

## **Queere Subjektivität durch affizierende Mimesis: Die Kinoleinwand als Spiegel in *Madame Satã***

**Lukas Wierschowski**

„As an experimental filmmaker and lesbian feminist, I have advocated that radical content deserves radical form.“<sup>1</sup> So beginnt Barbara Hammer ihren Aufsatz *The Politics of Abstraction*, in dem die experimentelle Filmemacherin ihren Zugang zum lesbian cinema als Filmemacherin und als Rezipientin darlegt. Hammer stellt die Behauptung auf, dass das konventionelle Kino, zuvorderst das classical narrative aus Hollywood, nicht in der Lage sei, die Anliegen, Probleme und Erfahrungen etwa von Homosexuellen zu adressieren.<sup>2</sup> Dieser Vorwurf gegenüber dem Hollywood Kino ist bis in die heutige Zeit zu vernehmen, wie an kontemporären Diskursen beispielsweise über einen Film wie *Love Simon* (USA 2018, R: Greg Berlanti) wahrzunehmen war. Kann ein Film, der das Coming-Out und die Liebessuche eines jungen schwulen Mannes in den Mittelpunkt stellt, dies mit den Mitteln des Coming-of-Age/High-School/Romantic Comedy-Genres gängiger Hollywood-Filme vermitteln? Ist es ausreichend, den heterosexuellen Protagonisten bloß durch einen homosexuellen auszutauschen, um eine queere Erfahrung zu vermitteln, oder muss hierfür nicht das gesamte filmische Gerüst hinterfragt werden? Hammer würde hier akzentuieren, dass nicht bloß die Figuren oder die Narration queer umcodiert werden müssten, sondern dass die Form

<sup>1</sup> Barbara Hammer: *The Politics of Abstraction*. In: Martha Gever, John Greyson, Pratibha Parmar (Hrsg.): *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. New York/London 1993, S. 70-75, hier: S. 70.

<sup>2</sup> Vgl. ebd.

selbst, also die filmische Ästhetik, queer sein müsse.<sup>3</sup> Wie eine solche queere Ästhetik aussehen kann und wie die Filmgeschichte und das eigene filmische Genre umcodiert werden können, demonstriert der 2003 erschienene Film *Madame Satã* (Brasilien/Frankreich 2002, R: Karim Aïnouz). Wie im Folgenden anhand zweier Szenen des Films gezeigt werden wird, reflektiert und analysiert der Film aktiv die Rolle des Kinos sowie die eigene filmische Medialität und kreiert darauf fußend eine affizierende Ästhetik, die die Zuschauenden mittels Mimesis eine queere Subjektivität erleben lässt und diese gleichzeitig ausstellt.

### **Madame Satãs Nachtclub-Performance**

*Madame Satã* erzählt die Geschichte des brasilianischen Drag Performers Joao Francisco dos Santos, besser bekannt unter dem Künstlernamen Madame Satã. Im Fokus des Films steht Joaos Zusammenleben mit seiner Wahlfamilie in einem verarmten Stadtviertel Rio de Janeiros. Um zu überleben, müssen Joao und die ihm Nahestehenden Diebstähle begehen, Sexarbeit nachgehen etc. Dadurch geraten sie immer wieder in gewaltvolle Konflikte mit Vertreter\*innen der Staatsmacht oder anderen Bewohner\*innen des Viertels. Ausgrenzung und Unterdrückung werden als allgegenwärtig porträtiert, etwa wenn Joao aufgrund seines sozialen und gesellschaftlichen Standes der Zutritt zu einem High-Society-Club verwehrt, oder wenn der Film zeigt, wie er langjährig ins Gefängnis gesperrt wird. Die Narration, die Erfahrungen von Armut, Gewalt, Unterdrückung, aber auch Erotik und Leidenschaft in den Mittelpunkt stellt, kontrastiert der Film mit Momenten der Utopie, wenn Joao zu Madame Satã wird. Hierbei handelt es sich um Szenen musikalischer und tänzerischer Performances, die der Film in rauschhafte und affizierende Bilder kleidet. Zwei Szenen sind hier besonders hervorzuheben, nämlich ein Kinobesuch Joaos, in dem er einen Schwarz/Weiß Musicalfilm sieht und danach vor einem Spiegel performt sowie direkt darauffolgend ein Auftritt Joaos als Madame Satã in einem Nachtclub.<sup>4</sup> Zusammengedacht ergeben beide Szenen einen kinoreflexiven Konnex, zu dessen näherem Verständnis zunächst zweite Szene betrachtet wird:

Madame Satã betritt die Bühne eines kleinen Nachtclubs und kündigt dem Publikum ihr kommendes Lied an, worauf das Publikum freudig und voller

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 70-73.

<sup>4</sup> Madame Satã Kino-Szene 1'16''25''' - 1'19''00''' und Performance-Szene 1'19''04''' bis 1'22''45'''.

Erwartung reagiert.<sup>5</sup> Die Kamera konstituiert hier, ähnlich dem Schuss/Gegenschuss Verfahren, eine Trennung zwischen dem Publikum und Madame Satã: Auf der einen Seite des Raums zeigt sie das Publikum und auf der anderen Seite die Bühne mit Madame Satã. Während die Kamera Madame Satã vor allem in einer amerikanischen Einstellung an ihrer Hüfte ansetzend filmt, die durch ein paar Köpfe des Publikums verdeckt wird, nimmt sie das Publikum in nahen Einstellungen auf. Die Nähe der Bilder zum Publikum situiert sie als Teil dessen, während zu der Performerin noch eine Distanz herrscht.<sup>6</sup>

Als Madame Satã mit ihrer Performance beginnt, löst sich allmählich die Distinktion zwischen Publikum und Madame Satã und somit auch die Distanz auf. Zunehmend wird sie in nahen Einstellungen gefilmt, erst ihr Gesicht, dann aber auch ihre tanzenden Oberschenkel, ihr sich bewegender Oberkörper etc. Abwechselnd werden Madame Satãs Bewegungen und die Reaktionen des jubelnden Publikums aneinander montiert und in Interaktion gesetzt. In nahen

Einstellungen werden einzelne feiernde Menschen im Publikum abgebildet. Als Madame Satã dann mitten in ihrer Performance mit hochgereckten Armen mittig auf die Kamera in das Publikum hinein gelaufen kommt und zu einem dunklen Schemen wird, steigert sich die Intensität der Performance.<sup>7</sup> Die zuvor noch



Abb. 1: Madame Satã als schwarzer Schemen

eher statische und ruhende Kamera bewegt sich im Takt der Musik und des Tanzes mit, sie schneidet zwischen Publikum und Madame Satã hin und her, die sich gegenseitig in eine Ekstase steigern, sie geht über von Madame Satãs klatschenden Händen zu den klatschenden Händen des Publikums. In einem sinnbildlichen Moment geht das Bild assoziativ von dem Schatten, den Madame Satãs Outfit auf ihre tanzenden Oberschenkel wirft, über zu einer Frau, die an der Theke steht und sich ekstatisch nach hinten beugt, während ein Mann hinter ihr ihr Haar liebkost.<sup>8</sup> Im weiteren Verlauf der Szene verschmelzen Madame Satã und ihr Publikum, können nicht mehr genau

<sup>5</sup> MS 1'19"04" bis 1'22"45".

<sup>6</sup> Beispielhaft zu sehen in den Einstellungen in Madame Satã 1'19"09" und 1'19"10".

<sup>7</sup> MS ab 1'20"15".

<sup>8</sup> MS 1'20"30" bis 1'20"36".



Abb. 2: Das im Affekt der Performance verschmelzende Publikum

voneinander unterschieden werden im Gewirr der sich bewegenden Körper, der in die Luft gestreckten Arme.

Die Kamerabilder werden immer unschärfer, zeigen das Publikum oder Madame Satã zum Teil nur noch schemenhaft und mehr in verschiedenen Details als in einer Ganzheit: Madame Satã's sich

zusammen und auseinander faltenden Oberschenkel, ihre in der Luft tänzelnden Arme, ihre Füße, die sich über die Bühne bewegen, die fröhlichen Gesichter der Feiernden, ineinander geschlungene Arme, der Stoff von Madame Satã's Outfit, der nur noch erkenntlich durch die verschwommenen Farben auf ihm durch die Luft wirbelt etc. Gemeinsam steigern sie sich immer weiter in einen feierlichen Rausch, in dem durch die zunehmende Kameraunschärfe und die Vermischung der Menschen und ihrer Details die Bilder immer ortloser werden. In mehreren Einstellungen, auch aufgrund eines Spiels mit Licht und verhüllender Dunkelheit, ist nicht mehr erkennbar, wer oder was genau sich vor der Kamera bewegt. In diesen Einstellungen zeigt die Kamera nichts Konkretes mehr, sie drückt nur noch den Rausch der Performance, einen rein körperlichen Affekt



Abb. 3: Madame Satã's tanzende Oberschenkel

aus. Affekt muss in diesem Kontext nach Laura Marks als eine körperliche Reaktion verstanden werden, die noch vor repräsentationalen und identifikatorischen Deutungen einsetzt. Marks prägt hierfür auch den Begriff der *haptischen Visualität*, um das körperliche Erleben der Bildsprache zu beschreiben.<sup>9</sup>

Zwischen die affizierenden Bilder der Performance, die im Laufe des Auftritts immer mehr in ihrer affektiven Qualität zunehmen, schneidet der Film einzelne

<sup>9</sup> Vgl. Anja Sunhyun Michaelsen: Aus der Nähe? Feministische Filmtheorie und postmigrantisches Kino. 2019, <https://nachdemfilm.de/issues/text/aus-der-naehe-feministische-filmtheorie-und-postmigrantisches-kino> (zuletzt eingesehen am 08.05.2021).

Bilder, die eine Verortung und Übersicht im Raum zumindest teilweise ermöglichen. Beispielhaft wären hier Aufnahmen von Madame Satäs Oberkörper oder Gesicht auf der Bühne zu nennen, da durch sie kurzzeitig die Bühne als Orientierungspunkt im Raum wiederauftaucht. Während die Visualität der gesamten Performance im Verlauf der Szene immer körperlicher und affizierender wird, ist parallel ein Wechselspiel der Kamera zwischen Hypermedialität und Unmittelbarkeit zu beobachten, das im Laufe der Szene immer mehr ins Hypermediale übergeht.

### **Hypermedialität und Unmittelbarkeit**

Andrea Seier beschreibt diese beiden Phänomene in ihrem Buch *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien* wie folgt: Hypermedialität bedeute eine Selbstthematization des Mediums, also dass das Medium auf die eigene Medialität verweise. Das Medium betone seine medialen Eigenschaften und stelle die eigenen Repräsentationsmechanismen aus. Hierfür benennt sie als ein Beispiel Special Effects im Film, die durch den Film selbst als solche ausgestellt werden.<sup>10</sup> Hypermedialität im Film beschränkt sich allerdings nicht nur auf Special Effects. Jegliches filmische Stilmittel, das die Medialität des Films herausstellt, wirkt hypermedial. Bereits eine Detailaufnahme eines Gegenstandes, eine Zeitlupe oder eine Kamerafahrt aus Drohnenperspektive besitzt grundlegend einen hypermedialen Effekt, da sie einen Blick eröffnet, der dem menschlichen Auge ohne Zuhilfenahme der Kamera niemals möglich wäre, nämlich einen filmischen.

„Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist“<sup>11</sup> schreibt Walter Benjamin in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Insbesondere die Großaufnahme und Zeitlupe stellt Benjamin heraus. Unter der Großaufnahme dehne sich der Raum und unter der Zeitlupe die Zeit. Die Vergrößerung stelle jedoch nicht einfach eine bloße Verdeutlichung dessen dar, das ohnehin zu sehen sei, sondern lasse ganz neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen. Analog dazu bringe die Zeitlupe nicht nur bloß bereits bekannte Bewegungsmotive zu Tage, sondern entdecke darin unbekannte Bewegungen, die weniger als

<sup>10</sup> Vgl. Andrea Seier: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster: 2007, S. 76.

<sup>11</sup> Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main 1977, S. 495.

Verlangsamungen schneller Bewegungen, als vielmehr als neue, überirdisch schwebende wirkten.<sup>12</sup> „So wird handgreiflich, daß [!] es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.“<sup>13</sup> Diese andere Natur, die durch die Kamera erst sichtbar wird, benennt Benjamin in Anlehnung an die Psychoanalyse als das *Optisch-Unbewußte*.<sup>14</sup>

Ist es schon üblich, daß [!] einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens.<sup>15</sup>

Dieser Sekundenbruchteil der Bewegung, der für das menschliche Auge zuvor nicht zu erfassen war und optisch somit nur unbewusst existiert, wurde durch die Kamera sichtbar und existent gemacht, wie auch die Psychoanalyse die menschlichen unbewussten Triebe sichtbar machte.

Drückt die Hypermedialität mit Benjamin gesprochen die Natur, die zur Kamera spricht, aus und betont dabei die eigene Medialität, versucht die Unmittelbarkeit die Natur, die zum Auge spricht, zu imitieren und die eigene Medialität unsichtbar werden zu lassen. Nach Seier liege die Logik der Unmittelbarkeit darin, das Medium selbst und dessen Spuren zum Verschwinden zu bringen, um einen Realitätseffekt zu erzielen. Dadurch, dass sich das Medium vermeintlich selbst auslösche, werde das Objekt, das durch das Medium dargestellt wird, direkt zugänglich. Durch das vermeintliche Wegfallen dieser medialen Vermittlerinstanz werde das Dargestellte selbst unmittelbar wahrgenommen.<sup>16</sup>

In den Szenen, in denen Madame Satã und das Publikum verschmelzen, die Kameraunschärfe weiter zunimmt und sich bis in eine Ortlosigkeit des Blicks inmitten einer ekstatischen Menschenmenge steigert, wird durch den extremen Einsatz filmischer Stilmittel die Medialität des Films selbst sichtbar im Sinne einer Hypermedialität. In den Szenen wiederum, in denen die Kamera klarer verortet ist, in denen eine fotografische Qualität der Bilder zu beobachten ist, die nicht durch die Bildunschärfe negiert wird, in denen Madame Satã oder das Publikum mit einem Blick beobachtet werden, der die eigene Medialität unsichtbar werden lässt und den Eindruck eines „natürlichen“ Blicks evoziert, ist eine Unmittelbarkeit zu beobachten. Dieses Wechselspiel von Unmittelbarkeit und Hypermedialität kippt im Laufe der

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 499-500.

<sup>13</sup> Ebd., S. 500.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Seier, Remedialisierung, S. 71/72.

Szene und der sich steigenden Ekstase immer mehr zugunsten der Hypermedialität. Je größer die Ekstase der Performance von Madame Satã, desto mehr weicht der als „natürlich“ wahrgenommene unmittelbare Blick einer hypermedialen, affizierenden Ästhetik. Deutlich wird das insbesondere dadurch, dass die Trennung zwischen dem Publikum, welches im Kino-Dispositiv des klassischen Hollywoodfilms Blickträger wäre und Madame Satã, die Objekt des Blicks wäre, wegfällt, weil beide ineinander verschränkt werden. Diese Abkehr vom klassischen Blickträger und der Strategie der Unmittelbarkeit muss als eine Abkehr von der visuellen Ordnung und der mit ihr einhergehenden vermeintlichen visuellen Neutralität gelesen werden, wie sie vor allem im klassischen Hollywood Film vorherrschte.

### **Classical Hollywood und das objektive unmittelbare Bild**

Um jene Abkehr zu verstehen, muss ein Blick in die Filmtheorie André Bazins sowie daran anschließend in den Stil des Classical Hollywoods erfolgen. Bazin zufolge bestehe die Eigenheit der Fotografie darin, dass sie ihrem Wesen nach objektiv sei. Die Bezeichnung der hierfür genutzten Linsenkombination als *Objektiv* führt er hierfür als Beweis an. Entgegen der Malerei schiebe sich hier zum ersten Mal lediglich ein anderes Objekt zwischen das Ausgangsobjekt und dessen Darstellung. Das Bild entstehe automatisch, ohne schöpferische Vermittlung des Menschen. Auch wenn sich die Persönlichkeit des\*der Fotograf\*in in der Auswahl und Anordnung des Gegenstandes noch wiederfinden ließe, so zeichne sich die Fotografie gerade durch die Abwesenheit des Menschen aus. Hieraus ergebe sich ihre Wirkung als ein natürliches Phänomen.<sup>17</sup>

Sie [Fotografien] sind die verstörende Gegenwart eines in seinem Ablauf angehaltenen Lebens [...]; denn die Photographie erschafft nicht, wie die Kunst, Ewigkeit, sondern sie balsamiert die Zeit ein, entzieht sie bloß ihrem Verfall.<sup>18</sup>

Daraus schlussfolgernd erscheint der Film für Bazin als eine Vollendung fotografischer Objektivität in der Zeit, da der Film den Gegenstand nicht mehr nur in einem Augenblick selbst festhalte, sondern das Bild der Dinge auch ein Bild der Dauer werde, eine „Mumie der Veränderung.“<sup>19</sup>

Bazins filmtheoretische Überlegungen finden im unmittelbaren Stil des Classical Hollywood Kinos ihre Fortführung. So bezeichnet er die Montage im

<sup>17</sup> Vgl. André Bazin: *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 37/38.

<sup>18</sup> Ebd., S. 39.

<sup>19</sup> Ebd.

amerikanischen Film vor dem zweiten Weltkrieg als unsichtbar, da sie keinen anderen Zweck verfolge,

[...] als das Geschehen der inhaltlichen oder dramatischen Logik der Szene folgend zu analysieren. Es ist ihre Logik, die diese Analyse unmerklich macht.<sup>20</sup>

Das Publikum nehme ganz natürlich den vom Regisseur vorgeschlagenen Blickpunkt ein, weil dieser sich in der Geografie der Handlung oder in einer Verlagerung des dramatischen Schwerpunkts begründe.<sup>21</sup> Besonders hervorzuheben ist hier das Verfahren des *Continuity Editing*, wie es etwa David Bordwell und Kristin Thompson in *Film Art. An Introduction* vorstellen. Hierbei handelt es sich um eine spezifische filmische Vorgehensweise, in der Schnitt, Mise-en-scene sowie die Bildkomposition dazu eingesetzt werden, die Kontinuität der Narration sicherzustellen. Diesbezüglich führen Bordwell und Thompson beispielsweise Verfahren wie *Crosscutting* oder das *180 Grad System* an, in welchem speziell platzierte Kameraperspektiven in einer Dialog-Szene zwischen zwei Figuren dafür sorgen, dass die Positionen der Figuren im Bild, ihre Augenlinien zueinander etc. trotz unterschiedlicher Blickwinkel konsistent bleiben.<sup>22</sup> Auch auf der Ebene des Set Designs, der Beleuchtung und der Komposition des Bildes entwickelte sich im Classical Hollywood Kino ein neuartiger Zugang. In der Anfangszeit des Films um 1900 sei die räumliche Dimension des Films noch einer Box ähnelnd sehr flach gewesen. Durch neue Formen der Inszenierung, des Set Designs etc. habe das Classical Hollywood diese flachen Räume deutlich erweitert und den Bildern eine stärkere Bildtiefe verliehen.<sup>23</sup> Bordwell und Thompson beschreiben den Effekt hiervon wie folgt: „Space now apparently stretched out indefinitely, appearing to include the viewer.“<sup>24</sup> Sie formulieren weiter:

But the omnipresent narration of the classical cinema situates the spectator at the optimum viewpoint in each shot. [...] There arose the enduring Hollywood image of the spectator as an invisible onlooker on the scene.<sup>25</sup>

Der Eindruck von Neutralität oder Objektivität geschieht im Classical Hollywood Film also nicht mehr lediglich durch die filminhärente Eigenheit,

<sup>20</sup> Ebd., S. 91.

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> Vgl. David Bordwell, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. New York 2010, S. 236-238 und für *Crosscutting* S. 246-248. Für eingehende Erklärung des *Continuity Editings* siehe Kapitel zu *Continuity Editing*: S. 236-255.

<sup>23</sup> Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1994, S. 214. Für eingehende Erklärungen der Neuerungen des Classical Hollywood in Bezug auf Räumlichkeit und Narration siehe Classical Hollywood Kapitel 17: Classical narrative space and the spectator's attraction, S. 214-230.

<sup>24</sup> Ebd., S. 214.

<sup>25</sup> Ebd.

dass das Bild durch ein Objektiv und ohne menschliche Interferenz entsteht. Das Unsichtbar-Werden der Kamera und des Schnitts, die sich ganz dem Narrativ unterordnen, führt zu einem verstärkten Effekt von Unmittelbarkeit, da, ganz im Sinne Seiers, das Medium sich vermeintlich selbst auslöscht und das Geschehen direkt zugänglich wird. Gleichzeitig führt das Classical Hollywood durch Schnitt, Set Design, Inszenierung etc. aber auch dazu, dass die Zuschauenden selbst scheinbar Teil der Filmwelt werden, da der Filmraum und die Bildtiefe sich so enorm ausgeweitet haben, dass sie das Publikum illusorisch miteinschließen. Auf unter anderem dieser Grundlage avancierte der Stil des Classical Hollywood zu einem der bis heute weltweit populärsten filmischen Stile des Spielfilms.

### **Psychoanalyse und visuelle Lust: die feministische Kritik am Classical Hollywood Kino**

Die Unsichtbarkeit der filmischen Mittel zugunsten der Narration und die Lust, die dem Involviert-sein als „invisible onlooker“<sup>26</sup> entspringt, sind allerdings auch vielfach kritisiert worden. Insbesondere die feministische Filmtheorie, aus der Laura Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und Narratives Kino* hervorzuheben ist, setzte sich eingehend und kritisch mit dem klassischen narrativen Hollywood-Kino auseinander. Mulvey betrachtet das Kino als ein hochentwickeltes Repräsentationssystem, in welchem das Unbewusste, geprägt durch die herrschaftliche patriarchale Ordnung, Wahrnehmungsformen und die Lust am Schauen strukturiert. Der Erfolg des Hollywoodstils habe zu großen Teilen in einer geschickten wie befriedigenden Manipulation der visuellen Lust gelegen. Der Kinofilm habe das Erotische in der Sprache der herrschenden patriarchalen Ordnung codiert.<sup>27</sup>

Um den lustvollen Blick des Hollywood Kinos zu analysieren, greift Mulvey auf die freud'sche und lacan'sche Psychoanalyse zurück und stellt primär zwei Formen der Lust fest: (A) Erstere ist die Skopophilie oder Schaulust, die zunächst nach Sigmund Freud Teil der Sexualtriebe sei und sich darin äußere, dass andere Menschen zu Objekten gemacht und kontrollierenden/neugierigen Blicken ausgesetzt werden. Dieses Konzept habe Freud später um einen prägenitalen Autoerotismus erweitert, durch den die Lust am Schauen per Analogie auf andere übertragen werde.<sup>28</sup> Hier stellt

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Vgl. Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 48-65, hier: S. 50-51.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 51-52 und 54.

Mulvey die Verbindung zum Kino her, in dem die Zuschauer\*innenrolle der des skopophilen Voyeurs ähnele. Der gängige Kinofilm präsentiere eine hermetisch abgeschlossene Welt, die sich dem Publikum magisch entrolle, ohne jenes zu beachten, wodurch ein Gefühl von Trennung zwischen der filmischen und der realen Welt entstehe. Unterstrichen werde diese Illusion einer Distanziertheit noch durch den extremen Kontrast der Dunkelheit im Kinosaal und der Helligkeit auf der Kinoleinwand und im Film, die dem Publikum die Empfindung suggeriere, Einblicke in eine private Welt zu erhalten.<sup>29</sup> Daher lautet ihr Schluss:

Ganz eindeutig ist die Position der Zuschauer im Kino die, daß  
[!] sie ihren eigenen Exhibitionismus unterdrücken und die  
unterdrückten Wünsche auf den Schauspieler projizieren.<sup>30</sup>

Mulveys Schlussfolgerung deutet zugleich auf die zweite Form (B) der visuellen Lust im Kino hin, die in der Faszination von Ähnlichkeit und dem Erkennen, nämlich der Identifikation, liege.<sup>31</sup> Hierfür greift sie auf die Idee des Spiegelstadiums von Jacques Lacan zurück:

Im Spiegelstadium beschreibt Lacan den ersten Moment der Subjekt-werdung eines kleinen Kindes: Das sechs Monate alte Kind, das in einem Lauflerngerät steht, weil seine motorischen Fähigkeiten sich noch in einem frühen Entwicklungsstadium befinden, blickt in einen Spiegel. Als es das eigene Spiegelbild erblickt, erkennt es sich Lacan zufolge selbst wieder in Form eines Bildes eines vollkommenen Körpers, mit dem es sich identifiziert und sich darüber freut. Dieses Erkennen jedoch, so Lacan, sei in Wirklichkeit ein Prozess des Verkennens, denn während das Kind sich mit einem vollkommenem Körper identifiziere, sei dessen eigener Körper noch im Heranwachsen begriffen. Während das Innen des Kindes noch ein Chaos sei, präsentiere sich in dem vollkommenen Spiegelbild eine Gestalt oder ein Ideal-Ich als äußerliches Bild.<sup>32</sup> Indem das Kind sich also verkennt, identifiziert es sich mit der Gestalt, die es in der Form eines Imaginären, des Spiegelbildes, erblickt, und nimmt sich infolgedessen als vollkommen wahr. Hierin liege der erste Moment der Subjektwerdung, in dem das Kind lerne die Innenwelt von der Außenwelt zu unterscheiden und vom eigenen noch zerstückelten Körper zur Vollkommenheit seiner Gestalt zu gelangen.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 52.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Vgl. ebd.

<sup>32</sup> Vgl. Jacques Lacan: *Schriften Band 1. Vollständiger Text*. Wien/Berlin 2016, S. 109-115.

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

Mulvey setzt an Lacans Theorie an und ersetzt den Spiegel durch die Kinoleinwand. Die Konventionen des gängigen Kinofilms lenkten die Aufmerksamkeit auf die menschliche Gestalt, der menschliche Körper sei der Maßstab für Größenverhältnisse, Räume und Story. So wie das Kind im Spiegel eine Gestalt erblicke, erblicke das Publikum im Kino menschliche Gestalten auf der Leinwand. Mulvey betont, dass das Kind bei Lacan seine Gestalt in Form eines Bildes erblickt, dass also der erste Moment, in dem das Kind ein eigenes Ich artikuliert und sich als Subjekt wahrnimmt, auf dem Anblick eines Bildes beruhe.<sup>34</sup> Die Parallele zwischen dem Spiegelbild und den Bildern auf der Kinoleinwand wird hier evident. Der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler ging sogar so weit zu sagen, dass das Spiegelstadium einfach Kino sei und stellte fest, dass das von Lacan gebrauchte Bild des zerstückelten Körpers analog zu den 24 Filmbildern pro Sekunde funktioniere. So wie die optisch-sensorische Rückkopplung über das Spiegelbild dem Kind die Illusion einer Ganzheit seines zerstückelten Körpers vermittele, erscheine dem Auge der Film als imaginäres Kontinuum.<sup>35</sup> Während sich nach Mulvey im Kino ein neuerliches Spiegelstadium abspielt, ist Kittler zufolge das Spiegelstadium selbst bereits Kino.

Aus den beiden Formen visueller Lust im narrativen Hollywoodkino ergebe sich nach Mulvey, dass der Mann zum Blickträger und die Frau zum Bildobjekt werde. Im patriarchalen System projiziere der männliche bestimmende Blick seine Fantasie auf die weibliche Figur, die dementsprechend geformt werde. Der Frau werde eine exhibitionistische Rolle zugeschrieben, in der sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt werde, in der sie also ein Angesehen-werden-Wollen konnotiere.<sup>36</sup> Während die Frau nach Mulvey zum Objekt des männlichen Blicks werde, um dessen Verlangen zu befrieden, könne der Mann aufgrund der patriarchalen Logik selbst nicht zum Sexualobjekt werden. Folglich unterstütze die Distinktion zwischen Darstellung und Narration die Rolle des Mannes als demjenigen, der die Handlung vorantreibe und Ereignisse initiere. Der Mann kontrolliere die Fantasie des Films und trete als ein Repräsentant der Macht hervor, indem er als Träger des Blickes im Film fungiere. Dies werde möglich, weil der Film um eine kontrollierende Hauptfigur strukturiert sei, mit der sich die Zuschauer\*innen identifizieren können. Dadurch, dass sich die Zuschauer\*innen mit dem männlichen Protagonisten identifizieren, hefteten

<sup>34</sup> Vgl. Mulvey, *Visuelle Lust*, S. 52-53.

<sup>35</sup> Vgl. Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 70-71.

<sup>36</sup> Vgl. Mulvey: *Visuelle Lust*, S. 55.

sie ihren Blick auf ihre Stellvertreter auf der Leinwand, sodass die Macht des männlichen Protagonisten, der das Geschehen kontrolliere, mit der Macht des erotischen Blicks zusammenfalle und sich hieraus ein Omnipotenz-Gefühl ergebe.<sup>37</sup> Der männliche Filmstar auf der Leinwand vereinige in sich somit die Eigenschaften des

[...] perfekteren, vollständigeren, mächtigeren, idealeren Ich, die in dem ursprünglichen Augenblick des Wiedererkennens vor dem Spiegel erlebt wurden.<sup>38</sup>

Im Gegensatz zu der Frau als Abbild verlange die aktive männliche Figur einen dreidimensionalen Blick, entsprechend dem des Wiedererkennens vor dem Spiegel. Der Film habe hier die Aufgabe, möglichst genau die Bedingungen menschlicher Wahrnehmung zu reproduzieren. Hierfür benutze er kameratechnische Möglichkeiten wie Tiefenschärfe und Kamerabewegungen, die bestimmt seien durch die Aktionen des Protagonisten sowie darüber hinaus einen unsichtbaren Schnitt, um einen realistischen Effekt zu erzielen. Diese Verfahren dienen dazu, die Grenzen des Leinwandraumes zu sprengen und dem männlichen Protagonisten die Bühne zur Verfügung zu stellen, auf der er den Blick artikuliere und Schöpfer der Handlung sei.<sup>39</sup>

Die kinematischen Verfahren, die Bordwell und Thompson im Zuge des *Conituity Editings* beschreiben, führen laut Mulvey dazu, dass die Zuschauer\*innen Träger\*innen des patriarchalen Blicks werden können. Denn dadurch, dass sich die Kamera völlig der Narration unterordnet und unsichtbar wird und der männliche Protagonist die Narration vorantreibt und bestimmt, ordnet sie sich seinem Blick und seiner Handlungsmacht unter und führt gleichzeitig dazu, dass die weibliche Figur aufgrund der patriarchalen Logik zum Blickobjekt wird. Deswegen fordert Mulvey als ersten Schritt, die filmischen Codes und Techniken, die die Kamera unterdrücken, um den Mann als Blickträger und die Frau als Bildobjekt zu konstituieren, zu zerstören. Der erste Schritt sei es, die Kamera zu befreien, ihre Materialität in Raum und Zeit herzustellen und den Blick des Publikums zu einem dialektischen zu machen.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Vgl. Ebd., S. 55-57.

<sup>38</sup> Ebd., S. 57.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 64-65.

Ohne Zweifel zerstört das die Befriedigung, die Lust, das Privileg des ‚unsichtbaren Gastes‘ und wirft ein Licht darauf, daß Film auf voyeuristischen aktiven/passiven Mechanismen beruht.<sup>41</sup>

### Joaos Kinobesuch: Affekt und Mimesis im Kino-Spiegel

Mithilfe von Mulveys Analyse wird die Szene des Kinobesuchs von Joao in *Madame Satã* verständlich, die sich direkt vor der eingangs analysierten Club-Performance-Szene ereignet. In besagter Kinoszene betritt Joao das Kino und sieht sich einen Schwarz/Weiß-Musicalfilm an.<sup>42</sup> Der Film zeigt zunächst Gruppentanz-choreografien



Abb. 5: Die in Formation tanzenden Frauen im Kinomusical

verschiedener Frauen\*, die das filmische Bild komplett einnehmen. Sie tragen hauptsächlich weiße Kleider und Schleier, die ihre darunterliegenden Körper sowohl verhüllen als auch sichtbar machen und sie somit voyeuristisch erotisieren.<sup>43</sup> Sie tanzen synchron und bewegen sich in einem eher langsamen Rhythmus geordnet im Takt der Musik. Dazwischen wird mehrmals auf Joao geschnitten, der in der Bildmitte sitzend Richtung Kamera blickt und interessiert den Film schaut. Zeigt die erste Einstellung neben Joao noch Teile des Kinopublikums im Hintergrund sowie seine Kinobegleitung neben ihm, fokussiert sich die Kamera nach den



folgenden Schnitten auf ihn und rückt nah an sein Gesicht. Die Tanzchoreografie im Musical steigert sich in ihrer Intensität, als eine einzelne Frau gezeigt wird, die (wahrscheinlich) Alkohol aus einem Glas trinkt.<sup>44</sup> Spielte zuvor noch eine Musik, die den tanzenden Frauen\* Anmut und Grazie verleihen soll, ist sie nun einem

Trommelwirbel gewichen. In dem Moment, als die Frau aus dem Glas trinkt, geht der Trommelwirbel in ein schnelles energetisches Musikstück über, in

<sup>41</sup> Ebd., S. 65.

<sup>42</sup> MS 1'16''25''' bis 1'16''55'''.

<sup>43</sup> Beispielhaft sichtbar bei MS 1'16''46'''.

<sup>44</sup> MS 1'16''55''' bis 1'17''38'''.

dem insbesondere die Trommeln einen temporeichen Takt vorgeben. Sie schüttelt kurz ihren Kopf und die Kamera schneidet nah auf Hände, die auf einer Trommel trommeln und dann wieder zurück auf die Frau, die sich, neben zwei Frauen stehend, die Tanzschuhe auszieht und diese wegwirft. Einer der beiden Schuhe landet auf dem Kopf eines älteren im Smoking gekleideten Mannes im Publikum, der kurz aufschreckt. Daraufhin springt sie von einer Anhöhe im Hintergrund auf die Bühne im Vordergrund und vollführt dort eine sehr schnelle ekstatische Tanzperformance. Die Frau, die zuvor noch Teil der großen Tanzgruppe war und sich in Reih und Glied bewegte, bricht, so legt es die Szene nah, aus der hier gezeigten Ordnung aus. Sie lässt sich durch die energetische Musik und den Alkohol, beide adressieren direkt den Körper, affizieren, befreit sich von ihren Tanzschuhen und springt in den Vordergrund auf die Tanzbühne. Dass sie mit ihrem Schuh den älteren Mann im Publikum trifft, referiert direkt auf den hier vorherrschenden männlichen Blick, den sie nun im Folgenden unterläuft. Suchte der männliche Blick in den Gruppentanzchoreografien noch die Frauen in Formationen zu organisieren und einzuhegen, bricht die Einzeltänzerin aus diesen Ordnungsstrukturen aus, indem sie sich aus ihrer Reihe begibt und aus dem Bildhintergrund hinein in den Bildvordergrund springt und tanzt.

Hierauf folgend zeigt die Kamera wieder Joao, der leicht lächelt und, angedeutet durch ein sich in den Kinossessel sinken lassen, symbolisch im Film versinkt.<sup>45</sup> Unterdessen tanzt sich die Tänzerin zu der Musik in Ekstase, während ein stakkatoartiger Schnitt abwechselnd sie und die erklingenden tanzenden Musikinstrumente aneinanderreihet. Als der Höhepunkt erreicht ist, stoppt sie und bedeutet mit einer ruckartigen Bewegung ihres Oberkörpers



Abb. 6: Die Tänzerin im Musical schließt ihre Performance mit einer ruckartigen Pose ab

das Ende ihrer Performance. Es erfolgt ein Schnitt und in der sofort darauffolgenden Szene steht Joao seitlich mit dem Rücken zur Kamera vor einem Spiegel und vollführt die gleiche Bewegung der Tänzerin.<sup>46</sup> In einer statischen Einstellung zeigt die Kamera, wie er sich im Spiegel betrachtet und spielerisch vor dem Spiegel performt, dabei laut eine

<sup>45</sup> MS 1'17''24''' bis 1'17''38'''.

<sup>46</sup> MS 1'17''38 bis 1'19''00'''.

Geschichte aufsagt, Bewegungen vollführt und sein Outfit anzieht, um im Anschluss auf die Bühne des Nachtclubs zu gehen und dort aufzutreten. Die imitierte Bewegung der Tänzerin aus dem Kinofilm, die Joao vor dem Spiegel vollführt, eröffnet deutlich, dass der Film Kino und Spiegel im Konnex denkt und eine ähnliche Reflexion wie die Analyse Mulveys vornimmt:

Als Joao den Film im Kino schaut ist er Teil des Publikums. Der Kontrast aus dunklem Kinosaal und hellem Film auf der Leinwand sowie das Gegenüberschneiden von Joao im Kinosaal und dem Geschehen auf der Leinwand konstituieren zunächst noch eine klare Trennung zwischen Kinosaal und Filmwelt. Mulvey zufolge artikuliert ein solches Kino-Dispositiv einen schaulustigen Blick, der visuelle Lust durch das Betrachten einer hermetischen Welt erzeugt, die sich dem Publikum magisch entrolle, ohne dass der Film es beachte.<sup>47</sup> Auf der Leinwand sind Tänzerinnen zu sehen, die Objekte des männlichen Blickes sind, der sie gleichzeitig zu erotisieren als auch in geordneten Formationen zu organisieren sucht. Gleichzeitig unterläuft der Film aber diesen Modus visueller Lust: Auch wenn die Frauen hier Objekte des Blicks sind, so ist der Blick selbst aber nicht nur ein männlicher, sondern gegen Ende der Performance zuvorderst ein affizierender, der eine männliche Blickordnung unterläuft.<sup>48</sup> Die stakkatoartige Montage der Einzeltänzerin mit schnellen Schnitten auf die Musikinstrumente kann zwar einerseits ein männliches Begehren ausdrücken, das die Frau objektifiziert sowie exotisiert und sie womöglich gar selbst zu einem Instrument werden lässt, andererseits aber auch einen Rausch oder Affekt, der durch die Tänzerin dominiert wird. Indem die Kamera sich der Performance der Frau auf der Leinwand unterordnet, ließe sich argumentieren, löst sie sich vom männlichen Blick und der durch ihn zuvor produzierten Formation und Ordnung und geht stattdessen im Rausch der Performance auf. Dies wird auch dadurch betont, dass die Kamera Joao im Kinosaal sitzend zeigt. Indem der Film ihn zeigt, ist er kein unsichtbarer Zuschauer mehr und dadurch, dass er sich in seinen Sitz sinken lässt, begibt er sich in eine passive Position des Affiziert-Werdens, während die Tänzerin auf der Leinwand durch ihre Performance den Blick der Kamera dirigiert. Indem *Madame Satã* Joao nicht bloß als Träger des Blicks inszeniert, sondern ihn selbst auch anblickt, codiert der Film das

<sup>47</sup> Vgl. Mulvey, *Visuelle Lust*, S. 52.

<sup>48</sup> Die Formulierung einer „männlichen Blickordnung“ lehnt sich hier sehr stark an Mulveys Originaltext an. Wie im Folgenden noch ersichtlich wird, handelt es sich hierbei aber, um Mulveys feministische Theorie um die queere Perspektive zu erweitern, allgemein um eine objektifizierende wie identifikatorische (heteronormative) Blickordnung, die der Affekt unterläuft.

ursprüngliche Blickverhältnis des Schwarz/Weiß-Musicalfilms um. Der Affekt, der hier zum Ausdruck kommt und Joao affiziert, fungiert im Sinne von Marks als eine einsetzende körperliche Reaktion, die noch vor identifikatorischen und repräsentationalen Deutungen einsetzt. Anja Sunyhun Michaelsen, die Marks' Theorie referiert, betont, an das Konzept des Affekts ansetzend, Marks' Idee der *mimetischen Zuschauer\*innenschaft*:

In der körperlichen mimetischen Beziehung erweitere und vervollständige der Körper des\*der Zuschauer\*in den Filmkörper und fungiere dabei selbst wie ein Medium. Der\*die Zuschauer\*in übersetze im sinnlichen Erleben die Bedeutung des Films.<sup>49</sup> „Das mimetische Betrachten hebe ein hierarchisches Subjekt-Objekt-Verhältnis und damit ein Verhältnis visueller Herrschaft auf.“<sup>50</sup> Dienten für Marks noch insbesondere das interkulturelle Kino und die Erfahrung der Diaspora als Anlass für ihre Überlegungen zum Affekt und der Mimesis, sind sie auf den Affekt durch Performances im Kino übertragbar. Der Affekt durch die Performance der Tänzerin im Kinofilm in *Madame Satã*, der den Kamerablick kontrolliert, setzt noch vor einer möglichen Identifikation ein. Der Film denkt hier nicht nur Affekt und Performance zusammen, sondern sieht den Affekt auch als Möglichkeit, einen (männlichen) objektifizierenden wie identifikatorischen Blick, wie Mulvey ihn dargelegt hat, zu blockieren. Die visuelle Hierarchie des Blickträgers als Subjekt und dem angeblickten Objekt kann sich nicht konstituieren, weil die Zuschauer\*innen den Film nicht identifikatorisch, sondern sinnlich erfahren. Marks gebraucht im Kontext dessen, angelehnt an Benjamin, die Formulierung des ‚Sinnes-Schocks‘, der neue Wissensformen und Subjektivitäten produziere.<sup>51</sup> Während Joao im Kino sitzt und im Film versinkt, ihn sinnlich erlebt, durchläuft er eine *mimetische Zuschauer\*inschaft*, an dessen Ende seine Performance als Madame Satã im



Nachtclub steht. Der Affekt, der eine Identifikation, wie Mulvey sie beschrieben hat, blockiert, führt wiederum selbst zu einer sinnlichen Mimesis. Seine Imitation der Geste der Tänzerin vor dem Spiegel offenbart, dass für Joao die Kinoleinwand selbst ein Spiegel war und er darin die Gestalt, sein sinnliches Ideal-Ich, in

<sup>49</sup> Vgl. Michaelsen: Feministische Filmtheorie.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Vgl. ebd.

Form der Tänzerin und somit des Affekts erblickte. Indem er sich durch die Tänzerin und den durch sie und die Bilder ausgedrückten Affekt affizieren lässt und sich infolgedessen sensorisch damit identifiziert, bildet sich in ihm eine neue mimetische Subjektivität in Form einer spezifischen Ausprägung von Madame Satã. Die Szene des Kinobesuchs zeigt Madame Satã als Joaos affiziertes Kino-Ich, das sich in seiner darauffolgenden Club-Performance ‚entlädt‘. Sein Auftritt im Club ist das Spiegelbild seines Kinobesuchs. Ist Joao im Kino noch der Betrachter gewesen, der sich von der Performance hat affizieren lassen, resultierte diese Mimesis mit dem Affekt in Madame Satã und ihrem Auftritt. Dort ist sie es nun, die performt und den Affekt auf das Publikum, auf die Kamera und somit auch auf die Zuschauer\*innen von *Madame Satã* überträgt. So wie Joao den Affekt der Performance im Kino internalisierte, um ihn dann in seinem Auftritt zu ‚entladen‘, erlebt das Publikum seines\*ihres Auftritts und somit auch das Publikum des Films selbst seinen\*ihren Affekt.

#### **Reflexion der Filmgeschichte und das Wissen darum, Angesehen-zu-Werden**

Der Film demonstriert somit anhand von Joaos durch den Kinobesuch evozierte, mimetische Transformation in die queere Drag-Performerin Madame Satã das Konzept der *mimetischen Zuschauer\*innenschaft* und die Verbindung von Kino und Spiegelstadium, um diese Transformation einerseits zu reflektieren (1) und andererseits zu reproduzieren (2).

(1) Die Reflexion, die der Film hier vornimmt, ist im Sinne von Rey Chow als ein *Wissen um das Angesehen-Werden* zu deuten. Dieses Wissen verortet Chow im Postkolonialen Film und bezieht sich dabei ebenfalls auf Mulveys Analyse hierarchischer Blickstrukturen. Chow zufolge handle es sich dabei um ein Wissen um einen objektifizierenden westlichen Blick, der sich unumkehrbar in den eigenen Blick eingeschrieben habe.<sup>52</sup> Sie bezieht sich auf das Bemühen westlicher Anthropolog\*innen, „fremde“ Kulturen zu untersuchen und in diese einzutauchen. Deren eigene Präsenz habe den Forschungsgegenstand selbst jedoch verändert, was, aufgrund moderner westlicher globaler Wissensautorität dazu geführt habe, dass sich Mitglieder der „fremden“ Kulturen auf dieses schon immer „verunreinigte“ Wissen beziehen müssten, um ihre eigene Kultur zu erklären.<sup>53</sup> „Wir können den Nicht-Westen (von keinem Ort aus) [!] denken, ohne ihn in einem gewissem

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> Vgl. ebd.

Maße zu anthropologisieren.“<sup>54</sup> Deswegen stellt für Chow der postkoloniale Film eine Übersetzung eines immer schon verfremdeten Originals dar. In ihm liege unbewusst das Wissen um einen vorausgehenden objektifizierenden westlichen Blick, welcher auf der ästhetischen Oberfläche des Films sichtbar werde.<sup>55</sup>

Auf *Madame Satã* übertragen, äußert sich durch den Kinobesuch Joaos sehr direkt ein *Wissen um das Angesehen-Werden*. Einerseits dadurch, dass er zunächst selbst Teil des Kinopublikums ist und daraufhin dann die Rolle wechselt und als Madame Satã zur Performerin wird. Der Film diskursiviert Joao hiermit nicht nur als Betrachter, sondern auch als Betrachtete. Symbolisch wird diese Doppelstruktur durch sein Performen vor dem Spiegel deutlich, bevor er die Bühne des Clubs betritt: Vor dem Spiegel mit dem Rücken zur Kamera steht der Betrachter Joao und im Spiegel erscheint als die Betrachtete sein Spiegelbild Madame Satã. Der Spiegel verweist hier sowohl auf die Kinoleinwand als auch gleichzeitig auf die stattfindende Parallelität der Performance und der Beobachtung der eigenen Performance. Weil Joao im Kino/Spiegel die Tänzerin/sich selbst performen sieht, weiß er um den Blick auf die (eigene) Performance. Andererseits verweist der Kinobesuch auf die Bildwelt der eigenen Filmgeschichte. Der Film zeigt im Kino Ausschnitte eines alten Schwarz/Weiß-Musicalfilms, die als Kontextualisierung der Club-Performance angesehen werden sollten. Die Bildwelt der Performance von Madame Satã kann nicht ohne die Bildwelt des präsentierten Musicalfilms gedacht werden. Im Sinne Chows ist die Club-Performance Szene die Übersetzung eines immer schon verfremdeten Originals, dem Schwarz/Weiß Musicalfilm. Das direkte Zitieren der Filmgeschichte durch den Kinobesuch dient somit als Verdeutlichung, dass die eigene Performance-Szene eine Übersetzung oder Umkodierung dieser darstellt und verdeutlicht ein *Wissen um das Angesehen-Werden*.

(2) Dementsprechend ist die Performance-Szene im Club weniger eine reine Reproduktion der Musicalfilm-Performance im Kino, als vielmehr eine Reaktion darauf, die den erlebten Affekt noch zu intensivieren und auf die Zuschauer\*innen des Films zu übertragen sucht. Wie in der Analyse der Club-Performance-Szene eingangs beschrieben, unterläuft der Affekt das skopophilische und identifikatorische Prinzip visueller Lust, wie Mulvey es kritisiert hatte. Anstelle dessen ersetzt er mithilfe vor allem hypermedialer

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. ebd.

sowie zum Teil auch unmittelbarer filmischer Verfahren das sinnlich affizierte Erleben durch die mimetische Zuschauer\*innenschaft. Somit unterläuft der Affekt, im Sinne Marks, auch das Prinzip einer visuellen Herrschaft oder Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt und produziert stattdessen durch den hervorgerufenen Sinnes-Schock neue Subjektivitäten und Wissensformen. Angelehnt an Benjamins *Optisch-Unbewußtes* ließe sich für den Affekt des Films ein *Sinnlich-Unbewusstes* formulieren. So wie das Optisch-Unbewusste neue Strukturen im Material oder in Bewegungen sichtbar und existent machte, so macht das *Sinnlich-Unbewusste* neue Formen der Subjektivität und des Wissens körperlich erfahrbar und existent.

### **Fazit**

Als Madame Satã die Bühne des Nachtclubs betritt, um vor dem Publikum aufzutreten, herrscht noch eine Trennung zwischen Publikum und Performerin vor. Diese visuelle Hierarchie, die im Classical Hollywood noch den Mann als den die Narration vorantreibenden Blickträger und die Frau als Bildobjekt installierte, zerfällt in *Madame Satã* zugunsten eines kollektiven Affekts. Mithilfe hypermedialer, stark stilisierter filmischer Verfahren wie assoziativer Schnitte und Übergänge zwischen Körperformen und Farben, sehr nahen Kameraeinstellungen, enormer Kameraunschärfe und einem Spiel mit Licht und Schatten bringt der Film in der Club-Performance-Szene einen direkten Affekt zum Ausdruck. Diesen Affekt kontextualisiert und reflektiert der Film durch die Szene von Joaos Kinobesuch. Im Kino wird die visuelle Hierarchie zunächst noch angedeutet, wird die Doppelstruktur von Joao/Madame Satã als Betrachter und Betrachtete etabliert und ein *Wissen um das Angesehen-Werden* im Sinne Rey Chows artikuliert. Gleichzeitig reflektiert und präsentiert der Film hier das Konzept der *mimetischen Zuschauer\*innenschaft* von Laura Marks, das er mit dem Spiegelstadium verbindet, um es zunächst an Joao als Zuschauer vorzuführen und dann, wenn er zu Madame Satã geworden ist, auf die Zuschauer\*innen des Films selbst zu übertragen. Im Kino wird Joao durch die Performance der Tänzerinnen des Musicals affiziert, er sieht in den Spiegel und erkennt dort als sein Ideal-Ich den Affekt durch die Tänzerin. Der ‚Sinnes-Schock‘, der ihn durchfährt, eröffnet ihm eine affizierte Subjektivität. Den Affekt, den er im Kino erlebt hat, überträgt er als Madame Satã auf ihre eigene Performance, auf die Kamera und das Publikum und somit auf die Zuschauer\*innen des Films. Sie erleben so wie Joao im Kino körperlich den Affekt seiner Performance,

erfahren eine *mimetische Zuschauer\*innenschaft* mit einer queeren Drag-Performerin, die an den Rand der Gesellschaft hinein in das gesellschaftliche Unbewusste gedrängt wurde. Und so wie Joao als Joao das Kino betrat und es als Madame Satã verließ, blicken sie beim Rezipieren von *Madame Satã* auch in einen Spiegel und produzieren durch den affekt-induzierten Sinnes-Schock neue, queere Wissensformen und Subjektivitäten.

### Literaturverzeichnis

- Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin 2004.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt am Main 1977.
- Bordwell, David, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. New York 2010.
- Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1994.
- Hammer, Barbara: The Politics of Abstraction. In: Martha Gever, John Greyson, Pratibha Parmar (Hrsg.): *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. New York/London 1993, S. 70-75.
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993.
- Lacan, Jacques: *Schriften Band 1. Vollständiger Text*. Wien/Berlin 2016.
- Michaelsen, Anja Sunhyun: *Aus der Nähe? Feministische Filmtheorie und postmigrantisches Kino*. 2019, <https://nachdemfilm.de/issues/text/aus-der-naehe-feministische-filmtheorie-und-postmigrantisches-kino> (zuletzt eingesehen am 28.09.2021).
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 48-65.
- Seier, Andrea: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster 2007.

### Filmografie

- Love Simon* (USA 2018, R: Greg Berlanti)
- Madame Satã* (Brasilien/Frankreich 2002, R: Karim Aïnouz)

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:20:16
- Abb. 2: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:21:25
- Abb. 3: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:20:30
- Abb. 4: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:16:46

Abb. 5: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:17:26

Abb. 6: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:17:38

Abb. 7: Filmstill aus *Madame Satã*, 01:17:41

**Autor**

Lukas Wierschowski hat im Bachelor Medien- und Geschichtswissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum studiert und befindet sich dort aktuell im Master-Studium der Medienwissenschaft. Dieser Artikel basiert auf einer Hausarbeit, die in einem Seminar zu queerer Ästhetik entstanden ist.

Kontakt: [lukas.wierschowski@rub.de](mailto:lukas.wierschowski@rub.de)