

Hinweis: Diese Kurzfilmanalyse entstand im Rahmen des Studienprogramms „Kulturelle Bildung“ an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg (2020)
Gutachter: Prof. Dr. Thomas Wilke.

Kurzfilm *Kitchen Sink*. Portrait eines Kampfes der Geschlechter

Vollkommen unvollkommen. Beispiel einer Kurzfilmanalyse

VON CAROLINE-SOPHIE PILLING

Inhalt

1	Vorwort.....	3
2	Warum und Wie?	3
3	Der subjektiv erste Filmeindruck.....	6
	3.1 Rezeptionssituation.....	6
	3.2 Privates Filmprotokoll	7
4	Theoretische Einführung.....	8
	4.1 Der Film.....	8
	4.1.1 Inhaltsangabe (kurz).....	8
	4.1.2 Rahmen	8
	4.2 Geschlecht und Geschlechterverhältnis	10
	4.3 Geschlechterkampf	12
5	Die Filminterpretation	13
	5.1 Der Ton – Ein treuer Begleiter	13
	5.2 Was zeigt uns die Kamera?	14
	5.3 Die Kategorien	15
	5.3.1 Leib.....	15
	5.3.2 Geburt	15
	5.3.3 Geburt und Müll.....	16

5.3.4	Metamorphose.....	17
5.3.5	Wasser	18
5.3.6	Haare	19
5.3.7	Dämon und Anima.....	20
5.3.8	Kampf(spiel) der Geschlechter.....	21
5.4	Die Leitmotive	22
5.4.1	Einsamkeit.....	22
5.4.2	Angst.....	23
5.4.3	Macht.....	24
5.4.4	Begierde	24
6	Conclusio	25
6.1	Das Ganze ist mehr als die Summe ihrer Teile	25
6.2	vollkommen unvollkommen.....	26
7	Literaturverzeichnis	27
8	Anhang.....	32
8.1	Inhaltsangabe (lang).....	32
8.2	Sequenzprotokoll	38

1 VORWORT

Es ist maßgeblich zu erwähnen, dass mein persönlicher Blick auf diesen Film, meine Wahrnehmung in Abhängigkeit von kulturellen und normativen Wertevorstellungen das Fundament der Filmanalyse sind. Das bedeutet, die Form der Filminterpretation unterliegt keiner Generalisierung, sondern bewegt sich in einem Rahmen subjektiver Impulsschaffung für weitere Diskurse. In dieser Ausarbeitung beziehe ich mich auf ein binares Geschlechterverhältnis von Mann und Frau als natürliche (körperliche) Geschlechtszugehörigkeiten (*sex*) und der kulturellen und sozialen Bedeutung des Geschlechts (*gender*) (vgl. Nunner-Winkler und Wobbe 2007: 291).¹ Gleichwohl es aktuellen Diskursen entspreche und von maßgeblich sozialer Bedeutung ist *Queer Studies*² und *Queer Theory* einzubeziehen, möchte ich dieses Spektrum in diesem Fall außen vor lassen. Inhaltlich entspricht der Queer-Themenkomplex nicht dem Inhalt des Films und sollte aufgrund seiner Brisanz extra und nicht kurz abgehandelt (wie es in diesem Fall wäre) behandelt werden. Ebenso verhält es sich mit den Spektren der Frauenbewegung, des Feminismus und der Frauenemanzipation, worauf ich in meiner Arbeit nicht explizit eingehen werde, denn die Bewegungen beschreiben nicht den Schwerpunkt dieser Studie.

Die Studie selbst ist in der maskulinen Schreibweise gehalten. Dies ist keinem Geschlechtervorzug angelehnt, sondern dem Grund einer flüssigen Lesbarkeit der Arbeit. Die verwendete Schreibweise bezieht jedwedes biologische und angenommene Geschlecht (*sex* und *gender*) ein, sowie alle Menschen die sich nicht einem Geschlecht zuordnen wollen oder können.

2 WARUM UND WIE?

„The whole was greater than the sum of its parts“ (Raskin 1998). Das meinte nicht nur Aristoteles, sondern auch Alison Maclean, auf ihren Film *Kitchen Sink* bezogen. Was bedeutet diese Aussage für den Inhalt dieses Films? Diesen Impuls aufgreifend setze ich mich innerhalb dieser Studie mit der Frage auseinander, was *das Ganze, mehr als die*

¹ Anmerkung zu Kurzbelegen für die gesamte Studie: Wenn im Kurzbeleg nur der Name des Autors und die Jahreszahl ersichtlich sind, nicht aber die Seitenzahl, so handelt es sich um ein Internetdokument ohne Seitenzahl. Die Angabe o.S. wurde aus Gründen der Eindeutigkeit weggelassen.

³ Der Begriff *Queer* bezeichnet in weitestem Sinne eine ungenaue Geschlechteridentität.

Summe ihrer Teile in Anlehnung an den Film *Kitchen Sink* beschreibt³ und wie der Kurzfilm einen Geschlechterkampf portraitiert.

Der Geschlechterkampf ist insofern von Bedeutung, als das es die zwischenmenschliche Beziehung ist, die Maclean in allen ihren Arbeiten selbst fasziniert und das durchgehende Motiv „playing with people's expectations“ (Raskin 1998). Ihren Interviewaussagen zur Folge geht es in *Kitchen Sink* ferner um Geburt und nicht um Feminismus. Der erste inhaltliche Anhaltspunkt war für sie allein die Idee: „something involving a woman, basically alone at home, where something might happen to her“ (ebd.). Es tritt etwas in ihr Leben und es entwickelt sich eine Liebesbeziehung: „It goes from a birth thing to a lover thing“ (ebd.). Es bleibt allerdings nicht bei einem *lover thing*. Es ist das Genre des Horrors, das maßgeblichen Einfluss auf den Verlauf der Handlung hat, denn schließlich ist der Film „a horror film, but it's also quite a tender love story. I love the collision of those two dimensions“ (ebd.). Das Spiel mit Angst (Horror) und Mut zur Liebe (*tender love story*) als zwei sich anziehende und abstoßende Pole zwischen Frau und Mann.⁴ Die *externe*⁵ Interpretation und das Verständnis generiert sich durch einen Abstand zum Film. Auch wenn ich mich maßgeblich auf das vorliegende Interview mit Alison Maclean, der Drehbuchautorin und Regisseurin des Films, beziehe, so ist der Faktor der Eigen- und Fremdinterpretation nicht zu missachten, wonach:

„Regisseure in aller Regel gar nicht imstande und oft auch nicht willens sind, ihre eigenen Produkte zu interpretieren. Künstlerische Kreativität äußert sich in einem hochkomplexen Schaffensprozess, bei dem rationale, gar intellektuelle Momente und bewusste Reflexionen zwar durchgängig vorhanden sind, aber nur eine eher geringe Rolle spielen im Vergleich mit den mentalen, emotionalen, unterbewussten, persönlichkeitslatenten Gestaltungsimpulsen, ohne die kein Kunstwerk entstehen kann“ (Faulstich 2002: 66ff).

So kann eine Interpretation mannigfaltiger und tiefgründiger sein, als es der Anstoß des Machens vorsah. Dies könnte weiterführend als eigene Analyse betrachtet werden, inwiefern ein hybrider Transferraum von Anliegen und Aufnahme als eigenständiger Kunstraum zu verstehen ist. Der Umfang dieser Arbeit lässt solch eine Betrachtung nicht

³ Einflussfaktoren wie die Teamarbeit am Set, finanzielle Mittel und Umstände höherer Gewalt müssen hier ausgelassen werden, da diese weder dokumentiert sind, noch in irgendeiner Hinsicht nachvollzogen werden könnten. Dazu müsste ich selbst am Set gestanden haben. Eine Produktanalyse nach Faulstich (2002: 65) ist nicht Gegenstand der Arbeit, der Schwerpunkt der Filminterpretation liegt auf dem Inhalt des Films.

⁴ Die benannten Themenkomplexe in Verbindung mit einem Geschlechterkampf verbinde ich mit einer zeitgemäß gesellschaftlichen Aktualität. Insofern werde ich nicht die zeitgenössische Wirklichkeit des Films spiegeln.

⁵ *Extern* meint in diesem Fall die Rezeption und Interpretation von einem Betrachter, nicht die des Film-kreierenden Akteurs.

zu, sie ist jedoch deswegen nicht minder brisant im (eigenen und zugeschriebenen) Selbstverständnis von Akteur, Betrachter, Kunstwerk und Kunst. Ich habe mich in der Analyse des Films *Kitchen Sink* hauptsächlich auf die Inhaltsanalyse bzw. eine Filminterpretation bezogen. Die Figurenanalyse und die Analyse der filmischen Gestaltungsmittel sind für jeden Film relevant, werden hier jedoch aus inhaltlichen Gründen und Platzgründen nur skizziert.⁶ Ich habe mich in meinem Vorgehen maßgeblich auf Werner Faulstich und sein Werk *Grundkurs Filmanalyse* (2008) bezogen.

Als erste Handlung schrieb ich meinen subjektiv ersten Eindruck des Films nieder, der mir zündende Impulse für die weitergehende Interpretation und Analyse gab. Daraufhin und mit einer neuen Form der Annäherung an den Film folgte die kurze Inhaltsangabe. Weitaus detaillierter und feiner wurde anschließend die Handlung (und schon einläutend erste Sinnzusammenhänge) in einer ausführlicheren Inhaltsangabe beschrieben (siehe *Inhaltsangabe [lang]*). Durch die darauf folgende Anfertigung eines Sequenzprotokolls nach Faulstich (vgl. ebd.: 70f; 76-79, 83ff)⁷ war es sowohl möglich eine transparente Nachvollziehbarkeit für den Leser zu gewährleisten, als auch selbst im Analyseprozess tiefer in die Materie einzutauchen und eine Bedeutungsgenerierung vorzunehmen. „Die Handlungsstruktur wird hier als zentrale Sinnstruktur des Films zugänglich“ meint Faulstich (ebd.: 83).⁸ Die Einteilung der Sequenzen erfolgte nach dem Kriterium „Einheit/Wechsel eines (inhaltlichen) Handlungsstrangs“ (ebd.: 76). Es ist jedoch zu bedenken, dass es sich bei einer Sequenz um eine Einheit handelt, „deren Festlegung mitunter aber auch umstritten sein kann“ (ebd.: 77).

Durch die sequentielle Aufbereitung ließen sich jeweils *Attribute* ableiten, die maßgeblich die Protagonistin in der jeweiligen Sequenz beschreiben und Eigenschaften partiell hervorheben (siehe *Sequenzprotokoll*). Die herausgestellten Eigenschaften eines Menschen, die in diesem Handlungsmoment die Situation bestimmen zielen auf das Verständnis über ein etwaig zugrundeliegendes Motiv, einen Anreiz des Handlungsmomentes, um der eigentlichen Frage nach einem Geschlechterkampf

⁶ „Der Film erzählt eine Geschichte – das kann eher handlungsbezogen sein ebenso wie eher figurenbezogen [...]“ (Faulstich 2008: 83). In Anbetracht der Figurenanalyse lässt sich keine eindeutige Persönlichkeitsstruktur aufweisen. Sie passt sich je nach Handlung und Situation an, was der Film versucht in den Mittelpunkt zu stellen – eine kontinuierliche Wechselwirkung. Somit ergibt sich die Figurenkonstellation und etwaige Charakterzüge aus dem Geschehen (dem Inhalt) heraus, was sich sehr gut anhand der langen Inhaltsangabe ablesen lässt.

⁷ Nach Faulstich ist es nur in bestimmten Fällen sinnvoll ein Filmprotokoll anzufertigen (2008: 71). Ich habe das Muster des Filmprotokolls mit dem der Sequenzabfolge kombiniert und es dem Film und meiner Form der interpretativen Analyse angepasst.

⁸ Werner Faulstich führt weiter aus: „Entscheidend ist vielmehr die Antwort auf die Frage: Was genau ist es denn, was sich in der Latenz entfaltet, sich steigert, einen Umschwung erlebt, eine Retardierung und schließlich seinen Abschluss? Es geht nicht um die Reproduktion des manifesten Inhalts, sondern um die Ermittlung der inneren Logik und Stringenz, die der Handlung zugrunde liegt“ (2008: 84f).

nachzugehen: Was treibt ihn an? Was macht *sein* Dasein aus? Dieser Schritt war wichtig als Zwischenschritt für die folgende *Kategorienerhebung*, die wiederum einzeln abgehandelt wurde.⁹ Aus dem sich generierendem Inhalt, der kategorialen Abhandlung im Fließtext, ließen sich nun *Leitmotive* ableiten, die nachträglich in das Sequenzprotokoll aufgenommen wurden. So können in der *Conclusio* allgemeine Aussagen von gesellschaftlicher Relevanz generiert werden und auf die Aussage *Das Ganze ist mehr als die Summe ihrer Teile* eingehen. Darüber hinaus werden Rückschlüsse auf die Filmbeschaffenheit gezogen, „der Ideologie, die einerseits im Rückblick die bereits erzielten Einsichten in die Bedeutung eines Films bündelt und andernteils versucht, [...] die Message des Films zu bilanzieren und auf den Punkt zu bringen“ (ebd.: 161). Schon allein dieser Vorgang birgt eine Zirkularität, die sich inhaltlich im Film spiegelt.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Film und ihm inhärenten Theorien und Diskursen, möchte ich eine thematische Verstrickung hervorheben, die aufweist, dass alle diskursiven Seinsbedingungen und -wirklichkeiten miteinander im Verhältnis stehen. Das heißt konkret, dass wir mit Blick auf den Menschen und (seiner) Kultur nicht von einer schwarz-oder-weiß-Karikatur ausgehen können, keiner gut-oder-schlecht-Abwägung, richtig-oder-falsch-Aussage. Es ist so einfach wie komplex ein *und*, das omnipräsent zugrunde liegt.

3 DER SUBJEKTIV ERSTE FILMEINDRUCK

3.1 REZEPTIONSSITUATION

Das eigene, *private* Erlebnis (vgl. Faulstich 2002: 63) ist für die Interpretation des Filmes insofern von Bedeutung als dass der *Ich-Rezeption* besondere Beachtung geschenkt werden kann, in der eigenen Distanz zum Film die in Verbindung mit der Filmschau-Atmosphäre steht.

Das erste Mal sah ich den Film *Kitchen Sink* innerhalb eines Studienprogrammes zur Filmgeschichte an der Filmakademie (AK) Ludwigsburg (online via Zoom, aufgrund der pandemischen Corona-Situation). Jeder Teilnehmer saß allein in einem Zimmer des eigenen Wohnraumes. Ich sah sowohl die anderen Teilnehmer in Kleinformat auf dem Bildschirm, als auch mich selbst – ein nicht zu unterschätzender Faktor, sich selbst beim Filmschauen zu beobachten als Maßgabe der Selbstkontrolle. Ich war mir während des

⁹ Im Rahmen meiner Ausführung bin ich nicht einzeln auf die Attribute eingegangen, sie sind als Träger zu den Kategorien zu sehen. In den Ausführungen der einzelnen Kategorien wiederum habe ich auf die Handlungszusammenhänge geschaut und nicht einzig auf die der einen Kategorie zugehörigen Sequenzen. Diese sind die Ausgangsbasis für die Darstellung im Fließtext, jedoch kein Ultimatum (was sich als sinnstiftend für die inhaltliche Vertiefung erwiesen hat, um eine Kategorie ganz auszufüllen und um sie inhaltlich zu ergründen).

gesamten Films bewusst, welches Spiel der Mimik ich zeige und versuchte jeglichen Entgleisungen vorzubeugen. Diese Handlungsweise birgt eine Doppelspannung (die Handlung des Films und das eigene *Spiegelbild* zugleich zu betrachten), die sich mit dem Filmgeschehen und in der Rezeption vollkommen neu zusammensetzt.

Der Film hat mich tief beeindruckt und gefesselt, wenn auch die Filmqualität (in Verbindung zur technischen Ermöglichung ihn zu schauen) nicht besonders gut war und der Film durch die Bildschirmteilung zeitweise gehangen hat. Es hat meiner Faszination keinen Abbruch getan. Im Gegenteil, durch die technischen Störungen und die digitale Selbstkontrolle der eigenen Kameraübertragung wurden Barrieren zum Genre *Horror* abgebaut. Insofern tilgte die Faszination die eigene Angst vor dem Offensichtlichen im Zuge einer Realität. Ich blieb bei mir und verlor mich nicht im Film. Ich wurde nicht eingesogen, sondern war vielmehr ein staunender Besucher. Besonders die Musik zog mich in ihren Bann, sie war immer da, ein treuer Begleiter, der mich an die Hand nahm und mich ruhig und sicher durch den Film führte.

3.2 PRIVATES FILMPROTOKOLL

„Das ‚private‘ Filmprotokoll kann uns unschätzbare Dienste leisten. [Es] regt vor allem zu Problem- und Fragestellungen der angestrebten Filmanalyse selbst [an]“ (Faulstich 2002: 63 f). Faulstich macht auch darauf aufmerksam, dass uns das subjektive Erlebnis nicht von der Notwendigkeit enthebt, den Film objektiv zu betrachten. Der Objektivität geht nun die Subjektivität voraus. Sie bietet eine Orientierung, an der sich objektiv abgearbeitet werden kann. Die Rückschlüsse während der Analysearbeit auf die ersten als Notiz festgehaltenen Eindrücke zeigt eine Entwicklung und möglicherweise vertiefte Perspektiven auf.¹⁰

Meine ersten Gedanken (einst als Stichwortthemen formuliert) gingen in Richtung Geschlechterkampf, Feminismus, Verwandlung und Schöpfung. Besonders die Rolle der Frau und die agierende Frau als solches, die Dinge tut, die ich als Betrachtende nicht erwartet habe (in der Identifikation mit der Protagonistin, die automatisch passierte¹¹) – wie das Geschöpf anzufassen, es in den Müll zu schmeißen, es im ausgewachsenen Zustand zu rasieren und es in das eigene Bett zu legen – haben mich gleichermaßen schockiert wie beeindruckt. Warum tut sie das?

Meine sich entwickelnden Gedanken, mit ein paar Tagen Abstand zum ersten *Kitchen Sink* Filmerlebnis, verband ich mit gesellschaftlicher und menschlich-individueller Angst, Werden und Vergehen als Zirkelschluss und als durchziehende Elemente *Wasser* und

¹⁰ Die Notizen wurden als Text zusammengefasst. Die Textzusammenfassung erfolgte zu einem späteren Zeitpunkt, insofern ist der Text in der Vergangenheitsform gehalten.

¹¹ Die Gründe einer Identifikation lassen sich auf die gleiche Geschlechterzugehörigkeit und damit eine Form von geteilter Wirklichkeit zurückführen.

Haare (Erde) als Grund- oder Urstoffe. Im Bild der Wohnung der Frau sah ich ihren Körper als funktionalen und emotionalen Raum in dem die Dinge passierten. In der Kameraperspektive glaubte ich ihre Sicht auf ihn zu erkennen.

4 THEORETISCHE EINFÜHRUNG

4.1 DER FILM

4.1.1 Inhaltsangabe (kurz)

“From the bowels of the kitchen sink comes a dark and tender love. A nightmare come true ...“ schreibt die New Zealand Film Commission zur Beschreibung des Kurzfilms *Kitchen Sink* aus dem Jahr 1989. Mit äußerster Präzession spielt der Film mit den uns grundlegendsten geistig-existentialen Elementen Angst und Liebe. Eine Frau und ein Geschöpf, dass sich zu einem Mann transformiert.

Der Film spielt in der Wohnung der Frau (Setting). Während des Spülens am Küchenwaschbecken entdeckt sie ein Haar, zieht daran und stellt fest, dass es nicht endet, bis sie nach langem Ringen und unter Anstrengung ein haariges, scheinbar lebloses, langgliedriges Geschöpf aus dem Abfluss zieht. Erst wirft sie es in den Mülleimer, dann badet sie es. Ein *Affenmensch*¹² metamorphosiert sich aus dem Geschöpf. Sie macht es menschenähnlich, bis es einem Manne gleicht. Regungslos liegt er da, bis er das Wasserplätschern hört und schier zum Leben erwacht. Es entspinnt sich ein Kampf zwischen Frau und Mann, der durch die Motive *Anziehung und Vernichtung* getragen wird, ein Kampf der Geschlechter, indem der Ball der Macht seinen Träger in schneller Abfolge wechselt. Ein Haar besiegelt die Handlung und läutet eine Wiederkehr ein – Werden, Sein, Vergehen.

4.1.2 Rahmen

Der schwarz-weiß gehaltene, auf 35 mm¹³ aufgezeichnete Kurzfilm von Alison Maclean in der Regie und mit 13 Minuten Länge, wurde 1989 erstmals auf dem Cannes Film Festival

¹² Entlehnt ist dieser Begriff *Affenmensch* der Evolutionstheorie von Charles Darwin. In Übertragung des Begriffs als Filmmotiv schreiben Krüger et al.: „Kein anderes Mensch-Tier-Verhältnis ist so bedeutungsvoll und so ambivalent besetzt wie das von Mensch und Affe“ (2008: 7). Der Begriff unterliegt hierbei keinerlei negativer Konnotation, sondern bezeichnet vielmehr eine Zwischenform der Gattungen Mensch und Affe.

¹³ Der 35mm Film wurde von seinem Erfinder William Dickson für die Aufzeichnung von Bewegtbildern entwickelt und eingesetzt (Kino), bis er Ende des 20. Jahrhunderts von photochemischer Technik abgelöst wurde und heute als Rarität gilt (vgl. Römermann 2013).

gezeigt.¹⁴ Einzuordnen ist er, der New Zealand Film Commission zur Folge, in eine gekreuzte Genreform von „Sci-Fi & Fantasy, Horror, Drama“. Der Kurzfilm stellt eine eigene Narrationsform dar. Es gilt kurz und intensiv, stringent in der Geschichte und durch „Situationsskurrilität, Verhaltensabsurdität oder Reaktionsüberraschungen“ (Heinrich 1997: 154) eine weitreichende Auseinandersetzung des Rezipienten mit der Geschichte und dem Thema des Kurzfilms zu bewirken, in diesem Sinne keiner leichten Erwartungshaltung der Unterhaltungsindustrie zu entsprechen (vgl. ebd.: 153).¹⁵ Eine Gattung dieses Kurzfilms ist in Anlehnung an Katrin Heinrich zwischen Kurzspielfilm und Experimentalfilm anzusiedeln, allerdings nicht eindeutig definierbar (1997: 22f). Mitunter kann auch der Typus des *Film noir*¹⁶ herangezogen werden, allerdings ist diese Klassifizierung ebenfalls nicht manifest.

Es liegen dem Kurzfilm keinerlei printliterarische Vorlagen zu Grunde, das heißt die Handlung wurde für den Film konzipiert und basiert auf keinem Roman, Kurzgeschichte, Theaterstück oder Comic (vgl. Faulstich 2008: 64). Auf das Drehbuch des Films sowie auf das Storyboard¹⁷, verfasst von der Regisseurin Alison Maclean selbst, hatte ich im Zuge der Analyse keinen Zugriff. Daher ist diese Sicht auf die Vorstufe zum Film nicht gewährleistet.

Die Protagonisten¹⁸ Teresa Healey und Peter Tait wurden von Maclean¹⁹ aufgrund ihrer Erscheinung und Präsenz für diesen Film engagiert. Mit Peter Tait arbeitete sie bereits zuvor. Er war nach ihrer Aussage wie geschaffen für diese Rolle, „like someone who had just been born. A certain kind of innocence that is at odds with his appearance“ (Raskin 1998). Mit Teresa Healey hingegen arbeitete sie bislang noch nicht zusammen. Eine Fotografie von ihr in einem Magazin sorgte für Macleans Aufmerksamkeit. „She was looking over a man's shoulder and straight out at the camera“ (Raskin 1998). Kurzum engagierte Maclean die Frau auf der Magazinseite und nutzte diese Impression der Magazin-Fotografie für ihren Film. Außer den zwei Protagonisten (der Mann tritt später

¹⁴ „The festival is very keen to discover new talent and act as a springboard for creation“ (Festival de Cannes 2020) meint Thierry Frémaux, als Vertreter der Kommission des Festival de Cannes. Das Festival gilt als globales Schlüsselelement für die Akteure der Filmindustrie.

¹⁵ Zur weiteren Vertiefung zum Thema *Kurzfilm* empfehle ich *Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik* von Katrin Heinrich 1997.

¹⁶ Der *Film noir* zeichnet sich dadurch aus, dass der Protagonist die Kontrolle über die Situation verliert und gezwungen wird „den Weg zwielichter Moral zu gehen die schließlich zu seinem Untergang führen. [...] Vor allem wird der Niedergang der Hauptfigur in der Regel durch eine Frau herbeigeführt“ (Jack's Movie Reviews 2016: 2:50-2:54 Min & 3:10-3:11 Min / deutscher Untertitel).

¹⁷ Werner Faulstich bezeichnet das Storyboard als „eine Kette von Zeichnungen, in denen die meisten Einstellungen visuell vorskizziert sind“ (2008: 65).

¹⁸ Im Folgenden Handlungsbezug werden die Protagonisten *die Frau* (weibliche Person) und *der Mann* (männliche Person) genannt.

¹⁹ Biographische Angaben zu den Akteuren sind in dieser Arbeit ausgenommen, da sie für den Film keine inhaltliche Tragweite besitzen.

als Protagonist hinzu) gibt es noch die Figur der Zeitschriftenverkäuferin (Schoolgirl), gespielt von Annagretta Christian (vgl. Mars 2019: 13:02 Min).²⁰

Fragt sich der Zuschauer, was wohl der zündende Moment für diesen Film war, so wird er schnell ernüchtert. „They [New Zealand Film Commission] were asking for ideas for 13-minute shorts. It was a set budget and a set length“ (Raskin 1998) schildert die Regisseurin. Die Kunst geht trotz allen Anscheins nach nicht aus sich selbst hervor, sondern aus ihrem unabdingbaren Gegenüber. Es sind die organisatorischen Rahmenbedingungen, die die Kunst tragen und mit ihnen in einem eigens zu bewertenden Verhältnis stehen. So lässt sich eine Dynamik zwischen Organisation und Kunst erfassen, die selbst einem Kampf gleicht (angelehnt an den Begriff des *Geschlechterkampfes*) der stets neu verhandelt und gefochten wird.

4.2 GESCHLECHT UND GESCHLECHTERVERHÄLTNIS

Nun, was ist eigentlich *Geschlecht*? Das Faktum der biologischen Tatsache (Organ): *Das ist eine Frau und das ist ein Mann* – worin *erstmal* keine Wertung steckt – wird *dann* durch eine sozial zugeschriebene Haltung konstruiert, einer sozialen Rolle zugeschrieben, die einem Befolgen von Regeln und Normen untersteht (vgl. Bock et al. 2007: 16). So verhält es sich exemplarisch nach Jean-Jacques Rousseaus Bild der Frau als Wesen, das für den Mann geschaffen ist: „Ihnen gefallen, ihnen nützlich sein, sich von ihnen lieben und ehren zu lassen, sie aufzuziehen, solange sie jung sind, sie umsorgen, wenn sie groß sind, ihnen raten, sie trösten, ihnen das Leben angenehm und süß zu machen, das sind die Pflichten der Frauen zu allen Zeiten, und das muß man sie von Kindheit an lehren“ (Rousseau 1762/1979: 467 zit. nach Schmid 1999: 13). Eine Frau ist demnach nicht Wissen, sondern Wesen (vgl. Schmidt 1999: 15) was den von Rousseau beschriebenen Liebreiz erklärt und emotionaler Omnipräsenz in der Ausführung der Mutterrolle: „Mütterlichkeit gilt als ein Kriterium für Weiblichkeit [...]“ (Faulstich-Wieland 1999: 47) was sich in den Grundsätzen seit der Aufklärung und der Französischen Revolution bis heute kaum verändert hat (vgl. Scarbath 1999: 25). Gegenüber der Pflege des Inneren (weiblich) steht nach Uwe Sielert die „Gegenwert zum Außen“ (1999: 65). Der Mann wird demnach und im patriarchalen Sinne zu Eigenständigkeit und Rationalität erzogen, sich Räume anzueignen, Verstand und Kontrolle walten zu lassen, Frau und Kind materiell zu versorgen.²¹ Dies sind Beispiele für Rollenbilder und Geschlechtsidentitäten und Begründungsansätze der beidseitigen

²⁰ Diese Figur *Schoolgirl* wird in der weiteren Analyse außer Acht gelassen, das sie nicht maßgeblich für den Handlungsablauf ist bzw. keine offenkundige Änderung des Handlungsablaufs bewirkt und damit keine Schlüsselfigur darstellt.

²¹ Der Druck und die Überforderung mit dieser Form der Rollenmuster-Sozialisation ist gesellschaftlich und kulturell weitestgehend ignoriert. Karl Lenz und Marina Adler schreiben: „Das Bild des Mannes als Opfer verschwindet hinter dieser [der Mann als Täter] kulturellen Setzung“ (2011: 218).

Befreiung aus eben Jenen.²² Geschlechter sind demnach als diskursiv-interaktiv, historisch sich wandelnde, gesellschaftlich-kulturelle Konstruktionen zu begreifen und isofern gesellschaftlich konstituierte Phänomene (vgl. Waldmann et al. 1999: 114). Im Zuge der *Gender-Studies* und des *doing gender*²³ wird diese bipolare heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit, die nach dieser Auffassung klare Rollenbilder der Unterdrückung mit sich bringen hinterfragt und neue Konstitutionen ohne diskriminierende Geschlechterstereotypen postuliert:

„Die Vision ist, daß Geschlecht nicht länger als eine zentrale Kategorie hierarchisierender sozialer Regulierungs- und Zuweisungsprozesse fungiert, sondern eine variantenreiche Vielfalt der Interpretation des leiblichen Geschlechts in differenten und gleichberechtigten Lebensformen lebbar wird“ (Scarbath et al. 1999: 9).

Die Gesellschaft im Zeugnis der Zeit fordert allseits und fortwährend neue Orientierungsmuster zu suchen, zu leben und zu hinterfragen. Es geht im Grunde genommen (mit dem Hintergrund aktueller Diskurse) weniger um eine Frage der Zwei- oder Vielgeschlechtlichkeit. Es geht um eine Frage der Haltung, der Wertung und muss auch als solche formuliert und betrachtet werden. Es bleibt offen ob eine wertfreie Haltung und Identifikation mit dem eigenen Geschlecht, sowie der Geschlechtszuschreibung überhaupt möglich ist. Hierbei sei Judith Butler angeführt, die meint, es würde bei dem Ausspruch *Jemand nehme ein Geschlecht an*, die Erwartung geweckt werden,

„[...] da sei ‚jemand‘, der oder die beim Erwachen die Augen aufschlägt und überlegt, welches ‚Geschlecht‘ er/sie heute annehmen will, eine Grammatik, in der ‚Annahme‘ sehr schnell die Vorstellung einer sehr hoch reflektierten Wahl angeglichen wird. Wenn aber diese ‚Annahme‘ von einem regulierenden Apparat der Heterosexualität *erzwungen* ist, der sich durch die zwangsweise Erzeugung von ‚Geschlecht‘ ständig selbst wiederholt, dann ist die ‚Annahme‘ des Geschlechts von Anfang an unfrei“ (Butler 1997: 35 f).

Insofern liegt dem Spektrum *Geschlecht und Geschlechtsverhältnisse* omnipräsent eine Zweigeschlechtlichkeit zugrunde. Alles andere ist Sache der Verhandlung – der eigenen Person mit sich und seiner individuellen Lebens(um)welt und mit normativen Wertemaßstäben. Es gibt nicht *das* Weibliche und *das* Männliche, es gibt jedoch sehr wohl weiblich und männlich. Ist alles normal, ist es am Ende eine Hybridität ohne Ansatz

²² Die männliche kulturelle Hegemonialstruktur geriet durch eine immer stärker werdende Frauenbewegung ins Schwanken. Erste Initiativen der Frauenbewegung gehen zurück auf 1848 (Gerhard 1999 In Scarbath 1999: 91). Ich beziehe mich in meinen Ausführungen einzig auf vorgelegte Ausarbeitungen aus dem Raum Mittel- und Westeuropa.

²³ *Doing gender* beschreibt den „Aspekt des Herstellens und Veränderns von Geschlechtsdifferenzen [...] in der Interaktion“ (Dölling und Krais 2007: 17).

(Degendering²⁴), außen alles, innen leer – Worüber reden wir dann? Geschlecht ist keine Einheit, Unterschiede müssen formuliert werden. Nach Sarah Speck ist die Durchsetzung der Gleichheitsnorm selbst Teil der Erklärung der fortbestehenden Ungleichheit zwischen den Geschlechtern (2020: 57). Es muss eine Hinwendung zu *alles kann* geben. Alles kann sein (darf sein, muss nicht) und wird nicht verurteilt (negativ konnotiert).

4.3 GESCHLECHTERKAMPF

Der Begriff Geschlechterkampf besteht zunächst einmal aus den beiden Begriffen *Geschlecht* und *Kampf*. Was heißt das also?²⁵ Ein Kampf des Geschlechtes? Ein Kampf um das Geschlecht? Ein Kampf mit dem Geschlecht? Es ist nicht eins, es ist vielfach. Insofern geht es nicht um diese oder jene Frage der Erläuterung, denn alle implizieren dasselbe Phänomen. Wolfgang Kersting schreibt in Anlehnung an Immanuel Kants Geschlechtertheorie und dem ästhetischen Gegenverhältnis der Geschlechter:

„Wenn der ethische Charakter zum einen auf sittliche Vervollkommnung ausgerichtet ist, nach dem Erreichen des ihm eingeschriebenen Sittlichkeitsideals strebt, zum anderen in einer geschlechtsspezifischen Gefühls- und Empfindungsweise verwurzelt ist, dann ist aus Gründen theoretischer Konsistenz der Nachweis erforderlich, daß zum einen die gesellschaftliche Ausprägung des ethischen Charakters, das gesamte Ensemble gesellschaftlich kodierter Verhaltens- und Betrachtungs- und Bewertungseigentümlichkeiten in der Gesellschaft verankert ist und daß zum anderen die Geschlechtseigenschaft selbst diesen Prozeß der Versittlichung, der ethischen Konventionalisierung von Bewertung und Verhalten aus sich her austreibt“ (2010: 107).

Es ist ein Kampf in sich, ein Kampf des Kampfes, in der „die Natur selbst auf listige Weise den Reproduktionszweck mit dem Kulturvierungszweck verbindet“ (ebd.). Insofern sind der natürliche Triebzustand und die kultivierte Vergesellschaftung einander anziehende und abstoßende Pole, der Mensch ist dabei bloß das ausführende Organ eines Zustandes der allseits zugrunde liegt und dem damit verbunden eine Bereitschaft zugesprochen wird. Es geht eben nicht um die tatsächliche Kampfhandlung, sondern die Bereitschaft dazu (vgl. Hobbes in Leviathan: 96 zit. nach Kersting 2010: 50). Dass was den Geschlechterkampf ausmacht passiert lange bevor er eigentlich stattfindet.

²⁴ *Degendering* bezeichnet eine Abschaffung von binären Geschlechtsunterscheidungen, eine Vergeschlechtlichung wird in Frage gestellt, Männlichkeit und Weiblichkeit sind im Plural zu fassen (vgl. Lenz und Adler 2011: 237).

²⁵ *Kampf* ist dabei nicht mit roher Waffengewalt zu verstehen, sondern eher als motivgesteuerte Haltung der inneren oder äußeren Anstrengung gegen einen Aggressor (der Aggressor kann dabei auch der Kämpfende selbst sein, indem der Kampf gegen sich selbst bewusst oder unbewusst gerichtet und/oder ausgeführt wird).

5 DIE FILMINTERPRETATION

5.1 DER TON – EIN TREUER BEGLEITER

Die Headless Chickens – eine vierköpfige Band, die 1983 als Children's Hour in Auckland (Neuseeland) ihren Anfang begründete sorgte für die musikalische Untermalung des hier analysierten Films, „this was the sound of a band alert to the world of drum machines and samplers“ (Brown 2013).

Sie bewegten sich musikalisch zunächst im Post-Punk: „When the smoke cleared on the Auckland post-punk explosion of 1981 and 1982, it revealed a brace of dark, emotionally and musically challenging acts“ (Schmidt 2013). Durch den Einfluss von Michael Lawry (Bandgründungsmitglied) konzentrierte sich die Band vermehrt auf frühe Sampling Techniken und erweiterte ihr Genre um einen außergewöhnlichen Stil, der großen Einfluss auf die neuseeländische Musiklandschaft hatte (vgl. ebd.).

Die Zusammenarbeit mit Alison Maclean für den Film *Kitchen Sink* ist vermutlich auf den männlichen Protagonisten des Films zurückzuführen, Peter Tait. Er war ein Freund der Band und performte für sie ein Jahr nach dem Dreh für *Kitchen Sink*, den Song *Gaskrankinstation* (1990), der als „first chart single, reaching No.28“ für Aufmerksamkeit in der „arts community“ (Brown 2013) sorgte. Nicht zuletzt ist dieser Erfolg dem Sänger, Gitarristen und Texter der Band Chris Matthews zu verdanken, dem ein Talent zugeschrieben wird Charaktere innerhalb eines Songs herausstellen zu können (ebd.).

Der Ton (in Relation zu anderen gesehen und als Musik wahrgenommen) macht den treuen Begleiter des Films aus, der immer präsent wirkt und die Dramaturgie sowohl voll und rund werden lässt, als auch Begebenheiten akzentuiert. Er kann als weiterer Protagonist gesehen werden. Nach Klaus-Ernst Behne ist Musik im Film die Schaltstelle für Stimmung und Dynamik, die nicht bewusst wahrgenommen wird und erst dadurch das Verständnis des Filminhalts und die Aufmerksamkeit während des Filmschauens maßgeblich beeinflusst (vgl. Behne 1987: 8).

Die Geräusche und Töne dieses Films sind oftmals undefinierbar, musikalisch-abstrakt und befremdend, in Komposition zum Bild allerdings in sich sehr schlüssig. Dagegen stehen die Geräusche die eine reale Außenwelt vermitteln, die der Betrachter kennt wie zum Beispiel: Vogelgezwitscher, Schritte, Atmen, schabendes Rasieren usw. (zur Aufschlüsselung siehe *Sequenzprotokoll*). Die tonale Begleitung macht auf dieses Aufeinanderprallen oder seichte ineinander übergehen verschiedener Welten, durch die bekannten und fremden Töne und Geräusche, aufmerksam. Dabei wird impliziert das der Hörende der konsensual-bekanntes Welt angehört. Mit dem Einsatz der Melodie vermischen sich scheinbar diese Welten. Sie, die Melodie läutet ein *Liebesspiel* zwischen den Akteuren der Welten ein, das nur unter dem Dach der Melodie *gelebt* wird.

Lautsprache kommt nur zweimal zum Einsatz, beim Zeitschriftenverkauf und beim Telefonieren [Sequenzen 7 & 15].

5.2 WAS ZEIGT UNS DIE KAMERA?

Auch die Kameraeinstellung und -perspektive (nach Faulstich 2008: 115-123)²⁶ ist nicht zu missachten, so macht die Kamera nicht nur sichtbar, sondern hebt durch die vielen Naheinstellungen (close-up und extreme close-up), die den Betrachter in ein sehr nahes Verhältnis zur Handlung und den Handelnden treten lässt, in multipler Funktion das Thema hervor als politisierend für jeden Einzelnen – Keiner kann sich davon entziehen, jede und jeder ist angesprochen und damit hat es gesellschaftliche Schlagkraft. Und weiter noch weist die gewählte Kameraeinstellung durch den oftmaligen Wechsel zwischen den Einstellungsperspektiven, der Froschperspektive (extreme low shot) und der Vogelperspektive (extreme high shot) auf ein sehr persönliches und schwankendes Machtverhältnis der Akteure hin. Der Betrachter wird förmlich in Besitz genommen und sieht in den meisten Fällen nur was die Protagonisten sehen, sozusagen aus Sicht der Akteure, wie exemplarisch der Blick der Frau ins Waschbecken fällt [Sequenzen 1-9] oder ihr Blick auf das Geschöpf in der Badewanne [Sequenz 14]. Genauso ist der Betrachter nicht nur sehr nah am Ort des Geschehens, sondern wird selbst zum Akteur, indem nur Füße zu sehen sind, so als hebe man den Körper als Betrachter selbst mit [Sequenz 19] oder schaue selbst in den Spiegel und sieht sie neben ihm sitzend [Sequenz 27]. Die Kameraeinstellungen in diesem Fall sind meist *close-ups* in *normal camera height*, die Großaufnahmen auf Augenhöhe zeigen.

Das Gesicht und das mimetische Spiel sind ebenso hervorzuheben. Die Protagonistin muss immer wieder neue Entscheidungen treffen, die den Fortlauf der Handlung *bestimmen*. Diese Umbrüche werden durch die Großaufnahme sehr greifbar und nachvollziehbar für den Betrachter [Sequenzen 10 & 11²⁷: Sie nähert sich dem Geschöpf wieder nachdem sie fast weggerannt ist; Sequenz 13 – Am Küchentisch; Sequenz 20 – Was tun mit dem haarigen, ausgewachsenen Wesen? Sequenz 38 – Töten oder Retten? Und Sequenz 43 – Seine Sicht wie er ihr hinterherschaut]. Die Kameraeinstellungen und -perspektiven ziehen sich allerdings nicht trennscharf durch. So kann auch ein unparteiischer Richter von oben auf die Szenerie, das heißt auf beide Protagonisten gleichzeitig herabsehen [Sequenzen 20 & 28].

²⁶ Die vom Autor benannten Kameraeinstellungen und -perspektiven sind im Sequenzprotokoll niedergeschrieben und einzusehen.

²⁷ An dieser Stelle sind die Sequenzen inhaltlich mehr ausformuliert, um die Umbrüche dazustellen und verstehbar zu machen.

5.3 DIE KATEGORIEN

5.3.1 Leib

Mit Mühe und Komplikation, unter Angst und Neugier, zieht die Frau ein Haar, das sich zu einer Schnur entwickelt, aus dem Waschbecken. Nicht allein der Titel *Kitchen Sink* weist auf die Brisanz der Bedeutung für den Inhalt des Films hin. Die Szene spielt in der Wohnung der Frau. In übertragenem Sinne gleicht sie ihrem Innenleben, ihrer Funktionstüchtigkeit, ihren Ideen und ihrer Verbindung zu der sie umgebenden und in die hineingeboren-wordene-Welt. Kurz, die Wohnung ist eines Leibes gleich²⁸, dem Leib der Frau. Nach Wehrle erscheint der Leib „nicht nur als Medium und Grenze konkreter intersubjektiver Begegnung, sondern zugleich als Subjekt und Objekt kultureller und normativer Konstitution des Bildes vom normalen oder pathologischen, gesunden oder kranken sowie dem schönen oder hässlichen Körper“ (2013: 217).

Die Handlungseinleitung ist das Waschbecken, aus dem die im Folgenden verhandelte Beziehung entspringt. In Anlehnung an die Übersetzung der Wohnung – als Leib der Frau – entspringt ein Wesen dem Leib der Frau und wird so von der Frau geboren. Es kreuzen sich nun zwei Ströme, einerseits das Waschbecken als Leibesfunktion der Frau, aus der heraus geboren wird, andererseits entspricht die Wohnung dem Habitus²⁹ der Frau. Somit inkorporiert³⁰ sie das Wesen bzw. den Mann in ihr Weltbild, der seinerseits allmählich beginnt darin ein Eigenleben zu führen.

5.3.2 Geburt

Wir können annehmen: Wir sind geboren worden. Und wir werden sterben. Auf dieser Konstanten namens *Dazwischen*, die zwischen den zwei Unbekannten: Geburt und Tod, „Natalität und Mortalität“ (vgl. Arendt 1998: 21) verläuft, *ist* das Leben, in einem Kontinuum von Raum und Zeit. In diesem Kontinuum spielt sich der Zirkelschluss der Bedingtheit menschlichen Lebens ab. Gleichwohl ob es sich um das Leben oder um einen möglichen, in seinem Wesen durch ästhetische Ausdrucksformen gespiegelten Lebenszyklus handelt, das Leben im Leben, es bewegt sich durch, mit und über *Werden und Vergehen*, als allgemeinste Bedingtheiten menschlichen Lebens (vgl. Arendt 1998: 17)

²⁸ Der Leib, als vom *Körper* differenzierter Begriff, wird erstmals von Edmund Husserl in seinem Werk *Ideen II* aufgegriffen, „in der Rolle des Vermittlers zwischen Natur und Geist, sowie dem eigenen und dem fremden Bewusstsein“ (Wehrle 2013: 215) und erhält somit Einzug in die Phänomenologie. Maurice Merleau-Ponty führt den Gedanken in der „Beschreibung des leiblichen Ausdrucks und der Zwischenleiblichkeit“ fort. Bei beiden gilt der Leib als „Medium zur Welt und den Anderen“ (Wehrle 2013: 215).

²⁹ Der Begriff *Habitus* ist nach Norbert Elias und Pierre Bourdieu als Persönlichkeitsstruktur zu verstehen. Bourdieu definiert den Habitus als eine erworbene (nicht als angeborene) und als erfahrungsabhängige Konstruktion: „Im Konstrukt des Habitus wird das handelnde Individuum von vornherein und sehr radikal als vergesellschaftetes konstruiert“ (Dölling und Kraus 2007:18).

³⁰ Im Sinne des *Einverleibens*, an dieser Stelle symbolisch begriffen als *sich ähnlich machend*.

die selbst eine Bedingung darstellen, die bedingt macht. Es ist ein Abhängigkeitsmechanismus in bedingt sein und bedingt sein machend.

Ebenso ist der hier besprochene Kurzfilm angelegt. Die Geburt als Akt der Schöpfung und weiterführend als Metamorphose, als Verwandlung gedacht und verwirklicht, die nicht ohne ein äußeres Zutun ihren Lauf nehmen kann: „to me the story was about metamorphosis“ meint Alison Maclean (Raskin 1998). Es wird ein Anfang gesetzt, dem eigens ein Anfang gesetzt wurde, der dazu befähigt selbst einen Anfang zu setzen (insofern ist eine Kausalität grundlegend), „das Anfangen eines Wesens, das selbst im Besitz der Fähigkeit ist anzufangen: es ist der Anfang des Anfangs oder das Anfangen selbst“ (Arendt 1998: 216). Die Frau zieht ein Wesen, *a creature* (Raskin 1998), bevor es einem Menschen gleicht aus einer Öffnung. Davor muss es durch etwas naheliegend Enges gekommen sein³¹, bevor es die Öffnung erreicht. Mit Blick auf den Film kommt ein haariges Wesen, gleich einem Fötus und der zunächst Fötus bleibt denn es ist regungslos, aus dem Abflussrohr des Küchenwaschbeckens. Aus dem Strom der funktionsmäßig altes und dreckiges abstößt, exemplarisch das Abwaschen von schmutzigem Geschirr, kommt etwas Neues zum Vorschein und tritt in die Welt, unvorhergesehen, angsteinflößend und Abscheu hervorrufend, nach der Reaktion der Frau zu schließen.

5.3.3 Geburt und Müll

“it was birth, and garbage“ meint die Autorin, ohne diesen Gedanken weiter auszuführen. Die Aussage bezieht sich auf die Filmszene in der die Frau nach dem Entspringen des haarigen Geschöpfes aus der Öffnung, das heißt dem Abfluss des Waschbeckens, das Geschöpf nach seinem Fall vom Küchentisch und einer kurzen Betrachtung ihrerseits in einen Kunststoffbeutel packt und es sanft aber entschlossen in den Mülleimer legt [Sequenz 8-12]. Sie wirft es also weg. Nochmal: Warum tut sie das? Es könnte bewusst und beweglich, das heißt auch gefährlich sein. So würde es problemlos aus dem Mülleimer herausfinden. In diesem Fall ist der Mülleimer eine schlechte Option. Der Betrachter ist schier in Erwartung, dass genau das passiert. Aber nein, sie packt es bewusst in Beutel und Eimer. Sie geht demnach nicht von einer Gefahr aus, sondern vergleicht es eher mit Abfall. Vielleicht stinkt es.³² Es ist jedenfalls fremd, es ist anders und trägt daher eine ungewollte aber natürliche, auf Angst zurückgehende Distanz mit sich, die zwischen ihm (dem Geschöpf) und der Frau herrscht. Es wird vermutlich aus einem Gedanken der Bedrohung heraus abgestoßen, weggeworfen: „In der ethnisch heterogenen Gesellschaft von heute herrscht eine mächtige soziale Angst, die sich um das Eigene dreht und sich vom Fremden bedroht fühlt“ (Bude 2014: 134). Es wird das Prinzip der Andersartigkeit eingeleitet, auch als *Othering* bekannt (vgl. Riegel 2016) und damit ein Herd des Konflikts,

³¹ *Gekommen* steht in diesem Zusammenhang zu *werden*, als Fremdeinwirkung. Als Beispiel: Ein Fötus gelangt nicht selbst durch den Geburtskanal, sondern durch äußere Bewegungen des Pressvorgangs der Mutter und der körperlich-natürlichen Einleitung der Geburt.

³² Der haptische, olfaktorische und gustatorische Sinn bleibt in der Filmerfahrung eine Vorstellung.

der immer wieder neu befeuert wird. Aber wer ist hier anders für wen? Ist es dieses kleine, widerliche, haarige Geschöpf aus dem Abfluss, das für die Frau nicht einzuordnen ist oder ist es die Frau selbst, die sich durch das aktive Ziehen der Schnur und Herausziehen (gebären) des Geschöpfes in eine von der Norm abweichende Position gebracht hat?³³ Es ist genauso plausibel ein Undefiniertes, scheinbar Totes wegzuerwerfen, das einem *Ding* gleicht. In dem Moment entmenschlicht sie das Geschöpf aus ihrem Abfluss und objektiviert es.

5.3.4 Metamorphose

Die Verwandlung des Geschöpfes aus dem Abfluss zu einem lebendigen Menschen, einem handelnden Mann, gleicht einer Metamorphose wie wir sie bei Ovid erfahren (vgl. Harzer 2000: 89-92). Tatsächlich entspringt *the main idea* des Films, einer „Pygmalion kind of story“ wie Maclean sagt (Raskin 1998), der Feder des Ovids (Dichter im antiken Rom, 43. v. Chr.-17 n. Chr.) in seinem Werk *Metamorphosen* (vgl. Gottwein 2019a).

„Zunächst wird, im Rahmen der orphischen Gesänge aus dem zehnten Buch, erzählt, wie ein Bildhauer [Pygmalion] eine derart vollkommene Statue herstellt, daß er sich in seine Schöpfung verliebt. So bittet er Venus, sein Kunstwerk ins Leben zu holen. Wie dieser Wunsch Wirklichkeit wird, schildern die letzten Verse der Episode“ (Harzer 2000: 89).

Es liegt nach Harzer hierbei also eine Mehrfach-Metamorphose vor, in der Kreation der Statue aus unbearbeiteten Material (vollkommene Mimesis) und dem Beseelen der Statue (Mensch-Werdung) die eine einzigartige Verbindung von Kunst und Natur herausstellt: „Die erste künstlerische Metamorphose wird so zur Voraussetzung zur zweiten, in der die Grenze von Kunst und Natur dann nicht mehr nur in der Fiktion einer Imagination, sondern auch in der Wirklichkeit der Fiktion aufgehoben ist“ (Harzer 2000: 91). Der Mann (der Künstler, Schöpfer, Pygmalion) erschafft sich aus einer Sehnsucht aus der Einsamkeit heraus selbst *seine* Muse, nach *seinen* Vorstellungen, „brauchbar durch den Gebrauch“ (nach Ovid, Vers 285, 10. Buch, zit. nach Gottwein 2019b): „Dort hat sich ja zwischen den unbehauenen Stein und den lebendigen Menschen eine Statue geschoben, welche Macht und Ohnmacht ihres Schöpfers ineins verkörpert“ (Harzer 2000: 90). Alison Maclean dreht diese Geschichte einfach um und macht aus der Frau (der Protagonistin) eine *Pygmalia*, eine Künstlerin, Schöpferin, die sich ihr Gegenüber, die Erfüllung ihrer Sehnsüchte selbst erschafft, indem sie den *Affenmenschen* sich (menschlich) ähnlich macht, nach ihrem Ebenbild schafft, sie rasiert es und macht *ihn* [Sequenzen 23-26].

Haben wir es nun mit einem *Pygmaliaismus* zu tun? So dann geschieht nicht nur die Geburt durch den Leib der Frau, sondern die Schaffung des Mannes als Muse und nach Vorstellung der Frau. Ist es eine Umpolung von Macht? Wer erschafft hier wen? Und wenn

³³ In Anlehnung an Simone de Beauvoir, die über die Frau als *die Andere* [in dem Sinne die Fremde] schrieb (vgl. Seibring 2019).

(nach der Geschichte Ovids) Pygmalion als Künstler gilt – Was ist dann die Kunst als solches, derer von Venus als Göttin der Liebe, der Lust und der weiblichen Schönheit, einer Frau, möglicherweise der Weiblichkeit in persona, Leben eingehaucht bekommt? Die Frage der Wirklichkeit im Subjekt, seines Ursprungs und Daseinsform und des Subjektverhältnisses zu einem gesellschaftlichen Makrokosmos wird hier neu gestellt.

5.3.5 Wasser

Wasser ist in vielerlei Hinsicht die Säule des Lebens, so auch in *Kitchen Sink*. Es ist ein Akt der Verwandlung [Sequenz 16]. Aus Wasser kommt es (das Geschöpf), durch Wasser wächst es, mit Wasser wird es lebendig (beginnt zu atmen, zu sein) [Sequenzen 3-8, 16 und 32]. Ist also Wasser der Ursprung von Leben oder ist Wasser *nur* lebenserhaltend? „[...] woher kommt, woraus entspringt das alles? Was [Schreibw. im Original] ist der Ursprung von allem? was [Schreibw. im Original] ist das Eine, alles Umfassende, das Prinzip, das macht, daß das alles wird und ist und besteht“ (Weischedel 2006: 15)? Das fragte sich schon Thales von Milet im 6. Jh. v. Chr. (Philosoph aus der Handelsstadt Milet im griechischen Kleinasien). Er erklärt das Wasser als materieller Stoff nicht nur zum Urprinzip, zum Urstoff alles Seienden, sondern in Hinblick auf „die mythische Mächtigkeit des Ursprünglichen“ zur „Göttlichkeit des Ursprungs“ (ebd.: 17). Das lebenserhaltene Wasser durchdringt wie die höhere Instanz eines Göttlichen das Bewusstsein, gründet eine Wirklichkeit und die Wirklichkeit nimmt Gestalt im Menschsein an.

Ein Ding tritt aus dem Unendlichen (dem Abfluss) ins Dasein und *ist* bis es wieder ins Unendliche geht. Aus ihm ergibt sich etwas Neues. Alles entsteht, alles vergeht – Objekt und Subjekt treffen sich im Kind-Sein der Zeit. Das Leben, eine Fünf-Akt-Struktur wie der Filmaufbau: Exposition (Problementfaltung) – Steigerung – Höhepunkt (Krise oder Umschwung) – Retardierendes Moment (Verzögerung) – Katastrophe/Happy End (vgl. Faulstich 2008: 84). Hier weisen Leben und Film einen Zirkelschluss auf, ebenso einen Kreislauf von Entstehen, aus dem Entstehen entsteht ein Neu-Entstehen, das nun Alt-Entstehen geht. Fragt man sich nach dem Grund dieses Kreislaufs – Warum muss vergehen, kann nicht bleiben? – so antwortet Anaximander (oder Anaximandros genannt, wie Thales auch von Milet, geb. 610 v. Chr.): „Würden nun die Dinge im Dasein beharren und so andere Dinge daran hindern, ins Dasein zu treten, so hieße das, das Unendliche könnte nicht mehr sein, was es doch vom Wesen her ist: schöpferische, immer Neues aus sich gebärende Lebendigkeit“ (Weischedel 2006: 21). Anaximander formuliert als Urgrund der Dinge nicht das Wasser, sondern das Apeiron, das Unendliche oder Unbegrenzte (vgl. Anderegg Allschwil 2014) insofern das Unbestimmbare, „die Frage nach der Herkunft des Vergänglichen aus dem Ewigen“ (ebd.: 20).³⁴ So ist es wiederum die Frage nach dem

³⁴ Eine Reihe von Philosophen (und mitunter Sophisten) haben sich der Frage nach dem Urstoff angenommen. So begründete Anaximenes (ca. 570-526 v. Chr.) Luft als Urstoff, aus der Erde, Wasser und Feuer entstünden. Die Frage nach dem Urstoff fasste Parmenides (ca. 540-480 v. Chr.) als Problem der Veränderung auf: Das Seiende ist, das Nichtseiende ist nicht (Parmenideisches

ideellen Anfang und dem Impuls seiner Fortsetzung. Schon Empedokles meinte, dass in der Natur zwei verschiedene Kräfte wirken müssen: Liebe und Streit: „Was die Dinge verbindet, ist die Liebe, was sie auflöst der Streit“ (Gaarder 2004: 49). So setzen sich Dinge (Stoff und Kraft) immer wieder neu zusammen. Es geht um das *etwas* der Zusammensetzung, um den Stoff und die Kraft und etwas zwischen ihnen. Was ist nun dieses *etwas*?

5.3.6 Haare

„Haare sind ein Teil des menschlichen Körpers. Sie wachsen überall aus uns heraus und befinden sich daher an der Grenze zwischen uns und der Welt“ meint Nora Amin (Theaterprojekt *Haare* vom boat people project 2019). Sie lassen aussehen und gelten als phänotypisches Merkmal, sie sind ein nervenloser Schutzfaktor. Sie können schön wirken, abstoßend sein, gefährlich wirken und vereinnahmen nicht zuletzt einen Urzustand. Sie waren wohl immer schon da, an uns und in uns. Das ursprünglichste Menschsein verweist auf einen Naturzustand. Christoph Türcke zur Folge leben wir (der Mensch) in der Folge eines unterdrückten natürlichen Triebzustandes woraus eine komplexe und starre Kultur-Normativität entspringt, gegen die sich wiederrum aufgelehnt wird (1991: 9 f).³⁵ Sind Haare nun die Besinnung auf jenen Naturzustand des Menschen? In diesem Sinne verweist der Film mit der haarigen lebensgroßen Figur (Affenmensch) [Sequenz 18]) auf den Anfang des Zusammenlebens von sich fortpflanzenden menschenähnlichen *Männchen* und *Weibchen*, insofern sind Haare auch als Liebesanreiz oder Triebanreiz auszumachen [Sequenz 43 & 44]. In zeitgegebener Entwicklung pflegten Mann und Frau fortwährend eine triebhafte Auflehnung gegen auferlegte, starre Normen und Wertevorstellungen des umgebenden und wachsenden gesellschaftlichen Kulturkreises (vgl. Türcke 1993: 9 f). Ist es eine selbstverschuldete Unmündigkeit, die unser geschlechtliches Sein begründet?

Ein haariger Mensch, ein Mensch der Urform kann heute nicht mehr sein und *ist* nicht. Er atmet nicht und dennoch wird er einer zivilisierten Gesellschaftsform angepasst (im Film entspricht es der Handlung des Rasierens [Sequenzen 23-25]). Erst dann hat er eine Daseinsberechtigung und ist würdig umworben zu werden [Sequenz 26]. Aus der Triebnatur des Zusammenkommens heraus, denn die Einsamkeit entspricht nicht diesem Ursprung. Ein Mensch ist nur unter seines Gleichen (in Gesellschaft) überlebensfähig. Im

Erbe). Heraklit (Zeitgenosse Parmenides') meinte das ewig Bestände sei der Wandel, das heißt alles ist in Bewegung und das Leben geschieht in Gegensätzen (vgl. Gaarder 2004: 43-47). Es waren viele Schritte auf dem Weg der Begründung wahrer Erkenntnis mit der schließlichen Lösung des Parmenideischen Erbes durch Immanuel Kant - Transzendental Philosophie - als Wendepunkt der abendländischen Philosophie: Was bestimmt unser Erkenntnisvermögen? (vgl. Gaarder 2004: 381-389 und Weischedel 2006: 213-225).

³⁵ Karl Lenz und Marina Adler unterscheiden an dieser Stelle Leib und Körper: Der Menschen als Naturwesen mit dem Leibsein und als Kulturwesen im Körperhaben, das heißt auf unsere Fähigkeit gerichtet, „instrumentell auf unseren Körper bezogen zu handeln“ (2011: 51).

Film haben wir es sogar mit einer Doppelschleife an zivilisierter Vergesellschaftung zu tun, denn zunächst ist der haarige *Affenmensch* nackt [Sequenzen 20 & 21], aber schon zum Zeitpunkt des Rasierens hat er eine zeitgemäße Unterhose an [Sequenz 23 & 24].³⁶ Die Ausdrucksform der Haare ist versteckt auch mit dem Plakat von King Kong in Verbindung zu setzen als „a big, hairy creature. And the sexual overtones of that“, wie die Regisseurin selbst verrät (Raskin 1998). Für sie lediglich ein humoristisches Stilmittel – „Yeah, it was a joke [*laughter*]“ (ebd.) – gibt es doch ein Anzeichen von dem was die Frau im Badezimmer erwartet und damit eine Konzentration auf Haare als Naturzustand und als Pendant zum *Lebenselixier* des Wassers.

5.3.7 Dämon und Anima

Sie gibt es, sie nimmt es. Die Frau zieht das noch ungeschliffene, unbearbeitete Geschöpf (gleichet Material) quasi das Rohmaterial, dass auch in den Müll geworfen werden kann, aus dem widerlichen Abfluss [Sequenz 8] und macht es im Laufe der Handlung schön. Sie reinigt es – Katharsis [Sequenz 14], sie formt es – Rasieren und Anziehen [Sequenz 23-25], sie liebt es [Sequenz 26, 43, 46, 47; das Motiv zieht sich ab Sequenz 26 durch], sie vernichtet es [Sequenz 48] und zieht im wahrsten Sinne des Wortes an einem neuen Strang [Sequenz 50], erschafft – wenn auch zunächst unwissend, sogleich mit Absicht und Willensstärke – ein neues Geschöpf.

Geburt durch den Leib der Frau, Tod durch die Hand der Frau. Sie regelt das Geschehen, das Sein, sie ist die personifizierte Lebendigkeit. Wodurch wurde sie lebendig? Durch eine Frau. Das Leitmotiv *Frau* legt sich unter jegliche Frage nach der Quelle des Ursprungs und nicht weniger das der Sirene (griechische Mythologie) oder *Femme fatale* als schöne Wesen oder Frauen, die durch betörenden Liebreiz und Manipulation ihre Gegenspieler ins Verderben treiben (vgl. Binias 2007: 6).³⁷ Ein ausschlaggebender Punkt in dieser Filminterpretation ist das Motiv der Machterkennung, der Machthandhabe. Erkennung und Handhabe sind nicht zwangsläufig vereinbar, so zeugt ein Erkennen doch von einem bewussten Vorgang, eine Handhabe allerdings muss nicht bewusst sein. Sehr deutlich wird die Macht der Frau (im Film) in personifizierten Formen von: Die Gefährliche [Sequenz 22] indem auf ein folgendes Tötungsdelikt im Konjunktiv 2 (könnte passieren) hingewiesen wird, als auch die Gebärende [Sequenz 8], die Reinigende [Sequenz 14], die Begehrende [Sequenz 26] und die Rettende [Sequenz 39], die Hand in Hand die Zügel des Lebens halten.

Sogar in der Bibel erhielt ab dem 9. Jahrhundert dieser Gedanke Einzug, indem nicht Eva die erste Frau darstellt, die hörige Muse von Adam und allzeit die Schuld an der

³⁶ Es kann natürlich auch ein inhaltlicher Filmfehler sein, zu unterschiedlichen Dreh-Momenten und genauso auf einen Entscheidungsprozess der Akteure verweisen, die sich selbst über sowohl inhaltliche als auch über gesellschaftsrechtliche Konsequenzen im Klaren sein mussten, ihn nackt oder mit Unterhose zu zeigen.

³⁷ Die Figur der *Femme fatale* steht in enger Verbindung zum Film noir (vgl. Jack's Movie Reviews 2016).

Vertreibung aus dem Paradies auf ihren Schultern tragend, sondern: Lilith. Sie gilt demnach als die erste Frau. Sowohl als Mutter-Göttin, als auch Dämon der Nacht und später das personifizierte Begehren (Anima-Figur) (vgl. Hurwitz 2011: 37 f) steht sie für eine selbstbewusste Frau, ebenbürtig zu Adam.³⁸ Es kam zu einem Machtkampf zwischen Lilith und Adam, da sie sich weigerte „Adams Wunsch nach ‚Über-Liegenheit‘ anzunehmen“ (ebd.: 211) und verließ ihn.³⁹

Ein ungelöster Konflikt, der als solcher verharrt. „Der Machtkampf zwischen Adam und Lilith ist eine Spiegelung des uralten Geschlechterkampfes zwischen einer dominierenden patriarchalen Einstellung des Mannes einerseits und den Forderungen der Frau nach Unabhängigkeit und Gleichberechtigung andererseits“ (Hurwitz 2011: 212). Er weist auf ein allgemeines und zeitloses Verhaltensmuster und rührt nach Hurwitz ein archetypisches Problem an. Das Weibliche wird stets als Bedrohung empfunden (ebd.: 103) und daher aus einer Abwehrstellung heraus nicht nur entwertet, sondern geradezu dämonisiert. Daneben ist es die Schönheit, die einen Menschen in ihren Bann zieht. Das heißt, die Frau wird symbolisch und in persona als die Verleiblichung von Gegensatz gesehen, als Naturzustand: Engel und Teufel; Gebärende und Tötende; Verführerin mit einer Giftampulle. Ein unfassbar dynamisches Wesen der *Veränderung, des Wandels*. Zwischen den Polen der Gegensätze befindet sich nun der Mann. Er ist beständig (so scheint es zumindest). Ist er der souverän Agierende oder der von den Gegensätzen die ihn umhüllen eingeschüchterte Reagierende? Ist es der Kampf zwischen personifiziertem Wandel (die Frau) und Beständigkeit (der Mann), der hier zum Tragen kommt?

5.3.8 Kampf(spiel) der Geschlechter

Ein Kampf zwischen Mann und Frau – Oder doch nur ein Spiel? Etwa ein Kampfspiel? Gerade die Termini *Spiel* und *Kampf* haben mehr miteinander zu tun, als es auf den ersten Blick vermuten ließe. Ein Spiel miteinander, gegeneinander, umeinander. Wie ein Tanz vollführt sich das Spiel der Geschlechter zwischen Trieb, Anziehung, Angst, Macht und Vernichtung, geradezu als adrenalinglepoltes Kampfspiel auf Leben und Tod, in Abhängigkeit und Unabhängigkeit voneinander – Es geht nicht mit, es geht nicht ohne – aber mit Genuss. Der Genuss am lebendigen Augenblick des sich Fallenlassens [Sequenz 45], der Übernahme des Zepters als Kommandeur der Situation [Sequenz 46] und der eigenen und zugefügten Qual [Sequenzen 49 & 50] in rascher Abfolge und Abwechslung von Herrschendem und Beherrschtem. Es sind immer wieder Umbrüche im Umgang miteinander, denn was da ist, ist im Selbst des Menschen nie zu gleichen Teilen da. Es

³⁸ „Nach dem Bericht des Jahwisten wurde Eva aus einer Rippe Adams geschaffen. Nach dem Priesterkodex hingegen wurde das erste Menschenpaar gleichzeitig am sechsten Schöpfungstage geschaffen. [...] Sie fühlte sich daher als ein gleichberechtigtes Wesen, das selbstständig handeln wollte und vom Manne unabhängig war“ (Hurwitz 2011: 210 f).

³⁹ Auslöser dafür war nach den Ausführungen Hurwitzes die „Frage der Lage der beiden Partner beim ehelichen Verkehr“ (ebd.: 211) (beide beanspruchten die obere Lage, die insofern mit einem Machtanspruch einhergeht).

geht um den inneren und äußeren schwarzen und weißen Schwan⁴⁰, der zu Aktion und Reaktion auffordert [Sequenzen 43-50]. Es geht um die Basis von Geschlecht, ein Spiel des Begehrens.⁴¹

5.4 DIE LEITMOTIVE

Die vorliegenden Leitmotive kristallisieren sich aus den Ausführungen der Kategorie heraus und sind die Handlungsträger des Films, in Übertragung jeder menschlichen Seins- und Handlungsform. Sie sind nicht immer zu gleichen Teilen Aktionsträger, stehen jedoch immer in einem dynamischen Verhältnis zueinander.⁴² Die einzelnen Benennungsversuche der Begriffe können hier nur als skizziert gelten, sind sie doch um ein Vielfaches von bedeutenden Existenzphilosophen und Schriftstellern aufgegriffen und lehrreich besprochen worden.

5.4.1 Einsamkeit

Das Leitmotiv der Einsamkeit durchläuft still, doch nicht weniger präsent den Film, verbunden mit einem Gefühl des Verlorenseins, der Vereinsamung und letztlich der Entartung. „Während äußerlich der Mensch unter dem Druck der Ideologien und der Machtpolitik zu monolithischer, gleichgeschalteter Masse gezwungen wird, vereinsamt er als geistig-seelisches Wesen immer mehr“ meint Andre von Gronicka (1954: 12) und bezieht seine Worte nicht einzig auf literarische Figuren, sondern den Menschen in seiner vergesellschafteten Seinsform. Der Mensch muss heute im westeuropäischen Teil dieses Planeten weniger um sein leibliches Wohl bangen, als um sein Seelisches, respektive Geistiges. *Einsamkeit*⁴³ ist dabei ein ausschlaggebender Faktor in der Frage nach Zugehörigkeit, einem Platz in der Welt und der Erfüllung seines Tuns und der Angst genau das nicht zu erreichen. Die Frau zieht am Strang des Lebens um der scheinbaren Leere und Passivität zu entkommen die sie in sich trägt [Sequenz 3], die sie nicht halten kann, die sie abstoßen will, so wie sie das Neue, was in ihr Leben tritt zunächst abstößt [Sequenz 12] und dann vereinnahmt, indem sie es sich ähnlich macht [Sequenzen 23-25] und Gefühle für den Unbekannten aus dem Ungewissen entwickelt. Das möchte sie nicht

⁴⁰ Die Aussage bezieht sich auf den Film *Black Swan* von Darren Aronofsky aus dem Jahr 2010, indem es um die Balance von Unschuld und Verführung innerhalb eines Wesens geht, der Schwanenkönigin, die die Protagonistin (Tänzerin im New Yorker Ballettensemble) für die Inszenierung von Tschaikowskis Schwanensee leisten muss und daran zerbricht.

⁴¹ Barbara Rendtorff macht die Grundlegung eines Spiels des Begehrens (allgemeinhin *Liebesspiel*) deutlich, indem sie die drei Dimensionen von Geschlecht aufzeigt: Fortpflanzung, sexueller Genuss und als Gegenstand von Bedeutungszuschreibungen (vgl. Rendtorff 2020: 152).

⁴² Die Einteilung der Leitmotive im Sequenzprotokoll ist nicht als latent zu sehen und kann in subjektiver Interpretation variieren.

⁴³ Einsamkeit wird nicht gleichgesetzt mit Alleinsein. Einsam sein bezieht sich auf ein Gefühl der Leere und des Verloren sein, dahingegen Alleinsein eher auf eine positiv konnotierte Form der aktiven Lebensführung, die es erlaubt Alleinsein zu wollen (für sich zu sein, mit sich und bei sich) und zu können.

wieder loslassen und muss es in Einsicht des Verlustes doch [Sequenzen 28 & 29]. Es sind Mauern die das Leben hoch baut und diese zu erklimmen ist nicht leicht von innen und von außen. Der einzige Moment, indem sie ihre Einsamkeit überwindet ist in einem Gefühl der Sicherheit, der Wärme. Sogleich transformiert sich die Einsamkeit sehr offensiv zu Stärke und Unabhängigkeit [Sequenzen 45 & 46].

5.4.2 Angst

Wie es alles durchdringt so durchdringt ein Leitmotiv auch das *Liebesspiel* dieses Filmes. Und dieses Motiv ist *Angst*. „Niklas Luhmann [...] erkennt in der Angst das vielleicht einzige Apriori moderner Gesellschaften, auf das sich alle Gesellschaftsmitglieder einigen können. Sie ist das Prinzip, das absolut gilt, wenn alle Prinzipien relativ geworden sind“ (Bude 2014: 11). Søren Kierkegaard widmet sich der Angst in der Begründung der Existenzphilosophie als gegenstandslosen Zustand, indem sich der Mensch Zeit seines Lebens befindet. Das Leben wird insofern darauf begründet mit Angst umzugehen und sie anzuerkennen (vgl. Wenz 2006: 2). Nur wer Angst kennt, ist des Lebens würdig und des Lebens fähig. Die Schwierigkeit besteht darin, kennenzulernen was nicht formulierbar ist. So begegnet der Mensch seiner Angst, dadurch das er (und nur er) denkt und auf Unbegreifliches stößt (vgl. Wenz 2006: 3). Gewissermaßen tappt der Mensch im Dunkeln, im Nichts, indem wovor er sich ängstigt: „Angst ist das Gewährwerden drohenden Vergehens des Grundes von Selbst und Welt im Nichts“ (Wenz 2006: 3). Nichts *ist* nicht und bleibt als Ungreifbares beständig. So kann der einzige Versuch einer Annäherung an das Phänomen *Angst*, sein, zu behaupten: Der Mensch hat Angst vor *ist*. So stellt es sich auch konkret und als Brückenschlag zum hier interpretierten Film mit der Angst vor dem Weiblichen dar. In Anlehnung an C.G. Jungs Ausführungen zum Mutterarchetypus⁴⁴ hat Erich Neumann (Schüler Jungs) Angst aufgegriffen, als generelle Angst vor dem Weiblichen, das heißt Angst vor dem Elementarcharakter (Mutter-Aspekt) und dem Wandlungscharakter (Anima-Aspekt⁴⁵) (vgl. Hurwitz 2011: 231). Hier tritt wieder das *ist* zu Tage als Angst vor der Bedrohung des Selbst durch Verlust (Abnabelung) und (sowohl *auch*, als auch *folglich*) Abhängigkeit von der Übermacht, die den freien Willen einschränkt oder ganz aus den Fugen hebt.⁴⁶ Es klingt schon an, dass Angst mit Freiheit unwiderruflich

⁴⁴ „Der Mutterarchetypus repräsentiere neben der Mutter, Göttin oder Geliebten auch das Ziel der Erlösungssehnsucht: Paradies [...]. Die Mutter sei das erste weibliche Wesen, das dem zukünftigen Manne begegne und unbewusst auf seine Männlichkeit anspiele, worauf der Sohn instinktiv antworte. So würden beim Sohn die einfachen Beziehungen der Identität oder des sich unterscheidenden Widerstandes ständig durchkreuzt von den Faktoren der erotischen Anziehung oder Abstoßung“ (Sonnek 2003: 14).

⁴⁵ Nach Carl Gustav Jung nennt sich der männliche Anteil in jeder Frau *Animus* und der weibliche Anteil in jedem Mann *Anima* (vgl. Asmussen 2009: 38).

⁴⁶ In allen Ausführungen zu Geschlechterforschung, Geschlechterverhältnissen und Geschlecht und Gesellschaft ist es die Frau deren gesellschaftliche Positionierung als Entwicklungsschritte hervorgehoben werden. Es ist als sei der Status des Mannes klar und müsse nicht hinterfragt

verbunden ist, Angst vor dem Verlust von *etwas*, besagt, dass da *etwas* ist und dieses etwas ist der Mensch selbst, in Anhaftung von Freiheit (in Wille, Entscheidung und Handlungsspielraum). Angst ist des Lebens und daher des Kampfspiels *Aggressor*.

5.4.3 Macht

Es geht um das Prinzip von *Herrscher und Beherrschte*, ein Prinzip einer Hierarchie getränkten Hegemonie, um Macht übereinander, kurz gesagt und mit den Worten Ute Freverts formuliert, um ein „Geschlechterverhältnis als anthropologisch begründeten Dauerkonflikt um Dominanz und Unterwerfung“ (2011: 23) mit unterschiedlichen Instrumentarien die Macht aufrecht zu erhalten und zu potenzieren. Das Prinzip ist als Kräfteverhältnis zu verstehen, konstituiert in gesellschaftlichen und individuellen Körpern, abhängig von Wissen um das Wissen und dessen strategischer Nutzung. Michel Foucault als einer der populärsten Vertreter, wenn es um den Diskurs dieses Begriffes in Herkunft, Ausübung und Auswirkung geht, schreibt unter anderem von der Disziplinarmacht: „Sie setzt sich durch, indem sie sich unsichtbar macht, während sie den von ihr Unterworfenen Sichtbarkeit aufzwingt“ (1976: 241). Das heißt, Jemand hat subtil die Fäden in der Hand ohne dass es dem Gegenüber Gewahr ist, der seinerseits meint, sichtbar das Geschehen zu lenken. Dabei ist *Macht* keineswegs als repressive Ohnmacht zu verstehen, sondern kann produktiv als Motor verstanden werden, der Sachverhalte auf den Prüfstand setzt und stets neu auslösten lässt. Demnach geht Jan-Peter Kunze von Chancen auf Gestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse (Kunze 2005: 15) aus. Sehen wir im Gedankenspiel Macht als materialisiert an, so haben wir es mit einer Waage zu tun. Im Spiel von *Beeinflussung Anderer* und dem *selbst beeinflusst werden* kann das Verhältnis (die Waagschalen) von Nutzung und Ausnutzung geplanter und emergenter Ereignisse leicht kippen. Die Frage, die sich der Mensch immer wieder neu stellen muss lautet: Wie halte ich die Waagschalen gleich? Wie halte ich die Balance?

5.4.4 Begierde

Nicht Liebe – Begierde ist des Menschen Wesen, zwischen Trieb- und Lustempfinden und Fortpflanzung bewegt sich das Spektrum der zweigeschlechtlichen Annäherung. Es geht um das „Begehren als Begehren des Begehrens“ (Lenz und Adler 2011: 99). Begehren liegt demnach im bewussten Beobachten des eigenen und fremden Körpers, deren ein Rätsel anhaftet, eine Herausforderung, an der der Mensch Gefallen findet. Durch Kulturmuster werden Begierde und Begehren (als sich treffende Leit motive, die geistige und körperliche Bedürfnisse beschreiben) in einen Zwangsmechanismus von *Liebe* umformuliert, der vielmehr Daseinsinseln aufzeigt wie Vertrauen, Alltagspragmatismus und (Kinder-)Erziehung, jedoch im Kern zwar vielbesprochen, aber undefiniert bleibt: Eine Sache der bewussten Verhandlung. Dem Gegenüber ist Begierde das lebenserfüllende Momentum,

werden. Erst neuere Studien beschäftigen sich im Verhältnis zu *Frau*, auch mit Männlichkeit und einer sozialen Reproduktion, Körper- und Moralfragen.

dass sich beständig wandelt. Insofern *wird* Liebe verhandelt (von den Akteuren), Begierde *ist* verhandelt (als Zustand). In Anlehnung an *Kitchen Sink* wird vor allem die Frau innerhalb dieser Komponenten herausgestellt, als Gebärende, Nährende und Begehrende, Wesensformen die sich in Mensch plus Handlung treffen, ist gleich Leben. Der Mann dem Gegenüber tritt vornehmlich als Geborener, Genährter oder Gewachsener und Begehrter auf (siehe *Sequenzprotokoll*), wobei er den Akt des ersichtlichen Kampfes maßgeblich bestimmt [Sequenzen 40-45].

6 CONCLUSIO

6.1 DAS GANZE IST MEHR ALS DIE SUMME IHRER TEILE

An dieser Stelle sei nochmals auf Alison Maclean verwiesen, die im Rückblick auf ihren Film meinte: „The whole was greater than the sum of its parts“ (Raskin 1998). Der Film endet mit einem Knall. Ist es der Knall des Anfangs? Der Urknall? Der Moment der Entstehung? Oder der Knall der vorheriges besiegelt oder zerstört? Es muss zerstören, was gebar. Gegensätze sind es, die ein Ganzes und somit einen Kreis darstellen, einen Zirkel, einen Fortlauf. Die Frau vollführt einen eigenen Zirkel indem Geschöpf und Mann durch pures Sein einen Aggressor darstellen. Kein Leben, kein Mechanismus funktioniert nur durch *eins*. Es braucht in jeglicher Hinsicht *immer* eine Verbindung. Und diese Verbindung funktioniert nur, wenn sie nicht homogen ist.

Die Heterogenität des Daseins, *versus* und *mit* (Naturzustand vs. Vergesellschaftung; Entmenschlichung vs. Vermenschlichung; Schöpfung vs. Vernichtung; Wandel vs. Beständigkeit und Naturzustand mit Vergesellschaftung; Entmenschlichung mit Vermenschlichung; Schöpfung mit Vernichtung; Wandel mit Beständigkeit) ist das Leitmotiv jeglicher Gesellschaftsform und formt daher das Mensch-Dasein, durch die beiden größten differenten Indikatoren: Die Geschlechter. Das *etwas* zwischen Stoff (in der Übersetzung von Körper und ideellen Leib) und Kraft (Geist) (siehe Abschnitt: Wasser) ist lebendig und besteht in wiederkehrendem Wandel, in einer Zirkularität: Der Kampf der Geschlechter. Der Kampf besteht als Geschehen im Ursprung und Antrieb des Seins – der Lebendigkeit. Dabei sei gesagt, dass Lebendigkeit nicht auf ein *beständiges* Subjekt oder Objekt bezogen ist, sondern vielmehr Subjekte und Objekte der Wirklichkeit von Lebendigkeit durchdrungen sind, bis zu ihrem Ableben. So haftet die Lebendigkeit nicht an, sie *ist*, im Sinne des Seins. Was nicht ist, kann nicht formuliert werden⁴⁷ und was nicht *mehr* ist, hat keine Lebendigkeit. So erschafft und haftet sie nur an sich selbst, als hybride Form der Erschaffung von Lebendigem durch Lebendiges, in Antrieb von Lebendigkeit.

⁴⁷ Nach dem parmenideischen Erbe: Das Seiende ist, das Nicht-Seiende ist nicht. Demnach kann das Nicht-Seiende auch nicht formuliert werden (vgl. Graf 2009: 18).

So kann also die Lebendigkeit durch seinen heterogenen Ausdruck und zirkuläre Beschaffenheit den Anfang alles Seienden darstellen und den Motor der Entwicklung, Ursprung und Antrieb, immerdar, immerfort. Das Ganze ist mehr als die Summe aller Teile. Das Ganze und mehr als die Summe ihrer Teile ist die Lebendigkeit! Der Kampf der Geschlechter ist ihr Ausdruck!

6.2 VOLLKOMMEN UNVOLLKOMMEN

Ich komme nun zu dem Schluss, dass sich der Film *Kitchen Sink* in einem trinären System bewegt, verbunden durch die Eckpunkte: Das Wesen der Frau, einen Kampf der Geschlechter (impliziert das Wesen des Mannes) und die Lebendigkeit als Urform des Seins. Um den Geschlechterkampf oder treffender einen Kampf der Geschlechter⁴⁸ darzustellen, werden in Hinblick auf den Film verschiedene Stilmittel und Prinzipien eingesetzt. So sind die Stilmittel der Haare und des Wassers (inhaltlich) und der Kameraführung (dramaturgisch) die hier zum Tragen kommen, hervorstechend. Die Musik verweist auf das benannte *Liebesspiel* (eher als Akt von Lust, Empfindung und Trieb zu sehen, insofern Spiel der Begierde) zwischen Mann und Frau und ist somit ein maßgeblicher Kommunikator des Themas. Als Leitmotive liegen Einsamkeit, Angst, Macht und Begierde dem Film zu Grunde. Die Frage nach dem *Wie? – Wie portraitiert der Kurzfilm einen Geschlechterkampf?* – muss allerdings anders gestellt werden und kann nach meiner interpretativen Ausführung nicht präzise beantwortet werden. Es ist ausschlaggebend, dass der Film einen Kampf der Geschlechter *hervorhebt* (die genannten Stilmittel und Leitmotive sind dafür die entsprechenden Vermittler) und ist gleichsam in einer Gesamtheit einzubetten: So ist *Gesellschaft!* Was also wäre *Gesellschaft* ohne einen Kampf der Geschlechter? So ließe sich anknüpfen und diesen Seins-Komplex weiter vertiefen. Genauso spannend ist eine Frage nach dem Kampf des Geschlechts, das heißt *eines* Geschlechts (Kampf unter Frauen und Männern als homo- oder bisexuelle Liebhaber).

Damit spiegelt der Film eine Schnittstelle des Daseins und Denkens, indem philosophische, ethische, soziologische und religiöse Fragestellungen aufgeworfen werden, durch die der Mensch seit je her sein irdisches Sein zu begründen versucht hat und in einem Zirkel pointiert werden. Gerade die dargestellte Absurdität (haariges Geschöpf), stellt den Menschen in seiner natürlichen Form und Triebnatur dar. Ein Versuch der Erklärung, der ein solcher bleibt. Er wird keine Vollkommenheit erlangen und das ist das Wesen der Dinge. Das Leben muss vollkommen unvollkommen sein um lebbar zu sein.⁴⁹

⁴⁸ Der Begriff *Kampf der Geschlechter* hebt den Kampf hervor um den es geht, nicht ob dieses oder jenes Geschlecht, was der Terminus *Geschlechterkampf* verspricht.

⁴⁹ Genauso unvollkommen wie das Leben sind auch einige inhaltliche Punkte des Films die offenbleiben. So beispielsweise die Sache mit der Unterwäsche des noch *Affenmenschen*, der Hintergrund des vermeintlichen (gegangenen, vielleicht verstorbenen) Ehemannes und die

7 LITERATURVERZEICHNIS

- Anderegg Allschwil, Jeremy (2014): Anaximandros. <https://www.anderegg-web.ch/phil/anaximandros.htm>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Arendt, Hannah (1998). Vita activa oder vom tätigen Leben. 10. Auflage. Piper Verlag. München.
- Asmussen, Ingrid (2009): Briefe von meiner Seele lesen. Was wir mit unseren Träumen machen können. Manuskript.
- Behne, Klaus-Ernst (1987): Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens, In Behne, Klaus-Ernst (Hrsg.) (1987): Film – Musik – Video oder die Konkurrenz von Auge und Ohr. Bosse Verlag. Regensburg. S. 7-11.
- Binias, Silke (2007): Symbol and symptom : the "Femme Fatale" in English poetry of the 19th century and feminist criticism. Universitätsverlag Winter. Heidelberg
- Brown, Russell (2013): Headless Chickens Profile. aka International Headless Chickens. <https://www.audioculture.co.nz/people/headless-chickens>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- boat people project (Hrsg.) (2019): HAARE. Uraufführung mit Texten von Nora Amin. <https://www.boatpeopleprojekt.de/produktionen/stuecke-aktuell/haare/>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Bude, Heinz (2014): Gesellschaft der Angst. Hamburger Edition. Hamburg.
- Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Suhrkamp. Frankfurt am Main.
- Deutsche Bibel Gesellschaft, Hrsg. (2017a): Das erste Buch Mose (Genesis) (1.Mose 1,1-2,4). Die Schöpfung. <https://www.die-bibel.de/bibelstelle/1.Mose%201,1%E2%80%932,4a>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Deutsche Bibel Gesellschaft, Hrsg. (2017b): Das erste Buch Mose (Genesis) (1.Mose 2,4-3,24). Der Garten Eden. <https://www.die-bibel.de/bibelstelle/1.Mose%202,4b%E2%80%933,24>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Dölling, Irene und Kraiss, Beate (2007): Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis: ein Werkzeugkasten für die Frauen- und Geschlechterforschung. In Bock, Ursula; Dölling, Irene und Kraiss, Beate (Hrsg.) (2007): Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und

Tatsache, dass sie während sie den bewegungslosen (rasierten) Mann bekleidet einen Ehering trägt.

- Geschlechterforschung. Reihe Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Wallstein Verlag. Göttingen.
- Erken, Günther (2014): Theatergeschichte. Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn.
- Faulstich-Wieland, Hannelore (1999): Weibliche Sozialisation zwischen geschlechterstereotyper Einengung und geschlechterbezogener Identität. In Scarbath, Horst; Schlottau, Heike; Straub, Veronika und Waldmann, Klaus (Hrsg.) (1999): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske + Budrich Verlag. Opladen.
- Festival de Cannes (2020): Festival de Cannes. About us. The Festival in 2020. Interview with Thierry Frémaux. <https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Foucault, Michael (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.
- Frevert, Ute (Hrsg.) (2011): Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zu Geschichtswissenschaft. Band 77. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.
- Gottwein, Gisela und Egon (2019a): Publius Ovidius Naso. Aus Leben und Werk - Biographischer Steckbrief. <https://www.gottwein.de/latbio/ovid01.php>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Gottwein, Gisela und Egon (2019b): Publius Ovidius Naso. METAMORPHOSES – Verwandlungen. LIBER X - lateinisch – deutsch. 6. Pygmalion (10,243-297). <https://www.gottwein.de/Lat/ov/ovmet10243.php>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Graf, Alexander (2009): Die Erkenntnis des Aristoteles oder das Parmenideische Erbe vom Sein. Diplomarbeit im Fach Philosophie. Universität Wien. http://othes.univie.ac.at/3322/1/2009-01-07_0400435.pdf. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Harzer, Friedmann (2000). Erzählte Verwandlung Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr). Max Niemeyer Verlag. Tübingen.
- Heinrich, Kerstin (1997): Der Kurzfilm. Geschichte. Gattungen. Narrativik. Reihe Aufsätze zu Film und Fernsehen. Band 43. Hofer, Georg (Hrsg. der Reihe). Coppi-Verlag. Alfeld.
- HIBISCUS FILMS LTD & New Zealand Film Commission (1989): Kitchen Sink press kit. https://www.nzfilm.co.nz/sites/default/files/2017-11/Kitchen_Sink_-_Press_Kit.pdf. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Hurwitz, Siegmund (2011): Lilith. Die erste Eva. Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen. 5. Auflage. Daimon Verlag. Einsiedeln (CH).

- Jack's Movie Reviews (Hrsg.) (2016): Defining Film noir. <https://youtu.be/K77aPil7btM>.
Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Kersting, Wolfgang (2010): Macht und Moral. Studien zur praktischen Philosophie der Neuzeit. mentis Verlag. Paderborn.
- Krüger, Gesine; Mayer, Ruth und Sommer, Marianne (Hrsg.) (2008): „Ich Tarzan.“ Affenmenschen und Menschenaffen zwischen *Science* und *Fiction*. transcript Verlag. Bielefeld. <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/82/2a/b4/oa9783839408827.pdf>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Kunze, Jan-Peter (2005): Das Geschlechter-Verhältnis als Machtprozess. Die Machtbalance der Geschlechter in Westdeutschland seit 1945. VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage. Wiesbaden.
- Lenz, Karl und Adler, Marina (2011): Geschlechterbeziehungen. Einführung in die sozialwissenschaftliche Geschlechterforschung. Reihe Geschlechterforschung. Band 2. Juventa Verlag. Weinheim und München.
- Lessa, Allan (2007): 'Soundtrack' Intermission - Fantasia (1940).
<https://www.youtube.com/watch?v=NTM48pwoXAo>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Mars, Elsa (2019): Кухонная Раковина / Kitchen Sink (1989) / Элисон Маклин / Alison MacLean / New Zealand. Youtube (Film).
<https://www.youtube.com/watch?v=pcfSiDzBJF8>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Neumann, Erich (2005): Die Angst vor dem Weiblichen. opus magnum, in Herausgabe von Lutz Müller und Gerhard M. Walch. <https://opus-magnum.com/autoren/neumann-erich-dr-phil/>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- New Zealand Film Commission (o.J.): Kitchen Sink.
<https://www.nzfilm.co.nz/films/kitchen-sink>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Nunner-Winkler, Gertrud/Wobbe, Theresa (2007): Geschlecht und Gesellschaft. In: Joas, Hans (Hrsg.): Lehrbuch der Soziologie. 3., erw. u. überarb. Auflage. Frankfurt/Main: Campus., 287-312.
- Pleye, Matthias (o.J.): Griechische Götter. Informationen über griechische Götter und griechische Mythologie. <https://griechische-goetter.info/aphrodite/>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Riegel, Christine (2016): Bildung - Intersektionalität - Othering : pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen. Transcript. Bielefeld.
- Römermann, Stefan (2013): Der 35mm-Film stirbt aus: Kino wird digital. Deutsche Welle. Bonn. <https://www.dw.com/de/der-35mm-film-stirbt-aus-kino-wird-digital/a-17013764>. Letzter Abruf am 06.08.2020.

- Raskin, Richard (1998): An interview with Alison Maclean on Kitchen Sink.
https://pov.imv.au.dk/Issue_13/section_4/artc3A.html. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Rendtorff, Barbara (2020): Wo hat Geschlecht seinen Ort? im Kopf? im Leib? Oder stößt es uns von außen zu?. In Forster, Edgar; Kuster, Friederike; Rendtorff, Barbara und Speck, Sarah (2020): Geschlecht-er denken. Theoretische Erkundungen. Verlag Barbara Budrich. Opladen, Berlin & Toronto.
- Sacks, Oliver (1990): Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg.
- Scarbath, Horst; Schlottau, Heike; Straub, Veronika und Waldmann, Klaus (Hrsg.) (1999): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske + Budrich Verlag. Opladen.
- Scarbath, Ingrid (1999): Der „abstrakte Herr Gemahl“ und das „phantastische Halbwesen“. Zur Aktualität von Mary Wollstonecrafts Rousseaukritik. In Scarbath, Horst; Schlottau, Heike; Straub, Veronika und Waldmann, Klaus (Hrsg.) (1999): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske + Budrich Verlag. Opladen.
- Schmidt, Andrew (2013): Children's Hour Profile.
<https://www.audioculture.co.nz/people/children-s-hour>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Schmidt, Pia (1999): Weib oder Mensch? Zur Geschichte der Mädchen und Frauenbildung. In Scarbath, Horst; Schlottau, Heike; Straub, Veronika und Waldmann, Klaus (Hrsg.) (1999): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske + Budrich Verlag. Opladen.
- Seibring, Anne (2019): Das andere Geschlecht. Aus Politik und Zeitgeschichte / APUZ 51/2019. 13.12.2019. In Bundeszentrale für politische Bildung (bpb).
<https://www.bpb.de/apuz/302111/das-andere-geschlecht>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Sielert, Uwe (1999): Halt suchen auf schwankendem Boden. Männliche Sozialisation und Konsequenzen für die geschlechterbezogene Jugendbildung. In Scarbath, Horst; Schlottau, Heike; Straub, Veronika und Waldmann, Klaus (Hrsg.) (1999): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske + Budrich Verlag. Opladen.
- Sonnek, Birgit (2003): C.G. Jung: Die ARCHETYPEN (Urbilder im kollektiven Unbewussten).
<https://schlüsseltexte-geist-und-gehirn.de/downloads/Archetypen.pdf>. Letzter Abruf am 06.08.2020.
- Speck, Sarah (2020): Paradoxe Modernisierung – Warum Gleichheit zu Ungleichheit wird. In Forster, Edgar; Kuster, Friederike; Rendtorff, Barbara und Speck, Sarah (2020):

Geschlecht-er denken. Theoretische Erkundungen. Verlag Barbara Budrich. Opladen, Berlin & Toronto.

Städel Museum (2017): Geschlechterkampf. Von Franz von Stuck bis Frida Kahlo. <https://www.staedelmuseum.de/de/ausstellungen/geschlechterkampf>. Letzter Abruf am 06.08.2020.

Türcke, Christoph (1991): Sexus und Geist. Philosophie im Geschlechterkampf. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

v. Gronicka, Andre (1954): Das Motiv der Einsamkeit im Modernen Deutschen Drama. Journal Article. The German Quarterly, Jan., 1954, Vol. 27, No. 1 (Jan., 1954), pp. 12-24. https://www.jstor.org/stable/pdf/401117.pdf?casa_token=s_ITg_FNkAkAAAAA:NFIQ20DEFExffGBL5BaGyc-uPCwOvnlhNhQJ79RcvonMihDC0RgdOSny3RWFH-vKXEME9WGqqy3cUeRTqILRerWvfYPfPXJIO4m-z2hFNpoHsVyMP5Q. Letzter Abruf am 06.08.2020.

Waldmann, Klaus; Steinmann, Beate und Grell, Petra (1999): „... und wo bleiben die Visionen?“. Anmerkungen und Ideen zur weiteren Debatte im Anschluss an die Vortragsreihe. In Scarbath, Horst; Schlottau, Heike; Straub, Veronika und Waldmann, Klaus (Hrsg.) (1999): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske + Budrich Verlag. Opladen.

Wehrle, Maren (2013): Medium und Grenze: Der Leib als Kategorie der Intersubjektivität. Phänomenologie und Anthropologie im Dialog. In Fink, Wilhelm (2013): Grenzen der Empathie. <https://core.ac.uk/download/pdf/34577489.pdf>. Letzter Abruf am 06.08.2020. S. 215–238.

Weischedel, Wilhelm (2006): Die philosophische Hintertreppe. 34 große Philosophen im Alltag und Denken. 28. Auflage. nymphenburger in der F.A. Verlagsbuchhandlung. München.

Wenz, Gunther (2006): „Der Begriff Angst“. Eine Erinnerung an Sören Kierkegaard (1813 – 1855). Ringvorlesung an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der LMU München. https://epub.ub.uni-muenchen.de/1164/1/senior_stud_2006_07_01.pdf. Letzter Abruf am 06.08.2020.

8 ANHANG

8.1 INHALTSANGABE (LANG)

Ein Pfeifen. Ein Abfluss. Der Abfluss eines Waschbeckens.

Wasser läuft hinein, umliegender Dreck wird mittels einer Bürste in den Wasserfluss gebürstet und versinkt ebenso im Abflussrohr. Eine Frau, schätzungsweise Mitte Dreißig und im Folgenden *die Frau* genannt, steht am Waschbecken, dem *Kitchen Sink* und hantiert mit der Küchenbürste im Becken. Der Betrachter sieht sie hinter dem Abstellgestell für sauberes Geschirr, das sich neben dem Waschbecken befindet. Lange, dunkle Haare sind zu einem lockeren Zopf gebunden, eine kurzärmelige, gemusterte Bluse sitzt ebenso locker an ihrem Körper. Sie schließt den Wasserhahn und entdeckt ein Haar, das aus dem Abfluss hervorlugt. Sie nimmt es vorsichtig zwischen zwei Finger und beginnt daran zu ziehen. Es wird dicker, als ob sich jede Menge Schleim und Abfall darangesetzt hätten. Die Frau hört nicht auf zu ziehen. Ihre Mimik spricht von Erschrecken, genauso Neugier. Erst ganz vorsichtig, dann immer bestimmter zieht sie an dem Haar, das sich zu einer Schnur entwickelt hat. Sie hilft mit einem Küchengerät nach, als der Schnurzug stockt. Sie hat Mühe. Es ist ein körperlicher Kraftakt. Sie keucht und zieht sich Gummihandschuhe über die Hände. Die Schnur liegt über dem Waschbecken, so als gehöre sie dorthin. Die Situation wird scheinbar bedrohlich. Was hängt an der Schnur? Woran zieht sie? In diesem Moment klopft es an der Haustür, sie hält inne, so als überlege sie, ob sie die klopfende Person empfangen oder ignorieren soll. Pflichtbewusst, jedoch schier atemlos geht sie zur Tür, sie lässt das Seil los und während sie den Raum verlässt, sinkt etwas, das im Abflussrohr unter dem Waschbecken für eine Ausbeulung sorgt, ein Stück zurück. Untermalt von einem saugenden Geräusch wird dem Betrachter etwas Großes, vermeintlich Bedrohendes, Neues und Gefährliches im Rohr suggeriert. Sowie *etwas* sich in einem engen Kanal bewegt, so schluckt der Betrachter vor Entsetzen, seine Kehle bewegt sich wie das Rohr.⁵⁰

Die Frau öffnet die Tür und steht einem Mädchen in Teenageralter gegenüber, die ihr eine Zeitschrift namens *Mystery Envelope*⁵¹ verkaufen will. Die Frau, noch von den Vorkommnissen in Ihrer Wohnung gezeichnet, schaut entsetzt und lehnt höflich ab. Dies ist eine der zwei Stellen im Film, in denen gesprochen wird. Durch die Ablehnung entzieht

⁵⁰ Der Betrachter wird unweigerlich in den Film gesogen, da er selbst zu ähnlichen Handlungen stimuliert wird, wie sein visueller Sinn in eben jenem Moment aufnimmt. Damit ist er mit der Handlung verbunden, ist Teil von ihr, kann ihr nicht entfliehen.

⁵¹ Envelope kann mit dem Wort Briefumschlag übersetzt werden. Schon hier wird also das Mysterium der weiterführenden Handlung eingeführt und der Moment des Nicht-Greifbaren untermalt.

sie sich der Mysterie des Geschehens, schließt die Tür und geht schnell, beinahe hastig zurück zum Waschbecken. Langsam aber sicher zieht sie weiter an dem Strang. Ihr Blick ist gequält, so als wolle sie nicht erleben, was gerade geschieht. Angst überkommt sie. Sie kneift die Lippen zusammen, zieht mutig weiter. Langsam erscheint etwas rundes, ein Kopf mit menschlichen Zügen taucht aus dem Rohr auf, allerdings durch seine Rundung der Züge im Antlitz entmenschlicht. Ein Moment der Stille, der Schockstarre mit offenem Mund der Frau. Das Wasser fließt neben dem Kopf zurück in den Abfluss. Was tun? Nach kurzer Hilflosigkeit zieht die Frau noch einmal fest an der dicken Schnur und der zum Kopf gehörende Körper entspringt dem Abfluss. Die Frau schreit, fällt rücklings hin, eine Kaffeetasse fällt vom Tisch zu Boden und bricht in Scherben, der Körper des Abfluss-Wesens fliegt durch den Schwung über die am Boden liegende Frau und landet auf dem Küchentisch und bleibt dort regungslos liegen. Der Kopf ragt – in Sicht der Frau – über die Tischkante hinweg. Er ist klein und haarig. Plötzlich fällt wie zuvor die Kaffeetasse, nun der haarige Körper, der immernoch an der Schnur hängt, zu Boden. Es bleibt unklar ob das Geschöpf fällt oder springt. Die Frau schreit abermals und springt ihrerseits auf, rennt zur Zimmertür. Der Körper des Geschöpfes landet dort wo gerade eben noch die Frau lag. Bedrohliche Musik begleitet die langsame Bewegung der Frau, die an der Tür stehengeblieben ist. Langsam dreht sie sich um und blickt angsterfüllt auf dieses regungslose, haarige Geschöpf. Der Betrachter blickt mit ihren Augen auf das Wesen, das nicht klar als Mensch identifiziert werden kann. Vielmehr gleicht es einer Mischform zwischen Puppe, Spinnentier und Embryo. Wie die Schnur um den Wesenskörper liegt scheint es als pulsire sie noch. Dies verleiht dem leblos wirkenden Körper eine Agilität, dass den Betrachter erwarten lässt, gleich springe der Körper auf. Diese Haltung spricht von einer Gefahr die von dem noch undefinierbaren Geschöpf ausgeht. Gleichwohl wirkt es hilflos, allein und schwach, weswegen ihm geholfen werden muss. So nähert sich die Frau. Stupst es mit einem Stab an und dreht es mittels desselbigen um, sodass langsam das Gesicht gesehen wird. Wenn auch verzerrt, wirkt es viel menschlicher, als in zusammengedrückter Form im Abfluss des Waschbeckens. Es wirkt unsauber, mit Haaren und Schleim bedeckt, die Augen sind geschlossen. Der Mund mit den übergroßen Lippen halb offen. Die Frau schaut sich das Geschöpf genauer an. Im nächsten Moment fasst sie es mit der bloßen Hand an und packt es in einen Kunststoffbeutel, den sie bestimmt in den Küchenmülleimer legt. Die Szenerie ist wie ausgewechselt, für den Betrachter kaum nachvollziehbar. Sie sitzt am Küchentisch. Als würde Jemand sich ihr von hinten nähern wird der Blick des Betrachters gelenkt, bis nur noch ihre Haare zu sehen sind. Von vorn betrachtet blättert sie in einer Zeitung, spielt mit ihren Haaren, schaut skeptisch in Richtung des Mülleimers. Still steht er da, nichts bewegt sich.

Kurz entschlossen erhebt sie sich und nimmt den Müllsack, der das Geschöpf umschließt, wieder raus und kippt es in die leere Badewanne. Dreck, die haarige Schnur und scheinbar

überlange Gliedmaßen werden sichtbar.⁵² Sie dreht den Wasserhahn auf, in diesem Moment klingelt das Telefon. Sie geht zum Telefon, in einen anderen Raum, außer Sichtweite der Badewanne und nimmt den Hörer des Schnurtelefons ab. Sie beginnt atemlos zu sprechen. „You are from the Germans, right? I am fine.“ An der Tür neben ihr hängt ein King Kong Poster. Ein Blick – nur für den Betrachter in die Badewanne – zeigt wie das Wasser hineinläuft und das Geschöpf umgibt. Die Frau am Telefon versucht derweil den Anruf zu beenden „Look, I’ve got to go“. Wiederrum in der Badewanne ist das sich darin befindende Wasser nun dreckig-dunkel. Der Wasserhahn ist noch immer an, es bilden sich Bläschen an der Wasseroberfläche. Das Geschöpf in der Badewanne transformiert sich, es wächst. Die Frau kann sich nur schwer von dem Anrufer lösen, sie meint, dass sie diesen Nachmittag nicht zuhause ist. Dies kann entweder als Handlung gelten die einen schnellen Anrufabbruch einleiten soll oder als ein (ursprüngliches) Vorhaben der Frau ausgemacht werden.⁵³ Aus der nun überlaufenden Badewanne wird etwas Haariges – haarige Gliedmaßen – sichtbar. Schließlich setzt sich die Frau durch, weist den Anrufer ab und legt bestimmt den Hörer wieder auf die Gabel. Schnell geht sie ins Badezimmer. Sie bleibt abermals erstaunt, fassungslos und entsetzt im Türrahmen des Badezimmers stehen. Sie blickt auf die Badewanne und das was darin wächst. Allerdings ist es für den Betrachter unersichtlich was sie sieht. Sie atmet schwer, ihr Brustkorb hebt und senkt sich. So schnell die Schockstarre eintritt, sogleich ist sie dennoch wieder gefasst. Scheinbar geistesgegenwärtig nähert sie sich der Badewanne und dem darin sich befindenden Wesen. Sie dreht den Wasserhahn zu und greift sogar ins Wasser und zieht den Stöpsel der Badewanne, dabei berührt sie wohl den Körper und angewidert tritt sie zurück, blickt verängstigt und verunsichert auf die vor ihr liegende Szenerie. Ihr Blick verändert sich abermals hin zu einer Ruhe. Es ist ein Wechsel, der hier sehr deutlich ersichtlich ist und im Film thematisiert wird. Die schnelle Veränderung durch im Verhältnis stehende Gefühle und Einstellungen der Frau, wie sie auf sich gestellt mit der Situation umgeht. Was ist der nächste Schritt? Sie zieht das Geschöpf aus der Badewanne. Zu sehen sind nur die am Boden schleifenden, behaarten Gliedmaßen.

Der Körper liegt in Menschengröße vor dem Bett, einem *Affenmenschen* gleichend liegt der Körper regungslos auf dem Boden. Neben sich die Schnur, die einer Nabelschnur ähnelt, allerdings ist ein zugehöriger Mutterleib abgetrennt, da sich das Ende der Nabelschnur auf den weißen Laken verliert bzw. das Ende einfach da liegt wie der regungslose Körper, einfach abgeschnitten von der pulsierenden Lebenskraft. Die Statur des Körpers lässt einen ausgewachsenen, *männlichen* Menschenkörper erahnen. Die Frau sitzt neben dem männlichen Körper auf einem Stuhl und blickt auf ihn hinab. Deutlich hervor sticht nun die Hose, die sie trägt. Sie vermittelt einen entschlossenen, mutigen und starken

⁵² Wie auch bei den übergroßen Lippen im Gesicht, sind die langen Gliedmaßen eine Überzeichnung.

⁵³ In visueller Form für den Zuschauer ist es ein ständiger Wechsel zwischen ihr am Telefon und der Badewanne.

Charakter. Einen Augenblick nachdenklich, beugt sie sich vor und trifft offensichtlich eine Entscheidung. Sie geht fest entschlossen und mit festen Schritten zu ihrem Kleiderschrank. Aus der Vogelperspektive sieht der Betrachter sie im Schrank suchend, an der Schrankinnenseite hängen Fotos. Sie entnimmt dem Schrank etwas. Eine der Fotografien ist nun im Fokus. Darauf zu sehen sind drei Menschen. Eine Frau, offenbar die Protagonistin in jüngeren Jahren und zwei Männer. Alle drei wirken unbeschwerter, als die aktuelle Situation hergibt. Eine Momentaufnahme von früher, die den Moment gleichsam mit Trauer belegt, über nicht mehr Haltbares, über Vergangenes, möglicherweise Gegangenes. Auch der vorherige Anruf könnte darauf hindeuten, dass ihr Ehemann auf der Fotografie zu sehen ist und verstorben oder verschollen ist.

Zum Vorschein kommt ein Rasiermesser. Langsam und gefährlich wirkend lässt sie – die Frau – ihren Finger über die Klinge fahren. Sie beginnt den haarigen Körper zu rasieren. Sie tut es mit einem milden Lächeln, das von Faszination, behutsamer Zärtlichkeit, genauso wie Genuss zeugt. Als sie ihn unabsichtlich schneidet, tritt sofort Blut aus der Wunde, sie erschrickt, spekulativ formuliert in einer Mischung aus Angst ihm Schmerz zugefügt zu haben, Angst vor seiner Reaktion und vor Verwunderung über die eigene Vormachtstellung einem anderen Körper (der mit einem Geist nach unserer konjunktiven *Mensch-Sein-Vorstellung* mit einem – seinem – Geist verbunden sein muss) Schmerzen zufügen zu können. Weder ein Körper, noch ein Geist (des rasiert werdenden Subjektes) zeigen eine Reaktion. Die Frau rasiert weiter. Sehr eindrücklich ist das Abschneiden der zu langen Augenbrauen mit einer Küchenschere. Es ist nun klar das Gesicht eines Mannes zu betrachten, dass mit einer Hand der Frau am Kinn fest umklammert wird (die andere Hand bedient die Schere). Einerseits gleicht es einer routinemäßigen Handlung, andererseits schier ein Akt der Gewalt durch den Eingriff in das *markanteste Erkennungsmerkmal eines Menschen*, das unweigerlich mit der Persönlichkeit in Verbindung gebracht wird – das Gesicht.⁵⁴

Der Männerkörper, im Folgenden *der Mann* benannt, liegt nun vollkommen rasiert, entnabelt (die Nabelschnur liegt lose und ohne Bezug neben ihm, wie auch die abrasierten Haare) und nur in Unterhose bekleidet vor dem Bett. Sanft streift sie ihm nach getaner Arbeit mit dem Finger über den Nasenrücken und nährt sich mit ihrem Gesicht dem Seinen. Ihr Werk ist vollbracht. Die Musik ist sanft bedrohlich und führt in eine Liebesbeziehung ein, die auf wackligen Beinen steht. In jedem Moment dieser zärtlichen

⁵⁴ Oliver Sacks, Neurologe und Schriftsteller, schreibt in seinem Werk: *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte* von einem seiner Fälle indem ein Mann unter Gesichtsbblindheit litt. Er erkannte weder Freunde und Familie, noch sich selbst: „Jedes von ihnen stellte für ihn ein »Es«, eine Ansammlung von Elementen dar. [...] Für uns ist ein Gesicht Ausdruck der Persönlichkeit – wir sehen das Individuum gewissermaßen durch seine *persona*, sein Gesicht. Für Dr. P. jedoch existierte keine *persona* in diesem Sinne – keine äußerliche *persona* und keine innere Persönlichkeit“ (1990: 29f).

Szenerie wird ein Paukenschlag, ein *Deus ex machina*⁵⁵ oder eine Störung erwartet. Aber sie kommt nicht. Stattdessen funkelt ein Ehering am Finger der Frau. Sie kleidet ihn in Hemd und Anzughose, eine typische Begräbniskleidung. Es ist zu vermuten, dass die Kleidung, wie auch der Ring und das Foto am Schrank von einem Ehemann stammen der nicht mehr ist, der verstorben ist. Unschlüssig kniet sie neben dem still und atemlos daliegenden männlichen Körper. Ist er tot? Ihre Unsicherheit und Nervosität kommen durch abermals nach konsensualen Wertmaßstäben interpretierte Ausdrucksformen zur Geltung, indem sie sich die Hand an den Mund führt, als würde sie an ihren Fingernägeln knabbern, die Hand auf den Brustkorb unterhalb der Kehle setzt, als würde sie an einer Kette oder dem obersten Knopf ihrer Bluse spielen, ein Zeichen des atmen Wollens und nicht Könnens, der Bedrängung. Im gleichen Zustand liegt sie im Bett. Ein Lichtschein, vermutlich von einem vorbeifahrenden Auto scheint kurz über sie. Es ist Nacht. Der männliche, regungslose Körper ist neben ihr gebettet. Sie umarmt ihn. Es wird hell. Noch immer ist sie unschlüssig nervös, vielleicht voller Trauer und Einsamkeit.

Wie durch ein kleines Guckloch ist zu sehen, wie sie das Bett macht. Ist es seine Sicht, die so verzerrt ist? Dann ist das Geräusch eines Kunststoffsacks zu hören und es ist schwarz. Einen Moment später liegt etwas in diesem Sack. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um den Männerkörper handelt, den sie nun als leblos erklärt hat. Mit einem vermeintlich letzten Blick geht sie an ihm, dem Plastiksack, der den Körper umschlossen hält, vorüber, öffnet die knarzende Tür zum Nebenraum, indem dass in eine Badewanne einlaufende Wassergeräusch zu hören ist und verlässt den Raum mit dem Mann im Sack. Mit dem Geräusch des Wassers fängt der knisternde Kunststoffsack an sich zu bewegen. Der Körper atmet. Der Mund hinter dem Sack ist offenbar geöffnet und röchelt nach Luft. Währenddessen lässt der Wasserhahn dampfend heißes Wasser in die Badewanne. Die Frau sitzt nackt (zu sehen ist nur ihr entblößter oberer Rücken) in der Badewanne und dreht den Wasserhahn ab. Sie lehnt sich erschöpft zurück, streift sich durch die Haare und dann hört sie ein dumpfes, pochendes Geräusch. Sie erschrickt, blickt sich um, springt geradezu aus der Badewanne, wirft sich einen Bademantel über und schnappt sich hastig das sich dort befindende Rasiermesser. In dunkler Vorahnung und angespannt geht sie, das Messer vor sich haltend langsam in den anderen Raum, von dem das Geräusch kommt. Wie sie um die Ecke geht ist zunächst nur das Messer zu sehen. Die Frau tritt um die Ecke und blickt klaren Blickes auf den sich bewegenden Sack. Sie stockt einen Moment, dann läuft sie schnell auf ihn zu, verharrt wiederrum vor ihm in gebückter Haltung. Sie ist von unten zu sehen, als sei es die Sicht von dem am Boden liegenden Sack. Angst spiegelt sich in ihrem Gesicht. Sie schneidet mit dem Rasiermesser das obere Ende des Sackes auf und zieht den Sack auseinander. Dort liegt regungslos der Männerkörper auf der Seite.

⁵⁵ *Deus ex machina* ist dem griechischen antiken Theater entlehnt und bezeichnet das plötzliche Auftauchen einer Gottheit, die die Lösung eines Problems oder der Situation mit sich bringt (vgl. Erken 2014: 21).

Sie blickt ihn an, eine Sekunde voller Schönheit, die eine Ewigkeit andauert. In der nächsten öffnet der Mann blitzartig seine Augen und greift mit der Hand und hartem Blick an ihr Handgelenk, dass das Rasiermesser hält. Sie schreit. Er wirft sie um, die beiden ringen miteinander, sie stehen auf, ringen immer noch. Er versucht ihr das Rasiermesser aus der Hand zu nehmen. Er befreit Finger für Finger von dem Rasiermesser, dass sie fest umschlossen hält, sie atmet während der gesamten Szene geräuschvoll. Als er alle Finger gelöst hat, nimmt er ihr das Messer ruhig und sanft aus der Hand. Sie stehen voreinander und blicken sich an. Zum ersten Mal blicken sich die Frau und der Mann an. Erstaunt, überwältigt, fassungslos stehen sie gegenüber. Die Frau bricht den Blickkontakt und geht ein paar Schritte. Er schaut ihr verzweifelt und sehnsüchtig hinterher. Der Blick verändert sich zu einem bewussten Blick, der Einsamkeit und des Willens. So gibt es nur ihn. Sie bleibt mit dem Rücken zu ihm stehen. Ihre langen dunklen Haare fallen anmutig herab. Langsam nähert er sich.⁵⁶ Sie atmet schwer, er greift ihr ins Haar und fühlt es zärtlich. Der pfeifende Ton, der am Anfang präsent war, ist nun wieder Träger der Szene. Langsam dreht sie sich zu ihm um. Er fasst sie um den Hals und beginnt ihn seitlich langsam zu küssen. Erst steif, schließt sie nun genussvoll die Augen. Sie lässt sich fallen, gibt sich ihm hin, ertastet mit dem Mund seine Schulter. Sie lösen sich einen Augenblick voneinander, indem sie sich nun mit einem anderen Blick anschauen. Liebevoll. Sie übernimmt das Zepter willensstark und küsst ihn auf den Mund.⁵⁷ Die Musik wird bedrohlicher, so wie die beiden sich heftiger küssen. Nun fasst die Frau um den Hals des Mannes und streicht mit ihren Fingern entlang. Dabei entdeckt sie ein abstehendes Haar im Nacken des Mannes. Noch im Kusspiel blickt sie um seine Schulter herum auf das Haar und befingert es verspielt. Eine Mischung aus Neugier und Ekel überkommt den Betrachter.

Mit einem Ruck zieht sie an dem Haar, als wolle sie es herausziehen. Er fährt ebenso mit einem Ruck durch seinen ganzen Körper zurück. Mit aufgerissenen Augen steht er beinahe taumelnd da, als hätte er ein Messer in die Rippen gestoßen bekommen. Sie, durch seine unvorhersehbare Reaktion erschrocken und entsetzt, schaut ihn hilflos und angsterfüllt an, breitet ihre Arme aus um ihn aufzufangen, nähert sich ihm wieder, er sinkt langsam gen Boden und bleibt mit dem Mund an ihrer Schulter haften. Sie schreit. Vermutlich hat er sie gebissen. Durch den Biss, der ihre Pupillen verdrehen lässt, wächst aus dem Schmerz eine unglaubliche Kraft. So zieht sie fest an dem Haar. Er schreit um sein Leben mit weit aufgerissenem Mund. Sie stellt mit Entsetzen und eindrucksvollem Augenbrauenspiel fest, dass das Haar, statt auszureißen, immer länger wird. Sie zieht und zieht.

Das Geräusch, dass der Betrachter und Hörer vom Herausziehen des embryoartigen Wesens aus dem Waschbecken am Anfang wiedererkennt, begleitet nun das erneute,

⁵⁶ Dies ahnt der Betrachter, durch die Kamerafahrt auf sie zu.

⁵⁷ Erinnert an das Gemälde *Der Kuss* von Gustav Klimt – Die Offenlegung von Leidenschaft und Persönlichkeit und ihrer Reaktion der Empörung.

langsame und scheinbar anstrengend-qualvolle Ziehen des Haares aus der Haut. Das Haar wird dicker. Der Vorgang gleicht dem Anfang. Die Zirkularität hat begonnen.

Das Bild verengt sich auf das Haar. Black. Ein Knall.

ENDE

8.2 SEQUENZPROTOKOLL

Nach Werner Faulstich (2008: 115-123) habe ich folgende Kameraeinstellungsgrößen und -perspektiven für das Sequenzprotokoll beachtet:

Kleinere Kameraeinstellungsgröße:

Detailaufnahme (extreme close-up) = Nase

Großaufnahme (close-up) = Gesicht

Nahaufnahme (close shot) = Oberkörper bis Gürtel

Amerikanische Einstellung (medium shot) = Kopf bis Oberschenkel

Größere Kameraeinstellungsgröße:

Halbaufnahme (full shot) = Kopf bis Fuß

Halbtotale (medium long shot) = Teil des Raumes

Totale (long shot) = Gesamter Raum mit allen Menschen

Weitaufnahme (extreme long shot) = ausgedehnte Landschaft

Einstellungsperspektive:

Extreme Untersicht (extreme low shot) = Froschperspektive

Bauchsicht (low shot) = leichte Untersicht

Normalsicht (normal camera height) = Augenhöhe

Aufsicht (high shot) = leicht von oben

Extreme Aufsicht (extreme high shot) = Vogelperspektive

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERAEinstellung (Einstellungs- Perspektive)	Musik/Geräusch	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
0	Vorspann	Vorspann	Vorspann	Vorspann	Pfeifen, düstere und mysteriöse Stimmung	00:00-00:14		
1	Abfluss des Waschbeckens	(kein Charakter)	Küche	extreme close-up (extreme high shot)	Wasserabflussgeräusch, Pfeifen	00:14-00:19	Leib	Einsamkeit
2	Die Frau spült am Waschbecken	Die Einsame	Küche	Close shot (low shot)	Wasserabflussgeräusch, Pfeifen, Bürsten	00:20-00:26	Leib	Einsamkeit
3	Die Frau zieht an einem Haar im Abfluss, es wird länger	Die Ziehende	Küche	extreme close-up (extreme high shot) close-up (low shot)	Schleimiges Geräusch, Kratzen	00:27-00:53	Haare	Einsamkeit Angst & Macht
4	Es stockt, Frau stochert im Abfluss und zieht wieder mit Mühe	Die Machende	Küche	extreme close-up (extreme high shot) medium short (normal camera height) extreme close-up (extreme high shot)	Besteck, Schleimiges Geräusch, Kratzen	00:54-01:08	Geburt	Angst
5	Die Frau zieht sich einen Gummihandschuh über	Die Machende	Küche	Close-up (normal camera height in movement going up)	Gummihandschuh	01:09-01:18	Geburt	Angst

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERAEinstellung (Einstellungs- Perspektive)	Musik/Geräusch	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
				extreme close-up (extreme high shot)				
6	Es klopft, die Frau stockt und lässt das Seil los, etwas sinkt zurück in den Abfluss	Die Störung/ Die Gestörte	Küche	close-up (normal camera height then in movement going down)	Klopfen, Abfluss	01:19- 01:26	Geburt	Angst
7	Frau öffnet Tür, Mädchen will Zeitschrift verkaufen, Frau lehnt dankend ab	Das Mysterium	Küche	medium short (normal camera height over the shoulder) close-up (normal camera height)	Vogelgezwitscher und räumliches außen, Türgeräusch	01:27- 01:34	Geburt	Angst & Macht
8	Frau kommt zurück in die Küche, zieht am <i>Haarseil</i> Kopf und Körper eines Geschöpfes auf dem Abfluss	Die Gebärende	Küche	medium long short (extreme low camera) extreme close-up (extreme low shot) close-up (normal camera height) extreme close-up (extreme high shot) extreme close-up (extreme low shot) extreme close-up (extreme high shot)	herausziehen, saugendes Geräusch, Flopp	01:35- 02:05	Geburt	Angst & Macht

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
				close-up (low shot) – schnelle Abfolge bis close-up (high shot)				
9	Geschöpf liegt regungslos auf Küchentisch, fällt runter (oder springt?), Frau rennt zur Tür	Die Angst- Habende	Küche	close-up (extreme low shot) full short (normal camera height)	Zerspringendes Geschirr, Schrei, Alarm	02:06- 02:12	Geburt und Müll	Angst
10	Die Frau dreht sich an der Tür langsam in Richtung des Geschöpfes	Die Angst- Habende	Küche	close-up (normal camera height)	Dunkle Stimmung, atmen	02:13- 02:22	Geburt und Müll	Angst
11	Nährt sich dem hilflosen Wesen wieder und stößt es mit einem Stock an	Die Neugierige	Küche	close-up (high shot & low shot) medium long short (extreme high shot) Close-up (high shot & low shot)	Dumpfer ton, Rassel / Windspiel	02:23- 02:40	Geburt und Müll	Angst & Macht
12	Frau wirft <i>Es</i> in den Mülleimer	Die Rationale	Küche	Close-up (normal camera height in movement)	Knistern	02:41- 02:50	Geburt und Müll	Angst & Macht

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
13	Küchentisch, Zeitschrift lesend, den Mülleimer im Augen behaltend	Die Wachsame	Küche	Close shot bis extreme close-up / Zoom nach vorn in normal camera height close shot Vorderseite (normal camera height) close-up (normal camera height) 14extreme close-up (normal camera height)	Aufregendes Moment, seichte Melodie, Klingeln, pochen, tonale Stimmung wird lauter, Mysterium, Klagen	02:51-03:23	Geburt und Müll	Macht & Einsamkeit
14	Frau wirft Geschöpf aus dem Müll in die Badewanne, lässt Wasser ein	Die Reinigende	Badezimmer	Close shot (normal camera height in movement) close shot (high shot) close-up (normal camera height)	Knistern, schütten, halliges Geräusch, Wasser, Telefon	03:24-03:39	Wasser	Liebe, Macht und Einsamkeit
15	Telefon klingelt / King Kong Plakat im Hintergrund, die Frau beginnt zu telefonieren	Die Reinigende	Vermutl. Wohnzimmer	close-up (normal camera height)	Stimme der Frau	03:40-03:57	Haare	Liebe, Macht und Einsamkeit

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
16	Das Geschöpf wächst im Wasser	Das sich Ver-wandelnde	Bade-zimmer	close shot (extreme high shot) extreme close up (extreme high shot & normal camera height)	Wasserfließen, schleifen an der Badewanne, Wassertropfen aus der Badewanne heraus	03:58-04:12	Wasser	Liebe, Macht und Einsamkeit
17	Die Frau kommt zurück, Schock	Die Schockierte	Schwelle zum Bade-zimmer	close-up (normal camera height) full shot (low shot) close-up (low shot)	Dunkle, schnelle Stimme	04:13-04:37	Meta-morphose	Angst
18	Wasser wird abgelassen, im Wasser liegender Affenmensch	Die Reagierende	Bade-zimmer	extreme close-up (high shot)	Hand im Wasser, Geheul, saugen, „tätiges Geräusch“	04:38-05:08	Meta-morphose	Angst & Macht
19	Sie zieht es ins Schlafzimmer,	Die machtvoll Machende (unbewusst)	Schlaf-zimmer	extreme close-up (down normal camera height)	Schleifen	05:09-05:13	Dämon und Anima	Macht

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERAEinstellung (Einstellungs- Perspektive)	Musik/Geräusch	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
20	Der Affenmensch. Sie sitzt auf einem Stuhl während er vor liegt, sieht ihn an und überlegt	Die einsame Macht-Erkennende	Schlafzimmer	full shot (extreme high shot) close-up (normal height camera in movement forward)	Vogelgezwitscher (Offenes Fenster)	05:14-05:35	Dämon und Anima / Haare	Begierde, Macht & Einsamkeit
21	Sie geht zum Schrank und nimmt ein Rasiermesser hervor	Die Handelnde (Wille)	Schlafzimmer	medium long short (extreme high shot) close-up (normal camera height)	Schrantür, räumen,	05:36-05:42	Dämon und Anima	Begierde, Macht & Einsamkeit
22	Sie fährt mit den Fingern entlang der Klinge	Die Gefährliche	Schlafzimmer	close shot zu close-up (normal camera height in movement)	Gefährliches Geräusch	05:43-05:46	Dämon	Begierde, Macht & Einsamkeit
23	Sie rasiert ihn am ganzen Körper	Die Entmenschlichende	Schlafzimmer	Full shot (low shot) extreme close-up (normal camera height) close-up (normal camera height)	Wasserplätschern, schleifen, Klinge	05:47-06:09	Haare	Begierde, Macht & Einsamkeit

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERAEinstellung (Einstellungs- Perspektive)	Musik/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
24	Sie verletzt ihn beim Rasieren, er ist noch immer bewegungslos, sie rasiert weiter	Die Entmenschlichende	Schlafzimmer	Extreme close-up (high shot in movement zu close-up in high shot) close-up (normal camera height) extreme close-up (high shot in movement & extreme close-up)	Erschockenes einatmen, Musik beginnt (leises läuten)	06:10-06:34	Anima	Begierde, Macht & Einsamkeit
25	Sie beschneidet seine Augenbrauen und Kopfhaare	Die Entmenschlichende	Schlafzimmer	Close-up (high shot) full shot (extreme high shot)	Musik beginnt (leises läuten) wird lauter	06:35-06:47	Dämon und Anima / Haare	Begierde, Macht & Einsamkeit
26	Sie streicht ihm sanft über das Gesicht, dass sie soeben beschnitten hat	Die Begehrende	Schlafzimmer	Close up (high shot & normal camera high)	Düster-schöne Stimmung, Kling-Klang -Melodie	06:48-06:59	Dämon und Anima	Begierde & Macht
27	Sie zieht ihn an und sieht in den Spiegel, der Betrachter sieht ihr Spiegelbild	Die Hoffende	Schlafzimmer	Extreme close-up (normal camera high) full shot normal camera high)	Reißverschluss, Kling-Klang -Melodie	07:00-07:11	Dämon und Anima	Begierde, Macht & Einsamkeit

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERAEinstellung (Einstellungs- perspektive)	Musik/geräusch	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
28	Beide liegen angezogen im Bett. Er bewegungslos. Sie aufgewühlt die Hände an der Brust	Die Einsame & Hoffende	Schlafzimmer	Medium long shot (extreme high shot in movement forward)	Musik trumpft auf, wird intensiver, Unwetter	07:12-07:31	Dämon und Anima	Begierde, Angst & Einsamkeit
29	Sie umarmt ihn, es wird hell, sie löst sich von ihm	Die Einsame & Hoffende	Schlafzimmer	Close shot (high shot in movement backwards in medium shot)	Leichter Donner, mit Helligkeit Vogelgezwitscher,	07:32-07:55	Dämon und Anima	Begierde, Angst & Einsamkeit
30	Sie macht das Bett und streicht die Bettlaken glatt /	Die Machende	Schlafzimmer	Extreme close-up (high shot)	Streichen	07:56-08:08	Dämon und Anima	Begierde & Einsamkeit
	Black - Was ist passiert?			---	Knistern, Ächzen			
31	Sie hat ihn in einen großen Müllsack gepackt	Der scheinbar Tote	Flur	Medium long shot (normal camera height)	Tür knarzen	08:09-08:15	Dämon	Einsamkeit & Angst

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
32	Wassergeräusch, Atmen, Er wird lebendig	Der Neugeborene	Flur	Close-up (high shot in movement forward)	Dumpfes Wassergeräusch, röcheln und knistern	08:16- 08:23	Wasser	Macht & Einsamkeit
33	In der Badewanne, Sie wäscht sich	Die sich Reinigende	Bade- zimmer	Extreme close-up (normal camera height) close-up (normal camera height in movement forward backwards)	Wasserplätschern	08:24- 08:36	Wasser	Macht & Einsamkeit
34	Sie hört ein Geräusch, erschrickt	Die Ängstliche	Bade- zimmer	close-up (normal camera height)	Klonk, Heftiges Einatmen	08:37- 08:38	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst
	Ein Blick zur Tür			medium long shot (normal camera height)	Beinahe ein Schritt, Atmen	08:39- 08:41		
	Sie springt aus der Badewanne und zieht sich einen Bademantel/Morgen- mantel über			Close shot (normal camera height)	Heftiges atmen und etwas in die Hand nehmen	08:42- 08:46		

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
35	Sie nimmt ein Rasiermesser in die Hand geht langsam in den Nebenraum	Die Bedrohende	Badezimmer	Close-up (normal camera height in movement up)	Atmen	08:47-09:01	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst & Macht
36	Sie steht unschlüssig da	Die Zweifelnde	Flur	Close-up (normal camera height)	Knistern und röcheln	09:02-09:05	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst
37	Sie rennt auf den sich bewegenden Sack zu und will scheinbar das Rasiermesser in den sich bewegenden Körper rammen	Die Vernichtende	Flur	Full shot (high shot in movement forward) close-up (extreme low shot)	Heftiges Atmen, Schritte	09:06-09:08	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Macht
38	Der Sack hört auf sich zu bewegen und ist still, sie realisiert das er keine Luft bekommt	Die Mitleidige	Flur	close-up (extreme low shot)	Atmen, ansatzweise Ton in der Stimme	09:09-09:15	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst & Begierde
39	Sie schneidet den Sack auf	Die Rettende	Flur	Close shot (high shot & low shot)	Knistern, Atmen, ansatzweise Ton	09:16-09:29	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst & Begierde

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
40	Er öffnet seine Augen und greift ihr Handgelenk	Der Bedrohende	Flur	Close shot (high shot) full shot (normal camera height in movement backwards)	Alarm, Schrei	09:30-09:33	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst & Macht
41	Er löst ihre Finger von dem Messer und nimmt es ihr aus der Hand	Die Geschlagene	Flur	Extreme close-up (low shot) close-up (normal camera height in movement round about)	Handgreifliches Geräusch, Atmen, Stimme (Keuchen und Stöhnen)	09:34-10:01	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst & Macht
42	Sie sehen sich an / Er sieht sie an	Umbruch	Flur	Close-up (normal camera height)	Sie atmet stoßweise	10:02-10:14	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde & Angst
43	Sie geht weg, ihre Haare haben Anmut / Er schaut ihr nach, dreht sich um	Die Liebreizende	Schwelle zur Küche	Close-up (normal camera height) close-up (normal camera height)	Schritte	10:15-10:22	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde & Einsamkeit
44	Er geht zu ihr, fasst ihre Haare an, sie dreht sich leicht um	Der Gefährliche und der Liebende	Schwelle zur Küche	close shot (normal camera height in movement forward in close-up)	Halliges Raumgeräusch, sie atmet	10:23-11:00	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde & Macht

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERA-EINSTELLUNG (EINSTELLUNGS- PERSPEKTIVE)	MUSIK/GERÄUSCH	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
45	Er beginnt sie am Hals entlang zu küssen, sie lässt sich „fallen“	Die sich Hingebende	Schwelle zur Küche	Close shot (normal camera height in movement round about)	Kling-Klang-Melodie, Kussgeräusch, entspanntes atmen	11:01-11:20	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde
46	Sie löst sich kurz von ihm, sieht ihn an und küsst ihn	Der Kuss der Femme Fatale	Schwelle zur Küche	Close shot (normal camera height in movement round about)	Kling-Klang, Melodie setzt ein, Kussgeräusch	11:21-11:42	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde & Macht
47	Sie küssen sich heftig	Die Begehrenden	Schwelle zur Küche	Close shot (normal camera height in movement round about)	Kling-Klang, Melodie wird stärker, ungewisser Ton	11:43-11:56	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde
48	Sie fingert an seinem Nackenhaar und zieht daran	Die Vernichtende	Schwelle zur Küche	Extreme close-up (normal camera height)	Kling-Klang, Melodie wird stärker, Zwielfichtes Geräusch	11:57-12:12	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Begierde & Macht
49	Er kriegt keine Luft, aufgerissene Augen, geht in die Knie, beißt sie	Der Kämpfende	Schwelle zur Küche	Close-up (normal camera height in movement backwards and round about)	Geräusch als hätte ihm Jemand ein Messer in die Brust	12:13-	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Angst & Macht

NR	HANDLUNG	ATTRIBUT	RAUM	KAMERAEinstellung (Einstellungs- Perspektive)	Musik/Geräusch	ZEIT	KATEGORIE	LEITMOTIV
					gerammt, Musik bleibt, sie schreit			
50	Sie zieht entschlossen weiter	Die Kämpfende	Schwelle zur Küche	Close-up (normal camera height) extreme close-up (normal camera height)	Er schreit wie ein Monster und um sein Leben	12:21	Kampf-(spiel) der Geschlechter	Macht
51	Und das Haar wird länger, etwas Neues wird wohl geboren werden	Der ewige Zirkel	extreme close-up (raumlos)	Extreme close-up (high shot)	Zieh-Geräusch, Einsaugen	12:27-12:44	Kampf-(spiel) der Geschlechter	(kein Leitmotiv)
	Black	Black	Black	Black	Knall	12:45-12:50	(keine Kategorie)	
	Abspann	Abspann	Abspann	Abspann	Dumpfer Ton, seichte Melodie, leicht beschwingt	12:51-13:40	(keine Kategorie)	