GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Geschlecht und Geblüt, eine tägliche Last

Peters, Kathrin

2004

https://doi.org/10.25595/885

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Peters, Kathrin: *Geschlecht und Geblüt, eine tägliche Last*, in: Die Philosophin : Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 15 (2004) Nr: 30, 34-42. DOI: https://doi.org/10.25595/885.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Philosophy Documentation Center.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.5840/philosophin200415301

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Kathrin Peters

Geschlecht und Geblüt, eine tägliche Last

Vampire sind Untote des Kinos. In ihrer langen Geschichte hat sich die Figur des Blutsaugers, die im Gothic Horror ausformuliert wurde, im und durch das Kino reproduziert und ist für die verschiedensten politischen und kulturellen Kontexte als Metapher in den Dienst genommen worden.[1] Seine Ubiquität scheint der Vampir aus dem zu beziehen, was Christina von Braun als den Wirklichkeitseffekt des Blutes beschrieben hat:[2] Die Repräsentation von Blut garantiert eine gewisse Realität des Körpers, zumindest dessen, der ausgesaugt wird. Als fester Bestandteil des Horror- und Fantasy-Personals verweisen Vampir und Vampirin heute zumeist auf sich selbst und machen damit auch das Kino als Medientechnologie kenntlich, die ihrerseits ökonomisch und emotional aussaugt.[3] Gegen diese popkulturelle Zirkulation eines Signifikanten ist nichts einzuwenden, dennoch lässt sich die Frage nicht gänzlich abwehren, ob die Machtkonstellationen und Diskurse, auf die sich der Gothic Horror des 19. Jahrhunderts bezogen hat, nicht ganz erheblich von den heutigen unterschieden sind. Anders gefragt: Wie könnten Übersetzungen des Vampir-Motivs im Hinblick auf gegenwärtige Begriffe von „Geschlecht" und „Geblüt" aussehen?

Nimmt man Michel Foucaults Unterscheidung zwischen der Machtformation des Souveräns und der der Bio-Macht zur Hilfe, kann man den Vampir als Grenzfigur verstehen: In ihm – dies sei hier kurz umrissen – überlagert sich die „Symbolik des Blutes" mit der „Analytik der Sexualität".[4] Der Souverän, Abkömmling eines bedeutenden Geschlechts, der über Leben und Tod

1 Zwischen 1922 (*Nosferatu*, D 1922, R: F. W. Murnau) und 1992 hat Margit Dorn 363 Vampirfilme gezählt, seit dem sind etliche hinzugekommen; zuletzt: *Underworld* (USA 2003, R: Len Wiseman) und *Van Helsing* (USA 2004, R: Stephen Sommers). Margit Dorn, *Vampirfilme und ihre soziale Funktion*, Frankfurt a. M. 1994.

2 Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich 2001, S. 355 f.

3 Vgl. zum Thema Massenmedienkultur in Bram Stokers Roman *Dracula* (1897) und Geschlechterdifferenz: Jennifer Wicke, „Vampiric Typewriting: *Dracula* And Its Media", in: Ken Gelder (Hg.), *The Horror Reader*, London/New York: Routledge 2000, S. 172–183 (Extract).

4 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* 1, Frankfurt a. M. 1983 (Orig. 1976), S. 176.

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

seiner Untertanen verfügen kann, vollziehe, so Foucault, Macht „wesentlich als Abschöpfungsinstanz, als Ausbeutungsmechanismus, als Recht auf Aneignung von Reichtümern, als eine den Untertanen aufgezwungene Entziehung von Produkten, Gütern, Diensten, Arbeit und Blut“[5]. Diese Gesellschaft des „Geblüts“ werde ab Mitte des 18. Jahrhunderts durch eine der Sexualität abgelöst. In letzterer zielten die Mechanismen der Macht auf den individuellen Körper, dessen Gesunderhaltung, Fortpflanzung sowie Lebensdauer und damit auf die Existenz der Gattung selbst. Nach der „biologischen Modernitätsschwelle“[6], so kann man folgern, wird aus der Genealogie von „Geschlechtern“ eine Biologie der „Geschlechter“(differenz) und aus dem „Geblüt“ die biologische Substanz Blut. Der Vampir und auch die Vampirin sind nun einerseits Souveräne blauen Blutes, die andererseits einer Sexualisierung unterliegen. Ihre Reproduktion vollzieht sich gänzlich unautorisiert[7] und durchkreuzt die regulierenden Kontrollmaßnahmen der modernen Verwaltung. Deutungen des Vampirs als Jude, Homosexueller, Perverser oder Träger infektiöser Krankheiten (Syphilis, Aids) verweisen auf genau diesen Konnex von „Abschöpfung“ und „Erhalt der Gattung“, insofern das Blut in diesen Narrativen oder Bildern der Stoff für einen biologisierenden Rassismus, Antisemitismus oder Sexismus ist. Sicher haben derartige Fantasmen nicht an Wirkungs- und „Wirklichkeitsmacht“ (von Braun) verloren, dennoch fragt sich, welche Bedeutung dem Blut überhaupt noch zukommt, wenn Reproduktion, Verwandtschaft und die „Wahrheit des Körpers“ heute über ganz andere Körpersubstrate und organische Substanzen verhandelt werden.

Claire Denis' Film *Trouble Every Day* (Frankreich 2001) wurde immer wieder als Vampirfilm bezeichnet. Etwas launig hat die Regisseurin dazu gemeint, es ginge ihr zwar weder um Vampirisches noch Kannibalisches, aber es sei ihr egal, für was man den Film halte.[8] *Trouble Every Day*, der 2001 auf den Filmfestspielen in Cannes lief, hat die Rezensenten gespalten, die bis dahin einhellig Denis' Arbeit hoch gelobt hatten.[9] Die Verbindung von Lust und

5 Ebd., S. 162.

6 Ebd., S. 170.

7 Vgl. Judith Roof, *Reproductions of Reproduction: Imaging Symbolic Change*, London/New York: Routledge 1997, die von der „unauthorized reproduction“ (Kap. 4) der Vampire spricht, wiederum am Beispiel *Dracula*.

8 Claire Denis in einem Interview mit der BBC (Jonathan Carter, 19.12.2002) zu hören auf: http://www.bbc.ok.uk/dann/collective/A904123.

9 *Trouble Every Day* ist Claire Denis' 12. Film, sie hatte vorher u. a. *Beau Travail* (1999), *Nénette et Boni* (1996) und *J'ai pas sommeil* (1993) sowie einige Dokumentarfilme ge-

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

Schmerz, Begehren und Gewalt ist in diesem Film allzu explizit, um ihn einfach goutieren zu können. Der Film geht auf eine Weise unter die Haut, dass das Etikett „Vampirfilm“ helfen mag, ihn sich vom Leib zu halten.[10] Tatsächlich bedient oder zitiert Denis das Genre des Vampirfilms nicht, denn weder sind blutsaugende Untote unterwegs noch gibt es Schlösser oder Särge. Die todbringende Begierde, um die es hier geht, reproduziert sich nicht, sie ist auch keinem spezifischen Geschlecht, Geblüt oder Klan eigen. Stattdessen sieht man eine überschaubare Anzahl von Personen durch Hotelflure gehen, in Laboren warten, im Flugzeug sitzen oder auf dem Bett liegen, und ab und zu geschieht Schreckliches. Abgesehen von einem immer wieder erklingenden, melancholischen Musikstück (eigens komponiert von den Tindersticks) ist es um die Personen ganz still.

Abbildungen wurden aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

Der Film spart mit Erklärungen für das, was passiert oder eben nicht passieren soll. Auch die Figuren erklären sich nicht, denn ein Sprechen könnte die Imaginationen auflösen oder durchbrechen, die der Film spürbar zu machen sucht (die wunderbare Kamera: Agnès Godard). Dr. Shane Brown (Vincent Gallo), der mit seiner Frau June (Tricia Vessey) auf Hochzeitsreise in Paris ist, wird schon während des Hinflugs von Fantasien befallen, deren Bekämpfung sein eigentliches Ziel der Reise ist. In die dunkelbläulichen Bilder, die Shane und June Brown im Flugzeug zeigen, wie sie verlegen-zärtlich versuchen unter einer Decke, die immer irgendwo zu kurz ist, Nachtruhe zu finden, sind dunkelrote Bilder geschnitten, die die junge Frau Blut überströmt aber in zärtlicher Hingabe zeigen. Shane hat sich auf der Toilette eingeschlossen, hängt diesen Bildern nach, die ihm den Schlaf und den Verstand rauben.

dreht. Siehe dazu: Tom Holert, „Die kleine Kette der Wesen. Claire Denis und ‚Nénnette et Boni‘“, in: *Texte zur Kunst*, 30, 8. Jg., Köln 1998, S. 59–64.

[10] Darauf weist auch Annett Busch in ihrem Abstract zum Vortrag „Vom Ärger eines jeden Tages“ hin, den sie im Rahmen der Veranstaltungsreihe *he, she, it sucks. Vampirisches im Film*, am 4.12.2003 an der Kunsthochschule für Medien Köln gehalten hat (siehe: http://gender.khm.de).

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

Die Stewardess rüttelt an der Tür, „Is everything all right, Sir?“ Nichts ist in Ordnung hier. Shane lässt sich erstaunlich schwer auf das King-Size-Bett fallen, nachdem er seine kindfrauliche June über die Schwelle des Hotelzimmers getragen hat. Das Zimmermädchen (Florence Loiret-Caille) versucht das Laken unter ihm glatt zu ziehen, die nette June hilft ihr schließlich, während Shanes Blick dem hellen Nackenhaaransatz des Zimmermädchens folgt. Die Ehe wird nicht vollzogen. Shane flieht June, um Léo Semeneau (Alex Descas) zu finden, jenen Arzt und Kollegen mit dem er früher einmal in einer nicht näher bestimmten tropischen Gegend zusammengearbeitet hat. Dessen wahrhaft kastrierende Frau Coré (Béatrice Dalle) hat den Widerstand gegen jene Begierden, die Shane teilt, bereits aufgegeben. Léo Semeneau sperrt seine vollkommen regredierte Frau während seiner Abwesenheit im Haus ein; erfolglos, denn gleich zu Beginn des Films sehen wir sie an einer Pariser Ausfallstraße stehen: Die Kamerafahrt um den herannahenden Lastwagen lässt zunächst noch vollkommen unklar, wer hier in Gefahr ist: die Frau vor dem Lastwagenfahrer oder der Fahrer vor ihr. Die Nähe von Sex und Gewalt grundiert den gesamten Film, ohne dass Schuldfragen zu beantworten wären, weil sie gar nicht gestellt werden. Léo vergräbt später den blutigen männlichen Leichnam und wäscht liebevoll das Blut von der Haut seiner Frau ab, die von einer schweren „mental disease“, so heißt es, befallen, nur einen einzigen Satz sagt: „Je veux plus attendre, je veux mourir.“ Es ist ein Horror mit der Lust.

Abbildungen wurden aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

Wenig wird gefragt und nichts beantwortet in *Trouble Every Day*; das Begehren braucht kaum Worte, dafür Blicke, Berührungen, Ahnungen. „You weren’t there. You don’t know what happened“, sagt Dr. Brown zur Labormitarbeiterin, die im Schutz gleißender Neonbeleuchtung die Vermutung äußert, er hätte sich die bahnbrechenden Untersuchungen Léo Semeneaus angeeignet, um sie mit seinem amerikanischem Konzern vermarkten zu können und sich darüber hinaus Semeneaus Verbot widersetzt, die neuen Präparate gegen Libidoprobleme an Menschen zu testen. Das Zimmermädchen, das sich auf eine

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

Weise zu Shane Brown hingezogen fühlt, wie er damals in den Tropen zu Coré Semeneau – „I was attracted to her" – lässt sich einmal, nachdem sie in Abwesenheit des Ehepaars das Zimmer gesäubert hat, auf dem frisch gemachten Bett nieder, berührt das mit einem Mona-Lisa-Motiv bedruckte Seidentuch, das über der Nachttischlampe hängt, und zündet sich eine von Shanes Zigaretten an. Shane berührt später sehnsuchtsvoll den Abdruck, den ihr Körper auf dem Bett hinterlassen hat. Die Bilder kreisen um Spuren und Oberflächen: Haut, Haare, Stoff. Was die beiden durch Medikamentenmissbrauch – so muss man es wohl nennen – zu anomalen Begierden Verdammten nicht akzeptieren können, ist die Haut als Grenze des Anderen. Sie wollen jenseits von Haut empfinden, die Grenze zwischen Ich und Du überschreiten, sich den anderen ganz einverleiben. June hat von ihren wenigen, abgebrochenen sexuellen Begegnungen mit Shane Male davon getragen: eine blau unterlaufene Biss- oder Saugwunde an der Schulter und, später, eine Kruste auf der Oberlippe. Es sind Spuren von Unkontrolliertheit, die sich auf ihrer reinen Haut eingeschrieben haben. Dabei ist June, die im Verlauf des Films immer rosaner zu werden scheint, nicht unantastbar, sie ist eben *nur* antastbar, alles andere wäre ihr Tod. Den möchte Shane nicht riskieren – „I like you", sagt er einmal zu ihr – und schenkt ihr einen flauschigen Welpen. Jenseits des Flauschigen gibt es glatte Oberflächen.

Abbildungen wurden aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

Das Zimmermädchen wischt die Badewanne und trägt ein Behältnis voll von Flaschen, Gummihandschuhen und Lappen mit sich herum. Die immer wieder ins Bild gesetzte Reinigung sowohl von Haut als auch von Gegenständen kann man als Zeichen einer „Angst vor sozialer Verunreinigung, Tod und einem unerhörtem Genießen" verstehen.[11] Das korrespondiert mit den Szenen im neurobiologischen Labor, denn auch dort wird im Zeichen der Hygiene, ja

[11] Philipp Sarasin, „Vom Realen Reden? Fragmente einer Körpergeschichte der Moderne", in: Ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M. 2003, S. 122–149, S. 146.

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

Sterilität, mit behandschuhten Fingern an Glasbehältern hantiert; alles gilt hier dem Aufschub oder gar der Verleugnung des Todes. Die in verschiedenfarbigen Flüssigkeiten schwimmenden Präparate sind wiederum Spuren des Körpers, mehr noch: reale Stücke des Körpers, die einem Signifikationsprozess unterzogen werden sollen. Einmal sieht man einen Wissenschaftler, der mit sauberen Schnitten ein Gehirn zerlegt und für die mikroskopische Analyse Gewebeproben abträgt. Dieses Durchsichtigmachen des Körperinneren zielt auf die Regulation neurophysiologischer Prozesse, genauer: der Libido, und steht im krassen Gegensatz zum Leiden Dr. Browns. Dessen physische Wucht lässt sich nicht regulieren oder überhaupt nur verstehen, er kann seinen Körper nicht mehr in eine soziale Realität einpassen.[12] Maschinelle Geräusche irgendwelcher Rotationsapparate bilden den Soundtrack zu dem zähen Gespräch, das der getriebene, übernächtigte Amerikaner mit dem korrekten französischen Forscher zu führen versucht. Von der wissenschaftlichen Gemeinschaft, die letzter repräsentiert, ist der in Misskredit gefallene Afro-Franzose Léo Semeneau längst ausgeschlossen worden – warum, wird nicht ausgesprochen. In seinem Privatlabor versucht Semeneau ein Mittel gegen die unkontrollierbaren Sexualtriebe seiner Frau zu entwickeln und besänftigt sie derweil mit Pillen, die auch Shane Brown einnimmt. Diese Pillen in Plastikdosen sind ein weiterer drogistischer Stoff, der wie die Kosmetik- und Hygieneartikel auf der Ablage unter dem Badezimmerspiegel des Hotelzimmers mit den Körpern in Verbindung tritt, sie von außen und innen berührt. Anderes nimmt niemand zu sich.

Trouble Every Day ist angefüllt mit Partialobjekten, die die Kamera „im Hin- und Herwandern des Blicks zwischen der wahrgenommenen Abwesenheit und der kontingenten Anwesenheit" immer wieder ins Bild setzt, bis sie uns schließlich, um es mit Christian Metz zu sagen, „in einer Verbindung von Begehren und Furcht … dem *Anblick* des schrecklichen Ortes aussetz[t]".[13] Der schreckliche Ort ist das Innere des Semeneau'schen Hauses, ein haunted place, in dem Coré eingesperrt ist. Zwei männliche Jugendliche, die auf eine rätselhafte Art „attracted to her" sind, dringen in diesen grotesk feminisierten Innenraum ein. Es entfaltet sich die Umkehrung eines gängigen Horrormotivs, demgemäß die Gefahr von Außen in einen brüchig werdenden Schutz-

[12] Ich folge hier den Begriffen Philipp Sarasins: Sarasin, „Mapping the Body", in: Ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M. 2003, S. 100–121.

[13] Christian Metz, „Foto, Fetisch" (1985), in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2003, S. 215–225, S. 224.

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

raum eindringt; hier ist die Gefahr im Inneren selbst und mit dem Aufbrechen der verbarrikadierten Tür bringt sich der vermeintliche männliche Retter oder potentielle Vergewaltiger – wer weiß das schon – in die Position des Opfers. Wenn Coré den Verführten während des Sexes anbeißt, ihm unter die Haut fasst, das Liebesspiel ins Extrem führt, dann ist das schockierend. Beide Körper sind in dunklen Nahaufnahmen visuell und auditiv miteinander verwoben, die Geräusche größter Hingabe, Quietschen, Klatschen, Jauchzen, sind untermalt vom jämmerlichen Stöhnen des Opfers. Keine Moralisierungen oder Genreverweise helfen, diesem Geschehen zu begegnen, ihm eine Bedeutung abzuringen. Denn was man sieht, ist unsagbar in doppelter Hinsicht: unsagbar grausam und unsagbar zärtlich, ein „unerhörtes Genießen" Corés, die längst aus der symbolischen Ordnung und damit der Sprache hinausgefallen ist. Der Film gib keinen Standpunkt vor und das erschüttert. Nach einer hellsichtigen Unterscheidung Roland Barthes' befällt einen beim Zusehen hier nicht der „Skandal des Grauens", sondern das Grauen selbst; die Szene verstört, weil sie nicht lesbar ist.[14] Lust und Schmerz sperren sich der Repräsentation und Claire Denis sowie die Kamera von Agnès Godard zeigen – ganz unpostmodern – genau diese Widerständigkeit. Wie Denis sagt, fehlt hier jeder distanzierende Zynismus, der vielen Splatter Movies eigen ist.[15]

Das Ende ist absehbarer Weise offen, das heißt ohne Lösung. Nachdem Shane beim Anblick der Blut überströmten Coré, die er schließlich in ihrem Haus aufgefunden hat,[16] Gewissheit bekommt, dass es auch für ihn keine Heilung geben wird, begeht er einen Lustmord an dem Zimmermädchen. Es ist im Grunde die brutalste Szene des Films, weil hier die Vergewaltigung der jungen Frau mit einer gesellschaftlichen Hierarchie einhergeht: Der arrivierte Doktor opfert das Zimmermädchen, um seine Ehefrau rein zu halten. Das wäre unerträglich (was es ist), wenn nicht damit auch die Männlichkeit Shane Browns gebrochen würde. Indem er die sexuelle Mäßigung aufgibt, bekennt er sich zu seiner eigenen Monstrosität und rückt damit auch seiner Selbstdestruktion und Sterblichkeit näher. Zum Schluss sucht June mit dem Hünd-

[14] Vgl. Roland Barthes, „Schockphotos", in: Ders., *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 55–58.

[15] Im BBC-Interview (siehe Fußnote 8).

[16] Dass das Haus in Brand gesetzt wird (von wem?) und Coré im Feuer umkommt, ist allerdings weder dramaturgisch noch visuell schlüssig und wird daher hier nicht weiter berücksichtigt. Auch das sogenannte Blood Painting (Katja Nicodemus in einem Bericht in der TAZ vom 15.5.2001 über die Filmfestspiele in Cannes) scheint doch eher eine Reminiszenz an das Splatter Genre als narrativ unentbehrlich zu sein.

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

chen auf dem Arm Shane im Badezimmer ihrer Suite auf, wo dieser sich das Blut vom Körper geduscht hat. Er ist merkwürdig groß ins Bild gesetzt und sein müder, grauer Ausdruck bezeichnet sein Unvermögen, sich die Makel, die Alterung, das sich auf der Oberfläche des Körpers ablagernde Zerstörerische, das er in sich trägt, vom Gesicht zu waschen. An der Duschkabinenverkleidung rinnt noch ein letzter Tropfen Blut herab und niemand weiß oder sieht, was der oder die andere sieht. Ach, und die Liebe: Sie war das Präskriptum des gesamten Films, als man direkt nach dem Vorspann ein unbestimmtes Paar sich küssen sah. Der Honeymoon ist zu Ende.

Abbildung wurde aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

Sie hätte einen Film über die Fantasie machen wollen, dass Küsse zu Bissen werden könnten, dass man jemanden zum Fressen gern habe, sagt die Regisseurin.[17] Und man möchte ihr entgegnen, was das anderes sei, als ein vampiristisches Motiv.[18] Aber es geht hier nicht um ein Genre, um eine weitere Transgression der Vampirgestalt im Dienst der einen oder anderen Sache, sondern um einen Gebrauch des Filmischen selbst. Denn „angefressen" werden nicht nur Körper im Film, sondern auch die Zuschauer beim Betrachten dieses Films. Das liegt weniger an dem teilweise etwas kruden Drehbuch (Claire Denis und Jean-Pol Fargeau) als an einzelnen Szenen, in denen sich Schauspielerkörper mehr oder weniger ziellos im Raum bewegen, sich immer wieder fallen lassen; Szenen, in denen Blicke und Berührungen die Vorsprachlichkeit von Affekten unterstreichen. Dann zeigt sich etwas, nämlich dass die sexuelle Lust, sich den anderen einverleiben zu wollen, eine Übersteigerung eines gewissermaßen dem Sexuellen inhärenten Begehrens ist. Durch das Wörtlich-Nehmen einer Metapher – jemanden „vernaschen" zu wollen – suspendiert Denis deren Unschuld.[19] Wie Elisabeth Bronfen darlegt,

[17] Im BBC-Interview (siehe Fußnote 8).

[18] Vgl. Annette Keck, Ralph J. Poole, „Nachwort", in: Dies., Ders. (Hg.), *Serial Killers. Das Buch der blutigen Taten*, Leipzig 1997.

[19] Schon im christlichen Abendmahl ist die Verspeisung Christ angelegt. Christina von Braun hat wiederholt auf die Bedeutung der Transsubstantiationslehre hingewiesen, die

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org

ist genau das ein vampirischer Gebrauch von Sprache, der hier dazu dient, das Monströse nicht in den Anderen oder ein Außen zu verlagern, sondern es als Teil des Selbst zu verstehen.[20] Problematisch wird deswegen die Haut, die seit dem 19. Jahrhundert als die zentrale Verbindung zwischen Ich und Welt, Ich und den Anderen gilt. Als Tast- und Empfindungsorgan, auf dem sich das Innere des Subjekt abbildet, aber nicht abbilden soll, muss sie immer wieder tiefengereinigt werden. An ihr wird die Sterblichkeit des Körpers und die Unzulänglichkeit sowie Unreinheit des Subjekts als allererstes sichtbar.[21] Unrein sind auch die Geschlechterpositionen des Films, selbst wenn sie zunächst stereotyp erscheinen und streng heterosexuell sind: Über allen liegt ein melancholisches Leiden an ihren Körpern, sei es weil sie nicht berührt werden oder nicht angemessen berühren können, weil ihre Männlichkeit oder Weiblichkeit immer falsch zu sein scheint und Machtverhältnisse weder im Hinblick auf Hautfarbe noch Geschlecht eindeutig sind.

Die eigentliche Opposition in Denis' Film besteht nicht zwischen Normalität und Perversion, sondern zwischen dem Begehren des Subjekts und dem Positivismus der Neurowissenschaften. Wenn diese meinen, Libidoprobleme biochemisch regulieren zu können, produzieren sie einen Exzess, gerade weil sie die Komplexität subjektiv genossener Lust nicht zu fassen bekommen. Der Körper funktioniert eben nicht einfach so. Die Figuren im Film – genau genommen alle – sind in einer Krise, die auch ein gesellschaftliche ist: Gegen eine Pharmakologie der Libido, in deren Mittelpunkt statt der Aufwallung des Blutes das Funktionieren des Gehirns steht, behauptet Denis die Gewalt des sexuellen Akts selbst. Es ist vielleicht das Grab des Begehrens, gegen das sie aufbegehrt.

Alle Abbildungen aus *Trouble Every Day* (F 2001), Regie: Claire Denis, 101 Min. Lot 47 Films.

sich im 13. Jahrhundert durchgesetzt hat und die Realität des Blutes und Leibes behauptet; siehe: Braun, S. 348 ff.

20 Elisabeth Bronfen, „The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death", in: Vera Pohland, Rudolf Kaeser (Hg.), *Significance of Medicine in Modern German Culture*, Cornell 1991, S. 71–90, S. 87.

21 Sarasin, „Vom Realen Reden?", S. 148. Der Historiker Sarasin legt in seinen Analysen der Hygienediskurse des 19. Jahrhunderts dar, dass die gereinigte, empfindsame Haut am modernen Ursprung von Innerlichkeit und Subjektivität steht (siehe hierzu ausführlich: Ders., *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a. M. 2001). Judith Halberstam hat die Überschreitung der Körpergrenze Haut als ein zentrales Topos des Horror Films ausgemacht: Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durnham/London: Duke University Press 1995.

Licensed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.org