

Close-up : Destabilisierung der Lust

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **62 (2020)**

Heft 388

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-905858>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wer schaut wie hin? Und mit welcher Absicht? Johannes Binotto über die Anfangsszene von *The Piano* und die Frage nach dem feministischen Blick der Lust.

Destabilisierung der Lust

«Du siehst mich nicht!» – so rufen kleine Kinder manchmal, während sie sich die Augen zuhalten und die Eltern lächeln über die kindliche Verwechslung von eigenem und fremdem Blick. Vielleicht ist das Spiel aber gar nicht so naiv, wie die Erwachsenen meinen. Vielleicht haben die Kinder vielmehr bereits instinktiv begriffen, was man später erst schmerzhaft wieder lernen muss, nämlich dass die eigene und die fremde Wahrnehmung in Wahrheit gar nicht scharf getrennt, sondern ineinander verschränkt sind. Und so ist denn auch die Lust, die die Kinder beim Versteckspiel hinter der eigenen Hand empfinden, eine überkreuzte und doppeldeutige: So sehr man auch behauptet, unsichtbar zu sein, so sehr stellt man sich gerade dabei zur



Schau, was ja nicht zuletzt dadurch betont wird, dass man extra ausruft «Du siehst mich nicht!». Wer wirklich unsichtbar bleiben möchte, würde nicht lauthals auf die eigene Unsichtbarkeit hinweisen. So changiert also das Versteckspiel merkwürdig zwischen Verdeckung und Entblössung, und der dabei empfundene Genuss ist demnach mit bekannten Begriffen wie Exhibitionismus oder Voyeurismus nicht mehr zu fassen. Die Lust steht zu solchen Konzepten quer.

Mit eben einem solchen Versteckspiel hinter der eigenen Hand beginnt *Jane Campions The Piano*. Doch statt dieses Spiel von aussen zu beobachten, wie es die Eltern bei ihren Kindern tun, stecken wir hier gleich selber in ihm drin, stecken selber im Versteck hinter der Hand, nur wissen wir das zunächst noch gar nicht: Die allererste Einstellung nach dem Vorspann des Films zeigt uns auf der schwarzen Leinwand nichts als ein paar schemenhafte, sich bewegende Schlieren. Wir sehen etwas, doch was das ist, bleibt unsichtbar. Erst die zweite Einstellung, die Nahaufnahme eines Auges, das zwischen den Fingern hindurch in die Kamera blickt, gibt uns darauf eine Antwort. Indem wir diese zweite Einstellung als Gegenschuss erkennen, verstehen wir

erst, dass die rätselhafte Ansicht auf dem ersten Bild nichts anderes war als eben jener hinter Händen verborgene Blick.

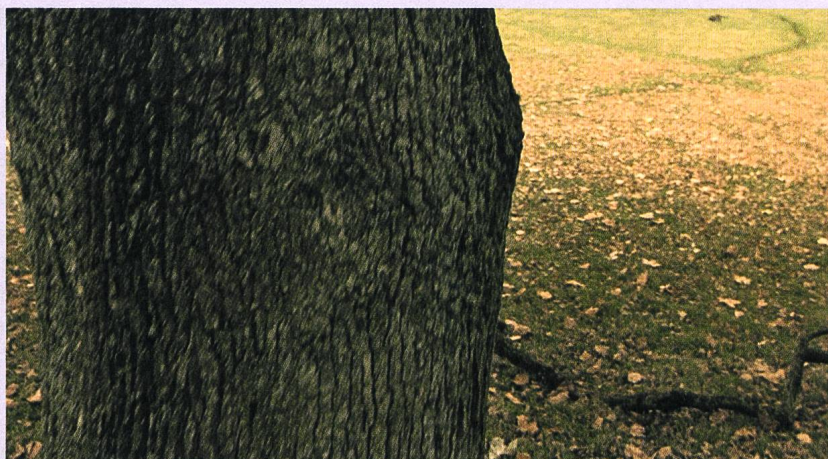
Während Filme sonst gerne mit einer Einstellung beginnen, die uns darüber orientiert, wo wir uns befinden, also mit einem sogenannten «Establishing Shot», fängt *Campion* stattdessen mit dem Gegenteil an. Man müsste darum für das erste Bild von *The Piano* eigentlich den neuen Begriff des «Destablishing Shot» erfinden: ein Bild, das von allem Anfang an jene Sicherheiten destabilisieren soll, die uns das Kino sonst so gerne verkauft. Und auch die zweite Einstellung ist nur bedingt beruhigender. Denn während sie uns hilft, die erste Einstellung als subjektiven Blick zu entschlüsseln, beginnen wir nun zu rätseln, wer das wohl ist, durch deren oder dessen Blick wir in diesen Film eingetreten sind. Zu diesem Rätseln trägt auch die Tonspur bei, auf der eine Stimme von sich sagt: «The voice you hear is not my speaking voice but my minds voice.» Widersprüche über Widersprüche: Was als akustisches Phänomen aus den Lautsprechern dringt, ist eine Stimme, die man akustisch eigentlich gar nicht vernehmen kann. Es ist, als würde die Stimme uns zurufen: «Du hörst mich nicht!»



Die Philosophin Vivian Sobchack hat in ihrer beeindruckenden Lektüre dieses Filmanfangs beschrieben, wie sie selber von diesem Beginn und insbesondere diesen beiden ersten Einstellungen überwältigt war und wie sie diesen Film, seine Bilder und Klänge, nicht mehr als seh- und hörbares Phänomen, sondern buchstäblich auf der Haut als Berührung, als multisensorisches Erleben im ganzen Körper spürte. An diesem Anfang und an diesem Film verdichtet sich für Sobchack exemplarisch, wie sehr Kino auch ein körperliches, ein leibliches Erlebnis ist

und «wie wir in einer Art fleischlicher Modalität fähig sind, die Materialität und die Textur von Bildern zu berühren und uns von ihnen berühren zu lassen; zu spüren, wie eine visuelle Atmosphäre uns umhüllt; [...] und manchmal gar die Welt zu riechen und zu schmecken, die wir auf der Leinwand sehen.»

Doch bei dieser synästhetischen Verschmelzung mit dem Film, wie sie Sobchack so eindringlich beschreibt, droht die Verweigerung, das Sichentziehen, vergessen zu gehen. Denn so nah heran uns dieser Filmanfang auch lässt, indem er die Kamera direkt in



die Hände der Figur legt und akustisch in ihre Gedanken steigt, so sehr entwinden sich die Bilder und Töne gerade wieder durch diese übersteigerte Nähe. Der Film, wie auch die Frau, Ada, von der er erzählt, will seinen eigenen Weg gehen, will einer eigenen Lust folgen. Es ist denn auch wie ein Kommentar, dass die Szene, die Ada durch ihre Finger hindurch betrachtet, einen alten Mann zeigt, der hilflos versucht, ein Pony, auf dem ein kleines Mädchen sitzt, an einer Leine in seine Richtung zu zerren. Auch an dieses Bild sollte man zurückdenken, wenn der Film seinen Lauf nimmt.

Ada, mit deren verborgenem Blick und mit deren gedachter Stimme der Film beginnt, wird für den Rest des Films nie der Gewalt der anderen folgen, sich nicht unterwerfen, auch dann nicht, wenn es so aussieht, als täte sie es doch. In jüngeren Kommentaren zu diesem Film kommt immer wieder ein Unwohlsein darüber zur Sprache, wie sich die Protagonistin im Laufe des Films auf männliche sexuelle Gewalt und kolonialistische Macht einzulassen scheint. Entgegenzuhalten wäre dieser durchaus berechtigten Kritik immer wieder dieser Anfang, der uns direkt mit einer Lust konfrontiert, die sich mit etablierten Denkrastern nicht fassen lässt.

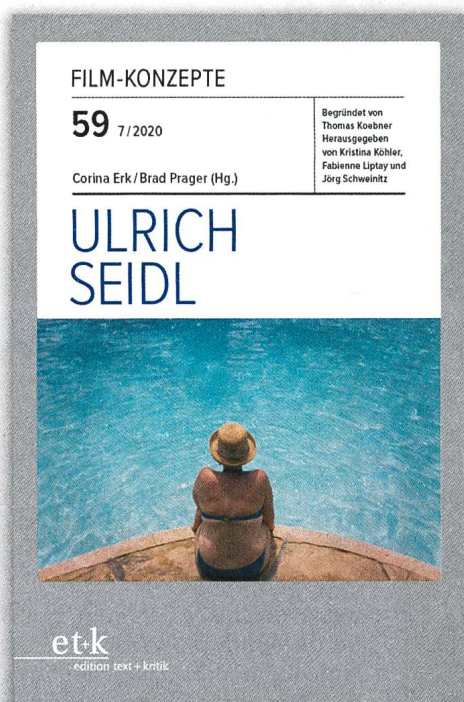
Wenn das Kino, wie es die feministische Filmtheorie aufgezeigt hat, immer wieder eine voyeuristische Schaulust etabliert, indem es den weiblichen Körper zum Objekt für einen männlichen Blick macht, dann macht der Anfang von *The Piano* etwas anderes – nicht nur das Gegenteil, sondern etwas, das quer steht zu jenem Dualismus zwischen Anschauen und Angeschautwerden. Campion führt vor, dass ein feministischer Gegenentwurf zum voyeuristisch-männlichen Blick nicht darin besteht, bloss Blick- und Geschlechterverhältnisse umzudrehen und den weiblichen durch den männlichen Körper zu ersetzen, sondern vielmehr darin, diese duale Logik an sich zu destabilisieren und zu überwinden.

Dass genau in dieser Verunsicherung eine andere Lust des Kinos bestehen könnte, davon erzählen die Bilder von *The Piano*, auch dann noch, wenn sie nicht mehr so offensichtlich rätselhaft sind, wie das allererste. Wenn wir nach dem Blick durch die Finger Ada nun in einer halbnahen Einstellung vor dem Baum sitzen und dann aufstehen sehen, ihren Blick zur linken Seite aus dem Bild hinaus gerichtet, scheint die Inszenierung wenig experimentell, und doch setzt der Film sein Spiel der Destabilisierung subtil fort: Denn

während sich die Kamera erhebt, den Baumstamm entlangfährt und wir annehmen, dass Ada nach links, in Richtung ihres Blicks, aus dem Bild hinausgegangen ist, taucht sie nun plötzlich hinter dem Baumstamm wieder auf und geht nach rechts. Das Moment der Desorientierung ist so subtil, dass es uns beim Betrachten wohl kaum bewusst auffällt. Vielleicht aber registriert unser Körper in seiner «fleischlichen Modalität», wie es Sobchack nennt, doch diese kurze Irritation durch die Bewegung der Kamera und durch den Körper von Ada, der aus dem Bild geht, um dann doch in diesem Bild wieder aufzutauchen: ein Körper, der weder unsichtbar gemacht, noch voyeuristisch ausgestellt wird, der sich unserem Blick zeigt und ihm doch nicht gehorcht. Ein Körper und ein Film, von dem wir noch nicht wissen, was er tun will. «Bereits zu wissen, was das Gegenüber tun wird», so schreibt Jacques Lacan, «das ist kein Zeichen von Liebe.» Die eigenwillige, verunsichernde Bewegung von *The Piano* hingegen, sie ist es, der die Lust folgt. Johannes Binotto

→ *The Piano* (Neuseeland 1993)
00:00:53–00:01:45

Regie, Drehbuch: Jane Campion; Kamera: Stuart Dryburgh; Schnitt: Veronika Jenet; Musik: Michael Nyman; Darsteller_in (Rolle): Holly Hunter (Ada McGrath), Anna Paquin (Flora McGrath)



Corina Erk / Brad Prager (Hg.)

**Heft 59
Ulrich Seidl**September 2020, etwa 100 Seiten,
zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
ca. € 20,-

ISBN 978-3-96707-425-3

Ulrich Seidl (*1952) hat einen nahezu unvergleichlichen Stil, der bis zu seinem ersten Film »Einsvierzig« (1980) zurückreicht. In der Folgezeit drehte Seidl über zwei Dutzend Filme und wurde zu einem der provokantesten Filmemacher Österreichs.

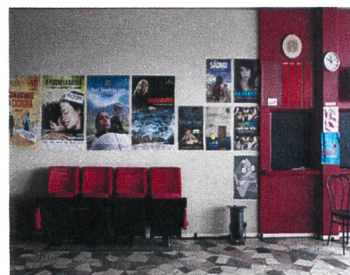
Der Band gibt nicht nur eine Einführung in zentrale Aspekte des Seidl'schen Schaffens sowie der Rezeption seiner Filme, sondern befasst sich auch mit den Schlüsselementen von Seidls Signatur als *auteur*.

et+kedition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'500 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

**Filmpromotion**ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28



An American in Paris von Vincente Minnelli

filmbulletin

**Friede!
Freude!
Filmbulletin!**Schnupperabo 30 Fr./20 €
Jahresabo 80 Fr./56 €**Zeitschrift
für Film und Kino**