proprement dite, n’introduirait pas une forme d’erotisme plus parfaite que la bien vague équivalence dont j’ai parlé.“<sup>91</sup> Der dem Tod inhärenten Gewalt wird für alle drei Stufen eine entscheidende Rolle zugesprochen. Dabei sollte allerdings folgender Aspekt im Hinterkopf behalten werden: Gewalt meint für Bataille eine Überwältigung durch Leidenschaft: „Die Vergewaltigung grenzt an den Tod, sie grenzt an den Mord.“<sup>92</sup> Und auch wenn Bergfleth argumentiert, dass die Bataillsche Gewalt deshalb „niemals ideologisch zu verstehen ist“<sup>93</sup>, so ist sie eine dezidiert männliche. Dieser Aspekt tritt deutlich hervor, wenn Bataille die Penetration mit dem Akt der Tötung gleichsetzt und eine Rollenverteilung vornimmt, die sich am jeweiligen Geschlecht orientiert:

---

<sup>86</sup> Bataille, Georges: Die Erotik und die Faszination des Todes. Vortrag vom Dienstag, dem 12. Februar 1957 nebst Diskussion. In: Die Erotik. Hrsg. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes&Seitz 1994. S. 288.

<sup>87</sup> Bataille, G.: L’erotisme. S. 37. Der Unterteilung in homogen und heterogen sowie der im Zuge des Heterogenen gemachten Erfahrung der Infragestellung des Seins geht ein Verständnis von Sein voraus, das Bataille nirgends en détail erklärt. Eine genaue Analyse dessen würde an dieser Stelle zu weit führen und von der eigentlichen Fragestellung ablenken. Es kann für nähere Informationen aber auf den Versuch von Bergfleth verwiesen werden, aus den Bemerkungen Batailles eine Seinsphilosophie abzuleiten: Bergfleth, G.: Leidenschaft und Weltinnigkeit.

<sup>88</sup> Ebd. S. 24

<sup>89</sup> Ebd. S. 25.

<sup>90</sup> Ebd. S. 24.

<sup>91</sup> Ebd. S. 25

<sup>92</sup> Bataille, G.: Die Erotik und die Faszination des Todes. S. 288.

<sup>93</sup> Bergfleth: Leidenschaft und Weltinnigkeit. S. 363.

Mais, dès maintenant, j'insiste sur le fait que le partenaire féminin de l'érotisme apparaissait comme la victime, le masculin comme le sacrificateur, l'un et l'autre, au cours de la consommation, se perdant dans la continuité établie par un premier acte de destruction.<sup>94</sup>

Die zweite Form der Erotik ist die Erotik der Herzen. Diese kann als Fortführung der Erotik der Körper bezeichnet werden: „A la base, la passion des amants prolonge dans le domaine de la sympathie morale la fusion des corps entre eux.“<sup>95</sup> Den Liebenden wird „unter glücklichen Umständen im geliebten Wesen“<sup>96</sup> die Kontinuität offenbar. In der Vereinigung der Herzen findet „la continuité de deux êtres discontinus“<sup>97</sup> statt. Allerdings begleitet diese Form der Erotik das Leiden, „puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible et, superficiellement, toujours celle d'un accord dépendant de conditions aléatoires.“<sup>98</sup>

Ist die Erotik der Herzen lediglich der „Transparenz“<sup>99</sup> der Kontinuität fähig, so vermag es die heilige Erotik, eine Öffnung zur Kontinuität zu vollziehen. Um diese allerdings erleben zu können, bedarf es einer bestimmten Inszenierung:

Bei der Tötung eines Lebewesens, die bei einer Opferung ausgeführt wird, werden die Anwesenden von dem Gefühl der Kontinuität durchdrungen, die der Tod offenbart und die sich im Tod verzehrt: dieses undeutliche Gefühl ist das des Heiligen, des Göttlichen.<sup>100</sup>

Der Wechsel der Bedingungen der Erotik von einer dualen Partnerstruktur hin zu einer rituellen Inszenierungsstruktur der Transgression deckt ein prinzipielles Problem der Bataillschen Verbindung von Erotik und Tod auf. Die Leidenschaft will an das Äußerste, folgt einem Impuls der Gewalt, „die verlangt, daß der Tod sei“<sup>101</sup>, und widerspricht so Batailles Bedingung der Annäherung an den Tod. Die Bataillsche Erotik wird deshalb auch als „expression de l'impossible“<sup>102</sup>, der Unmöglichkeit, die die dauerhafte Erfahrung der Kontinuität ist, bezeichnet.

Ferner zeichnen sich für die Erotik zwei Ambivalenzen ab, die symptomatisch für das Heterogene sind: Zum einen wird der Kern der Erfahrung des Heterogenen durch einen ambivalenten Gefühlshorizont bestimmt. Es werden die Ahnung von Gefahr und das Gefühl der Angst ausgelöst, die nicht nur als solche wahrgenommen, sondern darüber hinaus auch lustbesetzt werden, so dass sie als reizvoll und faszinierend erscheinen. Die

---

<sup>94</sup> Bataille, G.: *L'érotisme*. S. 25

<sup>95</sup> Ebd. S. 26.

<sup>96</sup> Bataille, G.: *Die Erotik und die Faszination des Todes*. S. 289.

<sup>97</sup> Bataille, G.: *L'érotisme*. S. 27.

<sup>98</sup> Ebd. S. 27.

<sup>99</sup> Bataille, G.: *Die Erotik und die Faszination des Todes*. S. 289.

<sup>100</sup> Ebd. S. 289.

<sup>101</sup> Bataille, Georges: *Das Opfer*. In: *Das Collège de Sociologie. 1937-1939*. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 629.

<sup>102</sup> Bataille, Georges: *Le paradoxe de l'érotisme*. In: *Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961*. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 323.

zweite Ambivalenz tut sich in der Funktion des Todes auf. Ausgerechnet der Tod wird zum Sprungbrett eines Begriffs und einer Intensität des Lebens, wie sie selbst im Leben nicht stattfinden kann.

Diese Paradoxien werden sich im nächsten Kapitel, das das Bataillsche Opfer in den Fokus rückt, wiederfinden. Opferungsprozesse finden in unterschiedlichen Variationen in vielen Filmen des Cinéma du corps statt – so erinnern etwa die erotischen Momente in *Trouble every day* an Opferungen –, sind aber für die Analyse von *À l'interieur* und *Martyrs* von besonderer Bedeutung.

## 2.5. Das Opfer

Bereits vor dem 1974 posthum herausgegebenen Werk *Théorie de la religion*, in dem Batailles Verständnis des Opferbegriffs erläutert und in sein Gedankensystem integriert wird, findet eine Ausarbeitung und Kontextualisierung des Opferbegriffs im Rahmen der im *Collège de Sociologie* 1937-1939 veröffentlichten Texte statt. Im Dienst der Erarbeitung und Etablierung einer „Soziologie des Sakralen“<sup>103</sup> gründet Bataille zusammen mit Roger Caillois und Michel Leiris 1937 in Paris das Collège. Die Entwicklung desselbigen hatte zwar die Einstellung der Zeitschrift *Acéphale* zur Folge, verstand sich aber ebenso als „moralische Gemeinschaft“<sup>104</sup>, in der all die Formen sozialen Lebens, in denen das Sakrale zu Tage tritt, untersucht werden sollen. Der theoretischen Grund kann durch die Rezeptionslinie des Werkes von Émile Durkheim umschrieben werden, die als radikaler Durkheimismus bekannt ist und sich durch die Suche nach den Formen menschlichen Lebens auszeichnet, die nicht durch zweckrationale Entscheidungen bestimmt werden. Durkheims Untersuchungen und Thesen orientieren sich dabei selbst an Soziologen wie seinem Neffen Marcel Mauss, Henri Hubert und Robert Hertz. Letzterer veröffentlicht 1909 das Werk *Prééminence de la main droite*, in dem er eine Bipolarität des Sakralen in eine linke und rechte Seite, eine unreine und reine Hälfte, aufmacht. Diese Unterteilung wird von Durkheim so übernommen: „Das Reine und das Unreine sind also nicht zwei getrennte Arten, sondern zwei Varianten ein und derselben Art, die alle heiligen Dinge umfaßt.“<sup>105</sup> In Anlehnung an diese Differenz können Batailles Texte der linken, unreinen Seite

---

<sup>103</sup> Albers, Irene u. Stephan Moebius: Nachwort. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 758.

<sup>104</sup> Bataille, Georges u.a.: Erklärung zur Gründung eines Collège de Sociologie. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 29.

<sup>105</sup> Durkheim, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. 2. Auflage Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. S. 551.

zugeordnet werden. Die dieser These vorausgehende Trennung eines sakralen Bereiches von einem Profanen wird von Bataille nicht nur geteilt, indem er ihnen die Bezeichnungen des Homogenen und Heterogenen zukommen lässt, sie bildet auch die Prämisse für die Bedeutung des Opfers als Ort der Kommunikation und Verbindung dieser beiden Sphären.

Wie auch die Erotik so markiert das Opfer eine Position der Verausgabung im Feld des Homogenen. Zentral für die Opferung ist die Unterteilung in Opfer und Opfernden. Das Opfer „*muß* sterben, weil die Existenz Tragödie *ist*.“<sup>106</sup> Allerdings bewirkt der Opfernde zuvor, indem er das Opfer einer vehementen Welle der Gewalt aussetzt, einen Wandel im Opfer vom diskontinuierlichen Ding zum kontinuierlichen Wesen. Das Opfer macht die innere Erfahrung und lässt so die heilige Welt des Heterogenen stattfinden, bezahlt diese Erfahrung aber mit seinem eigenen Tod. Auch der Opfernde verlässt für Momente durch den Akt des Opfern die Welt der Diskontinuität, stirbt dabei aber nicht: „La séparation préalable du sacrificateur du monde des choses est nécessaire au retour de l'intimité, de l'immanence entre l'homme et le monde, entre le sujet et l'objet.“<sup>107</sup>

Diesem Verständnis des Bataillschen Opfers widerspricht eine zweite Definition, wobei beide durch die Ausprägung und Bedeutung des Todes sowohl miteinander verbunden als auch getrennt sind. Die zweite Bedeutungsebene des Opfers zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass es nun durch „eine Haltung zum Tod“<sup>108</sup> bestimmt wird, in der es keineswegs mehr darum geht, zu sterben, sondern „»auf die Höhe des Todes« getragen zu werden.“<sup>109</sup> Dieser offensichtliche Widerspruch kann durch die unterschiedlichen Positionen in einer Dramatisierung erklärt werden: Das Opfer, das stirbt, ist das im Ritus partizipierende Opfer, wohingegen das Opfer, das lediglich an der Todesfreude teilhat, dem Zuschauer und dem Opfernden des Rituals entspricht. Es findet nicht nur eine „intensive Kommunikation“<sup>110</sup>, sondern auch ein Prozess der „contagion“<sup>111</sup> zwischen den an dem Ritual Partizipierenden statt. Das Moment der Ansteckung führt Bataille auf das Wesen der sakralen Welt selbst zurück: „La victime meurt, alors les assistants participent d'un élément que révèle sa mort. Cet élément est ce qu'il est possible de nommer, avec les historiens des religions, *le sacré*.“<sup>112</sup> In *Martyrs* ebenso

---

<sup>106</sup> Bataille, G.: Das Opfer. S. 627.

<sup>107</sup> Bataille, G.: Théorie de la religion. S. 307.

<sup>108</sup> Bataille, G.: Das Opfer. S. 629.

<sup>109</sup> Ebd. S. 632.

<sup>110</sup> Bataille, Georges: Todesfreude. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 633.

<sup>111</sup> Bataille, G.: Théorie de la religion. S. 313.

<sup>112</sup> Bataille, G.: L'érotisme. S. 29.

wie in den anderen Filmen werden beide Ebenen erkennbar sein. Es wird sich herausstellen, dass nicht nur inhaltlich eine Opferung arrangiert wird, der Film impliziert darüber hinaus auch den Aspekt der Ansteckung des Zuschauers durch das in der Opferung heraufbeschworene Heilige. Einem Bataille affinen Zuschauer wird so verständlich, warum die Antwort Annas auf die Frage nach der Existenz des Heterogenen nicht an den Zuschauer kommuniziert wird, sondern intradiegetisch von Figur zu Figur weitergegeben wird: Der Zuschauer kennt die Antwort bereits, weil er durch die Dramatisierung an der Erfahrung teilgenommen hat (vgl. 3.4.3).

In dem beschriebenen Prozess der Opferung tritt ein Element der Struktur der Transgression und der darin stattfindenden Erfahrung des Heterogenen deutlich hervor: „Cette difficulté annonce la nécessité du spectacle, ou généralement de la représentation, [...]“<sup>113</sup> Die innere Erfahrung als nichtdiskursive Erfahrung des Heterogenen ist abhängig von der Bedingung der Dramatisierung, „s’efforçant de frapper, pour cela imitant le bruit du vent et tâchant de glacer – comme par contagion: il fait trembler sur scène un personnage [...]“<sup>114</sup> In dieser Inszenierung entfaltet sich das Phänomen der Ansteckung, das eigentlich der Theaterdebatte des 17. und 18. Jahrhunderts entstammt und eine „ästhetische Erfahrung im Theater als einen somatischen Vorgang“<sup>115</sup> bezeichnet.

Die beschriebene Erfahrungsstruktur der Transgression vollzieht Bataille selbst exemplarisch bei dem Besuch eines Stierkampfes, den er später in der Kurzgeschichte *L’œil de Granero* festhält und der über seine Funktion als narrative Verarbeitung die dritte Phase seines Denkens einleiten wird. Die dem Stierkampf eigene Verknüpfung von Tod (des Stieres) mit den Verführungsversuchen des Matadors wird darin zusätzlich gekoppelt mit den parallel stattfindenden erotischen Avancen Simones und der „emotional hoch aufgeladenen Erfahrung kollektiver Erregungen“<sup>116</sup>:

Les événements qui suivirent se produisirent sans transition et comme sans lien, non parce qu’ils n’étaient pas liés vraiment, mais parce que mon attention comme absente restait absolument dissociée. En peu d’instant je vis, premièrement, Simone mordre à mon effroi dans une des couilles crues, puis Granero s’avancer vers le taureau en lui présentant le drap écarlate – enfin, à peu près en même cante, découvrir de longues cuisses blanches jusqu’à sa second globule pâle – Granero renversé par le taureau et frappèrent trois coups à toute volée, au troisième coup une immense coïncida avec un orgasme bref de Simone qui ne renverse en saignant du nez et

---

<sup>113</sup> Bataille, G.: Hegel, la mort et le sacrifice. S. 337.

<sup>114</sup> Bataille, Georges: *L’expérience intérieure*. In: *Œuvres complètes V*. Paris: Éditions Gallimard 1973. S. 26.

<sup>115</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*. In: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Hrsg. v. Mirjam Schaub. München: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 44.

<sup>116</sup> Albers, I. u. S. Moebius: *Nachwort*. S. 758.

toujours sous un soleil aveuglant; on se précipita aussitôt pour transporter à bras d'homme le cadavre de Granero dont l'œil droit pendait hors de la tête.<sup>117</sup>

Allerdings tritt an dieser Stelle ein Engpass der Bataillschen Transgressionsstruktur deutlich hervor: Bataille lässt es offen, welche Kraft den Menschen wieder in die Welt der Dinge zurückführt. Wodurch wird der Wunsch des Menschen, in der heiligen Sphäre der Immanenz zu verweilen, sobald diese einmal erfahrbar wurde, wieder aufgehoben oder unterbrochen? Er spricht zwar davon, dass der Mensch sich prinzipiell vor der heterogenen Ordnung fürchtet, aber ob diese Angst genügt, um nicht in den „animalischen Schlaf zurückzufallen“<sup>118</sup>, erläutert er nicht.

Nachdem nun wesentliche Begriffe für die inhaltliche Analyse der Filme erläutert worden sind, wird nun die Bilderzeugungsstrategie L'informe erläutert, die sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte beherbergt und in *Sombre* exemplarisch umgesetzt wird.

## 2.6. L'informe – Versuch eines ästhetischen Programms

Im Alter von einunddreißig Jahren übernimmt Bataille die Redaktionsleitung der Zeitschrift *Documents*, die innerhalb von zwei Jahren fünfzehnmal erscheint. Darin veröffentlicht er mehrere Artikel, die eine „Arbeit der Demontage von Theorien des klassischen Ähnlichkeits-Begriffs“<sup>119</sup> präsentieren. Er formuliert nicht nur seine wesentlichen Standpunkte zur Kunst, sondern belegt und staffiert diese mit Bildern und Fotografien aus. Entlang dieser speziellen Montage von Bildern leitet Didi-Hubermann ein ästhetisches Programm ab, das er die *Fröhliche Wissenschaft des Bildes* nennt, und eine Ausarbeitung und Erweiterung der Bilderzeugungsstrategie des L'informe darstellt, die Bataille in dem Beitrag *L'informe* selbst beschreibt und in der Anwendung der Bilder umsetzt. In dieser Frühphase von Batailles Denken scheint das Bild eine Sonderfunktion einzunehmen, da es neben seiner ästhetischen Funktion „älter ist als der Begriff, den es in sich enthält, auf den es jedoch nicht reduzierbar ist.“<sup>120</sup>

Unter der Prämisse, dass „chaque chose ait sa forme“<sup>121</sup>, versucht die Ästhetik der Transgression mit bestimmten Strategien gegen die Menschliche Figur anzugehen.

---

<sup>117</sup> Bataille, Georges: L'œil de Granero. In: Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940. Paris: Éditions Gallimard 1970. S. 55.

<sup>118</sup> Ebd. S. 47.

<sup>119</sup> Didi-Huberman, Georges: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. München: Wilhelm Fink Verlag 2010. S. 25.

<sup>120</sup> Bischof, R.: Souveränität und Subversion. S. 152.

<sup>121</sup> Bataille, Georges: Informe. In: Documents 7 (1929). S. 382.

Bataille bestimmt L'informe als „un terme servant à declasser“<sup>122</sup>, der es sich zur Absicht gemacht hat, den Anthropomorphismus zu deklassieren, wie Didi-Huberman bestätigt:

Nachdem er die „Menschliche Figur“ bei ihrem lächerlichsten Aspekt – dem Kollektiven, Ritualhaften – gepackt hatte, wird Bataille in Heft 6 von 1929 dieses Unbehagen auf die Spitze trieben und dieselbe „Menschliche Figur“ bei ihrem gemeinsten, „niedersten“ Aspekten packen – dem Körperliche, Organischen diesmal.<sup>123</sup>

### 2.6.1. Die Menschliche Figur

Dieser Anthropomorphismus zeichnet sich durch mehrere Kriterien aus, die dem von Albrecht Koschorke in seiner Promotionsschrift *Körperströme und Schriftverkehr* beschriebenen neunten Körperkanon entsprechen, der sich im 18. Jahrhundert herausbildet: Es findet eine Verschließung des Körpers zu einem in sich zirkulierenden Organismus statt, dessen Funktion einer „schützenden Wand zwischen Innen und Außen“<sup>124</sup> die Haut einnimmt. In der Folge wird der Körper durch zwei Gefahren oder Anomalien potentiell bedroht: Zum einen zieht der Gestus des Verschließens das Phantasma eines klar umrissenen und abgegrenzten Körpers nach sich, der „zur ‹Heimat› des abendländischen Subjekts wird“<sup>125</sup>, aber gleichzeitig auch von dem Prozess des Zerstückelns und Trennens bedrängt wird. In dem Phantasma des zerstückelten Körpers – als Spielform des heterogenen Körpers – findet dieses sein imaginäres Korrelat, das es auch immer schon selbst auf den Plan ruft. So wie sich die Abweichung der Form als immer schon inhärente Möglichkeit der Form herausstellt, so ist der zerstückelte Körper Potential des ganzen Körpers. Zum anderen hat „der Körperhaushalt [...] tendenziell jederzeit mit Überschüssen zu kämpfen.“<sup>126</sup> In dieser Ökonomie nimmt das Blut eine spezielle Funktion ein. Es kann sich nicht nur stauen, sondern auch durch Überfülle zu Problemen führen: „Das Gleiche geschieht im Fall einer Anomalie, die bis zum 19. Jahrhundert Grundlage für unzählige Erkrankungen war: Plethora, das heißt Vollblütigkeit.“<sup>127</sup> Eben diese Anomalie macht Bataille in *L'érotisme* zum Ansatzpunkt der Erfahrung des Erotik und darüber hinaus der Erfahrung des Heterogenen: „[...] il s'agit de chaque côté d'un mouvement interne

---

<sup>122</sup> Ebd. S. 382.

<sup>123</sup> Didi-Huberman, G.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. S. 67.

<sup>124</sup> Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag 1999. S. 50.

<sup>125</sup> Wenner, Stefanie: Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. v. Claudia Benthien u. Christoph Wulf. Hamburg: Rowohlt 2001. S. 374.

<sup>126</sup> Koschorke, A.: *Körperströme und Schriftverkehr*. S. 55.

<sup>127</sup> Ebd. S. 55.

obligant d'être *hors de soi* (hors de la discontinuité individuelle).<sup>128</sup> Darüber hinaus nimmt neben der Körperbeherrschung auch die Reinlichkeit eine entscheidende Funktion ein. Sie ist das „Mittel, dem Individuum eine allseitige Unantastbarkeit zuzusichern.“<sup>129</sup>

Der beschriebene Körperkanon macht nicht nur die verschiedenen Strategien des *L'informe* verständlich, die im folgenden Kapitel erläutert werden, sondern erklärt auch einzelne Momente in den verschiedenen Filmen. Als Beispiele seien die Flucht Sarahs – Figuration des Homogenen – vor der Frau – Figuration des Heterogenen – in das Badezimmer als den Ort der (Körper-)Hygiene und Reinlichkeit in *À l'intérieur*, sowie die Funktion der Haut als Chiffre der Diskontinuität in *Martyrs*, die entfernt werden muss, damit Anna die innere Erfahrung machen kann, genannt.

Beschreibt Koschorke die kulturanthropologische Ebene des neuen Körperkanons, kann der idealschöne Körper als dessen ästhetisches Äquivalent bezeichnet werden. Der Körperkanon des idealschönen Körpers und des damit einhergehenden klassischen Kunstideals bildet sich ebenfalls im 18. Jahrhundert heraus – genauer gesagt von 1750 und 1790 – und wiederholt demnach einige Momente der von Koschorke beschriebenen Ummodellierung des menschlichen Körpers. Der ästhetisch schöne Körper wird als „glatte, einheitliche Oberfläche“<sup>130</sup> bestimmt, dessen „finale Körpergrenze“<sup>131</sup> die Haut ist. In dieser Funktion symbolisiert sie die Trennung von dem Anderen und die Isolation des Einzelnen im Haut-Ich.<sup>132</sup> Die diversen Körperöffnungen sowie Wunden, Verletzungen und Zerstückelungen fungieren somit als „fragendes Loch der Nicht-Identität.“<sup>133</sup> Sowohl der Unterleib mit den Körperöffnungen von Vagina und Anus als auch der (offene) Mund sind demnach „das eigentliche Skandalon der klassischen Ästhetik und Politik des Körpers.“<sup>134</sup> Der Schrei und auch das Lachen als eine Formation des offenen Mundes stellen als „Moment der Affektion“<sup>135</sup> den rationalen Menschen in Frage, verweisen auf eine Leerstelle im „Prozess der Signifikation“<sup>136</sup>, die aber gleichzeitig auch als ein Zuviel, ein Überschuss bezeichnet werden kann. Es wird sich später in der Filmanalyse zeigen, in welchen Bildern und Szenen der offene Mund

---

<sup>128</sup> Bataille, G.: *L'érotisme*. S. 114.

<sup>129</sup> Koschorke, A.: *Körperströme und Schriftverkehr*. S. 45.

<sup>130</sup> Menninghaus, M.: *Ekel*. S. 79.

<sup>131</sup> Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte. Körperbilder. Grenzdiskurs*. Hamburg: Rowohlt 1999. S. 49.

<sup>132</sup> Vgl. ebd. S. 13.

<sup>133</sup> Ebd. S. 70.

<sup>134</sup> Menninghaus, W.: *Ekel*. S. 86.

<sup>135</sup> Aggermann, Lorenz: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*. Berlin: Theater der Zeit 2013 (= *Recherchen* 102). S. 11.

<sup>136</sup> Ebd. S. 11.



konkret stattfindet und wie er mit der Erfahrung des Heterogenen in Verbindung gebracht wird. Besondere Signifikanz weist der offene Mund in *Sombre* auf, da er über seine Funktion als Motiv hinaus eine Parabel auf die narrative Struktur des Films darstellt (vgl. 3.1.1).

Die Regel der glatten, ebenmäßigen Haut zieht nicht nur die Codierung der Öffnungen als Skandalon nach sich, sondern auch bestimmte Richtlinien für die Konturen, die das Fleisch des Körpers formen. Entscheidend hierbei ist die Maxime des Maßes und des Gleichgewichts, die gleichbedeutend mit Schönheit ist und in der Folge die beiden Extreme von Fettleibigkeit und Magerkeit als Formen der Verschwendung klassifiziert und abwertet.

### 2.6.2. Deklassierungsstrategien

Unter dieser Prämisse sind die nun fünf folgenden Strategien des L'informe als Zerstörung und Deklassierungsarbeit der idealschönen Form zu sehen:

Zuerst seien alle Formen der Dickleibigkeit, die die Menschliche Figur in seiner materiellen Dehnbarkeit und Massierung präsentieren, als auch ihr Gegenteil – der Mangel – den Didi-Hubermann die „Arbeit des Todes“<sup>137</sup> nennt, erwähnt. Gemeint sind unter anderem Formen des Verfalls: ausgehungerte, entfleischte Versionen der Menschlichen Figur.

Eine zweite und viel drastischere Version der Veränderung der Menschlichen Figur findet in der „visuellen Öffnung des Inneren der Körper“<sup>138</sup> statt. Dazu gehören unter anderem Figuren organischer Überschreitungen wie die Grimasse und der weit aufgerissene, offene Mund, aber auch Verletzungen jeder Art und die Häutung.

Die dritte Strategie bezeichnet alle Formen der Zerstückelung und Verstümmelung. Dies kann auf inhaltlicher Ebene durch die Präsentation zerstückelter Körper oder aber auf formaler Ebene durch Close-ups geschehen. Close-ups zergliedern den Körper in viele Nahaufnahmen. Indem sie den jeweiligen Körper in einzelne Teile schneiden, verweisen sie auf das Phantasma des zerstückelten Körpers. Dem Zuschauer bleiben im Umgang mit der damit verbundenen Angst zwei Möglichkeiten: Er kann versuchen, der Angst Herr zu werden, indem er die zerstückelten Teile imaginär zu einem Ganzen zusammensetzt, aber diesen Machtgewinn mit Distanz bezahlt. Eine weitere Möglichkeit ist es, die Ohnmacht und Angst anzunehmen, die Teile in ihrer

---

<sup>137</sup> Didi-Huberman, G.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. S. 123.

<sup>138</sup> Ebd. S. 136.

Fragmentierung und Unvollständigkeit beizubehalten und so Nähe zuzulassen. Diese zweite Möglichkeit kann nach Bataille als Möglichkeit von Souveränität in der Kommunikation von Leinwand und Zuschauer bezeichnet werden. Als widersprüchlich stellt sich allerdings heraus, dass das durch die Konfrontation des Ideals eines ganzen Körpers mit den Körperfragmenten des Close-ups eine permanente Hin-und-Her-Bewegung erzeugt wird, die Bataille als Teil einer ästhetischen Souveränität ausweist.

Vierte Strategie des *L'informe* ist die Produktion amorpher Bildinhalte. Didi-Huberman bezeichnet ein Foto von Eli Lotar, das Batailles Artikel *Abattoire* schmückt, als „das formlose Bild par excellence“<sup>139</sup>, da es ein amorphes Etwas wiedergibt: Darauf ist eine schwer definierbare Masse, die sehr gut sowohl einen „Scheuerlappen“<sup>140</sup> als auch Haut oder Fell darstellen könnte, und vor einer verschlossenen Tür scheinbar zusammengekehrt worden ist, abgebildet. Tatsächlich handelt es sich um die Überreste eines geschlachteten Tieres, also die Teile, die in der Verarbeitung keinen Nutzen mehr haben. Aus zwei Gründen kann man Didi-Hubermans Einschätzung teilen: Zum einen handelt es sich dabei um einen amorphen Haufen, der schwer definierbar ist; zum anderen stellt sich dieser Haufen als Abfall, der Rest des Nützlichen, heraus. Das Körperinneren wird durch das Körperparadigma der Moderne als „ein chaotischer und unstrukturierter Raum“<sup>141</sup> ebenfalls als Bild des Amorphen definiert. Bataille kodiert das Fleisch als Körperinneres, von dem aus eine transgressive Bewegung der Öffnung ausgeht: „Le mouvement de *la chair* excède une limite en l'absence de la volonté.“<sup>142</sup> Das Fleisch ist das Innere des Körpers, eine Art Urform, der durch die oben beschriebenen Kontroll- und Distanzmechanismen eine Grenze gesetzt wird.

In die Kerbe des nur schwer Benennbaren und Fassbaren schlägt auch die fünfte Strategie des *L'informe* – die Bewegung, die in zwei Ausprägungen stattfinden kann: Die erste Variation der Bewegung ist die Metamorphose. Diese meint die Ver- und Umformung der Menschlichen Figur auf drei Weisen: das Tier-Werden, das Ding-Werden und das Gott-Werden des Menschen. Die zweite Variation wird als „*Auf-und-Ab* bzw. *Hin-und-Her*“<sup>143</sup> bezeichnet. Sie meint stets eine Bewegung der Oszillation, allerdings zwischen unterschiedlichen Gliedern: Gemeint ist sowohl die „mouvement de

---

<sup>139</sup> Ebd. S. 169.

<sup>140</sup> Ebd. S. 169.

<sup>141</sup> Shelton, C.: Unheimliche Inskriptionen. S. 337.

<sup>142</sup> Bataille, G.: *L'érotisme*. S. 102.

<sup>143</sup> Didi-Huberman, G.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. S. 185.

va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure“<sup>144</sup>, als auch die „disproportion“<sup>145</sup>, die ein Detail in den Fokus rückt und somit einen Prozess des Hin- und-Her zwischen eben diesem Detail und dem imaginären Ganzen einleitet – im Film ermöglicht durch das Close-up. Zusammenfassend nimmt das Close-up demnach zwei potentielle Funktionen im Rahmen des L'informe ein: Es kann die Menschliche Figur zerstückeln und so eine Bewegung zwischen Fragment und Ganzem einleiten. Es kann aber auch amorphe Bildinhalte generieren. Durch die Bewegung, die sich einer festen (Identitäts-)Zuschreibungen gegenüber sperrt, wird der Fokus auf die Relation und nicht die Terme selbst gelegt. In diesem Zusammenhang muss auf einen Begriff Batailles verwiesen werden – die Dialektik der Form –, den Bataille erstmals in dem 1930 veröffentlichten Artikel *Les écarts de la nature* verwendet:

Et, s'il peut être question de dialectique des formes, il est évident qu'il faut tenir compte au premier chef de tel écarts dont la nature, bien qu'ils soient le plus souvent déterminés comme contre nature, est incontestablement responsable.<sup>146</sup>

Entgegen dem „dialektischen Urmodell“<sup>147</sup> These-Antithese-Synthese meint Bataille eine Dialektik ohne Synthese: „Die Dialektik der Form, wie Bataille sie sich vorstellte, arbeitete genau daran, die Irreduzibilität der Differenz oder der Abweichung lebendig zu halten.“<sup>148</sup> Da die Bewegung ein entscheidendes Kriterium des L'informe ist, werden die einzelnen Teile nicht aufgehoben oder synthetisiert: „Die Überschreitung ist keine Zurückweisung, sondern die Eröffnung einer Auseinandersetzung, eines kritischen Ansturms, und zwar an Ort und Stelle dessen, was in einem solchen Aufeinanderprallen überschritten werden wird.“<sup>149</sup>

### 2.6.3. L'informe im Film

In ihrer Zersetzungsarbeit lösen die benannten Strategien einen Effekt aus, „um zu bewirken, daß die Formen uns *anblicken/angehen [nous regardent]*, das heißt jenem 'gewaltsamen, wesentlichen Zustand der Dinge' entsprechen, den Bataille als „transgressiv“<sup>150</sup> bezeichnet.

<sup>144</sup> Bataille, Georges: *Le gros orteil*. In: Documents 6 (1929). S. 297.

<sup>145</sup> Bataille, Georges: *Figure humaine*. In: Documents 4 (1930). S. 196.

<sup>146</sup> Bataille, Georges: *Les écarts de la nature*. In: Documents 2 (1930). S. 79.

<sup>147</sup> Diemer, Alwin: *Elementarkurs Philosophie Dialektik*. Düsseldorf: Econ Verlag 1976. S. 20.

<sup>148</sup> Didi-Huberman, G.: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. S. 283. Eine genauere Erläuterung der Verwendung des Begriffs der Dialektik bei Bataille würde zum einen zu weit führen und zum anderen von der eigentlichen Fragestellung wegführen. Deshalb sei an dieser Stelle auf die Ausführungen von Didi-Huberman verwiesen: Didi-Huberman, G.: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. S. 211.

<sup>149</sup> Ebd. S. 33.

<sup>150</sup> Ebd. S. 292.

An dieser Stelle sei ein Verweis auf die Transgressionsstruktur, wie sie für das Opfer und die Erotik herausgearbeitet wurde, erlaubt: Der Moment der Transgression in der Dramatisierung ist der Moment, in dem das Opfer stirbt und dadurch das Heilige und die Welt des Heterogenen hervortreten und den Zuschauer *anstecken*. Bataille überträgt diese Transgressionsstruktur auf die Bildtheorie und benennt den Moment der Ansteckung in der Bildtheorie mit dem Begriff der Reperkussion – verstanden als Rück-Schlag und Auswirkung. Wesentlich ist demnach, dass im „Prozeß des Zersetzung der Menschlichen Figur“<sup>151</sup> eine Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter erzeugt wird, in der „die Souveränität einer *Berührung*“<sup>152</sup> stattfindet, die unter dem Zeichen der Transgression steht. Ansteckung und Berührung sind zwei verschiedene Begriffe mit unterschiedlichen Konnotationsfeldern und sollten deshalb auf keinen Fall gleichgeschaltet werden, doch kann man behauptet, dass beide Momente denselben Mechanismus innerhalb der Bataillschen Transgressionsstruktur bezeichnen.

In der Filmlandschaft und -Theorie gibt es unterschiedliche Genres und Theoretiker, die sich speziell dem Moment der Wirkung verschrieben haben: Sergei Eisenstein mit seinem Konzept der Montage, der Horrorfilm und der Begriff der Haptik. Auf diese drei Richtungen wird nun eingegangen werden, da sie jeweils Momente in den Filmen des Cinéma du corps widergeben.

Von Einwirkung und Kopplung spricht auch der russische Regisseur und Filmtheoretiker Sergei Eisenstein. Bataille verweist dabei selbst auf ihn und dessen Vortrag an der Sorbonne am 17. Januar 1930: „L’expression de la dialectique philosophique par les formes, telle que l’auteur du Cuirassé Potemkine, S.M. Eisenstein, se propose de la réaliser dans un prochain film [...]“<sup>153</sup> Eine „bemerkenswerte Spur dieser Übereinstimmung mit Eisensteins *Ansichten*“<sup>154</sup> verbindet das L’informe mit Techniken der Montage. Man muss nicht lange in Eisensteins Aufsätze zur Montage wie *Montage der Filmattraktion*, *Jenseits der Einstellung* oder *Die vierte Dimension im Film* suchen, um signifikante Parallelen herausarbeiten zu können. Die von Eisenstein als „Kunst der Kopplung“<sup>155</sup> definierte Montagearbeit wird durch einen Zusammenprall,

---

<sup>151</sup> Ebd. S. 192.

<sup>152</sup> Ebd. S. 196.

<sup>153</sup> Bataille, G.: *Les écarts de la nature*. S. 82.

<sup>154</sup> Didi-Huberman, G.: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. S. 287.

<sup>155</sup> Eisenstein, Sergej M.: *Montage der Filmattraktion*. In: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766). S. 16.

„einen Konflikt zweier nebeneinanderstehender Abschnitte“<sup>156</sup>, die in jeweils wechselseitige Konfliktbezüge treten können, gekennzeichnet. Unschwer erkennbar ist hier die Idee der Dialektik der Form, in der zwei verschiedene Formen nebeneinander platziert werden, um sich so berühren, öffnen und Kommunikation herstellen zu können. Unumgängliches Kriterium dieses Kopplungsverfahrens ist eine gewisse Heterologie der Bilder, die Didi-Huberman auch als „Monstrosität“<sup>157</sup> bezeichnet.

Die Arbeit an der Form ist – ebenso wie die Montage – eine Arbeit des Schneidens und Zusammenklebens. Form-Monstren entstehen, die bei Bataille der idealschönen Form gegenüberstehen und bei Eisenstein dem traditionellen Continuity-Schnitt-System Hollywoods. In der Absicht, den Zuschauer vergessen zu lassen, dass es sich bei dem Film um etwas Gemachtes, Arrangiertes und künstlich Geschaffenes handelt, verwendet das Kontinuitätssystem folgende Mittel: Einführung in den Film mit einem Establishing Shot, Vermeidung von Achsensprüngen und Eycline-Match.<sup>158</sup> Es wird sich später in der Filmanalyse zeigen, dass die Filme des Cinéma du corps genau solche Form-Monstren sind, da sie Elemente unterschiedlicher Genres nebeneinanderstellen und zu einem Film verknüpfen und darüber hinaus die Gesetze des Continuity-Schnitt-Systems untergraben.

Eisenstein initiiert dabei einen visuellen Kontakt, der in einem Prall münden muss, damit Riss und Öffnung entstehen können. Allerdings hält damit auch der Vorwurf der Aggressivität und Gewalt Einzug in die Arbeit der Montage. Während Bataille diesem Vorwurf mit unverschöner Bejahung entgegentritt, versucht Eisenstein diesen Faktor zu relativieren:

Alles, was er im Film mache – all diese gewaltsamen Tode, all diese Angriffe auf die „Menschliche Figur“ – sei viel *unschuldiger* als die Grausamkeit, zu der „die besten“ Kinder (von den Erwachsenen ganz zu schweigen) in der Wirklichkeit fähig sind.<sup>159</sup>

Darüber hinaus verweist der Begriff der Filmmattraktion auf einen elementaren Zug der Transgressionsstruktur: Als „jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung

---

<sup>156</sup> Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766). S. 66.

<sup>157</sup> Didi-Huberman, G.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. S. 299.

<sup>158</sup> Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003. S. 218.

<sup>159</sup> Didi-Huberman, G.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. S. 322.

aussetzt<sup>160</sup>, enthält die Attraktion ein wesentliches theatralisches oder dramatisches Element, das in seiner Wirkung der Ansteckung durch das Heilige in der Transgressionsstruktur gleicht und in der Bildtheorie an das Moment der Reperkussion erinnert.

Die Überwältigungsstrategie durch den exzessiven Moment des Heraustretens aus einem sinnstiftenden Ganzen findet ihre Anwendung in dem sogenannten „sensational body genre“<sup>161</sup>, dem Linda Williams die Genres Pornographie, Horrorfilm und Melodrama zuordnet. Die Montage als Möglichkeit der affektiven Adressierung und Rührung des Zuschauers kann demnach auch durch „the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion“<sup>162</sup> hervorgerufen werden. Dabei tritt der Körper „ekstatisch aus seiner narrativen Funktionalisierung heraus“<sup>163</sup> und wird in seiner Fleischlichkeit deutlich. Der Moment des Heraustretens aus dem narrativen Gefüge wird in der Rezeption auch als Störung der „Repräsentationalität“<sup>164</sup> im Zeichen des Körperlichen durch einen somatisch-affektiven Moment bezeichnet. Überwältigung ist hier nur „in Relation zu der jeweilig gegebenen filmischen Struktur“<sup>165</sup> möglich und bezeichnet den sinnhaft nicht integrierbaren Rest. Viele dieser Momente lassen sich in den Filmen der zweiten Phase des *Cinéma du corps* finden. Als Beispiel sei auf die Reihe an unmotivierten Morden in *À l'intérieur* verwiesen. Vielfach wird auch davon gesprochen, dass durch den Schock der Konfrontation eine „direkte Kopplung von filmischem Körper und Zuschauerkörper“<sup>166</sup> stattfindet. In der zuvor ausgearbeiteten Transgressionsstruktur fungiert das so freigesetzte Heilige als Chiffre für eben diese Kopplung. Der Horrorfilm bedient sich eines Bildes, das Attraktion und Schock hervorruft, und darüber hinaus in seinem Körperbild die ersten drei Symptome des *L'informe* – Formen des Verfalls, Öffnungen des Körpers und zerstückelte Körper – versammelt. Catherine Shelton hat den genretypischen Körper im Horrorfilm in fünf Aspekte unterteilt, die problemlos der Deklassierungsarbeit der Menschlichen Figur zugeordnet werden können: den monströsen Körper, den kranken Körper, den toten

---

<sup>160</sup> Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766). S. 10.

<sup>161</sup> Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly Vol. 44 No. 4. (1991). S. 4.

<sup>162</sup> Ebd. S. 4.

<sup>163</sup> Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. München: Fink 2011. S. 27.

<sup>164</sup> Ebd. S. 80.

<sup>165</sup> Shelton, W.: Unheimliche Inskriptionen. S. 163.

<sup>166</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 27.

Körper, den offenen und zerstückelten Körper.<sup>167</sup> Es wird sich im weiteren Verlauf zeigen, dass die zweite Phase des Cinéma du corps von genau diesen Elementen dominiert wird.

Dem in der Überwältigung stattfindenden Verlust von Distanz verschreibt sich auch der Begriff der Haptik. Indem vorwiegend Objekte in ihrer Oberflächenbeschaffenheit gezeigt werden, verschwindet die dritte Dimension der Tiefe: „Das Haptische ist ein Proximalsinn, er beruht auf Nähe, Kontakt und körperlicher Resonanz.“<sup>168</sup> Mit dem Verlust der Tiefe gehen auch die psychologische Tiefe der Figuren und die verschachtelten Handlungsverläufe, in denen diese Tiefendimension zum Tragen kommt. Haptische Ästhetik bedient sich häufig filmischer Verfahren wie Close-ups oder der langsamen Kamerafahrt über Oberflächen, die mit der Tiefe des Raumes auch die Bewegung gegen null laufen lässt. Die so generierten Bilder geben amorphe Oberflächen wieder, die keinem Objekt mehr eindeutig zugeordnet werden können. Dabei kommt der Haut als „Zone des Übergangs“<sup>169</sup> zwischen Welt und Ich eine besondere Stellung zu, die in *Trouble every day* und *Martyrs* eine zentrale Rolle spielen wird (vgl. 3.2.2. und 3.4.3.).

Auch wenn die einzelnen Richtungen stark differenzieren, so werden die Filme des Cinéma du corps jeweils Momente der verschiedenen Richtungen aufgreifen und in sich vereinen.

Nachdem nun die wesentlichen Begriffe für ein Verständnis der inhaltlichen und formalen Analyse geklärt worden sind, kann eine Filmanalyse erfolgen, in der die Parallelen zwischen den Filmen des Cinéma du corps und Bataille zu Tage treten. Eröffnet wird diese von *Sombre*, der die formalen Strategien des L'informe paradigmatisch umsetzt. Auch wenn es in den anderen Filmen des Filmkorpus ebenfalls immer wieder vereinzelt zur Anwendung der Deklassierungsstrategien kommen wird – siehe 3.2.1. und 3.3.1. –, so erweist sich die Fokussierung auf inhaltliche Elemente als fruchtbarer. Für *Sombre* werden nun die Strategien Öffnung, Zerstückelung, Amorphismus und Bewegung in ihrer Anwendung beschrieben und analysiert.

---

<sup>167</sup> Vgl. Shelton, C.: Unheimliche Inskriptionen. S. 9.

<sup>168</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 73.

<sup>169</sup> Elsaesser, Thomas u. Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007. S. 141.

### 3. Filmanalyse

#### 3.1. *Sombre*

Der am 27. Januar 1999 in Frankreich veröffentlichte Film von Philippe Grandrieux wurde nach dem ersten Sehen als verstörend, schwierig und unzugänglich wahrgenommen und rezipiert. Obwohl die Geschichte des Films in einigen kurzen Sätzen zusammengefasst werden kann, war sogar von intellektueller „Belastungsprobe“<sup>170</sup> die Rede. *Sombre* erzählt die Geschichte des Mannes und Mörders Jean, der in seinem Beruf als Puppenspieler durch Frankreich reist. Auf seinen Reisen begegnet er Claire, zu der er mehr als nur ein sexuelles Verhältnis entwickelt. Er macht zwar die Erfahrung von Liebe, kommt allerdings nicht gegen sein Begehren, Prostituierte zu töten, an, so dass beide am Ende wieder getrennte Wege gehen. Die Wiedergabe eines Plots erweist sich als schwierig, weil die Szenen in ihrer Mehrzahl sehr dialogarm sind und die Motivation der Figuren so nicht klar erkennbar ist. Doch in dem Maße, in dem die Geschichte zurücktritt, treten die Strategien des L'informe hervor und es kommt folgendes Filmverständnis zum Tragen:

However to make films that willfully engage with the medium not merely as story or discourse, but as an object of perception, and to view them as such, is to run against the long-held belief that valuable experience and knowledge must necessarily come as a process of 'enlightenment' that distances us from the unreliable input of sensual perception.<sup>171</sup>

##### 3.1.1. Öffnungen

Die erste Strategie des L'informe zur Deklassierung der Menschlichen Figur bedient sich der Präsentation diverser Körperöffnungen wie Mund, Anus und Vagina, da diese im Zuge der Herausbildung des idealschönen Körpers als Skandalon und Obszönität kodifiziert wurden. Die Inszenierung von Körperöffnungen findet in *Sombre* immer wieder statt, verdankt sich aber in jedem Fall der erotischen Vorliebe Jeans für die diversen Öffnungen des weiblichen Körpers – von der Vagina bis zu dem offenen Mund. Immer wieder spreizt Jean die Beine seiner Opfer oder fordert sie dazu auf, ihn ihre Genitalien einfach nur betrachten zu lassen.

Neben dem erotisch aufgeladenen, an Penetration mahnenden Aspekt dieser Handlung, markiert der geweitete Mund – ebenso wie die Vagina – eine Öffnung im Ganzen des Körpers. Die hier stattfindende Erotik entspricht der Erotik der Körper, in der die simple Tatsache der Nacktheit bis zur Obszönität bereits einen Schritt in Richtung Kontinuität

---

<sup>170</sup> Stiglegger, Marcus: Haptische Bilder. Das performative Körperkino von Philippe Grandrieux. In: Global Bodies: Mediale Repräsentationen des Körpers. Hrsg. v. Ivo Ritzer u. Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz + Fischer 2012. S. 46.

<sup>171</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 6.



bedeutet. Der geöffnete Mund ist „Skandalon der klassischen Ästhetik und Politik des Körpers“<sup>172</sup> und Heterotopos. Als Nicht-Ort verweist er auf eine zweite Ebene des Körpers – das bedrohliche Innere.

Neben der sexuell konnotierten Öffnung des Mundes ist der Schrei Modus der Weitung des Mundes. Den zahlreichen Schreien der Frauen, die lediglich hörbar, nicht aber

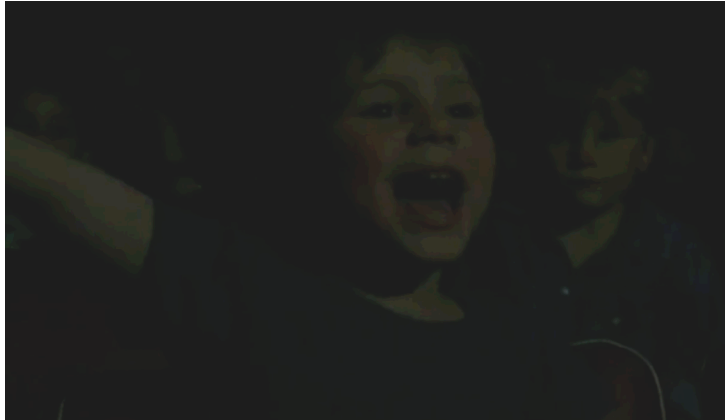


Abbildung 1: *Sombre*. R.: Philippe Grandrieux. Fr. 1998.  
TC: 00:01:26.

sehbar sind, kann die Inszenierung eines über zwei Minuten langen Schreis zu Beginn des Films hinzugefügt werden: Die Kamera zeigt eine gebannte Kinderschar, die ein Objekt betrachtet, das sich

außerhalb des Bildrahmens befindet. Dabei visiert sie nacheinander einzelne Kinder an und zeigt sie sekundenlang beim verängstigt-gebanntem Schreien. Eingefangen wird hier der rohe Affekt der Kinder. Die Wirkung, also das Gefühl, die Angst der Kinder, wird getrennt von der Ursache, dem Puppenspiel *Jeans*, gezeigt, so dass die durch die Verstörung und Unwissenheit generierte Angst der Zuschauer parallel zu der der Kinder verläuft. Es wird also ein Affektbild erzeugt, das ein Miteinander von Zuschauer und Figuren generiert, so dass man sogar von einem doppelten Affekt sprechen kann – oder vielmehr dem Affekt auf unterschiedlichen Ebenen, die durch ihn miteinander verbunden werden. Verursacht durch die Tatsache, dass der Film lediglich den Effekt und nicht die Ursache dokumentiert, wird der Zuschauer „alleine mit zunächst rätselhaften, verrauchten und zittrigen Einstellungen“<sup>173</sup> gelassen, die sich der intellektuellen Bewältigung sperren.

Diese Szene *eröffnet* nicht ohne Grund den Film: Sie versinnbildlicht nicht nur den Kern der Problematik des offenen Mundes, sondern gibt auch den Grundtonus des Films wieder:

Die Weitung des Mundes markiert hier stets den Moment der Affektion, der den Prozess der Signifikation entgeht, sprachlich nicht erfaßt und daher auch nicht verständlich artikuliert werden kann. Ein derartiger Moment stellt das Subjekt unweigerlich in Frage, [...].<sup>174</sup>

<sup>172</sup> Menninghaus, W.: *Ekel*. S. 86.

<sup>173</sup> Stiglegger, M.: *Haptische Bilder*. S. 47.

<sup>174</sup> Aggermann, L.: *Der offene Mund*. S. 11.

Die Präsentation diverser Öffnungen reflektiert über die Zersetzung der Menschlichen Figur hinaus die narrative Grundstruktur des Films, auf die eingangs hingewiesen wurde: Wie man an der spärlichen inhaltlichen Wiedergabe erkennen kann, wurde der Plot durch den Mangel sinnstiftender Dialoge auf ein solches Minimum reduziert, dass die Beziehungen der einzelnen Figuren kaum erkennbar werden. Das Verhältnis der beiden Frauen, sowie der Beziehungsstatus zwischen Jean und den beiden Frauen bleiben ungenau, *im Schatten*. Ebenso wenig werden Informationen über Alter oder Lebensgeschichte der jeweiligen Figuren vermittelt. Merkmale und Kriterien, die die Figuren als Individuen ausweisen könnten, werden konsequent umgangen und reflektieren so den Fokus des Films weg vom Geschichtenerzählen und psychologischen Analysieren hin zur Materialität des Films und des Bildes selbst. Dabei weist *Sombre* durchaus durch die oben umschriebene „nightmarish tale“<sup>175</sup> die Möglichkeit einer psychologisch orientierten Geschichte auf: „In effect, the main character of this enigmatic crime film, the puppet master Jean, is a murderer whose journey is punctuated by brutal and apparently random killing of women.“<sup>176</sup> Man kann sagen, dass den Figuren ihr Sein als Individuum samt psychologischem Hintergrund nicht unbedingt abgesprochen wird, vielmehr verliert dieser Status an Bedeutung. Metapoetisch gespiegelt wird dieses strukturelle Charakteristikum bereits in der ersten Minute des Film: Man sieht ein Auto, das über eine Straße durch Berge und Bäume hinweg fährt. Auch wenn das Auto das Element ist, dass die Bewegung der Kamera initiiert und einziges bildfüllendes Kriterium ist, so nimmt es lediglich das untere Drittel des Bildes ein. Indem es trotz seiner zentralen Funktion aus dem Fokus des Bildes rückt, reflektiert es den Status der Figuren, die zwar über Identität und einen psychologischen Hintergrund verfügen, dieser aber in der Narration kaum zum Tragen kommt. So verwundert es auch nicht, dass Beugnet eine prinzipielle Ziellosigkeit feststellt, die in das Zeichen der Bataillschen Zwecklosigkeit gestellt werden kann: „There are no precise explicit motivations behind the actions of *Sombre*'s main characters, and their journey does not seem to lead anywhere in particular.“<sup>177</sup> In dem Mangel eines klaren, finalen Punktes kann *Sombre* als ein Symptom der Verausgabung bezeichnet werden. Eine weitere metapoetische Reflexion findet ab der Minute 58:08 statt: Darin ist das Bild eines am Abgrund stehenden Jean zu sehen, der auf einen See blickt. Sein

---

<sup>175</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 115.

<sup>176</sup> Ebd. S. 1.

<sup>177</sup> Ebd. S. 117.



Abbildung 2: *Sombre*. 1998. TC: 00:58:17.

Hinterkopf ist nur im unteren Drittel des Bildes als schwarzes Rund erkennbar, das die Bewegung des sich dahinter befindlichen Wassers verdeckt. Der durch seinen Kopf verursachte schwarze

Fleck reflektiert die zahlreichen narrativen Lücken, Öffnungen in dem doch stets weiterlaufenden Film.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Figur der Öffnung auf zwei Ebenen im präsent ist: Es werden diverse Körperöffnungen in Szene gesetzt, die eine „hole in the visual texture of the film“<sup>178</sup> evozieren. Darüber hinaus präsentiert sich die Narration selbst als löcherig. Versinnbildlicht das schwarze Rund so einen Mangel, kann es auf der anderen Seite als Möglichkeit und filmisches Mittel fungieren, Reperkussion zu erzeugen: „Statt um das Erzählen einer Geschichte oder um das Gestalten einer Figur, geht es um den Körper, um die Inszenierung der Materialität des filmischen Bildes und um die Resonanz zwischen Körper und Bild.“<sup>179</sup> Die verschiedenen halb-sichtbaren Figuren und die so produzierten leeren Stellen, die Phantasie und Projektion des Zuschauers stimulieren, lassen „the border between the imaginary and the real, as well as reality and fiction“<sup>180</sup> porös werden.

Nachdem nun diverse Phänomene der Öffnung analysiert worden sind, kann die Verwendung der Close-ups näher beleuchtet werden.

### 3.1.2. Close-up: zerstückelt und amorph

Das Close-up als Strategie des L'informe löst im Film zwei Wirkungen aus: die Zerstückelung der Menschlichen Figur und die Amorphisierung der Bildinhalte.

Intensive Verwendung findet das Close-up in den verschiedenen Szenen des Geschlechtsakts und den sexuell aufgeladenen Szenen des Films. Die Szenen des Geschlechtsakts mit stereotyper Rollenverteilung stehen dabei im Widerspruch zur

<sup>178</sup> Ebd. S. 115.

<sup>179</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 296.

<sup>180</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 115.

Kameraarbeit und den Strategien der Lichtkomposition und Einstellung, die Formen der Unbestimmtheit und Zersetzung erzeugen. Der vergewaltigte Körper der Frau wird in schwer definierbare Körperteile zergliedert, die entweder so nah oder so verschwommen von der Kamera eingefangen werden, dass man lediglich von Haut als unförmige Oberfläche sprechen kann. Das Close-up fungiert hier als Initiator eines amorph anmutenden Bildinhaltes, wie Beugnet bestätigt:

In effect, in the way it pulls in the gaze, the close-up is the perfect tool for capturing the process of metamorphosis of the body passing from form to formlessness, becoming a deformed and unrecognisable entity from which, in turn, form emerges.<sup>181</sup>

Unterstützt werden die amorphen Bilder durch die Akustik des Films. Dialoge sowie sprachliche Äußerungen sind kaum präsent. Dominierend sind dagegen Stille und „andere Tonereignisse“<sup>182</sup> wie undefinierbare Geräusche oder Schreie, die Beugnet sehr treffend als „amorphous nature of the sound-track“<sup>183</sup> beschreibt. Immer wieder – zum Beispiel in Minute 3:10 – erklingt ein Ton, der nur schwer definierbar ist, und als „Rauschen, Surren oder dumpfes Brummen“<sup>184</sup> beschrieben werden kann. Die Schwierigkeit einer klaren Zuordnung korrespondiert so mit der Auslösungsbewegung der Bildinhalte.

Zum anderen zergliedern Close-ups den Körper in einzelne Teile ohne ihn wieder zusammenzusetzen. Es fungiert hier nicht als Detail eines großen Ganzen, sondern steht für sich selbst, ist in der Lage „aus sich selbst heraus zu existieren.“<sup>185</sup> Sie verabschieden die Idee der Notwendigkeit eines ganzheitlichen, vollständigen Körpers zugunsten von Körperfragmenten:

In der konventionellen Kinematographie ist der Close-up meist eingebettet in eine Sinn und Überblick stiftenden Montage unterschiedlicher Einstellungsgrößen, bei Grandrieux dagegen erscheint diese Einstellungsgröße meist isoliert und in ungewöhnlicher Länge, so dass diese Nähe eher Verwirrung stiftet.<sup>186</sup>

Als eigene Entität entspricht das Close-up einer „key cinematic figure“<sup>187</sup>, die nicht nur die Menschliche Figur in Teile zergliedert, sondern auch die ästhetische Qualität der Haptik einführt: „In the way it orchestrates a passage or a rupture from optical vision into haptic visuality, the close-up epitomises how cinema’s incessant processes of

---

<sup>181</sup> Ebd. S. 102.

<sup>182</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 304.

<sup>183</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 3.

<sup>184</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 305.

<sup>185</sup> Didi-Huberman, G.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. S. 71.

<sup>186</sup> Stiglegger, M.: Haptische Bilder. S. 48.

<sup>187</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 89.

metamorphosis ultimately entail a sense of radical desubjectivation.“<sup>188</sup> Angesichts „the suspended moment of undifferentiation“<sup>189</sup> erzeugt die Kameranähe sowohl eine desorientierende Wirkung als auch ein Gefühl der Angst, das eine „unheimlichen Ankündigung“<sup>190</sup> vorausahnt.

Diese desorientierende und bedrohliche Wirkung wird durch die unterschiedlichen Formen der Bewegung potenziert.

### 3.1.3. Bewegung

Auf der inhaltlichen Ebene wird Bewegung in Form von tanzenden Körpern inszeniert. Der Tanz in *Sombre* hat dabei immer eine sexuelle Qualität – ob nun in Form von sich lasziv bewegendem nackten Frauenkörpern oder sexueller Spannung, die sich im Tanz zwischen den einzelnen Personen aufbaut und entlädt. Es kristallisieren sich insgesamt drei wichtige Tanzszenen heraus. In Minute 37 befindet sich Jean in einem Club mit Tänzerinnen. Eine von ihnen wird über Sekunden von der Kamera eingefangen, wobei ihr Tanz kein einstudierter, choreographierter Tanz ist, der dem Körper vorgegebene Bewegungsbahnen aufdrängt, sondern ein freier, intuitiver, dem Rhythmus der Musik folgender Tanz. In der zweiten Tanzszene tanzt ein potentiell Opfer Jeans an einer Wand mit entblößtem Oberkörper und dem grellen Scheinwerferlicht des Autos beleuchtet zu *Fat City* von Alan Vega. In der dritten Tanzszene ist es Claire, die sich im betrunkenen Zustand ungezwungen dem Tanzen hingibt. Dieser rauschhafte Moment findet seine Fortsetzung in einem Zimmer mit Jean und zwei weiteren Männern, die sie auf einer Feier kennengelernt hat. Musikalisch untermalt wird der Fortgang des Tanzes durch das Lied *Bela Lugosi's Dead* der deutschen Gruppe Bauhaus, das noch immer einer der Klassiker der Gothic- und New Wave-Szene ist. Wie Morsch richtig erkennt, reflektiert der langsame Aufbau des Songs, der eine Originallänge von über neun Minuten besitzt, die sich langsam aufbauende sexuelle „Spannung zwischen den Figuren“<sup>191</sup>, die sich letztlich in Gewalt entlädt.

Eine zweite Form der Bewegung, die ebenfalls auf inhaltlicher Ebene stattfindet, ist die Hin-und-Her-Bewegung zwischen dem Hohen und dem Niedrigen. Claire bewegt sich mit ihrem Namen im Assoziationsfeld des Hohen, während Jean den düsteren Pol des Niedrigen bildet. Sie steht exemplarisch für das Frauenideal und -Bild Batailles, das

---

<sup>188</sup> Ebd. S. 89.

<sup>189</sup> Ebd. S. 96.

<sup>190</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 305.

<sup>191</sup> Ebd. S. 306.

sich durch Unschuld, Schönheit und Güte auszeichnet, während Jean durch die Vehemenz seines Begehrens umgetrieben wird. Er ist der Archetyp eines rastlosen, gequälten und von seinem eigenen Verlangen verfolgten Mannes. Und auch das sexuelle Interesse des Vergewaltigers an der als Jungfrau bezeichneten Claire entspricht Batailles Idee der Beschmutzung und der Kombination des Höchsten und des Niedrigsten. Beide spiegeln die Möglichkeit des Nebeneinanders, der Kombination von Extremen, eigentlich widersprüchlich und unvereinbar erscheinenden Elementen, die sich aneinander reiben, öffnen und kommunizieren. Durch die spezifische Charakterkomposition kommt es zu einer permanenten Figur der Bewegung zwischen Licht und Dunkel. Die Beziehung Jeans zu Claire kann am ehesten als Erotik des Herzens beschrieben werden, da sie über die körperliche Ebene der Erotik des Körpers hinausgeht, aber nicht in der heiligen Erotik mündet. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Relation Jean-Claire durch drei Bataillsche Momente gekennzeichnet ist: die Erotik der Herzen, die Beschmutzung und die Hin-und-Her-Bewegung.

Letztere spiegelt die Hin-und-Her-Bewegung von scharf-unscharf auf der Ebene der Bildproduktion. Im Film werden drei unterschiedliche Strategien des Sichtbarmachens angewendet, die sich sowohl auf die Möglichkeiten der Bildschärfe als auch der Lichtkonzeption zurückführen lassen. Diese erste Strategie im Spiel der Sichtbarkeit evoziert, dass der Inhalt des Bildes der „Diffusion und Zersetzung“<sup>192</sup> preisgegeben wird. Bereits in Minute 7:47 und dann später immer wieder (etwa in Minute 12:44) wird der Bildinhalt dem Zuschauer in unscharfer Qualität präsentiert. Das unscharfe Bild verweist dadurch auf seine eigene Materialität und eben auch auf die entscheidende Funktion dieser Materialität im Prozess der Wahrnehmung. Durch die darauf folgende Einstellung der Schärfe des Bildes erfährt das unscharfe Bild eine weitere Bedeutung: Die Bewegung des Hin-und-Her zwischen Scharf und Unscharf ist eine Suchbewegung der Kamera, die ebenfalls von den rastlosen Fahrten der Figuren nachvollzogen wird. Das Spiel mit Absenz und Präsenz des Inhalts lässt das Moment der Erscheinens statthaben: Elemente des Bildes, die vorher nur andeutungsweise zu sehen waren, treten durch die Schärfe in den Vordergrund, sind *da* und *finden statt*.

Als zweite Strategie kann die folgende Positionierung der Kamera bezeichnet werden: Die Kamera nimmt eine Position hinter dem eigentlichen Akteur ein, so dass die Handlung für den Zuschauer nicht zu sehen ist. In Minute 15:19 befindet sich Jean zusammen mit einer Prostituierten in ihrem Wohnwagen. Dort bittet er sie, sich

---

<sup>192</sup> Ebd. S. 298.

auszuziehen und die Augen zu verbinden. Nach einem kurzen Vorspiel, in dem er die immer gleichen Handlungselemente – etwa an den Haaren der Frau zu riechen und ihre entblößte, dargebotene Schamgegend zu betrachten – vollzieht, bringt er die Frau um. Die Tat an sich ist dabei für den Zuschauer nicht sichtbar, da das eingefangene Bild zum größten Teil den Rücken des Mannes wiedergibt. Auf eine Gewalthandlung kann nur durch die Schreie der Frau sowie die Geräusche ihrer Abwehrbewegungen geschlossen werden.

Die dritte und letzte Strategie im Spiel des Sichtbaren bedient sich der Lichtkonzeption: Ausgeleuchtet werden Szenen zum Teil gar nicht und die Blende wird so niedrig gedreht, dass das verbleibende Licht nur noch dazu dient, Schatten zu werfen. Bereits die erste Mordszene ist so dunkel gehalten, dass kaum genau erkennbar ist, was Jean der Frau genau antut, noch um welches ausführende Körperteil es sich dabei handelt. Die Handlung kann erneut lediglich an den Geräuschen erahnt werden.

In der Bewegung von scharf-unscharf tritt ein Element hervor, das ebenfalls einer Strategie des L'informe entspricht: Die Inszenierung amorpher Bildinhalte. Der unscharfe Inhalt des Bildes erscheint als „protoplastische Masse“<sup>193</sup>, als ein Gemisch aus unterschiedlichen Elementen, die ineinander übergehen und nicht mehr klar voneinander geschieden werden können.

Zum Schluss sei erwähnt, dass die erläuterten Strategien des L'informe über die Zersetzung der Menschlichen Figur hinaus Reperkussion erzeugen, wie Morsch bestätigt:

So wie der Film die Ereignisse nicht aufnimmt und darstellt, sondern als materielle Veränderung seines eigenen Körpers registriert, so ist der Film wiederum mit dem Zuschauer durch dessen körperliche Anwesenheit in unmittelbarem Kontakt.<sup>194</sup>

Nachdem nun die Analyse von *Sombre* gezeigt hat, wie durch die Strategien des L'informe nicht nur die Menschliche Figur zersetzt wird, sondern auch – in dieser Zersetzungsarbeit – Reperkussion stattfindet, wird der Fokus in der Analyse von *Trouble every day* auf die Bataillsche Erotik und dem ihr inhärenten Umschlagpunkt gelegt.

---

<sup>193</sup> Ebd. S. 295.

<sup>194</sup> Ebd. S. 308.

### 3.2. *Trouble every day*

Der am 11. Juli 2001 in Frankreich erschienene Film *Trouble every day* von Claire Denis erzählt die Geschichte zweier Pärchen, ihrer Dynamik und ihrer Verbindung zueinander: Der amerikanische Neurowissenschaftler Shane Brown, gespielt von Vincent Gallo, fliegt mit seiner frisch angetrauten Ehefrau June Brown in die Flitterwochen nach Paris. Dieser sich an der Oberfläche befindenden Liebesgeschichte, die durch die romantische Szene zu Beginn des Films angedeutet wird, wird eine weitere Motivationsebene hinzugefügt, die auf eine Zeit zurückgeht, die sich vor der Narration des Films befindet und in dem Plot selbst nur durch Andeutungen präsent ist: Shane ist in Paris auf der Suche nach einem ehemaligen Arbeitskollegen namens Dr. Léo Semeneau und dessen Frau Coré, gespielt von Béatrice Dalle. Beide arbeiteten einst an einem Projekt namens *bioprospection mission* in Französisch-Guayana zur Heilung von Nervenkrankheiten und der Regulierung der Libido durch pflanzlich hergestellte Tabletten. Es stellt sich heraus, dass Shane die Arbeit von Léo entwendet hat, um sie an Menschen anzuwenden und so einen möglichst maximalen finanziellen Gewinn erzielen zu können. Sowohl Shane als auch Coré leiden nun an den Folgen dieser Tabletten: Sie werden von einem schier unstillbarem Verlangen heimgesucht, dass sich darin äußert, dass sie ihre jeweiligen Sexualpartner verletzen.

Bevor *Trouble every day* auf die Bataillsche Erotik hin untersucht wird, muss zuerst eine Strategie des L'informe erwähnt werden, da sie sich ebenfalls durch die nächsten zwei Filme ziehen wird und neben dem Fokus auf die paradigmatische Inszenierung der Bataillschen Erotik als roter Faden im Hintergrund dienen kann: die Hin-und-Her-Bewegung zwischen Genre-Konventionen generiert durch die Montagearbeit.

#### 3.2.1. Montage

Zwei wesentliche Merkmale der Struktur des Filmes werden bereits in den ersten zehn Minuten des Films deutlich: Das erste Merkmal ist der Mangel an sinnstiftenden Dialogen – es wird bis zur siebten Minute kein Wort gewechselt. Durch diesen Mangel an Dialogen, aus denen eigentlich die Handlung und die jeweilige Motivation der Figuren hervorgehen würde, wird zum einen der Fokus nicht auf die geläufige Psychologisierung der Charaktere gelegt und zum anderen tritt dadurch die Montagearbeit als sinnstiftendes Instrument in den Vordergrund. Die Tatsache, dass Coré zu Beginn des Films einen Mann tötet, wird nur ersichtlich durch die Verkettung unterschiedlicher Bilder: Sieht man zuerst Coré in Minute 3:12 an der Seite einer



Autobahnstraße warten und einen Mann aus seinem Lastwagen steigen, so ist das zweite Bild das einer um den Mund mit Blut verschmierten Coré, die zu später Stunde an der Seite der Autobahn wartet. Diese Distanzierung vom klassischen dialogbasierten Film macht den Platz frei für eine „elliptical narrative structure which is built around a constellation of characters and the criss-crossing of their trajectories [...]“<sup>195</sup> Das zweite Merkmal bezeichnet das Spiel mit Genre-Konventionen und Erwartungen. Die durch das sich küssende Liebespaar zu Beginn des Film hervorgerufenen Erwartungen werden nicht erfüllt, da sich der Film, spätestens nachdem Coré in Minute 3:12 den ersten Mann tötet, als etwas anderes herausstellt, als zuerst geglaubt. Die „Absage an konventionelle Erzählstrukturen“<sup>196</sup> findet demnach auch durch die hybride Verwendungsweise von Genre-Konventionen statt: Schreibt sich der Film zuerst in das Genre des romantischen Films ein, so verlässt er dieses wieder mit der zweiten Szene, in der eine mit Blut beschmierte Coré in einer verlassenen Landschaft sitzt. Die Bewegung des Eintretens und wieder Heraustretens wird im weiteren Verlauf des Films fortgesetzt. Auch wenn Beugnet dieses Merkmal als „there is either too much gore or not enough gore“<sup>197</sup> beschreibt, sollte dieses Charakteristikum eher als eine Bewegung, eine Hin-und-Her-Bewegung, als ein Dazwischen oder „in-between-ness“<sup>198</sup> gedeutet werden. So wird ein Hybrid geschaffen, der die hohe Kunst des „auteur cinema“<sup>199</sup>, dem Claire Denis zugehörig ist, mit den als niedere Kunstformen geltenden „system of excess“<sup>200</sup> verbindet.

Die Zweiteilung lässt sich auf anderen Ebenen widerfinden – etwa in der Tatsache, dass das Leben zweier Paare und somit zweier unterschiedlicher Kulturkreise (europäisch und amerikanisch) miteinander verwoben wird –, begünstigt aber in jedem Fall die Montagearbeit des parallel editing, das zwei gleichzeitig ablaufende Geschehnisse in regelmäßigen Abständen nacheinander zusammenschneidet. Dadurch wird erneut eine Hin-und-Her-Bewegung erzeugt, die den Zuschauer aus einer Szene in eine andere versetzt, bis beide Szenen ineinander übergehen, auf einander zulaufen – exemplarisch umgesetzt ab Minute 69:20. Man kann *Trouble every day* aus diesem Grund auch als Form-Monster bezeichnen, das Claire Denis selbst wie folgt beschreibt: „My films,

---

<sup>195</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 41.

<sup>196</sup> Agel, Romi: Taktile Sinnlichkeit. Zu den Körperlandschaften bei Claire Denis. In: Global Bodies: Mediale Repräsentationen des Körpers. Hrsg. v. Ivo Ritzer u. Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz + Fischer 2012. S. 55.

<sup>197</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 37.

<sup>198</sup> Ebd. S. 41.

<sup>199</sup> Beugnet, Martine: Claire Denis. Manchester: Manchester University Press 2004. S. 14.

<sup>200</sup> Williams, L.: Film Bodies. S. 3.

sadly enough, are sometimes unbalanced. They have a limp or one arm shorter or a big nose, but even in the editing room when we try to change that, normally it doesn't work."<sup>201</sup>

### 3.2.2. Vom Kuss zum Biss – Inszenierung des Umschlags

Die oben erwähnte Zweiteilung ist auf inhaltlicher Ebene in folgenden Aspekten präsent: Man kann die banale Arbeitswelt – das Homogene – von dem abnormalen, gewaltvollen Raum der unstillbaren Begierde von Coré und Shane – dem Heterogenen – unterscheiden. Dem Homogenen sind die diversen Szenen zuzuordnen, die die Angestellten des Hotels bei ihrer Arbeit zeigen, ebenso wie die Szenen in dem Laboratorium, das als der Raum der empirischen Wissenschaft und Ratio fungiert. Doch genau innerhalb dieser scheinbar unspektakulären, geordneten und klaren Arbeitswelt ist der Horror und Terror angesiedelt:

[...], the horror that lies in wait through Denis' images is the same horror that hides behind the most familiar of settings, in the world of the most innocuous comedy, lurking in the edges of the most reassuring of cinematic clichés.<sup>202</sup>

Indem Horror nicht an einem entlegenen Ort stattfindet, sondern inmitten des Alltags, wiederholt er so den Titel des Films, der dem gleichnamigen Song von Frank Zappa entnommen ist. Das Heterogene findet nicht nur einfach in dem Homogenen als Fremdkörper statt, sondern erwächst daraus und präsentiert sich als eine, wenn auch übersteigerte, transgressive Möglichkeit.

So wie der *trouble* sich als inhärentes Element des *every day* herausstellt, so ist der tötende Biss der beiden Figuren Shane und Coré bereits eine Möglichkeit des Kusses. In diesem Umschlagmoment nimmt die Haut mehrere Funktionen ein: Sie ist zum einen die Grenze, die das Innere des Körper verbirgt, und gegen die der Biss wettet. Zum anderen ermöglicht die Haut als Oberfläche sowohl Kuss als auch Biss und fungiert in der Folge als Zeuge des Umschlags von Kuss zu Biss. Besonders deutlich wird diese Funktion der Haut in einer Szene zwischen den Eheleuten Brown: In der Badeszene Junes in Minute 29:08 ist eine Bissspur an ihrem linken Oberarm zu sehen, die darauf schließen lässt, dass Shane für einen Moment die Beherrschung verloren hat.

Auch der Körper Junes nimmt für das Merkmal des Umschlags eine Sonderrolle ein, da an ihm die Ambiguität des Bataillschen (Frauen-)Körpers besonders deutlich wird: In Minute 27 wird über zwei Minuten lang eine Badeszene gezeigt. Die Kamera fährt

---

<sup>201</sup> <http://www.pastemagazine.com/articles/2004/12/claire-denis.html>. Letzter Zugriff: 15.05.2014, 19:52.

<sup>202</sup> Beugnet, M.: Cinema and Sensation. S. 33.

dabei langsam ohne Schnittwechsel über den im Wasser liegenden, nackten Körper Junes. Doch ist es auch genau dieser saubere Körper, der als Oberfläche für die Beschmutzung dient. June ist nicht nur die Personifizierung einer „junge[n] Frau, die just vor dem Frauwerden verbleibt“<sup>203</sup>, die also mit ihren Eigenschaften der Unschuld



Abbildung 3: *Trouble every day*. R.: Claire Denis. Fr. 2001. TC: 00:09:59.

und Schönheit Kriterien des Bataillschen Frauenbildes erfüllt, sondern auch Vexierbild für die Phantasien ihres Ehemannes. Bereits im Flugzeug auf dem Weg nach Paris überkommt Shane ab

Minute 9:19 in der Toilette das Bild eines vollständig mit Blut beschmierten Körper Junes, der sich lasziv in Blut rekelt. Inszeniert wird hier nicht nur der Topos der befleckten Unschuld – der Symbiose von Heiliger und Hure – sondern auch ein radikaler Bruch von steriler, sauberer Kabinenatmosphäre und -Ausstattung, in der Shane sanft an dem Arm seiner lächelnden Ehefrau entlangküsst, zu einem hoch sexualisierten, dunkel beleuchteten Bild, bei dem erst nach einigen Sekunden erahnt werden kann, dass hier eine Frau in Blut badet.

Damit ein Körper beschmutzt werden kann, muss er zuvor gereinigt werden. So konträr und oppositionell die beiden Körperbilder auch zu sein scheinen, so kann doch ein Abhängigkeitsverhältnis vom sauberen und schmutzigen Körper festgestellt werden.

So verwundert es auch nicht, dass sich immer wieder wortlose Reinigungsszenen, in denen nichts weiter als der Prozess des Reinigens inszeniert wird, finden lassen: In Minute 33:20 entfernt Léo die Blutflecken der amourösen Eskapade von Corés Haut. Über eine Minute lang wird dabei kein Wort gewechselt, lediglich der Vorgang des Waschens, des Gleitens des Schwammes über die Haut, filmisch eingefangen. Die Reinigungskraft des Hotels in Paris, die Shane am Ende des Films im Liebespiel stark verletzt wird, nimmt ebenfalls eine besondere Rolle ein. Die Reinigung ist nicht nur

<sup>203</sup> Nancy, Jean-Luc: Mal der Blutgier. *Trouble Every Day* von *Claire Denis*. In: *Claire Denis. Trouble Every Day*. Hrsg. v. Michael Omasta u. Isabella Reicher. Wien: SYNEMA 2005. S. 60.

Teil ihrer beruflichen Tätigkeit, bei dessen Vollzug sie gefilmt wird, sie wird darüber hinaus auch bei der Reinigung ihres eigenen Körpers – ihrer Füße – gezeigt.

Der Dopplung der Körperbilder entspricht die Leitchiffre rational-irrational: „Through editing, the world of the laboratory is constantly connected to the unknown that Shane and Coré incarnate and that science must deny.“<sup>204</sup> Shane versucht konstant seinem Begehren mit Medikamenten Herr zu werden, wendet sich also an die Medizin um Hilfe. Der Körper ist hier Topos der Gefahr und in dieser Funktion kranker Körper, den die Wissenschaft heilen soll: „Die grimmige Wahrheit des Begehrens spaltet sich dabei in die Symbolik des vampirischen Erotik und in die Wildheit der Vergewaltigung durch den Biss des Sexes. Sie spaltet sich in Mythologie und in Krankheit [...].“<sup>205</sup>

### 3.2.3. Erotik und Sexualität

Denis selbst hat den Inhalt des Filmes in der Intention, den Vorwurf des Kannibalismus und Vampirismus zurückzuweisen, wie folgt beschrieben:

Moi, je parle du désir de manger l'autre, de la dévoration dont il est question dans les romans, de ces moments de trouble dans la passion amoureuse où se révèle une force brute (et non brutal) qu'on appelle la libido.<sup>206</sup>

Zentrum des Films ist nicht das Begehren, menschliches Fleisch zu essen, sondern die Ambivalenz der Libido, die eben Kuss und Biss sein kann, sowie der Moment des Umschlags. Nun kann die Frage gestellt werden, wie dieses übermäßige Begehren in Verbindung mit der Bataillschen Erotik zu bringen ist. Eigentlich bezeichnet die Erotik weder den simplen Trieb, sich fortzupflanzen, noch die nur objektiv fassbare Sexualität, sondern eine Haltung, sich an das Äußerste zu treiben und sein Sein in Frage zu stellen. In *Trouble every day* wird diese Haltung durch eine medikamentös ins Extrem getriebene Libido geebnet. Sind Shane und Coré durch ihr monströses Begehren in die gleiche Position versetzt worden, so unterscheiden sie sich in ihrem Umgang damit. Coré gibt sich dieser Bewegung hin, so dass die von ihr vollzogenen Geschlechtsakte, die immer im Tod des anderen Sexualpartners enden, als der Bataillschen Erotik zugehörig bezeichnet werden können. Sie ist das „Bild der alles verschlingenden Frau“<sup>207</sup>, die sich weigert zu handeln, gegen ihr monströses Begehren zu handeln: „Je ne

---

<sup>204</sup> Beugnet, M.: Claire Denis. S. 172.

<sup>205</sup> Nancy, J.-L.: Mal der Blutgier. S. 58.

<sup>206</sup> Beugnet, M.: Claire Denis. S. 175.

<sup>207</sup> Kleinspehn, Thomas: Le Cannibale mélancolique. Orale Gier und die Verflüchtigung des Körpers in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Leib-Zeichen, Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Rudolf Behrens u. Roland Galle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 232.

puis maintenir en moi le caractère entier que refusant d'agir, [...].<sup>208</sup> Aber Coré ist auch eine Frau, wie Bataille sie nie hätte denken und beschreiben können, da diese extreme, aktive Leidenschaft und die ihr korrespondierende Gewalt bei Bataille stets von einer männlichen Position heraus gedacht werden. Cineastische Realisierung erfährt Corés erotisches Spiel in voller Länge ab Minute 57:29: Zwei pubertierende Nachbarjungen beobachten bereits seit einer Weile die Geschehnisse im Haus und versuchen, einen



Abbildung 4: *Trouble every day*. 2001. TC: 00:54:42.

Weg in das Innere zu finden. Eines Tages gelingt es den Jungen die Eisenvorrichtung vor einem Fenster zu entfernen und in das Haus einzubrechen.

Da Coré die verschlossene Tür ihres Schlafzimmers mit einer elektrischen Säge bereits zuvor zerstört hat, trennen quer montierte Holzbalken sie von dem Rest des Hauses. Diese als Grenze fungierenden Holzbalken werden von einem der Jungen zerstört, um so den Weg zum ersehnten Liebesakt frei machen zu können. Doch diese Grenze ist nicht nur Hindernis, sondern auch entscheidendes Element im Spiel der Begierde. In der darauffolgenden Szene des Geschlechtsakts dominieren extreme Close-ups sowie sekundenlange, langsame Kamerafahrten entlang des Körpers. Beginnt auch diese Szene durchaus im Rahmen des Normalen mit Händen und Lippen, die Haut berühren, so nimmt auch sie eine Wende: Der Kuss wird zum Biss, erscheint als „Macht des Bisses und des Todes“<sup>209</sup>, indem Coré dem Opfer in den Hals beißt. Ob der Junge an dem enormem Blutverlust stirbt, wird nicht gezeigt. Aus der darauffolgenden Szene, in der Coré vor einer abstrakt mit Blut bemalten Wand hin und her geht, lässt sich allerdings schließen, dass der Junge dieses erotische Erlebnis wohl nicht überlebt hat. Kontrastiert wird der Moment des Außer-sich-Geratsens und der Aufwallung durch die klassische Geigenmusik, die die ganze Szene begleitet. Der Tod des Jungenkörpers ist

<sup>208</sup> Bataille, Georges: Sur Nietzsche. In: Œuvres complètes VI. Paris: Éditions Gallimard 1973. S. 18.

<sup>209</sup> Nancy, J.-L.: Mal der Blutgier. S. 53.

Zeuge einer Leidenschaft, die in das Innerste des Körpers will, „um Zugang zu gewähren zu dem, was mehr als Leben ist, in einem Ausbruch von Blut, Sinn und Präsenz.“<sup>210</sup> Die Verletzung des Körpers entspricht der Gabe an den Anderen, so dass der Körper Zeugenschaft ablegt für seine eigene Opferung. Die hier dem Jungen angetane Gewalt entspricht nicht der Gewalt eines Verbrechens, sondern der des Begehrens, wie Nancy bestätigt: „Im Gegenteil, das ist die Kunst, das zu filmen, was kein Mord ist, sondern die dem Mord gleichkommende Instanz im Herzen des Begehrens.“<sup>211</sup> Allerdings werden ihre Avancen gegenüber ihrem Mann Léo von ihm abgelehnt, so dass man sagen kann, dass die Bataillsche Erotik sich einer funktionierenden Sexualität in den Weg stellt.

Während Coré sich ihren Gelüsten widerstandslos hingibt, versucht Shane, dagegen anzukämpfen und eine Lösung zu finden. Die Grenzen, die Coré in Form von Fenstern oder Türen von außen gesetzt werden, finden in Shanes Fall in seinem Inneren statt. Er erweist sich auf Grund seiner Zwiegespaltenheit als „tragic figure“<sup>212</sup>, die von unstillbaren, ihn selbst ängstigenden Gelüsten heimgesucht wird: „In Trouble every day, Coré and Shane, like contemporary Jekyll and Hyde figures, are inhabited by contradictory impulses, torn between their love for their respective companions and their urge to devour the objects of their desires.“<sup>213</sup> Sein übermäßiges Begehren kommt Terror gleich, der ihn nicht in Ruhe lässt und permanente Verstörung bedeutet. Nicht nur Shane ist so in ständige Unruhe und Vorsicht versetzt, ein Gefühl der Angst und Bedrohung überträgt sich durch „the effect of the correspondences and of the sensuous camerawork, and the effective destabilising of the conventional strategies of perception and point of view“<sup>214</sup> auch auf die Zuschauer. Trotz aller Bemühungen erliegt Shane am Ende des Films seinem übermäßigen Verlangen. In den letzten fünf Minuten des Films stattet Mr. Brown der Reinigungskraft in ihrem Umkleideraum des Hotels einen Besuch ab. Dort kommt es nach einem kurzen Vorspiel zu einer erneuten sexuellen Verbindung, in der Shane die Reinigungskraft stark verletzt. Durch das Verlangen Shanes gestaltet sich auch die Sexualität der beiden Ehepartner als schwierig. Zu sexuellen Kontakten kommt es kaum, obwohl es durchaus eine sinnliche Anziehung der beiden Partner zueinander gibt. Ab Minute 71:47 wird drei Minuten lang der Versuch eines Geschlechtsaktes der beiden Eheleute gezeigt. In zahlreichen Close-ups sind zwei

---

<sup>210</sup> Ebd. S. 57.

<sup>211</sup> Ebd. S. 55.

<sup>212</sup> Beugnet, M.: Claire Denis. S. 165.

<sup>213</sup> Ebd. S. 176.

<sup>214</sup> Ebd. S. 164.

ineinander verschlungene Körper, die kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind, zu sehen. Die Close-ups leisten in diesem Zusammenhang ihren Beitrag zur Zersetzung der Menschlichen Figur, da sie bisweilen so nah an der Haut und in schnellem Wechsel montiert sind, dass eine eindeutige Zuordnung schwierig bis unmöglich erscheint – sowohl die geschlechtliche Zuordnung als auch die Zuordnung zu einem Körperteil. In der Folge entsteht der Eindruck einer amorphen, sich ständig wandelnden Haut-Oberfläche. Allerdings stehen auch in keiner anderen Szene die Geste der Berührung und der Moment des Kusses so im Fokus: „Das gängige Bild des Kusses ist das einer Berührung über die Haut, über die Lippen, die sich vollzieht, ohne die Haut zu verletzen, und die, wenn die Münder sich treffen, einen Austausch von Atem und Speichel ist, nicht von Blut.“<sup>215</sup> Nähe findet hier demnach nur unter dem Zeichen des Verlustes der Möglichkeit von Zuordnung statt. Doch leider wird das Zusammenspiel der Körper durch ein abruptes Ende des Liebesaktes und der parallel dazu verlaufenden Musik unterbrochen. Shane flüchtet in das Badezimmer, um dort zu masturbieren, während seine Ehefrau vor der verschlossenen Badezimmertür weint. Wie bereits für die Sexualität zwischen Coré und ihrem Mann festgehalten werden konnte, stellt sich auch in diesem Fall das Bedürfnis nach mehr, das die Bataillsche Erotik herbeisehnt, einer geglückten Sexualität in den Weg.

Zusammenfassend kann man sagen, dass alle drei Formen der Bataillschen Erotik im Film aufgegriffen werden. In der Darstellung nackter, entblößter Körper präsentiert der Film die Erotik der Körper, die allerdings in den meisten Fällen scheitert, da sie in dem Tod einer der beiden Sexualpartner mündet. Die erotische Beziehung zwischen Shane und seiner Frau June kann als Erotik der Herzen bezeichnet werden und bildet in ihrer Unmöglichkeit einer erfüllten objektiven Sexualität das Leidenspotential des Paares. Auf einer Metaebene entsprechen aber vor allem die Szenen des Geschlechtsakts von Coré sowie die zwischen Shane und der Hotelangestellten der heiligen Erotik. Der jeweilige Sexualpartner kann als Opfer bezeichnet werden und der Geschlechtsakt ähnelt einer Opferung. Der Sexualpartner wird jeweils der „discontinuité individuelle“<sup>216</sup> und seinem isolierten Dasein entzogen, indem sich die sexuelle Gewalt gegen das Ding in dem Anderen, gegen die „l’isolement individuel“<sup>217</sup> wendet. Die dadurch zutage tretende Welt der Kontinuität steckt den Zuschauer an.

---

<sup>215</sup> Ebd. S. 53.

<sup>216</sup> Bataille, G.: *L’erotisme*. S. 26.

<sup>217</sup> Ebd. S. 28.

In *À l'intérieur* wird das Moment der Opferung ebenfalls aufgegriffen – allerdings ohne erotische Konnotationen. Vielmehr rückt das Wechselverhältnis des Homogenen und Heterogenen im Opferungsprozess in den Fokus.

### 3.3. *À l'intérieur*

Der 2007 veröffentlichte Film von Alexandre Bustillo und Julien Maury wurde in der Rezeption als Horrorfilm bezeichnet, da er nicht nur die klassische Genrethematik der Hausbesetzung aufgreift, sondern auch in seiner Gewaltdarstellung das dem „Terrorkino“<sup>218</sup> zugesprochene Extrem erfüllt.

Die Handlung kann insgesamt in drei Abschnitte unterteilt werden. *À l'intérieur* beginnt mit dem Bild eines Fötus, das sich noch im Mutterleib befindet und nach einigen Sekunden ruckartig nach vorne geschleudert wird, so dass sich das Fruchtwasser rot färbt. Daraufhin fährt die Kamera aus der Froschperspektive näher an zwei von einem Unfall zerstörte Autos heran. Nach fünf Minuten Spielzeit folgt ein Zeitsprung von vier Monaten in die Zukunft – zweiter Handlungsabschnitt –, in dem der Besuch der Fotografin Sarah Scaringella, die bei dem Unfall am Steuer einer der Wagen saß, bei der Gynäkologin gezeigt wird. Aus dem Gespräch erfährt man, dass die Geburt für morgen, den Weihnachtsabend, angesetzt ist und dass ihr Mann Matthieu bei dem Unfall ums Leben gekommen ist. Der dritte Handlungsabschnitt spielt dann in Gänze in Sarahs Haus, in das sie sich für die letzte verbleibende Nacht vor der Geburt zurückzieht. Dort möchte sie alleine sein und keinen Besuch empfangen – weder von ihrer sich sorgenden Mutter noch von ihrem viel älterem neunten Freund Jean-Pierre, der auch gleichzeitig ihr Vorgesetzter in der Zeitungsredaktion ist, bei der sie als Fotografin arbeitet. Nach einer Weile klingelt es allerdings trotzdem an der Tür und eine unbekannte Frau bittet sie darum, ihr Telefon benutzen zu können, da sie selbst einen Zwischenfall mit ihrem Auto gehabt haben soll. Nachdem Sarah ihr diese Bitte verwehrt, wird der Tonfall der Frau aggressiver und sie lässt erkennen, dass sie Sarah und ihre tragische Geschichte kennt. Nachdem Sarah sich dann zu Bett legt, steht die Frau plötzlich mit einer Schere in ihrer Hand in ihrem Zimmer. Sie deutet an, das ungeborene Kind aus Sarah *herauszuschneiden*. Doch als Sarah dann plötzlich aufwacht, kann sie die Frau überwältigen und in das Badezimmer flüchten. Von nun an beginnt ein verzweifelter Kampf der beiden Frauen um das Ungeborene, in dem unter anderem Sarahs Mutter,

---

<sup>218</sup> Kappesser, Susanne: Inside. Die weibliche Körperinszenierung als transgressives Spiel mit dem Abjekten im neuen französischen Genrekino. In: Global Bodies: Mediale Repräsentationen des Körpers. Hrsg. v. Ivo Ritzer u. Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz + Fischer 2012. S. 160.



Jean-Pierre, mehrere Polizisten und ein Zivilist sterben. Im Laufe der Handlung erfährt man, dass die unbekannte Frau, die bis zum Schluss auch namenlos bleibt, in dem anderen am Unfall beteiligten Fahrzeug ebenfalls hochschwanger am Steuer saß, ihr Baby den Unfall allerdings nicht überlebt hat. Der eingangs gezeigte Fötus, dessen Fruchtwasser sich nach einem Ruck nach vorne rot färbt, ist demnach das Ungeborene der Frau. Zum Ende gelingt es der Frau, Sarah blutüberströmt auf der Treppe des Hauses mit einer Schere den schwangeren Bauch zu öffnen und das Baby an sich zu nehmen. Die letzten Szenen zeigen, wie die vollkommen entstellte Frau mit dem kleinen Säugling in der Hand in einem Schaukelstuhl sitzt.

### 3.3.1. Montage

Trotz der eingangs erwähnten Rezeption von *À l'intérieur* als Horrorfilm präsentiert sich auch dieser Film bei genauerem Hinsehen als Zusammensetzung von Elementen unterschiedlicher Genres. Auf den ersten Blick kann er dem französischen Terrorkino zugeordnet werden, da er eine „drastische Dimension des Körperhorror“<sup>219</sup> präsentiert. Die radikale Bildästhetik zeichnet sich durch Konfrontationsmomente mit verstümmelten und aufgerissenen Körpern aus, die die prinzipielle Verletzlichkeit und Vergänglichkeit von Körpern versinnbildlichen und als heterogene Körper bezeichnet werden können. Neben diesen Gewaltmomenten und dem klassischen Motiv der Hausbesetzung lassen sich weitere genretypische Motive finden: Sarah besitzt eine schwarze Katze, die seit je her mit okkulten Sphären in Beziehung gesetzt wird. Das Haus, der Gewaltraum, besitzt die Hausnummer 666, die Zahl des Tieres und Antichristen. Auch die vielfach als absurd und unnötig empfundene Auferstehung eines eigentlich bereits erschossenen und für tot geglaubten Polizisten mit zerfetztem Gesicht und leeren Augenhöhlen kann als sensationalistische Übersteigerung verstanden werden, die den traditionellen Exzessbegriff des Horrorkinos referiert. Darin werden all die Elemente, die nicht in die lineare, stringente Erzählökonomie des klassischen Hollywood-Kinos integriert werden können, als exzesshaft qualifiziert: „Exzessive Momente im Film treten also immer in Relation zu der jeweilig gegebenen filmischen Struktur auf, sie lassen sich nicht ohne Rückgriff auf den filmischen Kontext bestimmen.“<sup>220</sup> Vor diesem Hintergrund können die Morde der Figuren der Mutter, Jean-Pierre und der Polizisten als bloße Elemente einer Überwältigungsstrategie, die die

---

<sup>219</sup> Ebd. S. 160.

<sup>220</sup> Shelton, C.: Unheimliche Inskriptionen. S. 163.

„symbolische Lesbarkeit der filmischen Figuren temporär außer Kraft“<sup>221</sup> setzt und dem Zuschauer eine somatische Reaktion abfordert, gedeutet werden. In der Zersetzung der Menschlichen Figur findet demnach erneut Reperkussion statt.

Trotz dieser Momente kann *À l'intérieur* nicht einfach nur auf eine „Agglomeration von Attraktionen“<sup>222</sup> reduziert werden. Vielmehr verfügt er über eine zweite Ebene, wie Susanne Kappesser bestätigt: „Ein äußerst subversiver Ansatz, denn der Zuschauer wird mit zwei Ebenen konfrontiert: dem absoluten Körperhorror – durch Transgression – und zugleich mit einer Metaebene, [...]“<sup>223</sup> Diese Metaebene ermöglicht eine Analyse des Films unter weiteren Bataillschen Gesichtspunkten: Im Fokus dieser Analyse stehen die beiden Begriffe des Homogenen und Heterogenen sowie ihr Zusammenspiel. Es wird der Frage nachgegangen, mit welchen filmischen Mitteln diese beiden Sphären inszeniert werden und wie sich ihr Verhältnis zueinander gestaltet.

### 3.3.2. Inszenierungen des Homogenen und Heterogenen

Die Zweiteilung als Strukturprinzip des Films wird mit dem Aufprall beider Autos in Minute 2:30 eingeleitet und versinnbildlicht: Beide Autos werden aus der Vogelperspektive von der Kamera eingefangen. Deutlich werden dabei die Vehemenz des Aufpralls und der semantisch aufgeladene, farbliche Kontrast, der sich durch den ganzen Film ziehen wird. Das Auto Sarahs ist hell gehalten, während das Auto der Frau eine schwarze Farbe aufweist. Trotz dieser polaren Farbwahl kann das Verhältnis beider Frauen nicht als simpler Gegensatz beschrieben werden, da beide Frauen einen elementaren Verlust erlebt haben – Sarah den Verlust ihres Ehemannes und die Frau



Abbildung 5: *À l'intérieur*. R.: Claire Denis. Fr. 2001. TC: 00:02:30.

den ihres ungeborenen Kindes. Bestätigt wird diese These durch die Tatsache, dass beide Autos nicht linear aufeinandergeprallt sind, sondern in einem bestimmten Winkel, so dass die Aufprallsituation eher

<sup>221</sup> Morsch, T.: Medienästhetik des Films. S. 27.

<sup>222</sup> Ebd. S. 27.

<sup>223</sup> Kappesser, S.: Inside. S. 174.

als Form des Buchstabens V beschrieben werden kann. Diese Kollision fungiert wegen des Verlustes als Bataillsche „CHANCE.“<sup>224</sup> Und an eben dieser Stelle tut sich eine Kluft zwischen den beiden Frauen auf, die in der Farbe der Autos bereits angedeutet und in der farblichen Wahl der Kleidung beider Frauen wieder aufgegriffen wird: Während Sarah in eine melancholisch-depressive Stimmung verfällt, reagiert die Frau mit einer manischen Besessenheit, die von Wut und Aggressionen begleitet wird. Sarah arbeitet trotz ihrer Niedergeschlagenheit weiterhin als Fotografin und wird so dem „principe de la réalité“<sup>225</sup> gerecht. Sie verkörpert das Homogene mit seinen Idealen der Arbeit und Nützlichkeit. Interessant ist die Tatsache, dass ihr Werkzeug die Fotokamera ist, mit der sie eine Distanz zur Welt einführt, mit der sie die Frau aber auch nie genau photographisch einfangen kann. Die Frau ist auf den zwei Fotos, die Sarah von ihr macht, – einmal im Park und einmal hinter der Glastür – nur als verschwommener Fleck erkennbar. Da die Frau nicht der Arbeitswelt zugeordnet werden kann, gehört sie der Welt des Heterogenen an, die aus der Perspektive der Welt des Homogenen nur als bedrohliches Schwarz wahrgenommen werden kann. Der Sonderstatus der Frau wird durch die altertümlich wirkende Gothik-Kleidung der Hauptdarstellerin Béatrice Dalle sowie der Tatsache, dass sie den ganzen Film über nie mit Vornamen oder Nachnamen angesprochen wird, also keine wirkliche Identität erhält, unterstützt. Man kann demnach schließen, dass Sarah dem Bereich des Homogenen zuzuordnen ist, während die Frau als bedrohliches, weltfremdes und nicht identifizierbares Wesen in ihrem Toben und Rasen dem Bereich des Verfemten angehört.

Nach dem Unfall wird durch bestimmte filmische Mittel ein Gefühl der Bedrohung, des Lauerens erzeugt, das der Ankunft der Frau vorausseilt und sie ankündigt, aber auch die prinzipielle Angst des Menschen vor dem Heterogenen reflektiert. Die Worte der Krankenschwester in Minute 6:00 wirken im Nachhinein wie eine Vorhersage: „Die erste Geburt ist die schwierigste“; „Ich hab doch tatsächlich zwölf Stunden im Kreißsaal gelegen“; „Und dann war’s auch noch ganz umsonst – eine Totgeburt.“ Sowohl die Beleuchtung der jeweiligen *mise en scène* als auch die Kameraführung sind tragende Bausteine in der Inszenierung der bedrohlichen Atmosphäre. Zum einen gibt es keine zentrale Lichtquelle, die den Aktionsraum erhellt, sondern nur das indirekte, schwache Licht zweier Tischlampen innerhalb des Hauses, das die Räume in ein schattenhaftes Grau taucht. Der Aufmerksamkeitspunkt und der Lichtpunkt verhalten sich divergent zueinander. Hinzu kommt der Eindruck einer nebligen oder sehr staubigen Luft

---

<sup>224</sup> Bataille, Georges: *Le coupable*. In: *Œuvres complètes V*. Paris: Éditions Gallimard 1973. S. 341.

<sup>225</sup> Bataille, G.: *Théorie de la religion*. S. 343.

innerhalb des Hauses, die jedes Mal, wenn das Geschehen in die Nähe einer der Lampen rückt, in Erscheinung tritt. Diese Lichtstrategie wird zu einem späteren Zeitpunkt, wenn die Frau das Licht des Hauses ausschaltet, in sein Extrem gesteigert: Ort und Handlung werden nur noch mit einer Taschenlampe beleuchtet, die eine nur sehr partielle Wahrnehmung ermöglicht. Ähnlich wie das spitze Werkzeug der Frau – Stricknadel oder Schere –, mit dem sie die anderen attackiert und tötet, bohrt auch die Taschenlampe einen Lichtstrahl durch die Dunkelheit. Zum anderen erzeugt die Kameraführung ein Gefühl der Unruhe und Bedrohung, indem sie eine Position einnimmt, die das Geschehen von außerhalb beobachtet: In Minute 16:59 befindet sich die Kamera hinter dem Treppengeländer des Flures und zeichnet das Gespräch Sarahs an der Tür für einige Sekunden durch das Geländer der Treppe auf. Die Kamera lauert außerhalb des eigentlichen Geschehens, ist in dieser Positionierung aber expressiv und sinnstiftend.

Die oben beschriebene farbliche Aufteilung spiegelt sich in der Tonkomposition, für die François Eudes verantwortlich ist: Die Filmmusik wechselt zwischen ambientartigen Klängen, einer melancholischen Musik mit melodiosen Violinen, die die Niedergeschlagenheit und Depression Sarahs wiedergibt, und schrillen, verstörenden Schreien, die vor allem viele der von der Frau begangenen Angriffe begleiten – wie etwa der Kampf mit Jean-Pierre in Minute 38:37. Sicher können diese Schreie als Strategie der Maximierung von Angst und Verstörung gesehen werden, doch sind sie nach Bataille auch als „le cri émerveillé de la vie“<sup>226</sup> und als Momente des Heiligen interpretierbar: „Le sacré est ce bouillonnement prodigue de la vie que, pour durer, l’ordre des choses enchaîne et que l’enchaînement change en déchaînement, en d’autres termes en violence.“<sup>227</sup> Interessant erscheint die Tatsache, dass die Verletzungen durch spitze Werkzeuge – in diesem Fall Stricknadeln – verursacht werden, die kleine Löcher in den Körper des Opfers bohren, und auch die schrillen Schreie das Bild eines schreienden und somit geöffneten Mundes suggerieren. Das Loch als Gefahr und Bedrohung für die Unversehrtheit des Körpers wird an dieser Stelle ebenso referiert wie das Verständnis der Bataillschen Transgression als eine Geste des Bohrens. Neben den schrillen Schreien werden die Angriffe der Frau durch ein stumpfes Pochen begleitet. In Minute 31:38 wird dieses Pochen in der Verfolgung Sarahs durch die Frau ins Bad immer schneller, bis sie dann, als Sarah sich im verriegelten Badezimmer befindet und die Frau vor der verschlossenen Tür zusammenkrümmt, plötzlich endet. Man bekommt

---

<sup>226</sup> Ebd. S. 309.

<sup>227</sup> Ebd. S. 312.

den Eindruck, als würde dieses Pochen in dem Kopf der Frau stattfinden und nicht etwa ein filmisches Element aus dem Off sein.

Das Homogene und Heterogene werden nicht nur durch die farbliche Aufteilung definiert und voneinander getrennt, sondern auch durch die räumliche Verortung: Das Homogene ist dabei stets im Inneren situiert und durch Wände von dem Rest abgegrenzt. Räume des Homogenen sind etwa das Haus Sarahs und im Verlauf des Einbruchs des Heterogenen das Badezimmer. Dementsprechend wird der Ort des Außerhalb – ob nun außerhalb des Hauses oder außerhalb des Badezimmers – dem Heterogenen zugesprochen. Darüber hinaus wird die Perspektiven des Innen und Außen immer wieder durch die Kameraarbeit inszeniert, so dass es zu sprunghaften Bewegung kommt. Der Film beginnt – seinem Titel treu – mit einer Innenschau der Gebärmutter. Den eigentlichen Aufprall beider Autos sieht der Zuschauer nur von Innen durch die Reaktionen des Babys auf die Schleuderbewegung nach vorn und der Färbung des Fruchtwassers. Nach einer Abblende ins Schwarze wird der Moment nach dem Aufprall mit melancholischer Violinenmusik gezeigt. Im weiteren Verlauf des Filmes findet während den Kampfsequenzen der beiden Frauen immer wieder eine Innenschau der Gebärmutter statt, in der die Auswirkungen der Kampfhandlungen auf das Ungeborene deutlich werden. Inszenierungen von Innen und Außen finden auch entlang räumlicher Gegebenheiten statt: In Minute 24:32 wird acht Sekunden lang das Haus aus der Vogelperspektive gezeigt, so dass die darin stattfindenden Handlungen nur von außen beobachtet werden können. Auch bei dem Besuch der Polizisten in Minute 22:06 wechselt die Kamera immer wieder von der Position außerhalb des Hauses hinter den Polizisten zu einer Position innerhalb des Hauses hinter Sarah. Besonders deutlich werden die Trennung von Innerhalb und Außerhalb sowie die Sprunghaftigkeit der Kamera, nachdem Sarah in Minute 31:15 in das Badezimmer flüchtet. Die Kamera alterniert permanent in harten Schnitten von der Außenschau, den Attacken der Frau gegen die Tür und den verängstigten Reaktionen Sarahs im Badezimmer.

Innen und Außen sind zum einen Begriffe räumlichen Denkens, bedürfen also einer räumlichen Dimension wie dem Badezimmer, dem Haus und dem Körper Sarahs. Mit ihnen wird auch immer der Gedanke einer Grenze etabliert – versinnbildlicht in Fenstern oder Türen. Zum anderen entspricht die Leitdifferenz von Innen und Außen der von Subjekt und Objekt, so dass „la fusion de l’objet et du sujet“<sup>228</sup> auch nur in dem Moment stattfinden kann, in dem Begriffe wie Innen und Außen ihre Gültigkeit

---

<sup>228</sup> Bataille, G.: *L’expérience intérieure*. S. 21.

verlieren oder ineinander verlaufen und so nicht mehr klar differenzierbar sind. Dieser Zerfallsmoment findet am Ende des Films mit der Geburt des Kindes und dem Tod Sarahs statt.

Die Bewegung des Sprunges lässt sich auf weiteren Ebenen wiederfinden: Die Analyse der Formalspannung des Film weist häufige sprunghafte Wechsel zwischen hoher und niedriger Schnittfrequenz auf, die als wichtiges Element der Montage den Rhythmus des Film bestimmt.<sup>229</sup> *À l'intérieur* beginnt mit einer geringen Formalspannung von 21, die sich nach dem Besuch der Frau an der Tür steigert. Trotz dieser Steigerung lassen sich sowohl zu Beginn als auch in der Mitte und am Ende des Filmes erhebliche Sprünge der Schnittfrequenz wiederzufinden: In Minute 24:32, in der Sarah sich auf die Nacht vorbereitet, kann eine Schnittfrequenz von 15,3 registriert werden. In der nächsten Szene, die den ersten Versuch der Frau zeigt, den Bauch Sarahs aufzuschneiden, sowie ihren Fluchtversuch ins Badezimmer wiedergibt, wird diese auf 6 angehoben, nur um dann bei dem Besuch von Jean-Pierre wieder auf 10 zu fallen. Auch wenn die Schnittfrequenz für einen Horrorfilm nicht auffällig hoch ist, so wird durch den permanenten Wechsel zwischen hoher und niedriger Schnittfrequenz eine Bewegung erzeugt, die mitunter desorientierend und verstörend wirken kann. Der eigentliche Film findet somit weder auf der einen noch auf der anderen Ebene statt, weder auf hoher noch auf niedriger Frequenz, sondern dazwischen, in dem Wechsel und der Bewegung. Wie sich erwiesen hat, bedingt die Inszenierung des Heterogenen und Homogenen auch immer das Moment des Sprungs.

### 3.3.3. Momente der Transgression

Es wurde bereits deutlich, dass die Begegnung und Konfrontation beider Frauen in stufenweisem Aufbau erfolgt: Die erste und entscheidende Begegnung, die den Weg für alle weiteren ebnet, ist der Autounfall, der einen konstitutiven Mangel im Leben beider Frauen erzeugt.

Die darauf folgenden Begegnungen können als Momente im Prozess einer Opferung bezeichnet werden, in der sich die Gewalt der Frau gegen den Dingstatus Sarahs richtet: „Le sacrifice détruit les liens de subordination réel d'un objet, il arrache la victime au monde de l'utilité et la rend à celui du caprice inintelligible.“<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Die formale Spannung eines Filmes bezeichnet das Verhältnis der Anzahl der Einstellungen und der gemessenen Zeit in Sekunden. Sie ist von der psychologischen Spannung zu unterscheiden, kann diese aber beeinflussen und reflektieren.

<sup>230</sup> Bataille, G.: *Théorie de la religion*. S. 307.

Als zweites Moment sei der Besuch der Frau vier Monate nach dem Unfall bei Sarah ab Minute 16:20 genannt. Unter dem Vorwand einer Autopanne bittet diese um Einlass in ihr Haus. Nachdem Sarah ihr diesen Wunsch abschlägt, verliert die Frau kurz die Fassung und gibt mit dem Satz „Dein Mann ist tot, Sarah“ Preis, dass sie genaue Informationen zu ihrem Leben hat. Zwischen den beiden Frauen befindet sich eine verschlossene Tür, die sie noch räumlich und visuell voneinander trennt.

Diese visuelle Trennung wird in der dritten Begegnung ab Minute 19:13 aufgehoben: Hier befinden sich Sarah und die Frau nur durch das Glas der Terrassentür getrennt voneinander. Sarah sieht in der Nacht nur die dunklen Umrisse der Frau, die bewegungslos vor dem Glas steht. Mit dem Schlag der Frau gegen das Glas, das



Abbildung 6: *À l'intérieur*. 2001. TC: 00:20:08.

daraufhin bricht, bekommt diese Trennung in Minute 19:59 einen ersten Bruch und kündigt den nächsten Schritt an.

Bei der nächsten Begegnung – das vierte Moment – ist die räumliche Distanz in Gänze aufgehoben: In

Minute 27:13 steht die Frau nun in Sarahs Schlafzimmer mit einer Schere in der Hand, bereit, sich das zu nehmen, was ihrer Meinung nach ihr zusteht – das ungeborene Kind in Sarah.

Durch die darauffolgende Flucht Sarahs in Minute 31:16 ins Badezimmer – fünftes Moment – wird erneut eine Grenze gezogen, die in der Badezimmertür versinnbildlicht wird. Die Position beider wird in dieser Situation besonders deutlich: Der Mensch ist mit der Konfrontation mit dem Heterogenen völlig überfordert und absolut ängstlich. Kann diese Angst durchaus als Schwäche und Eingeständnis des Verlustes der geglaubten Souveränität bezeichnet werden, so ist sie aber auch Möglichkeit: „Au lieu d’aller à la profondeur de son angoisse, l’anxieux babille, se dégrade et fuit. Pourtant l’angoisse était sa chance: [...]“<sup>231</sup> Die primäre Reaktion Sarahs ist die Flucht, während die Frau mit einer scheinbar unstillbaren Wut gegen die Tür wettet. Die Frau wird im Verlauf des Films immer aggressiver und geht mit immer maßloserer Gewalt gegen

<sup>231</sup> Bataille, G.: *L’expérience intérieure*. S. 47.

Sarah vor. Gerade diese Gewalt bezeichnet Bataille als Intimität: „[...] , et elle est la destruction, parce qu'elle n'est pas compatible avec la position de l'individu séparé.“<sup>232</sup>

Die Frau, die zuvor als furchtlos dargestellt wurde, weil sie nicht davor zurückschreckt, die brennenden Autos in den Banlieues zu fotografieren, erscheint nun angesichts der Bedrohung und Vehemenz des Verfemten ihrer Stärke und Souveränität beraubt. Boelderl zustimmend ist diese Reaktion allerdings völlig im Rahmen des Nachvollziehbaren:

Folgerichtig kann man die Souveränität auch nicht „wollen“ – niemand kann seinen eigenen Untergang wollen, und auch wenn man dies als denkmöglich zugestände, würde aus einem solchen Wollen folgen, daß der Akt, den man zur Herbeiführung des Untergangs und damit zur Erreichung der Souveränität setzte, alles andere wäre als ein souveräner Akt.<sup>233</sup>

Signifikant ist, dass Sarah gerade in den Ort des Hauses flüchtet, der für die Hygiene und Sauberkeit verantwortlich ist, sich somit also in den sicheren Schoß der Diskontinuität begibt. Wie in 2.6.1. bereits beschrieben, bilden Hygiene und Reinlichkeit ein wesentliches Element in dem Körperdiskurs des idealschönen Körpers. Sowohl durch die Farbwahl – das Badezimmer ist ganz in Weiß gehalten – als auch durch die Beleuchtung – das Badezimmer wird großflächig hell ausgeleuchtet – wird es als das Homogene von dem Bereich darum unterschieden. In Minute 54:38, in der Sarah die Badezimmertür öffnet, um einen Polizisten reinzulassen, die Frau diesen aber von hinten erschießt, so dass Sarah die Tür wieder schließt, macht die Kamera einen Schwenk nach oben und filmt zuerst Flur, dann Tür und dann Badezimmer aus der Vogelperspektive, so dass die beiden Bereiche in ihrer Verschiedenheit und der Grenze deutlich hervortreten. Durch das Weiß des Badezimmers zeichnen sich aber auch die Verletzungen Sarahs deutlicher ab als in einem weniger beleuchteten Zimmer. Das Ausmaß und die Vehemenz der Gewalt der Kontinuität werden so sehr deutlich.

In der Folge findet ein Kampf beider Frauen um Erhalt und Destruktion der Tür statt. In diesem Kampf gelingt es Sarah, die Frau durch einen Stich in den Unterarm zu verletzen. Ab dem versehentlichen Tod an ihrer Mutter beginnt Sarah sich vehementer zu wehren, indem sie unter anderem eine Spiegelscherbe als Waffe benutzt.

Das sechste Moment im Prozess der Opferung wird durch den Einbruch der Grenze – die Badezimmertür – eingeleitet. Nachdem diese in Minute 52:30 zum ersten Mal weit offen steht, scheint sich in Sarah etwas verändert zu haben. Sie legt sich zwar auf Befehl des Polizisten ins Bett, macht den Anschein, als ob sie aufgeben hätte, doch für einen kurzen Moment eröffnet sich für Sarah ein Moment der Souveränität durch die

---

<sup>232</sup> Bataille, G.: *Théorie de la religion*. S. 312.

<sup>233</sup> Boelderl, A.: *Georges Bataille*. S. 67.



Androhung der Opferung ihres noch ungeborenen Babys. Sie scheint die Situation angenommen und sich der Angst gestellt zu haben, da sie nun nicht mehr ängstlich, sondern bestimmt gegen die Frau vorgeht. Dadurch, dass sie sich aus dem sicheren Bereich des Badezimmers in das Bett legt, geht Sarah der Konfrontation nicht mehr bewusst aus dem Weg, sondern lässt die Frau sehr nah an sich kommen, um sie aus dieser Näher heraus attackieren zu können. Nach einem missglückten Fluchtversuch – die Tür des Hauses ist verschlossen – gelingt es Sarah, die Frau ein letztes Mal zu verletzen: Durch die Kombination einer Zigarette und Spray verbrennt Sarah ihr die rechte Gesichtshälfte. In der Folge bastelt sie sich aus einem Messer und einem Stock eine speerartige Waffe. Untermalt wird diese Aufbruchsgeste durch stetig schneller und lauter werdende Musik.

Allerdings erliegt Sarah am Ende trotz allem auf der Treppe der Frau: Durch die Öffnung ihres Bauchbereichs durch die Frau tritt Sarah endgültig in die Welt der Kontinuität ein, wie Susanne Kappesser bestätigt: „Denn die Trennung des Kindes von der Mutter und der darauffolgende Tod lassen Sarah endgültig in den Bereich der Kontinuität übergehen, [...]“<sup>234</sup> Die parallel verlaufenden Prozesse der Transgression, Opferung und Metamorphose sind damit beendet und zurück bleibt nur der entgrenzte Körper Sarahs, dessen Organe auf der Treppe verstreut liegen. Interessant erscheint die Tatsache, dass die endgültige Auflösung auf der Treppe stattfindet. Im Gegensatz zur Tür fungiert die Treppe nicht als Grenze, sondern als Schwelle, als fließender Übergang zwischen zwei Ebenen. Dieser letzte – siebte – Moment in Minute 70:45 kann als eine doppelte Geburt bezeichnet werden: Es wird nicht nur das Kind geboren, sondern auch eine zweite Geburt – die Geburt Sarahs – „dans la sortie du monde des choses“<sup>235</sup> findet statt. In dieser zweifachen Geburt wird der Vorwurf, den man Batailles Begriffssystem gemacht hat, deutlich: „Elle a sans nul doute la même intention fondamentale que le sacrifice archaïque, qui est, suivant un inéluctable destin, en même temps de lever et de préserver l’ordre des choses.“<sup>236</sup> Geschützt wird dieses in der Folge durch das Neugeborene und aufgehoben durch Sarah selbst. Die Souveränität Sarahs ist am Ende eine „Chiffre des Todes.“<sup>237</sup> Mit dem souveränen Tod fallen die Differenzierungen zwischen Schöpfung und Zerstörung, sowie zwischen Innen und Außen, aber auch – auf

---

<sup>234</sup> Kappesser, S.: Inside. S. 173.

<sup>235</sup> Bataille, G.: Théorie de la religion. S. 328.

<sup>236</sup> Ebd. S. 328.

<sup>237</sup> Bürger, Peter: Die Souveränität und der Tod. Batailles Einspruch gegen Hegel. In: Georges Bataille. Vorrede zur Überschreitung. Hrsg. v. Andreas Hetzel u. Peter Wiechens. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 37.

einer Metaebene – zwischen Zuschauer und Leinwand. Sowohl innerhalb der Narration, als auch in der Situation des Zuschauers ist die Bataillsche Transgressionsstruktur des Opfers erkennbar: Der Opfernde – die Frau – ist von der Welt der Dinge und der Arbeit getrennt, ebenso wie das Opfer – Sarah – am Ende stirbt, damit die Zuschauer die Erfahrung des Heiligen machen, das sich durch die Ansteckung verbreitet.

Man kann demnach von zwei verschiedenen Überschreitungsgesten und -arten sprechen: Zum einen findet eine Überschreitung in der Basiserzählung durch die nicht motivierten Tode statt. Tod und Gewalt verweisen hier nur auf sich selbst und erinnern an die set-pieces des klassischen Horrorfilms. Überschreitung wird hier als Überschuss definiert, der sich dem hermeneutischen Signifikationsprozeß entzieht und so eine Lehrstelle bildet. Zusätzlich findet eine Überschreitung auf der Metaebene zwischen Leinwand und Zuschauer statt: Durch die Präsentation von Körperbildern, die den ersten drei Strategien des L'informe entsprechen, wird die Wechselwirkung der Berührung in Gang gesetzt, die im Zeichen der Überwältigung steht.

Während in *À l'intérieure* der Opferungsprozess von außen gezeigt wird – in dem Wechselspiel zwischen Homogenen und Heterogenen –, fokussiert *Martyrs* das Innenleben des Opfers in der Opferung.

### 3.4. *Martyrs*

Der 2008 auf dem Festival Nouveau Cinéma gezeigte Film hat nicht nur wegen seiner drastischen und unverblühten Darstellung von Gewalt für Furore und Empörung gesorgt, sondern vor allem durch die Tatsache, dass dieser Gewalt ein philosophischer Hintergrund gegeben wird.

*Martyrs* besteht insgesamt aus zwei Handlungseinheiten, wobei die erste Handlungseinheit dem eines klassischen Rachefilms entspricht: Lucie kann als junges Mädchen aus einer Art Folterkeller entkommen und in einem Waisenhaus Zuflucht finden. Dort schließt sie Freundschaft mit dem Waisenmädchen Anna, die zu ihrer einzigen Vertrauensperson und Ansprechpartnerin wird. Lucie wird (in ihrer Phantasie) von einer abgemagerte, mit Narben übersäten Frau verfolgt, die ihr Gewalt antut. Fünfzehn Jahre später glaubt Lucie die Täter in einem Zeitungsartikel wiedererkannt zu haben, sucht ihr Haus auf und erschießt daraufhin die vierköpfige Familie. Als ihre Freundin Anna hinzukommt und die Leichen in einer Grube entsorgen will, stellt sich heraus, dass die Frau, die Anna über die Jahre begleitet hat, als traumatischer Rest der Folter, lediglich eine Einbildung ist. Immer wenn die Kamera zeigt, wie die Frau Lucie

verletzt, verletzt sie sich eigentlich selbst. Am Ende erliegt sie der Frau, indem sie sich (in ihrer Vorstellung die Frau) die Kehle durchschneidet.

Mit dem Vollzug der Rache und dem Selbstmord der eigentlichen Hauptfigur Lucie endet die erste Handlungseinheit des Films. In der Folge kommt es zu einem Wandel sowohl des Fokus' des Films als auch der Motivation: Anna wird nun zur Hauptfigur des Geschehens und die Handlung nimmt eine Wende in die Erkundung der „philosophischen und spirituellen Dimensionen der Tortur.“<sup>238</sup> Nach dem Selbstmord Lucies findet Anna eine versteckte Tür, hinter der sich eine Treppe befindet. Diese führt in einen Flur, an dessen Wänden Photographien leidender und gefolterter Menschen hängen. Dieser Raum verfügt über eine weitere Treppe, die in den eigentlichen Folterraum führt. Dort findet Anna eine mit Narben übersäte, abgemagerte Frau, die mit einer Eisenkette gefesselt ist. Nachdem Anna sie losgebunden und gewaschen hat, kommt eine Gruppe bewaffneter, schwarzgekleideter Menschen hinzu, die die Frau erschießen und Anna erneut in den Keller bringen. Dort erklärt die stets nur als Mademoiselle angeredete ältere Frau Anna das Vorhaben ihrer Geheimgesellschaft: Durch die systematische Zufügung von Gewalt erhofft sich Mademoiselle die Transformation eines Opfers in einen Märtyrer. Indem sie den Schmerz annehmen, das *Leiden lernen*, transzendieren sie zu einer Art *Übermensch*, der einen Bewusstseinszustand erreicht, der den normalen Menschen fremd ist und den Zugang zu der anderen Welt nach dem Tod ermöglicht. Sie verstehen den Begriff des Märtyrers dabei rausgelöst aus religiösen Zusammenhängen. Angeblich sollen junge Frauen besonders für die Transformation geeignet sein. Da Anna diesem Profil entspricht, beginnt von nun an ein mehrstufiger Prozess der Schmerzzufügung und Folter. Mit dem dritten und letzten Schritt – der Häutung – erreicht Anna den ersehnten ekstatischen Zustand völliger Entspannung. Nachdem Mademoiselle darüber informiert worden ist, ihr die Frage nach der Existenz der anderen Welt gestellt wird, wird die Geheimgesellschaft zusammengerufen, um ihr nach siebzehn Jahren *Forschung* die Botschaft zu verkünden. Doch kurz bevor Mademoiselle vor den versammelten Mitgliedern reden soll, begeht sie mit den Worten „Zweifeln Sie!“ im Badezimmer Selbstmord. Beendet wird der Film mit dem Einblenden der lexikalischen Definition von Märtyrer „martyr: nom, adjectif; du gree „marturos“: temoin“, bevor noch einmal für wenige Sekunden Annas gehäutete Körper im Vollbild gezeigt wird.

---

<sup>238</sup> Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010 (Kultur & Kritik I). S. 83.

Im Gegensatz zu den anderen Filmen des Cinéma du corps, die lediglich „a wilfully Bataillen feel“<sup>239</sup> aufweisen, lassen sich in *Martyrs* konkrete Hinweise auf Bataille finden: Eine der Photographien, die die Wände des weiten Flures im Keller säumen, ist die bekannte Photographie des gemarterten Chinesen, die Bataille in *Les Larmes d'Éros* erwähnt. Dieser verweist in seiner Funktion als Synonym für die innere Erfahrung und in seinem Status als Opfer auf die wesentlichen Begriffe dieser Analyse. Es wird hier der Frage nachgegangen, wie das Bataillsche Opfer und die innere Erfahrung filmisch inszeniert werden.

### 3.4.1. Stufen der Opferung

Ab Minute 62:40 wird über 24 Minuten das systematische Martyrium Annas gezeigt. Es wird eine Machtstruktur erzeugt, in der Anna – ähnlich dem Knecht – die untergeordnete Position einnimmt. Die Opferung nimmt ihren Anfang mit der Reduktion der Bewegungsfreiheit – zum einen durch die Isolation in einem verschlossenen Raum; zum anderen, indem sie sich nur im Radius einer massiven Eisenkette bewegen kann. Nach der Rasur des Kopfhaares wird Anna an einen am Boden montierten Eisenstuhl gefesselt, kann durch ein Loch im Boden urinieren und wird regelmäßig durch eine Person mit einer schleimartigen Mahlzeit gefüttert. Der Raum ist hier doppelter Gewaltraum: Nicht nur finden in ihm vehemente Gewalthandlungen statt, er beraubt Anna auch der räumlichen Freiheit und entzieht ihr so die Möglichkeit sozialer Interaktion. Angesichts der Ausweglosigkeit und eigentlichen Hoffnungslosigkeit der Situation erscheint sie als entblößt. Ihre seelische Nacktheit entspricht dem Mangel jeglicher Handlungsmacht. Durch den Körper und seine Inanspruchnahme wird eine Wirkung auf Seele und Geist erzeugt. Anna befindet sich in der Lage des totalen Ausgeliefert-Seins und seelischer Verzweiflung, die später zum Umschlagpunkt wird: „Le désespoir est simple: c'est l'absence d'espoir, de tout *leurre*. C'est l'état d'étendues désertes et – je puis l'imaginer – du soleil.“<sup>240</sup> Angesichts dieser Zitates verwundert es nicht, dass, nachdem Anna die innere Erfahrung gemacht hat, die Kamera bei der Fahrt in ihr Auge einen gold-gelb-roten sich im permanenten Wandel befindenden Nebelball einfängt, der an die Sonne mahnt. Die Sonne fungiert in ihrem Merkmal der „conception la plus élevée“<sup>241</sup> und „déchet, c'est-à-dire la

---

<sup>239</sup> Beugnet, M.: *Cinema and Sensation*. S. 43.

<sup>240</sup> Bataille, G.: *L'expérience intérieure*. S. 51.

<sup>241</sup> Bataille, Georges: *Soleil pourri*. In: *Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940*. Paris: Éditions Gallimard 1970. S. 231.

combustion<sup>242</sup> als Symbol der Verausgabung und später in 3.4.3. als Marker der Existenz des Heterogenen.

Im zweiten Schritt findet eine Veränderung der Gewaltform statt: Zu der Isolation kommen ab Minute 68:00 körperliche Misshandlungen in regelmäßigen Abständen durch einen Mann der Geheimgesellschaft namens Michelle. Das Gefühl der Ohnmacht und Angst wird so potenziert und die Gewalt auf dem Körper sichtbar: Annas Gesicht ist übersät mit Blutergüssen, ihre Lippen sind geschwollen und aufgeplatzt, ihre Augen ebenfalls geschwollen und blau.

Allerdings lassen sich nach einigen Szenen der körperlichen Misshandlung erste Veränderungen in der Haltung Annas erkennen: Sie löst sich zunehmend von der



Abbildung 7: *Martyrs*. R.: Pascal Laugier. Fr./Ca. 2008. TC: 01:15:25.

Situation und lässt ihre Gedanken an Lucie und ihre Zeit zusammen schweifen. Sie spricht mit sich selbst und streichelt ihre Wange so als ob ihre Hand Lucies Hand sei. Diese mentale Veränderung wird von der Kamera durch Close-ups ihres Gesichts

und dem Einsetzen langsamer, melancholischer Musik untermahlt. In Minute 76:25 spricht Lucie dann sogar aus dem Off zu Anna und reflektiert in ihren Worten die Haltung des Souveräns. Auf die Frage Annas wie sie mit der Angst umgehen solle, rät Lucie ihr dazu, sich einfach gehen zu lassen. Die Angst ist Chance der Transgression und der richtige Umgang mit ihr ermöglicht Souveränität:

Bataille fordert, die Angst bewußt zu leben, sie als Sprungbrett in die Transgression zu bejahen. Ohne das Erlebnis der Angst wäre der Mensch nicht fähig, sein Selbstbewußtsein zu erreichen, geschweige denn die Möglichkeiten, «souveräner Selbstverschwendung» zu begreifen. Die Angst verheißt dem Menschen die Befreiung aus seiner utilitaristischen Zwangssituation.<sup>243</sup>

In dem Moment, in dem Anna beginnt, sich der Situation hinzugeben und nicht mehr gegen die Angst zu kämpfen, beginnt der Transformationsprozess vom Opfer zur Märtyrerin, vom Knecht zum heiligen Opfer. In und mit der Akzeptanz der Angst und

---

<sup>242</sup> Ebd. S. 231.

<sup>243</sup> Luckow, Marion: Nachwort. In: Georges Bataille: Das obszöne Werk. 21. Auflage Hamburg: Rowohlt 2010. S. 229.

der Möglichkeit des Todes wird Anna souverän. Die aus der Ermangelung des nützlichen Handelns resultierende Angst geht in ein Delirium über, das Bataille auch als „perte de soi partielle, explosive“<sup>244</sup> bezeichnet hat, bevor sie letztlich in der Entspannung mündet. Cineastisch realisiert wird dieses Überschreitungsmoment in dem direkten Blick Annas in die Kamera. Darüber hinaus findet damit die Durchbrechung der Erzählsituation durch die Leinwand in den Raum des Zuschauers statt, so dass man von zwei Überschreitungsprozessen sprechen kann, die miteinander verwoben sind.

### 3.4.2. Ekstase des Opfers

Der in dieser zweiten Phase beginnende Ablösungsprozess wird durch die dritte Phase ab Minute 79:50 – die Häutung, die in der Filmgeschichte selten so drastisch wie direkt gezeigt worden ist – vollendet. Haut wird hier als ultimative Grenze und identitätsstiftendes Merkmal verstanden: „Die Enthäutung nimmt den Opfern mit ihrem Leben auch ihre Identität, sie löscht mit der Haut die <Person> aus.“<sup>245</sup> Mit der Grenze verschwindet aber auch die eindeutige Bestimmungsmöglichkeit von Leben oder Tod, hier und dort: „Daß gerade anhand der Haut diese Auflösung zwischen Intern und Extern immer wieder verdeutlicht wird, liegt zum einen darin begründet, daß die Haut historisch als finale Grenze des Selbst bestimmt wurde, [...]“<sup>246</sup>

Das hier in die fiktionale Realität umgesetzte „masochistische Phantasma des enthäuteten Körpers“<sup>247</sup> bedeutet aber auch einen Wegfall der Schutzfunktion der Haut und somit eine Radikalisierung der Situation des Ausgeliefert-Seins. In dem gestuften Prozess zur Märtyrerin wird die Häutung bei lebendigem Leibe, die eigentlich als Strafritual und archaischer Opferbrauch insbesondere in „asiatisch-orientalischen Kulturen“<sup>248</sup> wie bei den Persern und Assyrern geläufig war, als positive Stufe in einer Entwicklung zur Souveränität umgedeutet. Waren die Körper der anderen Frauen lediglich von länglichen Narben als Zeichen des ihnen angetanen Leids und ihrer Opferrolle übersät, so ist bei der Häutung, wie bereits Ovid für den Mythos des Silen Marsyas anmerkte, der ganze Körper eine einzige „Wunde.“<sup>249</sup> Die Haut dient als Chiffre der Grenze, die in dem letzten Schritt wegfällt und somit den Bereich der inneren Erfahrung ermöglicht, der eben jenen Zustand der Unbestimmtheit zwischen

---

<sup>244</sup> Bataille, G.: *Le coupable*. S. 336.

<sup>245</sup> Benthien, C.: *Haut*. S. 85.

<sup>246</sup> Ebd. S. 275.

<sup>247</sup> Ebd. S. 14.

<sup>248</sup> Ebd. S. 79.

<sup>249</sup> Ovidius Naso, P.: *Metamorphosen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1971. S. 195.

Leben und Tod und Innerhalb und Außerhalb bezeichnet. Als Erfahrung einer „voyage au bout du possible de l’homme“<sup>250</sup> setzt die Häutung an dem Äußersten des Menschen an – seiner Haut –, so dass nur der „esprit *dévêtu*“<sup>251</sup> zurückbleibt. Die innere Erfahrung hat hier sprichwörtlich das Fleisch des Körpers aufgedeckt. Bataille versteht sie auch als Handlung des permanenten Zweifelns und Schwankens, die eine eindeutige Positionierung und Inanspruchnahme verhindert. Sie meint einen Erfahrungsort, in dem die Begriffe und Konzepte von Identität und Substanz ihren Wert verlieren und durch unterschiedliche Formen der Bewegung ersetzt werden: das Hin-und-Her und die Metamorphose. So generiert die innere Erfahrung eine prinzipielle Unruhe und Verstörung, die Terror gleichkommen. Bataille beschreibt die innere Erfahrung dementsprechend auch als ein Martyrium: „Être face à l’impossible – exorbitant, indubitable – quand rien n’est plus possible est à mes yeux faire une expérience du divin; c’est l’analogie d’un supplice.“<sup>252</sup> Diese Stimme permanenten Zweifelns, die den Geist terrorisiert, entspricht in *Martyrs* der durch die permanente Androhung von willkürlich erscheinender Gewalt ausgelösten Angst. Bataille zufolge ist diese Gewalt eine heilige, da sie den Menschen von seinem Band der Knechtschaft des Homogenen löst, indem sie das Ding in ihm abtötet. Die heilige Gewalt steht im Zeichen einer rituelle Opferung, in der das Opfer angesichts der Verlassenheit und Willkür als absolut nackt erscheint. Auch wenn die Gewalt systematisch ist und ein klares Endziel verfolgt, haftet ihr trotzdem das Merkmal der Willkür und der Sinnlosigkeit an: „Aber der Überbau an Bedeutungen kaschieren nur das Sinnlose. Um so stärker wuchern die Bedeutungen, je leibverbundener die Sinnlosigkeit ist.“<sup>253</sup> Mann kann Wolfgang Solfsky Recht geben, wenn er Schmerz simple als Schmerz bezeichnet: „Er ist kein Zeichen und übermittelt auch keine Botschaft. Er verweist auf nichts.“<sup>254</sup> Schmerz fungiert in *Martyrs* deshalb als Chiffre des Heterogenen, da ihm das Merkmal der Unmittelbarkeit zugesprochen wird.<sup>255</sup> So ist der heterogene Körper Batailles ein schmerzender Körper und der heterogene Mensch ein Mensch, der Schmerz angenommen und so Leiden gelernt hat.

---

<sup>250</sup> Bataille, G.: *L’expérience intérieure*. S. 19.

<sup>251</sup> Ebd. S. 51.

<sup>252</sup> Ebd. S. 45.

<sup>253</sup> Solfsky, Wolfgang: *Traktat der Gewalt*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1996. S. 69.

<sup>254</sup> Ebd. S. 70.

<sup>255</sup> Eine andere Position besagt, dass Affekte, Emotionen und Schmerz, sowie ihr Umgang damit jeweils historisch, soziologisch und kulturell kodiert sind. Aus eben dieser Position heraus erscheint Batailles Position (und die des Films) als Phantasma der Unmittelbarkeit.

Das Erreichen des Gipfelmomentes durch die Freisetzung der Chance wird nach eben dieser Häutung möglich. Zwei Faktoren heben sich bei der Inszenierung dieses Erlebnisses hervor: Zum einen wird nur der Beginn der Häutung filmisch eingefangen und dieser auch nur als Affekt im Gesicht Annas ab Minute 81:14. Man sieht lediglich ihr sich im Schmerz verzerrendes Gesicht und den Versuch eines Schreis, der für die Zuschauer nicht hörbar ist. Hörbar sind hingegen schrille Geräusche, ihr Schrei selbst wendet sich nach Innen. Der nach Innen gewendete Schrei entspricht damit der Figur des *l'œil pinéal*, dem verdrehten Augapfel, der „à la fois le plus fermé et le plus ouvert“<sup>256</sup> ist: Als geschlossen präsentiert er sich, weil er sich nach Innen hin zur Grenze des Inneren wendet. Offen ist das verdrehte Auge in dem Moment, in dem es eben diese innere Grenze überschreitet und in sich selbst die Verausgabung der Sonne entdeckt. Es ist auch der Moment, in dem die Sprache verstummt, da sie an ihre Grenze



Abbildung 8: *Martyrs*. 2008. TC: 01:21:25.

gerät.

Im Gegensatz zur Häutung selbst wird ihr Resultat – zweiter Faktor – ab Minute 82:12 in voller Pracht gezeigt. Entscheidend dabei ist nicht nur, dass lediglich die Haut des Körpers entfernt worden ist und die Gesichtshaut intakt bleibt, sondern auch, dass Anna in eine Jesus-Christus-ähnlichen Position gebracht

wird, in der sie kniet und ihre Arme an einer Metallstange, die sich horizontal über ihrem Kopf befindet, befestigt worden sind. Auch wenn der Begriff des Märtyrers außerhalb des religiösen Kontextes verstanden werden will, so findet sich doch in dieser Positionierung eine Anspielung auf das Religiöse. Auch Bataille kommt nicht umhin, von der Göttlichkeit des Menschen zu sprechen: „Dieu n’est pas la limite de l’homme, mais la limite de l’homme est divine. Autrement dit, l’homme est divin dans l’expérience des ses limites.“<sup>257</sup> Durch den Wegfall der äußeren „limite de l’Illimité“<sup>258</sup> – Gott – wird die Errichtung innerer Grenzen ermöglicht, die als Prämisse für die

<sup>256</sup> Foucault, M.: Préface à la transgression. S. 273.

<sup>257</sup> Bataille, G.: Le coupable. S. 352.

<sup>258</sup> Foucault, M.: Préface à la transgression. S. 263.



Öffnung, Transgression und die Erfahrung der eigenen Göttlichkeit fungieren: „La mort de Dieu, [...], la conduit à une expérience où rien ne peut plus annoncer l'extériorité de l'être, à une expérience par conséquent *intérieure et souveraine*.“<sup>259</sup>

### 3.4.3. Ansteckung des Opfers

Kurz nachdem einige Gehilfen den entscheidenden Blick in Annas Augen feststellen konnten, benachrichtigen sie Mademoiselle, die Anna die entscheidende Frage nach der Existenz einer anderen Welt – dem Heterogenen – stellt. Da Anna Mademoiselle die Antwort auf diese Frage in Minute 87:40 lediglich ins Ohr flüstert, kann das Ende des Films auf den ersten Blick als offen verstanden werden, so dass sich unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten anbieten: Es existiert keine andere Welt und Mademoiselle bringt sich in der Folge aus Verzweiflung und Schuld um; Es existiert keine andere Welt und Mademoiselle wollte die Geheimgesellschaft nicht auflösen, sondern weiterhin als ihr Erbe am Leben halten; Diese andere Welt existiert und Mademoiselle konnte es nicht erwarten, ebenfalls in diese einzutreten; Die andere Welt existiert, doch Mademoiselle möchte diese Information mit niemandem teilen.

Das Problematische an dem Unterfangen der Gesellschaft ist gerade die Absicht, eine Art Wissen über das Heterogene erlangen zu wollen, die mit Hilfe der inneren Erfahrung, dem ekstatischen Gipfelmoment, gewonnen werden soll. Die innere Erfahrung ist nämlich eine Erfahrung und keine Erkenntnis. Ihr Wert und ihre Souveränität liegen in ihrem Verweis auf sich selbst. Deswegen kann das Heterogene auch nicht offenbart werden: „Ce qui caractérise une telle expérience, qui ne procède pas d'une révélation, où rien non plus ne se révèle, sinon l'inconnu, est qu'elle n'apporte jamais rien d'apaisant.“<sup>260</sup> Wenn die innere Erfahrung als etwas beschrieben werden kann, dann als Verwirrung und Akt des Zweifelns: „L'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être.“<sup>261</sup>

Zwei Hinweise lassen darauf schließen, dass das Heterogene im Film durchaus existiert und Anna dieses auch erfahren durfte: Zum einen findet, nachdem Anna den Zustand der inneren Erfahrung gemacht hat, in Minute 85:05 eine Kamerafahrt in ihr Auge statt. Darin wird ein sich ständig wandelnder, heller Lichtnebel gezeigt, der an die Sonne, das Symbol der Verschwendung und die Kehrseite der Wüste der Verzweiflung, mahnt.

---

<sup>259</sup> Ebd. S. 263.

<sup>260</sup> Bataille, G.: *L'expérience intérieure*. S. 10.

<sup>261</sup> Ebd. S. 16.

Zum anderen äußert Mademoiselle in Minute 91:55, nachdem sie mit Anna geredet hat und kurz bevor sie sich erschießt, den Satz „Zweifeln Sie!“ In diesem Fall bleibt die Frage, warum Mademoiselle der Gesellschaft die Antwort nicht mitgeteilt hat, bestehen – ob aus Habgier, Ungeduld oder Einsicht in die Unvermittelbarkeit.

Der Film präsentiert in der zweiten Hälfte die Opferung Annas, in der sie von ihrem Dingstatus enthoben und Teil der Welt der Kommunikation und Intimität wird. Am Ende ist sie Augenzeugin der Welt des Heterogenen, bezahlt dieses aber mit dem Tod. Die Aporie des Heterogenen kristallisiert sich hier – wie auch in den anderen Filmen – am Körper heraus. Doch auf Grund der Ähnlichkeit der Dramatisierung der Transgressionsstruktur und der Situation zwischen Leinwand und Zuschauer, wird auch der Zuschauer zu einem Märtyrer – in der etymologischen Bedeutung als Augenzeugen – so dass eine Weitergabe der Antwort auf die Frage, ob es die andere Welt gibt, gar nicht nötig ist: Der Zuschauer ist bereits im Filmgucken von der heiligen Welt angesteckt worden. Mit dem Abstreifen von Annas Haut als Grenze zwischen ihr und der heterogenen Welt, verliert auch die Situation zwischen Film und Zuschauer seine Grenze – die Leinwand –, da der Schock der Bilder eine somatisch leibliche Reaktion des Zuschauers abverlangt: „Die Kommunikation mit den Zuschauer besteht nun darin, zwischen Leinwand und Rezipient einen Erfahrungsraum zu öffnen, der eine Ahnung des Unnennbaren und Unzeigbaren vermittelt.“<sup>262</sup> Der Film reflektiert an dieser Stelle die Doppelbedeutung des lateinischen Wortes *pellicula*, das kleine Haut bedeutet, im Französischen aber den Film bezeichnet. Der Zuschauer ist ebenfalls Zeuge der Opferung und in dieser Funktion Teilhaber.

Bataille hat selbst immer wieder darauf verwiesen, dass seine Begriffe und Gedanken nur unter Ausschuss der politischen Ebene betrachtet werden dürfen, doch finden sich in *Martyrs* Andeutungen darauf. Aus diesem Grund wird diesen abschließend kurz Raum gegeben: Neben der Rolle der Zeugenschaft im Prozess der Transgression und Kommunikation zwischen Zuschauer und Film wirft der Film auch die Frage nach Schuld und Mittäterschaft auf, die sich an der Figur Lucie sehr deutlich herauskristallisiert: Lucie kann zwar aus dem Folterraum flüchten, aber auf ihrer Flucht einem weiteren gefangenen Mädchen nicht helfen, weil sie zum einen selbst zu stark verletzt ist und zum anderen wäre sie bei dem Versuch, sie zu befreien, wohl wieder gefangen worden wäre. Diese Frau, die sie nicht retten konnte, kehrt in der Folge als Phantasma wieder, das Lucie heimsucht und quält. Sie kann als Personifizierung ihres

---

<sup>262</sup> Stiglegger, M.: *Terrorkino*. S. 93.

Schuldgefühls bezeichnet werden, das sie in dem Moment auf sich lädt, in dem sie die Frau nicht befreit, da sie so zur Zeugin der Gewalt an ihr und zur Teiltäterin wird. Das Phantasma dieser Frau, der sie ihre masochistischen, selbstzerstörerischen Handlungen zuspricht, spiegelt den traumatischen Kern der strukturalen Machtgefüge. Die Rache und Morde an der Familie sind mit der Hoffnung verbunden, dass die Frau verschwindet. Immer wieder sagt sie, dass es nicht ihre Schuld sei.

#### **4. Fazit**

Diese Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Interferenzfeld zwischen einer neuen Gruppierung heterogener Filme, die von Tim Palmer als *Cinéma du corps* bezeichnet wird, und dem französischen Philosophen und Literat Georges Bataille näher zu beleuchten. Die Analyse erstreckte sich dabei über zwei Ebenen, die wechselseitig aufeinander bezogen sind: Zum einen findet eine Analyse auf der inhaltlichen Ebene durch die Bataillschen Begriffe des Heterogenen und Homogenen, der Souveränität, der Erotik und des Opfers statt.

Mit dem Begriff des Heterogenen versucht Bataille einen Lebensausschnitt zu fassen, der von dem Homogenen zu dessen Erhalt verdrängt wird. Gemeint sind damit die Körperlichkeit des Menschen sowie alle Erfahrungen und Bereiche, die sich nicht dem Leistungsdiktum der Welt der Arbeit zuordnen lassen. Das Werkzeug und die damit einhergehende zielgerichtete Nutzung eines Objektes – die Arbeit – markieren die Genese des Homogenen und den Prozess des Zergliederns der Kontinuität hin zur Diskontinuität. Mit Totalität meint Bataille eine Objektlosigkeit, die durch die Einführung des Gebrauchsgegenstandes zerrissen wird, da mit der Etablierung von Subjekt-Objekt-Relationen auch Machtbeziehungen generiert werden. In der Folge entsteht eine Unruhe, die den Menschen umtreibt und in verschiedenen Handlungen nach Abfuhr sucht. Diese können ganz allgemein als Handlungen der Verschwendung bezeichnet werden, da sie eines klaren Zieles missen. Gemeint sind damit die Symptome des Heterogenen wie die Erotik oder auch das Opfer. So verwundert es nicht, dass Bataille zur Klärung des Begriffs der Erotik diesen zuerst von der sexuellen Interaktion im Dienst der Fortpflanzung sowie der Sexualität trennen muss. Neben der Differenzierung der Erotik in drei verschiedene Formen – Erotik des Körpers, Erotik der Herzen und heilige Erotik – gesteht er ihr zu, die Erfahrung von Kontinuität ermöglichen zu können, indem sie sich asymptotisch dem Tod nähert. Eine Ausnahme hierzu bildet die dritte Form der Erotik – die heilige Erotik. Sie verweist in dieser

Ausnahmefunktion auf die Struktur der Bataillschen Transgression, die ebenfalls für das Opfer Gültigkeit besitzt: Die Transgression bedarf einer Inszenierung, in der die Position des Zuschauers geben sein muss. Dieser partizipiert lediglich im Betrachten an dem Geschehnis, nimmt aber durch das Ansteckungspotential des Heiligen, das im Moment des Todes freigesetzt wird, an der Kontinuität Teil.

Zum anderen bedient sich die Analyse der formalen Ebene der Begriffe der transgressiven Ästhetik des L'informe. Als Herausgeber der Zeitschrift *Documents* hat Bataille in den Jahren 1929/1930 mehrere Beiträge veröffentlicht, in denen er nicht nur den fundamentalen Zusammenhang zwischen dem Homogenen und Heterogenen, sondern auch die Bilderzeugungsstrategie des L'informe, die im Zeichen der Transgression steht, beschreibt. Das ästhetische Programm des L'informe macht es sich zur Aufgabe, den Anthropomorphismus zu deklassieren, der dem Körperkanon des idealschönen Körpers entspricht. Zu diesem Zweck hat Bataille unterschiedliche Strategien zur Zersetzung der Menschlichen Figur entwickelt, die er selbst auch im Bildarrangement in den Beiträgen umsetzt: Formen und Figuren der Dickleibigkeit, des Mangels aber auch des Verfalls lassen sich unter dem Begriff des Exzesses der Menschlichen Figur zusammenfassen. Darüber hinaus gelten alle Formen und Handlungen der Öffnung der Menschlichen Figur – etwa durch Verletzungen oder Häutungen – sowie die diversen Körperöffnungen wie Mund oder Anus als Skandalon des klassischen Schönheitsideals. Die dritte Strategie entspricht der Verstümmelung und Zerstückelung der Menschlichen Figur - entweder auf inhaltlicher Ebene durch die Präsentation zerstückelter Körper oder aber durch das Close-up, das den menschlichen Körper durch die Rahmung des Bildes in unterschiedliche Teile zergliedert. Neben der Fragmentierung der anthropomorphen Form kann das extreme Close-up zur Amorphisierung – vierte Strategie – führen, indem durch die Nähe der Einstellung eine klare Identifikation des Bildinhalts verweigert wird. Die fünfte Strategie entfernt sich noch weiter von festen Entitäten, indem sie die Bewegung in den Fokus rückt. Diese kann auf zwei Arten erzeugt werden: Zum einen durch die Wandlung, Transformation der Menschlichen Figur – durch Tier-Werden, Gott-Werden und Ding-Werden – zum anderen durch die Oszillation zwischen zwei Elementen, die sich konträr zueinander verhalten, so dass es zu einer Hin- und Her-Bewegung zwischen dem Höchsten und dem Niedrigsten kommt. Bataille ist hier zwar primär Bildtheoretiker, doch kann seine Bildtheorie im zweiten Schritt auch für die Produktion von Bildern in Bewegung – dem Film – fruchtbar gemacht werden. In der Übertragung der einzelnen Strategien auf den

Film ergaben sich Schnittstellen zur Technik der Montage Eisensteins, dem Körperbild und Exzessbegriff des Horrorfilm und dem Begriff der Haptik.

Nachdem nun im ersten Teil der Arbeit die wichtigsten Bataillschen Begriffe geklärt werden konnten, erfolgte eine Analyse vier ausgewählter Filme – jeweils zwei Filme aus jeder Phase des Cinéma du corps. Auch wenn jeder Film formale Elemente des L'informe aufweist und inhaltlich auf viele Begriffe Batailles verweist – und diesen in der jeweiligen Analyse auch Raum gegeben wird – ist versucht worden, jeweils einen Begriff paradigmatisch in den Fokus zu rücken und einem Film zuzuordnen.

*Sombre* erweist sich als exemplarisch in seiner Anwendung der oben beschriebenen Strategien des L'informe. In der Analyse wurden die drei Momente der Öffnung, des Close-ups und der Bewegung näher betrachtet. Die Öffnung des Mundes verweist in *Sombre* auf zwei Grundmerkmale des Films, die miteinander verknüpft sind. Als Ausdruck eines Affekts ermöglicht er die Kopplung von Figur und Zuschauer und als Versinnbildlichung eines Mangels im Plot – genauer gesagt der psychologisch fundierten Motivation der Figuren und der Handlung – ermöglicht er eben genau dadurch das Hervortreten der Materialität des Bildes in dem filmischen Spiel des Sichtbarmachens. Das Close-up ist dabei ein filmisches Mittel, um mit extremen Nachaufnahmen amorphe Bildinhalte erzeugen zu können. Darüber hinaus zerstückelt es die Menschliche Figur in verschiedene Glieder und leitet so – obwohl es als Element haptischer Ästhetik auch für sich alleine stehen kann – eine Oszillationsbewegung zwischen dem Teil und dem großen Ganzen ein. Komplementiert wird diese Hin-und-Her-Bewegung durch die Konfrontation der durch die Hauptfiguren versinnbildlichten Extreme des Dunklen und Hellen.

Der Fokus der Analyse von *Trouble every day* lag auf der dargestellten Erotik, ihrem Wechselverhältnis zur Sexualität und dem Umschlagpunkt homogener Formen wie dem Kuss zu heterogenen Formen wie dem Biss. Diesem Übergang von Kuss zu Biss entsprechen zwei verschiedene Körperbilder, dessen Abhängigkeitsbeziehung sich am deutlichsten am Körper Junes abzeichnet: Sie ist nicht nur repräsentativ für das Bataillsche Frauenbild, das sich durch Reinheit und Schönheit auszeichnet, sondern in dieser Funktion auch beispielhafte Oberfläche für die sexuelle Beschmutzung. Bewirkt wird dieser Umschlag in *Trouble every day* durch eine medikamentös übersteigerte Libido, die an sich nicht der Bataillschen Erotik entspricht, aber im Film den Anfang dafür setzt. Die beiden Figuren Shane und Coré werden von dieser übermäßigen Leidenschaft, die immer wieder in dem Tod ihres Sexualpartners endet, verfolgt und

terrorisiert. Während Coré diese annimmt, damit aber auch in der Welt des Homogenen nicht mehr *funktioniert*, sogar eingesperrt werden muss, wehrt Shane sich gegen das Verlangen. Er schwankt immer wieder zwischen seinem inneren Leben und seiner Frau June, für die er nach einer Behandlungsmöglichkeit sucht. Die übersteigerte Leidenschaft, die in der Bataillschen Erotik münden will, macht eine gelungene Sexualität zwischen den Ehepartnern unmöglich. Im Film sind alle Formen der Bataillschen Erotik präsent: Im Liebesspiel zwischen Coré und ihren Opfern als auch Shane und seinem Opfer wird die Erotik des Körpers offenbar, die allerdings im Film selbst scheitert, da sie im Tod mündet. In der Beziehung des Ehepaares Shane-June kann die Erotik des Herzens festgemacht werden. Mit Hinzunahme der Position des Zuschauers kann die obszöne, offenlegende Erotik der Körper in der heiligen Erotik münden.

In den nächsten beiden Filmen wird jeweils ein Opferungsprozess inszeniert – allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven: In *À l'intérieur* spielt das Wechselverhältnis des Homogenen und Heterogenen in der Opferung eine bedeutende Rolle, während in *Martyrs* die innere Entwicklung des Opfers beleuchtet wird. In beiden kristallisiert sich hingegen die Aporie der Bataillschen Souveränität am Körper heraus. Der auf den ersten Blick dem klassischen Horrorgenre zugehörige Film *À l'intérieur* entfaltet eine zweite Interpretationsebene, in der das Zusammenspiel zwischen dem Homogenen und dem Heterogenen beispielhaft filmisch umgesetzt wird. Die beiden Hauptfiguren – Sarah und die Frau – stehen repräsentativ für beide Bereiche: Sarah steht im Zeichen des Prinzips der Realität, während die Frau sich dieser gänzlich entzieht. Sie wird nicht nur den ganzen Film über nicht eindeutig benannt, ihre altertümlich anmutende Kleidung verweist auf ihren Sonderstatus außerhalb der Welt der Arbeit. Als das Verfemte versucht sie mit irrationalem Toben und Rasen Einlass in das Homogene zu erhalten. Noch vor dem Eindringen der Frau in das Haus – der Schutzzone des Homogenen – beginnt der Opferungsprozess Sarahs. Mit dem erstmaligen Auftreten der Frau vor Sarahs Haustür wird eine Atmosphäre der Bedrohung und Gefahr inszeniert, die das Eindringen des Heterogenen ankündigt, vorausahnt. In der Folge wird ein unerbittlicher Kampf zweier Frauen gezeigt, der sich stets um eine Grenze – meist durch eine Tür symbolisiert – herum entfaltet. Es wird nicht nur die Angst des Homogenen vor dem Heterogenen gezeigt, sondern auch die Überwindung derselbigen, die zwar Souveränität generiert, aber den Tod nach sich zieht.

In *Martyrs* ist die Angst ebenso Dreh- und Angelpunkt der Entwicklung und Metamorphose des Opfers hin zur Märtyrerin. In der zweiten Hälfte des Films wird Anna systematisch Schmerz zugefügt, sie also in die Position des Opfers – des Knechtes – gebracht, damit sie durch die Konfrontation mit der Angst zur Märtyrerin – dem Bataillschen Opfer – wird. Als Märtyrerin durchläuft sie die innere Erfahrung, bezahlt diese aber mit dem Tod. Wie in den zuvor analysierten Filmen findet auch in *Martyrs* durch die Zersetzung der Menschlichen Figur Ansteckung statt, wird aber in diesem Film inhaltlich reflektiert: Der Film gibt Annas Antwort auf die von Mademoiselle gestellte Frage nach der Existenz der heterogenen Welt nicht an den Zuschauer weiter, da dieser in der Reperkussion selbst Augenzeuge der heiligen Welt des Heterogenen sein durfte.

Über die inhaltliche Thematisierung Bataillscher Begriffe hinaus wird die Zersetzungsarbeit der Menschlichen Figur bewerkstelligt und mit ihr Reperkussion erzeugt. Neben der Inszenierung verletzter, geschundener Körper können folgende formale Kriterien festgehalten werden, die diese Zersetzungsarbeit unterstützen: Es lässt sich eine intensive und signifikante Anwendung der filmischen Mittel des Close-ups und des Affektbildes registrieren. Ebenso präsentieren sich die Filme als Form-Monstren, da sie Elemente unterschiedlicher Genres nebeneinander *montieren*.

Die Analyse der ausgewählten Filme hat aber nicht nur die Interferenzen zwischen den Filmen des Cinéma du corps und der Bataillschen Philosophie aufzeigen können, sondern darüber hinaus mit dieser Wirkungsbeziehung zwei neue Momente im jeweiligen Forschungsfeld benannt. Die Wechselbeziehung zwischen Bataillschen Begriffen und den Filmen des Cinéma du corps kann als Wesensmerkmal dieser Gruppierung von Filmen bezeichnet werden. Sie ermöglicht nicht nur ein adäquates Verständnis inhaltlicher und formaler Aspekte des Cinéma du corps, sondern auch die Verbindung der doch sehr heterogen erscheinenden Filme untereinander. Durch den von Bataille in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Documents* geprägten Begriff des L'informe konnte dem Forschungsfeld zu Bataille eine weitere Facette hinzugefügt werden.

Darüber hinaus erlaubt das Moment der Reperkussion in der transgressiven Bildsprache des L'informe die weiterführende Frage nach einer Vorwegnahme oder zumindest Parallelen zu neueren Filmtheorien, in denen die verkörperte Wahrnehmung des Zuschauers im Fokus der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung steht. Durch den

„Paradigmenwechsel vom distanzierten Blick zum Körperkontakt“<sup>263</sup> in der Filmwissenschaft wird der Körper in seiner Funktion als Kommunikations- und Wahrnehmungsbasis hervorgehoben. In dem Schub des phänomenologischen Paradigmas nimmt Vivian Sobchack eine spezielle Funktion ein, da sie eine Filmtheorie entworfen hat, die „das intellektuelle Verstehen und die kognitive Fertigkeit um eine körperliche Komponente“<sup>264</sup> erweitert hat. Ein intensiver Vergleich der beiden Standpunkte würde sich sicherlich lohnen, um so die Aktualität Batailles durch eine weitere Facette belegen und festigen zu können.

---

<sup>263</sup> Elsaesser, T. u. M. Hagener: Filmtheorie zur Einführung. S. 140.

<sup>264</sup> Ebd. S. 148.



## 5. Filmographie

Sombre. R.: Philippe Grandrieux. Drehbuch: Sophie Fillières, Philippe Grandrieux, Pierre Hodgson. Fr.: Arte/Canal+/Centre National de la Cinématographie/Monteurs´Studio/Procirep/Zéile Productions 1998. Fassung: DVD. Diaphana Films. 112 min.

Trouble every day. R.: Claire Denis. Drehbuch: Claire Denis, Jean-Pol Fargeau. Fr.: Arte/Canal+/Centre National de la Cinématographie/Dacia Films/Kinetique/Messaouda Films/RézoProductions/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)/arte France Cinéma 2001. Fassung DVD. Rézo Films 2001. 105 min.

À l'intérieur. R.: Alexandre Bustillo, Julien Maury. Drehbuch: Alexandre Bustillo, Julien Maury. Fr.: La Fabrique de Films/BR Films 2007. Fassung: DVD. Senator Home Entertainment 2008. 82 min.

Martyrs. R.: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Fr./Ca.: Canal Horizons/Canal+/CinéCinéma/Wild Bunch/TCB Film 2008. Fassung DVD. Senator Film 2008. 99 min.

## 6. Bibliographie

Aggermann, Lorenz: Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen. Berlin: Theater der Zeit 2013 (= Recherchen 102).

Agel, Romi: Taktile Sinnlichkeit. Zu den Körperlandschaften bei Claire Denis. In: Global Bodies: Mediale Repräsentationen des Körpers. Hrsg. v. Ivo Ritzer u. Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz + Fischer 2012. S. 55-63.

Albers, Irene u. Stephan Moebius: Nachwort. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 757-828.

Bataille, Georges: Le langage des fleurs. In: Documents 3 (1929). S. 160-164.

Bataille, Georges: Le gros orteil. In: Documents 6 (1929). S. 297-302.

Bataille, Georges: Informe. In: Documents 7 (1929). S. 382.

Bataille, Georges: Les écarts de la nature. In: Documents 2 (1930). S. 79-82.

Bataille, Georges: Figure humaine. In: Documents 4 (1930). S. 194-200.

Bataille, Georges: L'érotisme. Paris: Les éditions de minuit 1957.

Bataille, Georges: Les larmes d'Éros. Pris: Jean-Jacques Pauvert 1961.

Bataille, Georges: Die Erotik und die Faszination des Todes. Vortrag vom Dienstag, dem 12. Februar 1957 nebst Diskussion. In: Die Erotik. Hrsg. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes&Seitz 1994. S. 287-310.

Bataille, Georges: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. Hrsg. v. Elisabeth Lenk. München: Matthes & Seitz 1978.

Bataille, Georges: L'œil de Granero. In: Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940. Paris: Éditions Gallimard 1970. S. 52-56.

Bataille, Georges: L'anus solaire. In: Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940. Paris: Éditions Gallimard 1970. S. 81-86.

Bataille, Georges: Soleil pourri. In: Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940. Paris: Éditions Gallimard 1970. S. 231-232.

Bataille, Georges: Madame Edwarda. In: Œuvres complètes III. Paris: Éditions Gallimard 1971. S. 9-31.

Bataille, Georges: L'expérience intérieure. In: Œuvres complètes V. Paris: Éditions Gallimard 1973. S. 7-190.

Bataille, Georges: Le coupable. In: Œuvres complètes V. Paris: Éditions Gallimard 1973. S. 235-392.

Bataille, Georges: Sur Nietzsche. In: Œuvres complètes VI. Paris: Éditions Gallimard 1973. S. 7-205.

Bataille, Georges: Théorie de la religion. In: Œuvres complètes VII. Paris: Éditions Gallimard 1976. S. 281-361.

Bataille, Georges: La part maudite. In: Œuvres complètes VII. Paris: Éditions Gallimard 1976. S. 17-179.

Bataille, Georges: *Le paradoxe de l'érotisme*. In: Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 321-325.

Bataille, Georges: *Hegel, la mort et le sacrifice*. In: Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 326-345.

Bataille, Georges: *Hegel, l'homme et l'histoire*. In: Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 349-369.

Bataille, Georges: L'érotisme ou la mise en question de l'être. In: Œuvres complètes XII. Articles 2. 1950-1961. Paris: Éditions Gallimard 1988. S. 395-413.

Bataille, Georges: Das Opfer. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 627-632.

Bataille, Georges: Todesfreude. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 632-636.

Bataille, Georges u.a.: Erklärung zur Gründung eines Collège de Sociologie. In: Das Collège de Sociologie. 1937-1939. Hrsg. v. Dennis Hollier. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 20-31.

Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte. Körperbilder. Grenzdiskurs. Hamburg: Rowohlt 1999.

Bergfleth, Gerd: Leidenschaft und Weltinnigkeit. *Zu Batailles Erotik der Entgrenzung*. In: Georges Bataille: Die Erotik. Hrsg. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 1994 (= Georges Bataille. Das theoretische Werk in Einzelbänden). S. 315-401.

Bergfleth, Gerd: Batailles atheologische Mystik. In: George Bataille: Nietzsche und der Wille zur Chance. (Atheologische Summe III). Hrsg. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 1994 (= Georges Bataille. Das theoretische Werk in Einzelbänden). S. 337-389.

Beugnet, Martine: Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

Beugnet, Martine: Claire Denis. Manchester: Manchester University Press 2004.

Beugnet, Martine: Die sinnliche Leinwand: *L'Intrus*. In: Claire Denis. Trouble Every Day. Hrsg. v. Michael Omasta u. Isabella Reicher. Wien: SYNEMA 2005. S. 66-78.

Bischof, Rita: Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne. München: Matthes & Seitz Verlag 1984.

Boelderl, Arthur R.: Georges Bataille. Berlin: Parerga Verlag 2005.

Bürger, Peter: Die Souveränität und der Tod. Batailles Einspruch gegen Hegel. In: Georges Bataille. Vorrede zur Überschreitung. Hrsg. v. Andreas Hetzel u. Peter Wiechens. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 29-40.

Derrida, Jacques: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus. In: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177). S. 380-421.

Didi-Huberman, Georges: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. München: Wilhelm Fink Verlag 2010.

Diemer, Alwin: Elementarkurs Philosophie Dialektik. Düsseldorf: Econ Verlag 1976.

Durkheim, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. 2. Auflage Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766). S. 9-14.

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Filmattraktion. In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766). S. 15-40.

Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766). S. 58-74.

Elsaesser, Thomas u. Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007.

Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. Hrsg. v. Mirjam Schaub. München: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 35-50.

Foucault, Michel: Préface à la transgression. In: Dits et écrits I. 1954-1975. Paris: Quarto Gallimard 2001. S. 261-278.

Foucault, Michel: Présentation. In: Dits et écrits I. 1954-1975. Paris: Quarto Gallimard 2001. S. 893-895.

Foucault, Michel: Entretien avec Michel Foucault. In: Dits et écrits II. 1976-1988. Paris: Quarto Gallimard 2001. S. 860-914.

Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.

Hegel, G.W.F.: Phänomenologie des Geistes. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 603).

Kappesser, Susanne: Inside. Die weibliche Körperinszenierung als transgressives Spiel mit dem Abjekten im neuen französischen Genrekino. In: Global Bodies: Mediale Repräsentationen des Körpers. Hrsg. v. Ivo Ritzer u. Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz + Fischer 2012. S. 160-174.

Kleinspehn, Thomas: Le Cannibale mélancolique. Orale Gier und die Verflüchtigung des Körpers in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Leib-Zeichen, Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Rudolf Behrens u. Roland Galle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 225-239.

Kojève, Alexandre: Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur *Phänomenologie des Geistes*. Anhang. Hrsg. v. Iring Fischer. Erweiterte Ausgabe Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 97).

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink Verlag 1999.

Lavagno, Christian: Rekonstruktion der Moderne. Eine Studie zu Habermas und Foucault. Münster: LIT Verlag 2003 (= Philosophie Forschung und Wissenschaft Band 11).

- Luckow, Marion: Nachwort. In: Georges Bataille: Das obszöne Werk. 21. Auflage Hamburg: Rowohlt 2010. S. 225-232.
- Lyotard, Jean-François: Das Postmoderne Wissen: ein Bericht. Graz: Böhlau 1986.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1634).
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003.
- Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. München: Fink 2011.
- Nancy, Jean-Luc: Mal der Blutgier. Trouble Every Day von *Claire Denis*. In: Claire Denis. Trouble Every Day. Hrsg. v. Michael Omasta u. Isabella Reicher. Wien: SYNEMA 2005. S. 52-61.
- Neuenhaus-Luciano, Petra: Individualisierung und Transgression. Die Spur Batailles im Werk Foucaults. Hrsg. v. Gerburg Treusch-Dieter. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1999 (= Schnittpunkt \* Zivilisationsprozeß Band 25).
- Ovidius Naso, P.: Metamorphosen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1971.
- Palmer, Tim: Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema. Middletown: Wesleyan University Press 2011.
- Palmer, Tim: Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. In: Journal of Film and Video 58.3 (Fall 2006). S. 22-32.
- Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften IV. Die Stufen des Organischen und der Menschen. Hrsg. v. Günter Dux u. Odo Marquard u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981.
- Quandt, James: Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema. In: Artforum (Februar 2004). S. 126-132.
- Quinn, Regina Ammicht: Körper–Religion–Sexualität. Theologische Reflexionen zur Ethik der Geschlechter. 2. Auflage Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 2000.
- Romney, Jonathan: Le sex and violence. In: The Independent (12.09.2004).
- Shelton, Catherine: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: Transcript Verlag 2008.
- Sofsky, Wolfgang: Traktat der Gewalt. Frankfurt am Main: S. Fischer 1996.
- Stiglegger, Marcus: Sexualität und Macht. Sadomasochismus im Film. In: Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien. Hrsg. v. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez! Verlag 2002. S. 69-86.

Stiglegger, Marcus: Haptische Bilder. Das performative Körperkino von Philippe Grandrieux. In: Global Bodies: Mediale Repräsentationen des Körpers. Hrsg. v. Ivo Ritzer u. Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz + Fischer 2012. S. 42-54.

Stiglegger, Marcus: Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror. Berlin: Bertz + Fischer 2010 (Kultur & Kritik I).

Stiglegger, Marcus: Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film. Berlin: Bertz + Fischer 2006.

Vossen, Ursula: Einleitung. In: Filmgenres. Horrorfilm. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004. S. 9-27.

Wenner, Stefanie: Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hrsg. v. Claudia Benthien u. Christoph Wulf. Hamburg: Rowohlt 2001. S. 361-380.

Wiechens, Peter: Bataille zur Einführung. Hamburg: Junius 1995.

Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly Vol. 44 No. 4. (1991). S. 2-13.

#### Internetquellen

<http://www.pastemagazine.com/articles/2004/12/claire-denis.html> (Letzter Zugriff: 15.05.2014, 19:52.)