

The Body in Revolt. Biopolitische Prekarität und filmische Handlungsmacht in den Filmen von Todd Haynes

Philipp Hanke

Der Körper als biopolitisch umkämpfter und zerstörter Raum steht seit dem mittlerweile berüchtigten und aufgrund von fehlenden Musikrechten vom Markt genommenen Kurzfilm *Superstar – The Karen Carpenter Story* (USA 1987) im Zentrum des filmischen Schaffens des Regisseurs Todd Haynes, der als Vorreiter des US-amerikanischen *New Queer Cinema* gelten kann. Gesellschaftliche Prekarität und systematische Unterdrückung werden in seinen Filmen an Darstellungen von Körperlichkeit geknüpft. Sie fragen nach der Verbindung von Reproduktion und der Mutterrolle oder nach der politischen Verschränkung von Krankheit und Gesundheit, Klasse, Sexualität und *Race*. Aber sie handeln auch von Handlungsmacht, Rebellion und Lust. Denn auch wenn die Figuren an ihrer biopolitischen Subjektivierung leiden und ihre Identität, Hoffnung und Begehren an letztlich unterdrückende Strukturen knüpfen, sind sie nicht vollkommen hoffnungslos. Haynes' filmästhetische Arbeit und seine fast schon optimistische Ansprache an die Zuschauer_innen streben immer auch nach Transgression und Entkörperlichung, was laut Anat Pick insbesondere Haynes' „Melodramen der Abstraktion“ kennzeichne:

The drive towards abstraction encompasses, I claim, Haynes' preoccupation with the concept and the aesthetics of disembodiment. [...] Something like a dialectic of disembodiment, I would like to suggest, informs

both the themes and the formal strategies of the films, particularly those concerned with women.¹

Dialektisch sei diese Entkörperlichung deshalb, weil sie sowohl das Ergebnis geschlechtlicher oder rassistischer Unterdrückung sei, gleichzeitig aber ein Moment der Befreiung darstellen könne. Insbesondere die Figuren Karen (*Superstar*), Carol (*Safe*, USA/UK 1995) und Cathy (*Far from Heaven*, USA/F 2002), die den Mittelpunkt dieser Analyse darstellen, scheinen unter dem Druck von repressiver und normierender Machtausübung zu verschwinden. Dieses Verschwinden aber stellt für die drei Frauenfiguren auch eine Möglichkeit dar, ihren von der Gesellschaft als falsch wahrgenommenen und markierten Körpern zu entfliehen. In drei Analyseschritten soll im Folgenden nicht nur diese Ambivalenz der Entkörperlichung skizziert, sondern auch z.B. mit der Filmtheorie von Gilles Deleuze danach gefragt werden, auf welche Weise thematisch, narrativ und nicht zuletzt filmästhetisch Todd Haynes den Körper und sein Verschwinden als queere Formen der Flucht und einer handlungsermächtigenden Neuartikulation inszeniert.

Biopolitische Prekarität. Der Körper als Gefängnis

An die Stelle menschlicher Schauspieler_innen treten in *Superstar* Barbie-Puppen, was bereits als überaus treffende Verbildlichung sozialen Anspruchs und einer Lahmlegung von Körperlichkeit und Geschlecht gesehen werden kann. Karen Carpenter, die Frontsängerin der 1960er und 70er Jahre-Band *The Carpenters*, entwickelt unter dem erdrückenden Einfluss ihrer Familie eine Essstörung und stirbt schließlich an den Folgen einer daraus resultierenden Herzschwäche. Der Film, der den Aufstieg und Fall Carpenters in einer für biographische Fernsehformate typischen Weise präsentiert und parodiert, beginnt mit einer Aufnahme vorbeifahrender Häuserreihen, die an stilisierte Musikvideos denken lässt und bereits auf eines der wichtigsten Themen und den wohl bedeutendsten Akteur in Haynes' Filmwerk anspielt: Die Darstellung und Charakterisierung der amerikanischen Kleinstadt. „Suburbia“ als metaphorisches Modell der Lebens- und Denkweisen typisch-

¹ Anat Pick: Todd Haynes' Melodramas of Abstraction. In: James Morrison (Hrsg.): *The Cinema of Todd Haynes. All that Heaven allows*. London 2007, S. 145-155, hier S. 145.

amerikanischer Vororte ist für Haynes jedoch kein leerer, entmenschlichter Ort, sondern ein ambivalenter Raum sowohl lebensschaffender, als auch tödlicher Energien:

No simple hollowness, but an ominous complexity of arrested desires coupled with a seductive, abstract beauty. [...] The suburb as a symbol of American life oscillates between purity and contagion, between affluence and deprivation, ingestion and purging.²

Es ist auch der Wohnort der in den 1980ern lebenden und an einer unheimlichen Krankheit leidenden Carol White oder der 1950er Jahre-Hausfrau Cathy Whitaker, an dem weder die geheimen, homosexuellen Begierden ihres Mannes, noch ihre Liebe zu dem afro-amerikanischen Gärtner Raymond einen Platz finden. Das Puppenhaus, in dem Haynes die Figuren Carpenters und ihrer Familie platziert, kann als Synonym des Wohnraumes dieser Frauen gelesen werden und die passende Dekoration und Auswahl der Inneneinrichtung scheint nicht nur ihr stetig aufmerksames Bemühen, sondern ihre Wünsche und Lebensvorstellungen gleich mit einzufordern. Das drückt sich in dem geometrisch genauen Aufbau der Filmbilder in *Safe* oder in den emotional aufgeladenen Wohnräumen in *Far from Heaven* aus, wo die Farb- und Lichtgestaltung mehr über die inneren Zustände der Figuren sagt, als es die Einrichtung der Häuser je könnte. Haynes setzt bei der Präsentation von Carol auf totale Kameraeinstellungen, um sie an den Rand zu drängen und ihren Raum immer kleiner werden zu lassen. Neben den Objekten in ihrem Haus, das in seinen Pastelltönen, spiegelnden Oberflächen und der indirekten Beleuchtung keine unkontrollierten Abweichungen erlaubt, wirkt sie nur wie ein weiteres Möbelstück und aufgenommen vor der Größe des Anwesens, Ergebnis des beruflichen Er-



Abbildung 1: Puppenhaus (*Safe*, USA/UK 1995, R: Todd Haynes)

² Ebd., S. 146.

folgs ihres Mannes, erscheint sie verloren klein. Auch Karen in *Superstar* kann gegen ihre Umwelt kaum Bestand haben, droht sie doch unter dem Druck einer Bildcollage (aus Musikvideos, Nachrichten- und Dokumentationsbeiträgen) zu verschwinden und eine über weite Teile des Films gelegte Kakophonie aus *Carpenters*-Songs schränkt ihren ohnehin geringen Lebensraum weiter ein:

She is thus eaten away audiovisually – as a protagonist, she no longer holds her own against the onslaught of clips. Replicating the way the contorted singing repeats, these invading images [...] recur to increase the impression of trauma and fracture.³

Die hereinbrechenden Bilder sind dabei gleichzeitig Veräußerlichungen innerer Traumata, aber in ihrem politischen Gehalt auch Anzeichen gesellschaftlicher Gewalt, wie etwa Bilder verscharrter und ausgehungelter Menschen-

körper oder die ironisierende Defiguration und Fragmentierung von Gliedmaßen einer Barbiepuppe. Es sind Aufnahmen, die das feministische Credo „The Personal is the Political“ bildlich umsetzen und das private, persönliche Leiden einer Karen Carpenter oder einer Carol White politisch aufladen. So verweist Carols Krankheit auf eine Regression, die bereits lange vor den ersten Symptomen eingesetzt hat. Sie wird als emotional distanziert und sozial unterentwickelt präsentiert. Der

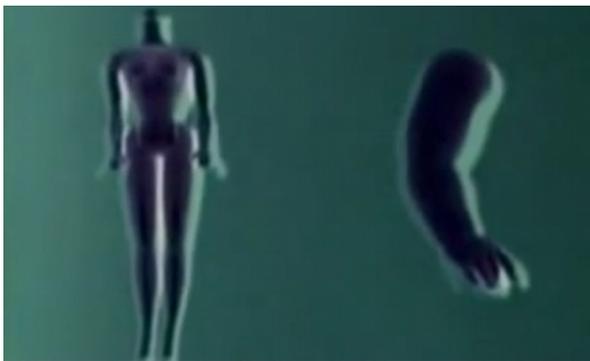


Abbildung 2: Karens Verschwinden (*Superstar - The Karen Carpenter Story*, USA 1987, R: Todd Haynes)

Geschlechtsverkehr mit ihrem Mann scheint ihr keinerlei körperliche Reaktion abzugewinnen – geschweige denn Erfüllung zu geben – und ihre Gespräche erweisen sich als leer und phrasenhaft. Eine unnahbar verhaltene und arrogant-entrückte Haltung verbirgt ihre Unfähigkeit, zusammenhängende Sätze zu bilden und die meisten ihrer Aussagen bleiben als leere Fragen unbeantwortet:

If Carol seems lacking, what is involved is not stupidity or just the banality of her wealthy milieu but rather some lack of responsiveness that characterizes her disjoint relations with her environment. [...] Carol lacks

³ Rob White: *Contemporary Film Directors: Todd Haynes*. Illinois 2013, S. 8.

some thickness or density or personality – having only enough sociability to be consistently personable and kindly.⁴

Während die Szenen mit ihrem Ehemann für Rob White Reminiszenzen an feministisch bedeutsame Werke wie etwa *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (B/F 1975, R: Chantal Akerman) offenbaren und damit die devote Passivität des Hausfrauen-Daseins unterstreichen, sieht Mallory Andrews in ihrer Besprechung des Films für das feministische Onlinemagazin *Cléo* in der Figur der Carol noch etwas viel Erschreckenderes: Anstelle einer ausgebildeten, eigenen Identität, die imstande ist, ihre Wünsche und Bedürfnisse zu artikulieren, ist nur eine Leerstelle zu finden, die angefüllt wird mit Phrasen der sozial erlernten Kontrolle und einer gleichzeitig nach innen gerichteten Gewalt: „She is nevertheless complicit in her relatively comfortable life. Behind her diffidence lies a deep-seated need for control over her environment.“⁵ Die Figur Carol ist nicht nur deshalb so verstörend, weil sie auf sichtbare Weise vor der Kamera zu verschwinden scheint, sondern weil sie sich dieses Verschwinden mit schweigsamer Genügsamkeit erkauft hat: „Carol’s ‚safety‘ under her naked husband is presumably a pleasurable one, yet also the reward for compliance, domestic and sexual servitude, and cultural innocence.“⁶ *Safe* mag zwar auch ein Film über krankmachende Umwelteinflüsse und verseuchte Lebensräume sein (und Haynes zeigt diese Ambivalenz deutlich durch häufig im Bild platzierte chemische Giftstoffe und Quellen körperlicher Reize – wie etwa Färbemittel oder Autoabgase), doch ist es vor allem ein Film über die bürgerliche Klasse als Ergebnis von gesellschaftlicher Misogynie, Heteronormativität und Rassismus.

Deutlicher angesprochen wird dies in *Far from Heaven*, auch weil Haynes elementare, narrative Grundzüge und die affektiv aufgeladenen Szenenbilder der Douglas Sirk-Filme aus den 1950er Jahren aufruft und zitiert. Haynes ersetzt die typischen Sirk’schen Konflikte um Klassenhierarchien und

⁴ White, Todd Haynes, S. 44.

⁵ Mallory Andrews: She’s Lost Control, Again: Todd Haynes’ *Safe*. 2013, <http://cleojournal.com/2013/07/25/shes-lost-control-again-todd-haynes-safe> (zuletzt eingesehen am 24.05.2015).

⁶ Murray Pomerance: *Safe* in Lotosland. In: James Morrison (Hrsg.): *The Cinema of Todd Haynes. All that Heaven allows*. London 2007, S. 179-87, hier S. 84.

Sexismus nicht, sondern erweitert sie um Fragen nach Homophobie und Rassismus. So lässt er nicht nur unterschwellige Themen, die bereits in Sirks Filmen latent vorhanden waren, zum Vorschein treten, sondern er aktualisiert und verortet sie neu. Seine Geschichte dreht sich nicht nur um eine gesellschaftlich prekäre Figur, sondern um ein relationales Netz aus drei Figuren, deren Leben durch Rassismus, Homophobie und einer gesellschaftlichen, in gutbürgerlichen Strukturen verankerten Frauenfeindlichkeit unmöglich gemacht werden. So hat Cathys Liebe zu dem afro-amerikanischen Gärtner Raymond nicht nur deshalb keine Chance – im Gegensatz etwa zu der zumindest angedeuteten Beziehung ihres Mannes zu seinem Freund – weil er schwarz ist, sondern auch weil sie eine Frau ist. Eine genauere, biopolitische Lesart dieser drei Filme sowie eine Untersuchung der filmischen Mittel und Ästhetiken versprechen jedoch Ebenen möglicher Handlungsmacht und ambivalente Formen von Entkörperlichung.

Krise der Signifikation. Das Verschwinden des Körpers

In *Safe* gibt es ein frühes Gespräch zwischen Carol und einer Freundin, deren Bruder gerade verstorben ist. Die beiden sitzen in der Küche und Carol nippt an ihrem Milchglas. Ihre Freundin spekuliert über die Hintergründe seines Todes und obwohl beide ihre Vermutungen unausgesprochen lassen und die Bezeichnung der Krankheit gezielt umgehen, wird aus den Leerstellen klar, woran der Bruder gestorben sein muss. Die Thematisierung einer Umweltunverträglichkeit und die Situierung der Geschichte im Jahr 1987 deuten bereits an, dass der Film auch als Metapher für die AIDS-Krise der frühen 80er-Jahre und für die Behandlung und Stigmatisierung von Betroffenen verstanden werden kann. John David Rhodes stellt jedoch heraus, dass der Film weniger als Metapher, denn als allegorischer Umgang mit der Autoimmunerkrankung funktioniere und Carol zwar an unerklärlichen Symptomen leide, ihre Krankheit aber nicht mit AIDS gleichzusetzen sei:

Instead, *Safe* is an allegorical treatment of the AIDS epidemic. The differences as much as the similarities between Carol's malady and AIDS are

what constitute the film's eloquence and agency in addressing the historically specific condition of AIDS.⁷

Stattdessen richtet der Film den Fokus auf die gesellschaftliche Reaktion und das politische Schweigen, das die Krankheit erfahren hat. Ein Schweigen, das umso erschreckender und grausamer erscheint, wird man sich des Ausmaßes der frühen Stadien der Epidemie bewusst. Die Art und Weise, wie junge Menschen innerhalb kürzester Zeit an seltenen, scheinbar gut therapierbaren Erkrankungen gestorben sind, kann mit den Worten Paula A. Treichlers nur als „Crisis of Signification“⁸ bezeichnet werden. Was Treichler damit ausdrückt, ist nicht nur das Zusammenbrechen bisher als sicher gedachter Kategorien von Identität, Gesundheit und Bürgerschaft, sondern auch das Ineinanderfallen scheinbar objektiv zu erfassender medizinischer Diskurse und kultureller Praktiken: „Yet, with its genuine potential for global devastation, the AIDS epidemic is simultaneously an epidemic of a transmissible lethal disease and an epidemic of meanings or signification.“⁹ Sie sieht die Krankheit AIDS in erster Linie als Anhäufung von Praktiken – ein Ansatz, den auch Haynes deutlich macht:

I really did feel that *Safe* was as much a product of the AIDS culture and my own questions about how illness and how AIDS in particular were interpreted – and how those interpretations were being foisted on people who were sick, who now had to carry a further burden of culpability for their illness.¹⁰

Carol mag zwar als Prototyp eines unpolitischen Menschen betrachtet werden, der die eigene kleinbürgerliche Existenz als Schutzmauer versteht, für Haynes ist sie aber auch Sinnbild politisch hergestellter Scham. Deutlich wird diese Lesart an der Reaktion ihres Mannes, ihrer Freundinnen oder auch ihrer Ärzte, die nicht an eine Krankheit glauben wollen und ihr Leiden – ähnlich der Hysterie – als weibliche Schwäche und eigene Schuld abwerten.

⁷ John David Rhodes: *Allegory, mise-en-scène, AIDS. Interpreting Safe*. In: James Morrison (Hrsg.): *The Cinema of Todd Haynes. All that Heaven allows*. London 2007, S. 68-78, hier S. 74.

⁸ Paula Treichler: *How to Have Theory in an Epidemic. Cultural Chronicles of AIDS*. Durham 1999: S. 11.

⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰ White, Todd Haynes, S. 145.

Die zweite Hälfte des Films, die zunehmende Regression Carols und ihr Rückzug in eine New-Age-Gemeinde in New Mexico, ist schließlich eine prägnante Verbildlichung dieser Mechanismen von Scham und Selbstverschuldung. Anstatt die Gründe für ihre Krankheit in äußeren Strukturen zu suchen, wird sie unter den Selbsthilfeparolen des Sektenführers Peter Dunning zur völligen Selbstaufgabe ihrer ohnehin kaum ausgebildeten Identität gezwungen. Haynes wollte damit auf die falsche Humanität der ‚Neugeistbewegung‘ und die unter anderem von Louise Hay¹¹ beworbene Technik ‚positiven Denkens‘ verweisen:

I was interested in the Louise Hay stuff – the ways in which people with HIV were being instructed to take back control over their situations and feel in control of their illnesses by learning how to love themselves again because it was that lack of love for themselves that had gotten them in this state. There was a curiously cruel double message in that.¹²

Das Resultat dieses ‚egozentrischen‘ Therapieansatzes führt nicht nur zu Schuldgefühlen und einer grausamen Hoffnung auf Heilungschancen, sondern auch zu einer Entpolitisierung der Krankheit. Insbesondere AIDS, aber auch die Gründe für die Entstehung einer Vielzahl weiterer Krankheiten können somit auf die Betroffenen abgetreten werden, ohne Ursachen des Entstehens oder der Verbreitung in politisch fassbare Bereiche zu rücken – ein auf Seiten der Opfer grausames Einverständnis in politische Machtlosigkeit: „It’s an attempt to sort of escape the catastrophe of a complete absence of genuine power. It’s about making yourself comfortable with powerlessness.“¹³ An der politischen Verfassung von AIDS, und damit auch an der Figur der Carol, wird beschreibbar, wie eine biopolitische Regierungsform durch Schweigen, aber auch mithilfe von Mechanismen der Rationalisierung und sozialen Stigmatisierung eine ganze Bevölkerungsgruppe in den Tod geschickt hat. Insbesondere homosexuellen Männern, sowie Drogenabhängigen und Menschen von prekärem gesellschaftlich-sozialen oder ökonomischen Status wurde unter Zuhilfenahme von diskriminierenden Thesen und

¹¹ Louise Hay ist eine US-amerikanische Sachbuchautorin auf dem Gebiet des „positiven Denkens“.

¹² White, Todd Haynes, S. 146.

¹³ Julia Leyda: *Todd Haynes Interviews*. Jackson 2013, S. 68.

Diskursen der Selbstverschuldung – die letztlich v.a. auf eine vermeintlich moralische Verfehlung von Reproduktion zurückzuführen sind – jegliche Hilfe verweigert. Faktoren wie Promiskuität und Leichtsinnigkeit von ungeschütztem Geschlechtsverkehr wurden als persönliche und moralische Verstöße betrachtet, anstatt sie als legitimierende Vorurteile zu enttarnen oder auf einen größeren Rahmen von Gesundheitsvorsorge und Sexualpolitik zu beziehen.

Diese Internalisierung von Scham und eine vollständige, subjektivierende Durchdringung von Macht impliziert Haynes am Ende von *Safe* mit einem Verweis auf Jacques Lacans Spiegelstadium: Carols Regression hat sich auch räumlich dahingehend gesteigert, dass sie innerhalb der New-Age-Gemeinde in New Mexico in eine isolierte, spartanisch eingerichtete Wohnzelle zieht. Den Worten einer Mentorin folgend stellt sie sich in ihrem neuen Heim vor den Spiegel und flüstert ihrem von Läsionen zerstörten Gesicht ein zärtliches, unbeholfenes „I love you“ zu. Dies ist der erste Moment im Film, in dem wir Carol in einem Close-Up



Abbildung 3: „I love you“ (*Safe*, USA/UK 1995, R: Todd Haynes)

nahe kommen und auch der Moment, in dem für sie eine Relation zu sich selbst möglich scheint. Und dennoch verwehrt Haynes seiner Figur das glückliche Ende einer Selbstartikulation. Die Kamera nimmt die Position des Spiegels ein, das Spiegelbild Carols bekommen wir demnach nicht zu sehen. An der Stelle einer artikulierbaren Subjektivität befindet sich weiterhin nur eine Leerstelle. Diese Annahme ist jedoch ein Trugschluss, setzen wir uns als Zuschauer_innen doch selbst ins Bild und an die Position ihres Spiegelbildes, was den Wunsch Carols nach der Ausbildung einer autonomen Subjektivität durch Formen der Zuschauer_innenadressierung in möglichen Aktionismus überführt. Haynes mag nicht an die Handlungsmacht von diskursivierter, machtdurchdrungener Subjektivität glauben, verwirft jedoch auch nicht Möglichkeiten alternativer Subjekt-Konstitutionen durch praktische, politische Teilhabe. Die biopolitische Lesart von *Safe* bringt nämlich auch die Bilder von AIDS-Kranken in Erinnerung, die sich politisch organisierten. 1987 ist auch das Jahr der Formierung der sogenannten *Act-Up*-Organisation (*AIDS Coalition to Unleash Power*), einer Bürgerrechtsbewe-

gung vornehmlich bestehend aus Betroffenen und Mitgliedern der LGBT-Gemeinde, die durch öffentlichkeitswirksame Aktionen, eine neue öffentliche Wahrnehmung und politischen Druck die staatliche Finanzierung pharmazeutischer Forschung und den Vertrieb bezahlbarer Medikamente erreichen wollte. Mit Aktionen wie dem „öffentlichen Sterben“ oder dem Slogan „Silence = Death“ sollte das unsichtbare Sterben-Lassen der amerikanischen Regierung nach außen getragen werden. Die Hinwendung zur vermeintlich eigenen Schuld ist die eigentliche Tragik von *Safe*, denn Carol gewinnt durch ihre Krankheit und durch den irrealen Horror ihrer körperlichen Symptome letztlich auch so etwas wie Handlungsmacht:

The point of a sort of radical hope is in the middle of the film. That's where Carol might actually learn something and make a change in her life for the better – and revolt. Her body is already in revolt.¹⁴

Die Literaturwissenschaftlerin Rebecca Scherr hat dieses ambivalente Verhalten Carols und den politisch wertvollen Gehalt ihrer Krankheit im Hinblick auf den vielleicht wichtigsten, handlungsmotivierenden Gegenstand im Film untersucht: die fälschlicherweise schwarz gelieferte Couch. Ihr Anblick erweist sich für Carol als Auslöser weiterer Symptome und stellt einen ersten Einbruch von Fremdartigkeit in ihr als sicher gedachtes, abgeriegeltes Heim dar. Nicht nur ihr Aussehen, sondern auch die Art ihrer Erscheinung mittels eines harten Schnitts erinnern an die betörende Fremdartigkeit des schwarzen Monolithen in *2001 – Odyssee im Weltraum* (UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick). Dieser Monolith scheint hier gleichzeitig Auslöser, als auch Beleg einer selbst ins Leben gerufenen Katastrophe zu sein. Mit dem Vorsatz, die Couch gegen ihre eigentliche Wunschfarbe umzutauschen, wird Carol darauf verwiesen, diese Farbe selbst bestellt zu haben:

Did Carol really order the black couches? Did she harbor some secret rebellion, or was it a perhaps subconscious expression of her dissatisfaction that drove her to the color that didn't match? A desire for something other, something else?¹⁵

¹⁴ White, Todd Haynes, S. 146.

¹⁵ Genevieve Yue: Blackout. 2012, <http://reverseshot.org/archive/entry/1176/safe> (zuletzt eingesehen am 24.05.2015).

Die Farbe Schwarz hebt sich von dem Rest des Raumes ab und passt nicht hinein, denn wie Rebecca Scherr in ausführlicher Weise darlegt, ist der vermeintlich sichere – oder besser absichernde Raum – in *Safe* in erster Linie ein weißer Raum:

The arrival of the black couch and its corollary, the imaginary threat of those ‚dark others‘ encroaching into Carol's environment, are symbolically linked to the desire for safe space, which is coded white.¹⁶

Als Krise der Signifikation kann demnach nicht nur die allegorische Verhandlung von AIDS verstanden werden, sondern auch das Wegfallen von sicher geglaubten Bezügen und eines privilegierten Weltverständnisses, das Weißsein als unsichtbare Allgemeingültigkeit voraussetzt. Mit Verweis auf das Verständnis von Whiteness im Feld der *Critical Race Studies* geht es hierbei nicht nur um das Fernhalten anderer Hautfarben und Kulturen – auch wenn dies im Film am Beispiel des rassistischen Textes verdeutlicht wird, den Carols Stiefsohn für die Schule geschrieben hat und den sie nur mit den belanglosen Worten „Why do you have to be so gory?“ kommentiert. Es geht um Weißsein als Existenzbedingung, die an rechtliche und soziale Privilegien geknüpft ist und auch die Weise versprachlicht, wie durch Privilegien Raum eingenommen wird.¹⁷

Carols fehlende Identität und ihre Einkapselung in künstlich errichteten, rassistischen Räumen wird von Scherr auf die hegemoniale, ermächtigende (Un-)Sichtbarkeit von Whiteness zurückgeführt und lenkt das von jeglichen Privilegien ‚befreite‘ Subjekt an den Rand des eigenen Verschwindens. Indem Carols Körper durch sichtbare Symptome und seinen stetig voranschreitenden „Verfall“ auf die krankmachende, ausschließende Logik von Whiteness verweist, stellt Haynes die als natürlich angenommene Identität als reines Konstrukt aus, das Bestätigung benötigt, um sich selbst als Norm setzen zu können. Er macht damit dem (angenommenen) weißen Publikum das Gefühl von sozialer Andersartigkeit und politisch forcierter Ausgeschlossenheit erfahrbar und setzt es in eine Position, die als „queer“ bezeichnet

¹⁶ Rebecca Scherr: Thinking and Re-thinking Whiteness: Todd Haynes' *Safe*. In: *American Studies in Scandinavia*. Vol. 41, No. 2 (2009), S. 61-78, hier S. 69.

¹⁷ Vgl. ebd., S.69.

werden kann. Mit der Beschreibung biopolitischer Prekarität und der Ambivalenz des Verschwindens des Körpers lässt sich schließlich auch das tragische Schicksal Karen Carpenters einer kritischen Neubetrachtung unterziehen. Denn die Anorexie sei laut Anat Pick der Inbegriff identifikatorischer Verweigerung und rebellischer Entkörperlichung:

Anorexia may be thought of as the radical freezing or nullifying of identity. Anorexia results in a gradual slowing down of the body's vital function. [...] This is a body that seeks its own disappearance and is thus the setting for a kind of dialectic of disembodiment. Anorexia's ultimate 'goal' is resolutely metaphysical: complete 'discorporation'.¹⁸

Ähnlich der Autoimmunerkrankung AIDS wird der Körper zum Ort politischer Regulierung und zum Mittelpunkt einer Kontrolle, die das krankmachende Äußere abzuwehren versucht. In der kulturgeschichtlichen Analyse Christina von Brauns wird deutlich, wie die Magersucht in enger Verbindung mit der Hysterie – einer weiteren, als weiblich codierten Krankheit – gesehen und belächelt wurde. Was die Magersüchtige jedoch im Unterschied zur Hysterikerin auszeichne, sei „eine besondere Willensstärke, Energie, Leistungsfähigkeit, Intelligenz, geistige Regheit und Aufnahmefähigkeit.“¹⁹ Was gemeinhin als Selbstaufgabe und Ablehnung von Leben bewertet wird, gewinnt bei von Braun eine gegensätzliche Motivation der Hinwendung und des Erhaltungswunsches von Leben:

Wenn die Anorektikerin sich gegen ihren Körper wehrt, so nicht weil sie sich selbst ablehnt [...] ‚Der schlechte Körper, der vom Selbst ferngehalten wird, behütet die Existenz eines guten, idealisierten, gestärkten, annehmbaren und respektierten Ichs‘.²⁰

Abgewiesen wird damit das Sein als Kunstprodukt, wie auch der Körper als gesellschaftlich reguliertes Sexualobjekt, das an die Stelle einer eigenen, autonomen Sexualität trete. Dies erkläre auch die kausale Verschränkung/enge Bindung zwischen der Anorexie und den Ansprüchen der Familie, denn was die Magersüchtige eigentlich ablehne, sei das künstliche Bild der entsexuali-

¹⁸ Pick, Todd Haynes' Melodramas of Abstraction, S. 147.

¹⁹ Christina von Braun: *Nicht Ich. Logik, Liebe, Libido*. Frankfurt am Main 1994, S. 459f.

²⁰ Ebd., S. 460, zit. nach Mara Selvini Palazzoli: *Magersucht. Von der Behandlung einzelner zur Familientherapie*. Stuttgart 1982, S. 105.

sierten Mutter: „Es handelt sich also um alles andere als die Weigerung, Frau zu werden. Vielmehr geht es darum, die Frau als Sexualwesen zu wahren, wenn nicht physisch, so zumindest als ‚Idee‘.“²¹ Von Braun betont dabei, dass dieser Kampf sich nicht gegen die Mutter als Person richte, sondern vielmehr als Kampf *mit* der Mutter *für* die Wahrung des ‚Frau-Seins‘ aufzufassen sei. Diese ambivalente Lesart von Anorexie, welche die Verweigerung von Nahrungsaufnahme in einer auf Lebenserhaltung gerichteten und von Überfluss geprägten Gesellschaft als Form der individuellen Rebellion auffasst, mag nicht nur vor dem Hintergrund eines aktuellen gesellschaftlich forcierten Anspruchs auf Magerkeit und einer Strategie, die auf Passivität und auf das körperliche Verschwinden der Frau setzt, problematisch erscheinen, sondern auch in Bezug auf die Idee einer zugrundeliegenden, cartesianischen Trennung von Leib und Seele und dem Phantasma eines natürlichen Körpers. Bei genauerer Betrachtung der Thesen von Braun jedoch wird deutlich, wie die Magersucht und die Verneinung des diskursiv überformten Körpers zwar nicht in der Lage sind, Subjektivität per se abzuweisen, aber dass sie auf die zugrundeliegende Konstruktion des Körpers selbst hindeuten:

So ist die Magersucht das wirksamste Mittel, die Konstruktion insgesamt in Frage zu stellen, einen Riß in die Mauern der Festung zu bringen. Sie beweist, daß die Konstruktion nicht so ‚sicher‘, so allesumfassend und ‚total‘ ist, wie man geglaubt hatte.²²

Wege der Abstraktion. „Entkörperlichung“ des Filmbildes

Neben der Entkörperlichung als thematischem und inhaltlich-narrativem Motiv weisen die Filme von Todd Haynes auch einen spezifischen Zugang zur Filmästhetik und Formen figuraler Entkörperlichung auf. Die Gestaltung des Set-Designs seiner Filme, ihre Beleuchtung, aber auch vermeintlich unmöglichen Kamerabewegungen zielen letztendlich auf die Übertragung und Erweiterung der Entkörperlichung seiner Figuren auf die Ebene des Filmbildes ab. *Far from Heaven* etwa adaptiert die symbolisierende und affektive Verwen-

²¹ Ebd., S. 462.

²² Ebd., S. 464.

derung von Farbe, Licht und Musik in der typischen Art des Sirk'schen Melodrams der 50er Jahre und macht deutlich, wie unrecht den Melodramen mit den Vorwürfen ‚platter Sentimentalität‘ und ‚überdeutlicher Dramatik‘ getan wurde. Vielmehr kann aus heutiger Sicht ihr politisches Potential betont werden, indem sie das unterrepräsentierte, stille Leiden ihrer Frauenfiguren unter einem restriktiven Patriarchat und domestizierter Unterwerfung visuell umsetzen. Besonders deutlich wird dieses Sichtbarmachen von untergründigen Emotionen anhand der räumlichen Einteilung und Nutzung von Farbe in *Far from Heaven*: „The interior palette favours cool blues and greens, gold accents and desaturated peaches and pinks [...] nothing is wanting and contrast is minimised.“²³ Die Orte der Devianz sind mit grellem Grün ausgeleuchtet und mit den ersten Enthüllungen über das heimliche Begehren der beiden Protagonisten tritt auch die Farbe Blau auf dominant-bedrohliche Weise in den Film – das Gespräch zwischen Cathy und Frank, nachdem sie



Abbildung 4: Filmische Übersetzung von Cathys Begehren (*Far from Heaven*, USA/F 2002, R: Todd Haynes)

ihn in seinem Büro mit einem anderen Mann überrascht hat, ist beispielsweise fast völlig in dunkelblaues Licht getaucht. Erst mit dem Kennenlernen Raymonds, der mit einem bunten Überfluss von Farbe – sei es seine erste ‚Erscheinung‘ im Blumenbeet oder seine Liebe zur modernen Kunst – verbunden scheint, wandelt sich das Farbschema Cathys. In einer Szene des Films verliert sie ihren violetten Schal und nachdem er von einem Windstoß hinter das Haus getragen wurde, folgt sie seinem Flugweg.

Was an dieser Szene als bezeichnend für ein neues, subversives Verständnis der Bilder und das transgressive Potential filmischer Ästhetik verstanden werden kann – insbesondere in Bezug auf Formen figuraler Entkörperlichung – liegt in der Bewegung der Kamera. Denn obwohl der Schal längst aus dem Bild verschwunden ist, folgt die Kamera dem Blick Cathys, erhebt sich und fährt aus ihrem Gesicht heraus. Ihre gedankliche Bewegung wird so

²³ Scott Higgins: Orange and Blue, Desire and Loss. The Colour Score in *Far from Heaven*. In: James Morrison (Hrsg.): *The Cinema of Todd Haynes. All that Heaven allows*. London 2007, S. 101-113, hier S. 106.

in einem Bild nachvollzogen, das mit dem „Bewegungs-Bild“ bricht, sich von ihrem Körper als Repräsentationsrahmen löst und sich gleichzeitig eine de-leuzianische Autonomie²⁴ vorbehält. Hinter dem Haus trifft sie schließlich auf Raymond, der ihren Schal gefunden hat und es kommt zu einer symbolischen Verbindung des Verlangens Cathys mit der Farbgebung des Schals.

Diese Verschränkung und die subjektivierende Autonomie des Filmbildes werden in der letzten Szene des Films und vor dem Hintergrund ihrer tragischen Trennung noch einmal angesprochen. Obwohl das Ende von *Far from Heaven* als schmerzlicher Abschied und als Wiederholung repressiver, un-nachgiebiger Strukturen gelesen werden kann, sind Momente hoffnungsvoller und handlungsermächtigender Neuartikulation in die Oberfläche des Films eingeschrieben. Der Abschied von Raymond auf dem Bahngleis verweist bildästhetisch zwar auf eine scheinbare Regression, gleichzeitig aber auch auf die unterlaufende Wirkung von Fantasie- und Gedächtnisarbeit. Der lilafarbene Schal Cathys tritt auch in der letzten Szene wieder auf und deutet auf eine unmittelbar zugrundeliegende, feministische Lesart des Films, die Dana Luciano in ihrem Text *Coming Around Again – The Queer momentum of Far from Heaven* aufgreift. Mit Verweis auf Tania Modleski streitet sie eine rein melancholische Trauer- und Erinnerungsarbeit ab, um stattdessen ein offenes Verständnis von Zeit stark zu machen:

Modleski [...] suggests that perhaps the melodrama's inclination to return speaks not of an attempt to abolish the 'difficult time of desire' but of a dissimilar economy of pleasure, 'another relationship to time and space, desire and memory'.²⁵

Die filmische Geste, die durch das Auftreten des Schals ausgedrückt wird, verweigere sich einer einfachen dichotomischen Lesart zwischen zeitlich determinierter, abzuschließender Trauer und einer besetzenden, nicht enden wollenden Melancholie: „The making way of open memory renders the presence of the past a potential resource for the receptive subject.“²⁶ Diese

²⁴ Auf das „Zeit-Bild“ nach Deleuze kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher eingegangen werden. Siehe hierzu: Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild – Kino 2*. Frankfurt am Main 2007.

²⁵ Dana Luciano: *Coming Around Again. The Queer Momentum of Far from Heaven*. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*: Vol. 13, No. 2-3 (2007), S. 249-272, hier S. 266.

²⁶ Ebd., S. 266.

queere Lesart eröffnet an dieser Stelle eine die Zuschauer_innen ansprechende, motivierende Dimension und ein alternatives Zugreifen des Films auf Zeit und Wissen.

Haynes zeigt in leichten Verschiebungen das Bewusstsein des Films auf, Fiktion zu sein, aber das Wissen von vergangenen (und gegenwärtigen) Machtstrukturen und die Hoffnung auf mögliche Veränderungen mit sich zu tragen – zu sehen etwa an den filmischen Zitaten nicht nur aus dem Filmwerk Douglas Sirks, sondern auch des auf gleicher Weise an privaten wie politischen Fragestellungen interessierten, melodramatischen Filmemachers Rainer Werner Fassbinder. Auf diese Weise führt Haynes die thematisch eingeführte Entkörperlichung seiner Figuren zu ihrer filmästhetischen und bildimmanenten Fortführung und Vollendung – so setzt die Kamerafahrt das Begehren Cathys, das an den Schal gebunden ist, in diegetische Wirklichkeit um, weil das Filmbild sich diese Macht einräumt. Senta Siewert verweist in ihrem Buch *Fassbinder und Deleuze – Körper, Leiden, Entgrenzung* auf die Möglichkeiten von Film und diese Form des Bildes als Schock, der etwas Verdrängtes wieder heraufbeschwört und letztlich das Denken zum ‚Sichselbst-Denken‘ zwingt:

Die Welt ist so gesehen Gedächtnis und Gehirn. Das Gehirn selbst ist Bewusstsein. Die Kinoleinwand fungiert als Gehirnmembran, wo sich Vergangenheit und Zukunft, Inneres und Äußeres [...] gegenüber stehen.²⁷

Die Filmbilder von Todd Haynes schaffen etwas Ähnliches: Es sind denkende, verweisende und verschiedene Zeiten vereinende Bilder, die die Zuschauer_innen affektiv ansprechen, sie zu Interpretationen einladen und das Wissen über mögliche Handlungsmacht in die Oberfläche der Filme einschreiben.

The Body in Revolt. Schlussbetrachtung

Während Haynes' Frauenfiguren auf den ersten Blick als unterdrückte und biopolitisch prekäre Subjekte erscheinen mögen, treten durch die allegorische Zitation und queere Sicht- und Inszenierungsweise seiner Filme For-

²⁷ Ebd., S. 85.

men der Handlungsmacht und der bemächtigenden Rebellion gerade in dem Leiden und den von Krankheit gezeichneten Körpern zutage. Die unheimlichen Symptome Carols weisen demnach nicht nur auf eine krankmachende Umwelt, sondern in erster Linie auch auf repressive und letztlich ausschließende Strukturen von Rassismus und Heteronormativität hin. Ihre allegorische Ähnlichkeit zu den möglichen Krankheitsbildern der Autoimmunerkrankung AIDS erinnert zudem an das möglicherweise daraus resultierende, positive Neuverständnis von Körperlichkeit und ein erwachendes, politisches Selbstbild – zu sehen etwa an der Formierung der Bürgerrechtsbewegung *Act-Up*. Auch das körperliche Verschwinden Karen Carpenters durch die Krankheit Anorexie kann mithilfe einer solchen subversiven Lesart neu interpretiert und umgedeutet werden – was als Selbsthass gegen den eigenen Körper gerichtet scheint, wird somit als eigentlicher Kampf gegen den Körper als gesellschaftliches Produkt und sexualisiertes Kunstobjekt enttarnt. Das tragische Schicksal Cathy Whitakers schließlich müsste ausweglos erscheinen, würden die subversive Macht von Fantasie- und Gedächtnisarbeit und die immanent zugrundeliegenden Konventionen oder die emotional und künstlich aufgeladenen Set-Designs und Décors des Genre des Melodrams nicht weitere Ebenen ermächtigender Selbstartikulation ermöglichen. Das körperliche Verschwinden seiner Figuren – ihre Entkörperlichung – kann demnach auch als ambivalente Geste der Befreiung gelesen werden, die trotz ihrer durchweg tragischen Enden eine letztlich optimistische Entsprechung in Formen filmischer Abstraktion findet. In die Oberfläche von Haynes' Filmen scheint ein emphatisches Denken eingeschrieben, das auf deleuzianische Weise die Repräsentationsmacht des „Bewegungs-Bildes“ und Zeit und Raum aufhebt und durch Zitation ein Wissen offenbart, das rezipiert und angenommen, verinnerlicht und auf politische Weise umgesetzt werden will. Es ist ein Wissen über Rassismus, Homophobie oder Diskriminierung, das den ambivalenten, zwischen Macht und Ohnmacht oszillierenden Handlungen und Zuständen der Figuren (die Symptome der Krankheit bei Carol White oder die Anorexie von Karen Carpenter) Möglichkeiten von Handlungsmacht entgegenbringt und deutlich macht, dass Entkörperlichung nicht allein bloß Verschwinden und Selbstaufgabe bedeuten kann, sondern auch Aufstand und Rebellion.

Literatur

- Andrews, Mallory: She's Lost Control, Again: Todd Haynes' Safe. 2013, <http://cleojournal.com/2013/07/25/shes-lost-control-again-todd-haynes-safe> (zuletzt eingesehen am 24.05.2015).
- Braun, Christina von: *Nicht Ich. Logik, Liebe, Libido*. Frankfurt am Main 1994.
- Higgins, Scott: Orange and Blue, Desire and Loss: The Colour Score in Far from Heaven. In: James Morrison (Hrsg.): *the cinema of Todd Haynes. all that heaven allows*. London 2007, S. 101-113.
- Klippel, Heike: The Everyday in Narrative Film. 2014, http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/everyday-narrative-film (zuletzt eingesehen am 24.05.2015).
- Leyda, Julia: *Todd Haynes Interviews*. Jackson 2013.
- Luciano, Dana: Coming Around Again. The Queer Momentum of Far from Heaven. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol. 13, No. 2-3 (2007), S. 249-272, <http://lucian.uchicago.edu/blogs/politicalfeeling/files/2007/09/glq132luciano.pdf> (zuletzt eingesehen am 24.05.2015).
- Pick, Anat: Todd Haynes' Melodramas of Abstraction. In: James Morrison (Hrsg.): *the cinema of Todd Haynes. all that heaven allows*. London 2007, S. 145-155.
- Pomerance, Murray: Safe in Lotosland. In: James Morrison (Hrsg.): *the cinema of Todd Haynes. all that heaven allows*. London 2007, S. 79- 87.
- Rhodes, John David: Allegory, mise-en-scène, AIDS: Interpreting Safe. In: James Morrison (Hrsg.): *the cinema of Todd Haynes. all that heaven allows*. London 2007, S. 68-78.
- Scherr, Rebecca: Thinking and Re-thinking Whiteness: Todd Haynes' Safe. In: *American Studies in Scandinavia* 41,2 (2009), S. 61-78.
- Siewert, Senta: *Fassbinder und Deleuze – Körper, Leiden, Entgrenzung*. Marburg 2009.
- Simons, Jon: *Foucault and the Political*. London 1995.
- Treichler, Paula A.: *How to Have Theory in an Epidemic – Cultural Chronicles of AIDS*. Durham 1999.
- White, Rob: *Contemporary Film Directors: Todd Haynes*. Illinois 2013.
- Yue, Genevieve: Blackout. 2012, <http://www.reverseshot.com/archive/entry/1176/safe> (zuletzt eingesehen am 24.05.2015).

Filme

- 2001 – Odyssee im Weltraum* (UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick)
- Far from Heaven (Dem Himmel so fern)*, USA 2002, R: Todd Haynes)
- Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Jeanne Dielman, B/F 1975, R: Chantal Akerman)*
- Safe* (USA 1995, R: Todd Haynes)

Superstar – The Karen Carpenter Story (USA 1987, R: Todd Haynes)

Abbildungen

Abb. 1: *Puppenhaus* (*Safe*, USA/UK 1995, R.: Todd Haynes), TC 00:09:37.

Abb. 2: *Karens Verschwinden* (*Superstar – The Karen Carpenter Story*, USA 1987, R: Todd Haynes), TC 00:13:36.

Abb. 3: „*I love you*“ (*Safe*, USA/UK 1995, R: Todd Haynes), TC 01:54:50.

Abb. 4: *Filmische Übersetzung von Cathys Begehren* (*Far from Heaven*, USA/F 2002, R: Todd Haynes), TC 00:20:22.

Autor

Philipp Hanke hat Medienwissenschaft und Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum studiert. Der Artikel basiert auf der Masterarbeit *Cinema of Precarity – Überleben im Kino am Beispiel der Filme von Todd Haynes, Jean-Pierre und Luc Dardenne und Andrea Arnold*.

Kontakt: Philipp.Hanke@rub.de