GENDER OPEN REPOSITORIUM

Reise ans Ende des Traumas oder das Aufwachen der Hollywood-Heldin : The Others, Femme Fatale, In the Cut

Bronfen, Elisabeth

2007

https://doi.org/10.25595/1684

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: *Reise ans Ende des Traumas oder das Aufwachen der Hollywood-Heldin : The Others, Femme Fatale, In the Cut*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 13 (2007) Nr: 20, 69-82. DOI: https://doi.org/10.25595/1684.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

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

Elisabeth Bronfen

Reise ans Ende des Traumas oder das Aufwachen der Hollywood-Heldin

The Others, Femme Fatale, In the Cut

Die Möglichkeit, das Unmögliche zu denken

Hollywood hat sich immer schon als Traumfabrik verstanden und die Geschichten, die es erzählt, als *rite-de-passage* konzipiert, in denen Figuren Zustände jener Andersheit erfahren, die im alltäglichen Leben kaum erfahrbar sind, sei es ein unermessliches Glück oder ein ebenso grenzenloses Entsetzen. Bei diesen psychischen Nachtgeschichten muss man sich jedoch jeweils fragen: An welchem Punkt betritt eine Heldin oder ein Held den als veräußerte Halluzination erfahrenen Traum? Was heißt es zudem, aus diesem wieder aufzuwachen, und daran anschließend, welches Wissen kann nur im nächtlichen Bereich des Träumens erreicht werden? Und schließlich: Wieviel davon kann erinnert und wieviel muss vergessen werden, damit man aufwachen kann? Vor allem aber, wer bleibt der Nacht verfallen und wer kann aus der Nacht erwachen? Apodiktisch formuliert, was heißt es aufzuwachen? Denn die Nacht ist nicht nur als subversiver Zeitraum zu verstehen, in dem die andere Seite der Vernunft ausgelebt werden kann. In jenen ausgelebten Träumen, von denen Hollywood gerne erzählt, tauchen traumatische Spuren auf, die ausagiert und genossen werden können, im Sinne einer unbewußten, oder zumindest *noch nicht* im Tag vollzogenen Erinnerung. Geht es also bei diesen Filmen darum, den Tag von der Nacht her zu denken, heißt dies auch anzuerkennen, dass auf die Nacht der Tag immer folgen muss. Denn der Prozess der Erinnerung fordert sowohl, traumatische Neurosen wieder ins Bewusstsein zu rufen, wie auch deren Affektmenge nach der psychischen Verarbeitung aufzugeben, meistens indem sie in etwas anderes – eine sinnstiftende Geschichte, die Formalisierung eines Kunstwerkes – übertragen worden sind. Das Problem ist vielleicht weniger das Erinnern, zwingt unser psychischer Apparat uns doch ständig dazu. Es geht vielmehr darum, auf psychisch sinnvolle Weise zu vergessen.

Den Tag von der Nacht, oder besser von einer Nachtseite der Psyche her zu denken bedeutet somit, der Frage nachzugehen, wie das Durcharbeiten von Trauma als Akt des Vergessens inszeniert werden kann, damit überhaupt eine das Weiter-

leben fördernde Erinnerung entstehen kann; oder anders gesagt, damit Erinnerung nicht einfach nur einem Wiederholungszwang folgt, sondern einer wirklichen Durcharbeitung. Freud hat deshalb die Unterscheidung eingeführt zwischen der als pathologische Trauer verstandenen Melancholie einerseits und jenem psychischen Durcharbeiten andererseits, mit dem etwaige traumatische Neurosen verarbeitet werden, werden ihren psychischen Gehalt *im Tag* und *für den Tag* aufzugeben.[1] Der amerikanische Philosoph Stanley Cavell greift diesen Gedanken auf, und formuliert ihn zu folgender Denkfigur um, die er in einem Hollywood Melodrama wie *Stella Dallas* (1937) dramaturgisch umgesetzt findet: ‚To move from mourning (Trauer) to the dawn of morning' (Morgenröte).[2] Wenn ich für die drei Filme, die im Folgenden besprochen werden sollen – *The Others* (2001), *Femme Fatale* (2002) und *In the Cut* (2003) – diesen Gang in die Morgenröte hervorhebe, so deshalb, um zu betonen, dass mit diesem Schritt ein traumatisches Ereignis nicht verdrängt oder ausradiert wird. Es hat aber im psychischen Leben der Heldinnen in dem Sinne keine Macht mehr, als dieses von den an dieses Ereignis geknüpften Affekten und Einbildungen entbunden ist. Das Trauma bleibt dabei erhalten, jedoch übersetzt in Erinnerungsbilder. Denn von dem Übergang von Trauer in die Morgenröte zu sprechen heißt, einen Ausgang im doppelten Sinne dieses Wortes zu verhandeln: Es ist der Ursprung und das Ziel jenes Ent-Setzens, das die halluzinierte *rite-de-passage*, von der die drei Filmgeschichten jeweils zehren, überhaupt in Gang gesetzt hat.

Für diese drei Filme muss jedoch auch ein Kontext angeboten werden, der zudem die Frage nach *gender* ins Spiel bringt. Fast ist es ein Gemeinplatz, von einer Krise der Männlichkeit im Hollywood *mainstream* der späten 1990er Jahre zu sprechen und diese an Filmen festzumachen, in denen die Helden den eigenen Halluzinationen verfallen, um traumatisches Wissen oder traumatische Erfahrungen aus der Vergangenheit nochmals zu durchleben und abzulegen.[3] Ob Tom Cruise in *Eyes wide shut* (1999), dem seine Frau eines Nachts die Augen über ihr Begehren öffnet und ihm den Abgrund somit vor Augen führt, auf dem seine scheinbar heile Familienwelt errichtet ist; ob Edward Norton, der sich in *Fight Club* (1999) einen Doppelgänger imaginiert, um aus einer ihn verweiblichenden Konsumkultur auszubrechen und diese ihn traumatisierende von arbeitenden Müttern regulierte Kultur in ein lustvolles Gewaltspiel umsetzt; ob Guy Pearce in *Memento* (2001), dessen hysterischer Gedächtnisschwund erfolgreich die Sinnlosigkeit eines auf Rache ausgerichteten Lebens verdeckt, um das Trauma des Todes seiner Gattin wett zu machen: Jeweils brauchen diese Helden ein Eintauchen in die Nachtseite ihrer Psyche, um die Probleme, die sie mit ihrem symbolischen Mandat als Söhne, Gatten oder Väter haben, einzusehen. Sie leben in dem von der Filmgeschichte dargebotenen veräußerten Traum ihr Trauma nochmals durch und inszenieren es für sich auf lustvolle Weise. Dabei verlagern sie einen traumatischen Kern auf einen anderen Schauplatz, auf dem sie als Helden ihrer Halluzinationen (und bezeichnenderweise nicht als Opfer) der Wunde, die ein traumatisches Wissen ihrem Narzissmus zugefügt hat, auf der Ebene der Einbildungen etwas entgegen halten können.

In diesen Filmerzählungen fungieren die Frauen als Projektionsfläche für die verblendeten Obsessionen ihrer Liebhaber, aber auch als Korrektiv. Sie anerkennen, was diese gerne ausblenden wollen, dass nämlich der Beschneidung des eigenen Begehrens durch die kulturellen Gesetze des Tages nicht entgangen werden kann. Man erinnere sich an die ironischen Blicke von Nicole Kidman, Helena Bonham-Carter und Carrie-Anne Moss, die die Verblendungen der Helden sehr genau durchleuchten. Sie sind es auch, die die Helden zum Aufwachen aus ihren Halluzinationen, und damit auch zum Anerkennen ihrer Versehrtheit, ermahnen. Nun hat es in den letzten Jahren aber auch weibliche Variationen auf das Thema der psychischen Nocturne gegeben, in denen es darum geht, im schlafartigen Zustand, genauer in jener gelebten Halluzination, die der Film uns als nächtliche *rite-de-passage* vorführt, sich mit traumatischem Wissen auseinander zu setzen, um zu einer für das Weiterleben notwendigen Erkenntnis zu erwachen. In *The Others*, *Femme Fatale* und *In the Cut* werden die Heldinnen explizit als Schlafende und Träumende eingeführt oder inszeniert, denn dreimal sehen wir, am Anfang oder Wendepunkt der Geschichte, wie eine Frau aufwacht, sich in ihrer Umwelt zu orientieren sucht und dann einem Wachtraum verfällt, der sie an jenen Nabel des Traumas führt, das sie nicht weiterschlafen – und das heißt im Kontext dieser Filme – nicht unbesorgt hat weiterleben lassen wollen. Die drei Filmhandlungen entsprechen somit jener psychischen Entdeckungsreise, die von Freud in seiner *Traumdeutung* beschrieben wird.[4] Man muss ins Dunkel der Verdrängungen vordringen, um dort den Kern, der alle Fantasiearbeit am Nabel des Traums zusammenhält, aufzudecken. Die Selbstsuche kommt einer Erinnerungsreise gleich, an dessen Kern ein selbstzerstörerischer Genuss von Gewalt liegt; ob Zerstörung von Leben als Schutz, ob sadistische Freude an der Zerstörung eines bedrohlichen Anderen, oder masochistischer Genuss an der Selbstzerstörung.

Brisant an den von Alejandro Amenábar, Brian de Palma und Jane Campion entwickelten Filmgeschichten ist zum einen der Umstand, dass sie auf ein Aufwachen der jeweiligen Heldinnen hinauslaufen, mit dem der weibliche Blick auf Gewalt aus einem genussvollen Wieder-Erinnern als halluziniertes Wieder-Erleben auch einen Ausweg aus der Gewalt entwirft. In den Filmen steht nämlich schlussendlich die Frage eines mündigen Aufwachens als bewusste Absage an verhängnisvolle Fantasien im Zentrum der narrativen Auflösung; eine Haltung des Erinnerns also, die sich von dem Genuss befreit, den ein Festhalten an traumatischen Stücken zumindest für das Fantasieleben der Betroffenen darstellt. Zum anderen aber unternehmen diese Filme, weil sie den Traumzustand ihrer Heldinnen mit unserer Erfahrung von Kino gleichsetzen, zugleich eine Reflexion über das eigene Medium. Die psychische Reise ans Ende einer traumatischen Nacht, die ein vorheriges Trauma nochmals durchspielt, wenn auch auf entstellte Weise, führt jene Veräußerung einer inneren Fantasie vor, die wir als Filmgeschichte vor Augen haben. Wichtig ist dabei, dass die drei Filme, die im Folgenden besprochen werden, explizit die von ihnen anzitierte Filmgattung umschreiben. Sie arbeiten mit der Vorstellung davon, dass Filmgattungen eine Erinnerungsschicht an frühere Versionen

dieser Gattung mit sich tragen, die in jeder Refiguration mitschwingt. Einen weiblichen Verzicht auf die tragischen Konsequenzen der Fantasiearbeit der Heldinnen vorzuführen, bedeutet deshalb auch, eine andere Erinnerung an Genrekonventionen durchzuspielen, die mit ihrem Rückgriff sowohl die Vorlage erinnert als auch sich gleichzeitig dezidiert von dieser absetzt. So könnte man das jeweilige Genre, das aufgegriffen und refiguriert wird, ebenfalls als Ausgang im doppelten Sinne des Wortes verstehen; sowohl als Eintritt wie auch als Austritt aus einem vorgegebenen Filmgenre. Alle drei Filme stellen nämlich auch – so meine theoretische Wette – im Kontext des Hollywood *mainstream* selber ein mediales Aufwachen dar im Sinne einer Korrektur unseres Bild- und Erzählrepertoires. Wie Nicole Kidman, Rebecca Romijn-Stamos und Meg Ryan ihre psychische Nachtseite durchforschen, um sich schließlich von dieser abzuwenden, loten *The Others*, *Femme Fatale* und *In the Cut* Genrekonventionen des Geisterfilms, des *Film Noir* und des erotischen Psycho-Thrillers aus und setzen sich gleichzeitig dezidiert von diesen ab.

Wodurch ergibt sich die Nähe von Traum und Trauma, die mit meinem Titel angesprochen wird? Psychoanalytisch versteht man unter Trauma ein Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft. Ökonomisch ausgedrückt heißt dies: Trauma ist gekennzeichnet durch ein Überfluten von Reizen, die das Subjekt nicht bemeistern und bearbeiten kann. Es stellt einen Zustand des Exzessiven dar.[5] Im Traum nun kommt dieses Zuviel, diese Wunde, diese Verletzung, dieser Einbruch als affektive Erinnerungsspur zum Ausdruck, wiewohl auf verstellte und kodierte Weise. Das Erzähl-Kino entpuppt sich in diesem Kontext deshalb als ein besonders geeignetes Medium, um die Verschränkung von Traum und Trauma zu thematisieren, bietet es durchaus im Sinne des Aberglaubens eine nächtliche Darstellungsart, genauer: Es bietet einen ästhetischen Schauplatz, an dem Vergangenes, aber noch nicht Abreagiertes – als Schattenfiguren oder Phantome – wieder erscheinen kann und stellt gleichzeitig einen Ort dar, an dem wir das Glück und das Entsetzen einer uns im Alltag nicht zugänglichen Alterität erfahren können. Apodiktisch formuliert: Kino ist Umschlagplatz der Metamorphose schlechthin, verwandelt es die Schauspielerin in einen Schatten auf der Leinwand, der zudem dort stets neue Gestalten annehmen kann, entsprechend der changierenden Figuren in unseren Träumen. Und es ist immer auf einen Ausgang gerichtet, auf jenes „The End“, das im klassischen Hollywood obligatorisch nach dem Schlussbild eingeblendet wurde, um die Bewegung der Bildspuren zu jener Auflösung zu bringen, die uns zugleich aber auch in seinem Bann hält und heimsucht, nachdem das Licht im Kinosaal wieder angegangen ist.

Weil Trauma nur nachträglich, als nachwirkendes und nacherzähltes Träumen begriffen werden kann, und sich somit die Problematik der ‚unmöglichen‘ Darstellbarkeit des Traumas auf die Frage des Traumes (und der Filminszenierung als veräußerten Traum) zurückzuführen lässt, soll vor der vergleichenden Lektüre

der drei Filme noch eine weitere theoretische Denkfigur aufgerufen werden; und zwar Jacques Derridas philosophische Aufwertung des Schlafes. Gibt es, fragt er in seinem Aufsatz *Fichus*, „doch das Unersetzliche zu denken, eine Wahrheit, die das Bewußtsein uns beim Erwachen zu verstellen, ja in einen noch tieferen Schlaf fallen zu lassen droht". Indem er hervorhebt, er würde bei der Formulierung seiner Gedanken „in der Nacht" sprechen, auf der Suche nach einem Traum, der sich keiner Verantwortungslosigkeit oder Flucht ins Imaginäre schuldig macht, fährt Derrida mit der Feststellung fort: „Als sei der Traum wachsamer als das Wachen, das Unbewußte bewußter als das Bewußtsein". Und dem könnte hinzugefügt werden: Wie auch die Filmgeschichte ebenfalls intensiver scheint als unser Alltagsbewusstsein. Diese Feststellung führt Derrida zu einer Bemerkung bezüglich des von Walter Benjamin formulierten „Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen", in der sich Mystik und Aufklärung zusammengefunden haben. Derrida weist dabei auf ein Aufwachen hin, bei dem es darum geht,

> Wachen und die Wachsamkeit zu pflegen, ohne die Bedeutung eines Traums außer acht zu lassen, ohne seine Lehren und seiner Hellsicht untreu zu werden, den Traum zu denken, vor allem dort, wo er uns die Möglichkeit des Unmöglichen zu denken aufgibt.[6]

Es geht demzufolge um ein Aufwachen, in dem die Nacht und eben auch jenes traumatische Wissen, das ihr zugehört ohne je direkt dargestellt werden zu können, aufgehoben bleibt.

So lautet meine Kernthese: In den drei Filmen, die das Aufwachen aus dem Traum eines Traumas vorführen, wird durch die Filmsprache hervorgehoben, dass eine unmögliche Wahrheit wie die eines um den Tod kreisenden Schocks vielleicht „nur geträumt werden" kann; dass sie vielleicht „nur als geträumte sein" kann; und zwar im doppelten Sinn als geträumte Erkenntnis der Protagonistin, und als der von uns erfahrene Filmtraum. In allen drei Filmen wird nämlich die Unmöglichkeit, den traumatischen Tod bewusst zu erfahren, durch das Betreten eines anderen Schauplatzes – den des Traumes aber auch den des Filmbildes – möglich. Wir erleben mit den drei Heldinnen eine Veräußerung des Unbewussten, die zugleich einer Reflexion über die Medialität von Kinobildern gleichkommt, und erfahren somit die Nähe der Sprache des Kinos zu der des Traumes. Diese Traumsprache bringt laut Freud mit Rücksicht auf die Gesetze der Darstellbarkeit verbotenes oder unzugängliches Wissen, wie das des Todes, dank Verdichtungen und Verschiebungen zum Ausdruck. Wie verhandeln die drei Geschichten diesen Gang in eine nächtlich ausgeleuchtete Vergangenheit, an deren Ende das Licht der Morgenröte zu erkennen ist? Jane Campions Verfilmung von Susanne Moores *In the Cut* dient als Beispiel einer klassischen *rite-de-passage*. Die melancholische Tochter, die in ihren Tagträumen von der toten Mutter heimgesucht wird, geht im Sinne einer halluzinatorischen Reise in das Reich der Phantome, ruft im übertragenen Sinne – und weil es ein erotischer Thriller ist auch wörtlich – den Tod anderer hervor, um schlussendlich an die Stelle der Mutter zu treten, und somit das Träumen des Todes für die Tochter zu überwinden. Brian

de Palma benutzt in seinem selbst-reflexiven Thriller *Femme Fatale* die Konvention des prophetischen Traums, um seiner Protagonisten zu ermöglichen, die tödlichen Konsequenzen ihres Handelns am anderen Schauplatz eines Traumszenarios zu erleben und auf Grund dieser Erfahrung anders zu handeln, um das Trauma des eigenen Todes abzuwenden. Schließlich Amenábars *The Others*, ein Film der von der Verneinung des eigenen Todes der Protagonistin ausgeht und sie eine *rite-de-passage* erfahren lässt, die zur Anerkennung ihres Traumas (aus Verzweiflung sich und ihre Kinder getötet zu haben) führt.

Für alle drei Figuren bedeutet das Aufwachen im Sinne Derridas das Wachen und die Wachsamkeit zu pflegen, das traumatische Wissen, das sie infolge der Durchquerung ihrer Traumlandschaft erfahren haben, nicht außer Acht zu lassen; der Lehre, die sie dort gewonnen haben nicht untreu zu werden, sondern sich ihrer zu erinnern. Gleichzeitig geht es allen drei RegisseurInnen um die Selbstreflexion des Filmmediums. Einerseits wird uns vorgeführt, was der Traum des Traumas der jeweiligen Heldin uns zu denken gibt, nämlich Kraft der Visualisierung eine Möglichkeit, das Unmögliche zu denken. Andererseits heißt für das Medium Kino traumatisches Wissen nicht außer Acht zu lassen auch, die Auflösung der Filmhandlung als einen ‚anderen' Ausgang denken: als das Erlöschen der Lichtschatten auf der Leinwand, das Erstarren in einem Bild, als Schwarzwerdung der Leinwand, wodurch die Nacht sich als Kern dieses Aufwachens entpuppt.

Drei Traumszenen

Alejandro Amenábars *The Others* setzt mit dem Schrei einer im Bett liegenden Frau ein. In einer vertikalen Nahaufnahme sehen wir, wie Grace (Nicole Kidman), die plötzlich aus einem Alptraum aufgewacht ist, sich schluchzend die Hand vor den Mund hält. Während sie langsam zu sich kommt, dreht die Kamera in die Horizontale. Erst jetzt löst sich die verwirrte Frau aus ihrer erschreckten Erstarrung, wischt sich rasch die Tränen vom Gesicht und blickt auf die Armbanduhr, die auf dem Nachttisch liegt. Kurz presst sie ihre Lippen in das Kissen, bevor sie sich ganz aufrichtet, sich auf die Bettkante setzt und wie erleichtert aufatmet. Es scheint doch nur ein Traum gewesen zu sein. Die geheimnisvollen Ereignisse, die mit diesem nebeligen Morgen einsetzen, stellen jedoch eigentlich einen anderen Traumzustand dar, einen langsam sich entfaltenden Erkenntnisprozess, am Ende dessen Grace sich eingestehen muss, dass sie aus Verzweiflung zuerst ihre beiden Kinder und dann sich selber getötet hat. Erst am Ende des Films ist sie wirklich aufgewacht. Auf einer Treppe sitzend hält sie ihre beiden Kinder beschützend in ihren Armen und gesteht ihnen ihre schreckliche Tat, beschreibt ihr egoistisches Vertrauen; Gott hätte ihr an jenem Morgen eine zweite Chance gegeben. Doch diese Aufklärung unterliegt, wie der gesamte Film, dem Prinzip eines mystischen Chiaroscuro; nämlich jene aus der Barockmalerei bekannte Art der visuellen Gestaltung, die mit hartem Licht und harten Schatten arbeitet. Am Ende ihrer Reise durch ihre psychische Umnachtung

begreift Grace, dass sie zwar tot ist, deshalb aber das Haus, in dem die schrecklichen Ereignisse stattgefunden haben, nun auf ewig besitzt. Die Grenze zwischen der Nacht, die seit der antiken Nyx als Mutter von Traum und Tod konzipiert worden ist, und dem Tag, mit seiner auf ein Überleben angelegten Klarheit, hat sich verflüssigt. Graces photosensitive Kinder können nun – als dezidiert Tote – im Lichtstrahl der Morgensonne tanzen.

Auch in Brian de Palmas *Femme Fatale* wacht die Heldin verwirrt aus einem Albtraum auf. Während eines Juwelendiebstahls hatte Laura (Rebecca Romijn-Stamos) ihre Partner betrogen, war mit der Beute nach Paris geflohen, wurde dort von ihnen entdeckt und von der Balustrade vor ihrem Hotelzimmer geworfen. Der Sturz war jedoch nicht tödlich, und nun befindet sie sich im Bett einer Fremden. Deren Eltern halten sie fälschlicherweise für ihre verloren gegangene Tochter Lily und haben sie in deren Wohnung gebracht. Sofort begreift die bedrängte Laura, wie sie die Verwechslung zu ihren Gunsten drehen kann. Nachdem sie Lilys Pass und deren Flugticket in die USA gefunden hat, entwickelt sie den Plan, die Identität der anderen Frau anzunehmen und somit erfolgreich vor ihren Verfolgern zu fliehen. Entspannt legt sie sich in die Badewanne und schläft, ohne es zu wissen, wieder ein, wacht dann aber plötzlich auf, weil Lily unerwartet zurückgekehrt ist. Von einem Vorhang vor dem Blick der anderen geschützt schaut sie zu, wie diese eine Selbstmordnotiz verfasst und sich dann eine Kugel in den Kopf jagt: Sie wird Zeugin des Todes und nimmt die Identität dieser Toten an, um vor ihren Verfolgern zu fliehen. Die Ereignisse, die daraufhin einsetzen – allesamt Versatzstücke des klassischen *Film Noir* – werden sich im letzten Teil des Films als prophetischer Traum erweisen. Am Ende eines vertrackten Intrigenspiels holen die betrogenen Gangster Laura ein zweites Mal ein und werfen sie über das Geländer einer Brücke. Es stirbt jedoch nicht die Frau, die den Juwelenraub begangen hat, sondern die Tote, in deren Haut sie geschlüpft ist, wodurch uns de Palma eine klassische Metamorphose anbietet. Die Frau erfährt den Tod als Ablegen einer Gestalt und als Annahme einer neuen. Erst jetzt wacht sie wirklich aus dem lustvollen Wunschtraum auf, eine skrupellose und gerissene *femme fatale* zu sein, aber auch aus der egoistischen Verblendung, vom Selbstmord einer anderen eigennützig profitiert zu haben. Sie setzt der Fatalität des klassischen *Noir Plots*, die unwillkürlich in ihrem eigenen Tod münden muss, ein Ende, interveniert und rettet somit nicht nur das eigene Leben, sondern auch das ihrer Doppelgängerin.

Jane Campions Franny (Meg Ryan), Anglistik-Dozentin an der *New York University*, liegt während der Titelsequenz von *In the Cut* wie in einem Halbtraum in ihrem Bett. Im Garten vor ihrer Wohnung trinkt ihre Schwester Pauline (Jennifer Jason Leigh) aus einem Pappbecher Kaffee und betrachtet staunend, wie eine morgendliche Brise einen Blütenregen aus den Bäumen schüttelt. Franny hingegen glaubt, es würden Schneeflocken vor ihrem Fenster tanzen, und weil diese ihren Lieblingstagtraum hervorrufen, drückt sie ihr Gesicht nochmals ins Kissen und schließt wieder die Augen. Es folgt eine Traumsequenz, zu der sie im Verlauf der Handlung wiederholt zurückkehren wird: der Hochzeitsantrag ihrer Eltern wäh-

rend einer Schlittschuhpartie. So kreisen in Frannys wiederkehrendem Traum die Eltern auf dem Eis und umkreisen somit zugleich die Urszene im Fantasieleben ihrer Tochter. Nachdem Franny nämlich an diesem Morgen doch aufgestanden ist, hat sich ihr Leben plötzlich zu einem beklemmenden und zugleich verführerischen Albtraum gewandelt. Im Untergeschoss einer *East-Village-Bar*, in der sie sich mit einem Studenten trifft, wird sie Zeugin einer schwülstigen Porno-Szene. Im Dunkeln sieht sie die Umrisse eines Mannes, den eine rothaarige Frau mit einem *blow job* befriedigt, kann aber nur das Tattoo auf seiner Hand erkennen. Bald darauf erfährt sie von Detektiv Malloy (Mark Rufalo), dass der abgeschnittene Kopf dieser Frau im Garten hinter ihrem Haus aufgefunden wurde. Da Malloy dieselbe Tätowierung trägt wie der Mann im Keller der Bar, hat Franny nun einen Körper, den sie an die Stelle des Schattenmannes setzen kann, und gibt sich einem erotischen Abenteuer mit dem von ihr zum Mörder auserwählten Detektiv hin.

Wie für Grace führt das Eintauchen in die Nachtseite ihrer Psyche auch für Franny zur Selbsterkenntnis, die mit einer Wahrnehmung ihres um den Tod ihrer Mutter kreisenden Traumas verschränkt ist. Aus dem Lot des Alltags geraten, gibt Franny ihrer Paranoia lustvoll nach und erfährt, dass der Ursprung ihrer erotischen Fantasien in einer gewaltsamen Fantasie ihres Ursprungs liegt. Denn das Traumbild, mit dem der Film beginnt, zeigt, wie der Schlittschuh eines Mannes einen Schnitt ins Eis fährt, der sich langsam mit rotem Blut füllt, und präsentiert damit ein Denkbild jener Differenz zwischen Mann und Frau, die laut Freud gerne als Nähe von Grausamkeit und Erotik erfahren wird. Gequält von ihrer Trauer darüber, dass ihr Vater ihre Mutter verlassen und diese dadurch in den Tod getrieben hat, wird Franny ihre Welt zum inneren Theater verwandeln, um den morschen Kern ihrer Hochzeitsfantasie auszugraben und ans Licht zu bringen. Nach dem grausamen Mord an ihrer Schwester Pauline – die wie das erste Opfer stellvertretend für sie stirbt – glaubt sie in Detektiv Malloy den Mörder zu erkennen, kettet ihn in ihrer Wohnung an ein Rohr und stellt – nachdem sie vor ihm geflohen ist – die Position ihrer Mutter in einem fatalen Hochzeitsantrag nach. Nachts unter einem Leuchtturm steht sie dem wahren Mörder gegenüber, während dieser ihr einen Verlobungsring an der Klinge des Messers anbietet, mit dem er sie enthaupten will. Wie Laura in *Femme Fatale* wird auch sie intervenieren, die Verantwortung für ihr Schicksal übernehmen, den Mann töten und über seine Leiche ihrer Trauer über das Unglück ihrer Mutter und den Verrat ihres Vaters erfolgreich entsagen. Auch sie ist nun tatsächlich aufgewacht, weil sie ihr Trauma als Bestandteil und logische Konsequenz ihres Fantasielebens nicht länger außer Acht lässt, sich dieser Lehre gegenüber nicht länger verschließt.

Alle drei Filme stellen das langsame Entfalten des traumatischen Todes-Kerns im weiblichen Fantasiebereich dar, der infolge der Traumreise ans Licht gebracht wird, jedoch nicht, um ihn somit zu tilgen, sondern stattdessen den Antagonismus zwischen der Nachtseite der Psyche und deren Deutung – im Sinne Derridas zwischen Mystik und Aufklärung – zu verhandeln. In *The Others* kreist die *rite-de-passage* der schlafwandelnden Grace darum, die tödliche Gewalt im Herzen ihrer

unhinterfragten Mutterliebe anzuerkennen. Die Bereitschaft, die eigenen Kinder zu töten, entpuppt sich als Gegenstück zur grenzenlosen Liebe für diese. Nur so kann sie ihrem eigenen Mutterbild entsprechen, welches von ihr fordert, die eigenen Kinder zu schützen, koste es, was es wolle. Moralisch unfehlbar handelt sie nur – und darin besteht die nächtliche Aporie dieser Fantasie –, indem sie das Tötungsverbot überschreitet. Gleichzeitig wird die Geistergeschichte in Abweichung vom Kode der Schauerliteratur nicht aufgelöst. Für Grace läuft die traumatische Anerkennung ihres Todseins analog zur Überwindung einer narzisstisch verblendeten Vorstellung von sich als vollkommener Mutter. Das Annehmen des Traumas (‚ich habe uns getötet') ist die Marke ihrer Geburt als Subjekt.

In *Femme Fatale* hingegen wird die Lust der gefährlichen Verführerin an der Transgression als katastrophaler Zusammenbruch ihrer Welt ausgespielt. Ist die klassische *femme fatale* bereit, alles zu opfern, um ihr Begehren nach Geld und Freiheit durchzusetzen, stellt sich Brian de Palmas Heldin den Konsequenzen dieses fatalen Begehrens. Weil sie weder bereit ist, den Tod einer Unschuldigen noch den Betrug an der Freundin auf sich zu nehmen, bedenkt sie auch die Kollateralschäden, die ihr Gesetzesbruch bzw. ihre Fantasie, eine *Noir*-Heldin zu sein, mit sich bringt. Ihre Intervention zugunsten des Überlebens dieser beiden Frauen, die einem Aufwachen aus der Rolle der *femme fatale* entspricht, dient einer Dekonstruktion des radikalen Egoismus der klassischen *femme fatale*. Die Aufgabe eines allumfassenden Narzissmus kommt einem Verzicht auf dessen tödliche Auswirkungen gleich. Jane Campions Franny braucht ihrerseits die Reise in die Nachtseite ihrer Psyche, um die masochistische Tendenz ihrer erotischen Fantasien und somit die Unschärfezone zwischen Tod und Lust bis an die Grenze der Selbstzerstörung auszukosten. Wir haben es mit einer klassischen Sündenbock-Geschichte zu tun. Indem sie den Mann tötet, der das Subsumieren der Objekte seines Begehrens unter seine Fantasien und somit die tödliche Auslöschung der anderen wörtlich als Produktion von weiblichen Leichen inszeniert, überwindet sie auch den eigenen Hang, Lust nur als selbstgesteuerte fatale Fantasie zu verspüren. Im Morgengrauen kann sie sich zum ersten Mal der gefährlichen Nähe, die die Anerkennung eines Anderen bedeutet, stellen – und zwar nicht mehr als traumatische. Sie legt sich zu dem Geliebten, den sie vorher an das Rohr in ihrem Zimmer gekettet hat, löst die Handschelle aber nicht auf.

Auflösung im Licht

Alle drei Frauen treten am Ende ihrer Entdeckungsreise aus dem Traum ihres Traumas ins Licht und visualisieren somit die von ihnen errungene psychische Klarheit. Bezeichnenderweise ist diese Aufklärung aber eine, die das Verhältnis zum Dunkel – und somit zum traumatischen Tod – mit einschließt. Die Verschränkung des thematisch verhandelten Aufwachens aus Traumlandschaften des Traumas mit medial bezogenen Transformationen des Genres läuft auf keine klare Grenzziehung hinaus. Es geht stattdessen darum, eine Wachsamkeit gegenüber der Verschränkung von Tod

und Leben – aber auch Tod und Kino – zu pflegen. Wie das nächtliche Wissen vom Tod die Möglichkeit des Unmöglichen zu denken aufgibt, lässt sich die Spur dieses Denkens, das laut Derrida ‚nur geträumt' und nur ‚als geträumtes' sein kann, nicht tilgen. Denn Kino entpuppt sich – zumindest in diesen Fällen – als ein Nachtmedium *par excellence* in dem Sinne, dass es die beiden Brüder Schlaf und Tod unter seinem dunklen Mantel zusammen birgt. Nach dem Aufwachen aus dessen Bildwelt verharren die vom Kino als Nachtmedium ausgelösten affektiven Spuren. Ein Rest der Traumlandschaft bleibt, auch nachdem auf der hell gewordenen Leinwand alle projizierten Wesen wieder erloschen sind. Aufwachen bedeutet, das traumatische Wissen um den Tod, das dieser Schlaf geborgen hat, nicht außer Acht zu lassen.

Wie also sieht das Aufwachen aus der Reise ans Ende der Nacht jeweils aus? Aufgrund einer *Séance*, die in ihrem Geisterhaus in der vorherigen Nacht stattgefunden hat, weil die neuen Mieter sich dort unheimlich fühlten, muss Grace am Ende von *The Others* endlich einsehen, dass sie zu den Toten gehört. Wie die antike Nyx sitzt sie mit ihren beiden Kindern im Arm auf einer Treppe und rekonstruiert sowohl für sie wie auch für sich die Verzweiflung, die sie dazu getrieben hat, die beiden Kinder mit einem Kissen zu ersticken und sich selbst mit einem Gewehr zu erschießen. Die Anerkennung dieses schrecklichen Tötungsaktes lässt Grace und ihre Kinder zudem begreifen, dass sie in ein ewig anhaltendes Leben auferwacht sind, dessen Status Grace noch nicht versteht. Bei Anbruch der Morgenröte wird sie mit ihren beiden Kindern dann am Fenster stehen und gelassen zusehen, wie die Familie, die sie erfolgreich aus ihrem Haus verdrängt hat, abreist. Zuerst sind die drei Gestalten noch sichtbar, dann plötzlich nicht mehr. Sie haben zwar das Haus besetzt, sind aber in einem liminalen Bereich zwischen Dunkel und Licht angesiedelt. So haben wir es mit diesem Abschlussbild auch mit einer *mise-en-abîme* des Mediums Kino zu tun, das aufgrund des Spiels mit Licht und Dunkel unentwegt in *The Others* thematisiert worden ist. Werden die Figuren, die im abgedunkelten Kinosaal vor unseren Augen auf Grund einer Projektion wie Chimären auftauchen, nicht grundsätzlich von jenem Changieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Gestaltung und Erlöschen innerhalb eines vorgegebenen Rahmens definiert, das uns von Amenábar am Fenster des Landhauses vorgeführt worden ist? Und ist die unheimliche Präsenz, die diese Filmgestalten vor uns einnehmen nicht auch von einer solchen Gestalt, dass sie – sofern uns der Film bewegt hat – in unserer Erinnerung und in unserer Fantasie als mögliche Figurierung des unmöglich darzustellenden traumatischen Ereignisses der Tötung nachdrängen wird?

In der Peripetie von *Femme Fatale* wird die Heldin hingegen von jenen zwei Gaunern über das Geländer einer Brücke geworfen, die sie betrogen hatte und die sie nun endlich einholen konnten. Sie stürzt in die dunkle Seine, doch sowie sie mit dem Wasser in Berührung kommt, verliert sie ihre Kleider. Nackt steigt sie vom Flussabgrund langsam wieder an die Oberfläche und kreist dabei um die eigene Achse, während Luftblasen ihrem Mund entspringen und sie wie in einen Lichtschauer einhüllen. In dem Augenblick, in dem sie wieder Luft zu atmen beginnt, wacht sie auf, und erkennt, es war alles nur ein Traum. Sie war in der Badewanne

eingeschlafen. Die Metamorphose der Heldin – von einer traumatischen Todeserfahrung zu einem neuen Zustand, einer Einsicht in die gewaltsamen Konsequenzen, die ihr Wunsch, eine *femme fatale* zu sein, haben kann – wird als Aufwachen in eine zweite Erkenntnis inszeniert: dass sie dieses Szenario verlassen muss. Später, in der Abschlusssequenz von *Femme Fatale* steht Laura auf dem Gehsteig vor einem Café und blickt entsetzt auf jene Szene tödlicher Gewalt, die sie bereits in ihrem prophetischen Traum gesehen hat. Kurz vorher hatte ihr ihre Freundin Véronique einen Aluminiumkoffer mit dem gesamten Geld, das sie für die gestohlenen Diamanten erhalten hat, überreicht. Nun sieht Laura ein zweites Mal zu, wie ihre Freundin von den wütenden Gaunern überfallen wird. Doch weil sie beim Selbstmordversuch ihrer Doppelgängerin interveniert hat, ist eine entscheidende Differenz in die Szene eingefügt worden. Der Lastwagenfahrer, der in ihrem Traum den Tod ihrer Freundin bewirkt, trifft nun, von einem Lichtstrahl geblendet, die beiden Verbrecher, die die Frau auf die Straße haben werfen wollen.

Ein Sonnenstrahl hat sich nämlich in dem Kristallanhänger, den der Fahrer an seinem Rückspiegel befestigt hat, verfangen. Der von diesem Juwel zurückgeworfene Lichtstrahl hat zugleich Lauras weiß gekleidete Gestalt mit einem strahlend hellen Glanz überflutet, während diese in einer Geste erschütterter Vorahnung innehält. Diesen Augenblick des reinen Zufalls, an dem das Überleben beider Frauen hängt, inszeniert de Palma auch als Verweis auf sein Bildmedium. Der Fotograf Nicolas (Antonio Banderas) hat alles fotografiert, da ihm für seine Fotomontage des Platzes, an dem die Spieler der tödlichen Intrige in diesem Moment nochmals zusammengekommen sind, ein letztes Bild fehlt. In der letzten Einstellung von *Femme Fatale* kehrt Brian de Palma zu diesem Foto zurück. Während des Abspanns fährt er mit seiner Kamera langsam zurück und wir erkennen, dass die lichtüberflutete Gestalt Lauras als Quelle einer gebrochenen Illumination den Nabel der vollendeten Fotomontage bildet. Dabei fungiert diese als Metapher für das Medium Kino, das durch das Bündeln von Licht entsteht, d.h. als Brennpunkt seiner eigenen Montage fragmentierter Zitate des *Noir*-Genres. Diese Fotomontage – neu zusammengesetzt – zeigt einen Ausweg aus der tödlichen Fatalität des Kinos, aber nur als Bild, das im Sinne eines *arrêt de mort* den Tod anhält, ihn – den Tod – aufhält und gleichzeitig als Erstarrung der Figur in Erinnerung hält.

Jane Campions Franny schließlich durchquert am Ende ihrer tödlichen Nachtreise bei grauem Morgenlicht den Garten vor ihrer Wohnung. Anders als Pauline verweilt sie dort nicht, sondern steigt zielstrebig die Treppen zu ihrer Wohnung empor und öffnet die Türe, die zu dem Raum führt, in dem Malloy noch immer angekettet auf dem Boden liegt. Schweigend legt sie sich zu ihm. Er legt schützend seinen freien Arm um sie, bevor die Türe zufällt und wir somit von jeglichem Verhandeln ihrer Differenzen, aber auch von jeglichen weiteren Fantasieszenen ausgeschlossen sind. Lösen sich am Ende von *The Others* die Gestalten auf, wird am Ende von *In the Cut* die Leinwand schwarz. Campion führt uns vor, dass Kino selber immer eine halluzinatorische Zwischenwelt darstellt, in die wir eingelassen, von der wir aber auch wieder ausgeschlossen werden: Ein Chronotopos, in dem es möglich wird,

das Unmögliche stellvertretend zu denken und zu visualisieren, und an den wir uns anschließend erinnern. So möchte ich die traumatischen Träume der drei Filmprotagonistinnen als eine vom Licht vergangener Tage erhellte Nachtreise verstehen, ihr Aufwachen hingegen als eine Anerkennung seiner eigenen Verantwortung, die für den Tag danach entscheidende Konsequenzen hat: Der nicht aufzubrechende Kern der Nacht – hat er doch zumindest in den drei Beispielen mit einem unzugänglichen traumatischen Ereignis zu tun – verweilt mitten in dem Tag, in den sie aufwachen. Er hallt dort nach.

Anmerkungen

1 Sigmund Freud: „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“, in: Anna Freud (Hrsg.): *Gesammelte Werke X*, Frankfurt/M. 1946, S. 428-446/ S. 126-136; Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“, in: Ebd., S. 428-446.

2 Stanley Cavell: „Stella’s Taste: Reading *Stella Dallas*“, in: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago 1992, S.197-222.

3 Elisabeth Bronfen: „Noir Hysteria. Figures of Masculinity in Crisis in Contemporary Hollywood Cinema“, in: *Figurationen* 1/2 2002, S. 65-80.

4 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. *Gesammelte Werke II/III*, Frankfurt/M. 1942.

5 Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Französischen von Emma Moersch, Frankfurt/M. 1972, S. 513-525.

6 Jacques Derrida: *Fichus. Frankfurter Rede*, Wien 2003, S. 17-18.

Literatur

Bronfen, Elisabeth: „Noir Hysteria. Figures of Masculinity in Crisis in Contemporary Hollywood Cinema“, in: *Figurationen* 1/2 2002, S. 65-80.

Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago 1992, S. 197-222.

Derrida, Jacques: *Fichus. Frankfurter Rede*, Wien 2003.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke* II/III, Frankfurt/M. 1942.

Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“, in: Anna Freud (Hrsg.): *Gesammelte Werke* X, Frankfurt/M. 1949, S. 126-136.

Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“, in: Anna Freud (Hrsg.): *Gesammelte Werke* X, Frankfurt/M. 1949, S. 428-446.

Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Französischen von Emma Moersch, Frankfurt/M. 1972.

Filme

Amenábar, Alejandro: *The Others*, Spanien/Frankreich/USA 2001.

Campion, Jane: *In the Cut*, USA/Australien 2003.

Fincher, David: *Fight Club*, USA, 1999.

Kubrick, Stanley: *Eyes wide shut*, USA/Großbritannien, 1999.

Nolan, Christopher: *Memento*, USA, 2001.

Palma, Brian de: *Femme Fatale*, USA/Frankreich/Deutschland 2003.

Vidor, King: *Stella Dallas*, USA 1937.