



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Blickwinkel –
Voyeurismus ‚In ihrem Haus‘ von François Ozon“

Verfasserin

Therese Schnöll

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Voyeurismus	3
Begriffsklärung	3
Einführung in Blick-Theorien	7
Lacan: Das Spiegelstadium	7
Sartre: Subjekt-Objekt-Wahrnehmung	8
Merleau-Ponty: Körperlichkeit der Wahrnehmung	9
Voyeurismus in Literatur und Kunst	11
Im Wandel der Zeit	11
Der lesende Voyeur	12
Das voyeuristische Medium	13
Film und Kino	13
Die Rolle des Regisseurs	16
Der Kinobesucher als Voyeur	17
Der männliche und der weibliche Blick	19
Dans la maison / In ihrem Haus	23
Allgemein	23
Bemerkung zum Filmtitel	23
Inhaltsangabe	23
Vorlage	25
Regisseur	25
Die Ebene des Blicks	29
Der Voyeur	29
Das Haus	31
Eifersucht, Begehren, Konkurrenz	32
Der Blick als Machtinstrument	33
Der männliche Blick und das Blick-Objekt Frau	37
Sadismus	41
Die Textebene	43
Die Anziehungskraft der Fortsetzung	43
Einbildungskraft: Vom Text zum Bild	44

Reflektiertes Lesen und Sehen.....	45
Bericht oder Geschichte?	47
Die unzuverlässige Erzählung: Vermischung von Realität und Fiktion.....	52
Die Ebene des Handelns.....	59
„Aktiver“ Voyeurismus	59
Beihilfe zum Voyeurismus	60
Voyeuristische Motive	63
Fenster/Tür/Vorhang.....	63
Sex	64
Gewalt.....	65
Brille	66
Zaun/Geländer	66
Spiegel	66
Kunst.....	67
Die Ebene der Selbstreflexion des Mediums	73
Der Film als bildgewordener Text.....	73
Der Kinozuseher als Voyeur.....	80
Die spezielle Situation der Kinozuseherin.....	83
Fazit.....	85
Quellen	87
Literaturverzeichnis.....	87
Internetquellen	89
Filmographie	91
Abbildungsverzeichnis	92
Anhang	93
Abstract	93
Danksagung.....	95
Lebenslauf	97

Einleitung

François Ozon ist bekannt für die Verhandlung von Themen wie Sex, Macht, Gewalt und Einsamkeit, sowie der fließenden Grenze von Realität und Fiktion. In seinem Film *In ihrem Haus* werden diese klassischen Themen mit Fokus auf Voyeurismus und Erzählkunst abgehandelt.

In dieser Arbeit wird untersucht inwiefern Ozon Voyeurismus in seinem Film herausarbeitet. Ausgehend von einer Begriffsklärung und der Einführung in Blicktheorien von Lacan, Sartre und Merleau-Ponty, wird der Voyeurismus in Bezug auf Film und Kino vorwiegend anhand von Fachtexten von Christian Metz und Laura Mulvey abgehandelt.

Nachdem allgemeine Informationen zum Film gegeben wurden, werden die Filmfiguren – aber auch der Kinobesucher – auf ihren Voyeurismus hin untersucht. Diesbezüglich stellen sich Fragen, wie beispielsweise, ob sich der Kinobesucher mit der Filmfigur Claude oder Germain auf der Ebene des Voyeurs identifiziert oder zwischen ihnen wechselt, ob Voyeurismus etwas Alltägliches oder Krankhaftes ist und inwiefern Claude oder Germain einen perversen Voyeurismus pflegen.

Ein weiterer Themenschwerpunkt dieser Arbeit beinhaltet die Fragestellung, inwiefern die Teilung des Blicks in einen männlichen und einen weiblichen bzw. die Unterscheidung zwischen männlichem und weiblichem Begehren vollzogen wird. Diesbezüglich wird unter anderem untersucht, ob Frauenfiguren im Film reine Objekte sexueller Wunschvorstellungen sind, oder sich emanzipieren.

Ebenso wird abgehandelt welche voyeuristischen Motive Ozon aufgreift, auch im Vergleich zu klassischen Filmen über Voyeurismus, wie beispielsweise *Rear Window*. Des Weiteren wird herausgearbeitet, welcher Erzählstruktur bzw. Bildsprache Ozon sich bedient und es wird auf den Konflikt von Fiktion und Realität eingegangen.

Grob zusammengefasst, wird in dieser Arbeit untersucht, inwiefern Ozon das Thema Voyeurismus in diesem Film und im Kontext der Filmgeschichte (neu) verhandelt. Der Film wurde in Originalsprache analysiert, um eine Bedeutungsverschiebung zu vermeiden. Da diese Diplomarbeit in Deutsch verfasst ist, werde ich französische Ausdrücke gegebenenfalls verwenden und übersetzen.

Voyeurismus

Begriffsklärung

Laut *Brockhaus*-Definition entsteht Voyeurismus durch Skopophilie, wobei es sich um „das überwiegende oder ausschließl. Anstreben sexueller Erregung oder Befriedigung durch heiml. Beobachtung körperl. Nacktheit, Entblößung oder sexueller Handlungen bei anderen“¹ handle. Die Grenze zur Perversion ist laut *Brockhaus* sehr fein: „Als ausschließlicher Weg zu sexueller Befriedigung gilt d. V. als eine Perversion; [...]“². Hier wird auf die Verbindung zum Exhibitionismus hingewiesen. „[A]nsonsten sind voyeurist. Anteile im Sexualverhalten weit verbreitet.“³ Auch Freud differenziert, so Ulrich Stadler in seinem Text „Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst“, zwischen normaler und perverser Schaulust. Freud geht jedoch noch einen Schritt weiter. Als normal sieht er Schaulust an, die zum Geschlechtsverkehr führt. Sobald dieser nicht ihr Ziel ist, sei sie pervers.⁴ Hierbei handelt es sich um eine sehr eng gefasste Definition des Begriffs, die beispielsweise von Ulrich Holbein kritisiert wird, da sie den Voyeurismus in eine zwingende Verbindung mit dem Tastsinn setzt und somit seiner Eigenständigkeit als Ausprägung des Sehsinns beraubt.⁵

Friedrich Kluge definiert in dem von ihm herausgegebenen *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* den Voyeur als jemanden, der „heimlich den Geschlechtsverkehr anderer (u.ä.) beobachtet“⁶. Sowohl bei Brockhaus als auch Kluge ist der Verweis auf die französische Herkunft des Wortes, die Ableitung von „voir“ (= sehen) und die Bedeutung „Zuschauer“ zu finden. Im französischen Wörterbuch *Le Nouveau Petit Robert* ist im Gegensatz zu den deutschsprachigen Nachschlagewerken auch eine feminine Version des Wortes zu finden: Voyeuse. Die Herkunft des Wortes wird auf den Anfang des 18. Jahrhunderts datiert. Frei übersetzt wird der Voyeur (bzw. die Voyeuse) als „ein durch eine mehr oder weniger gesunde

¹ *Brockhaus Enzyklopädie*, 24 Bde., Mannheim: F.A. Brockhaus ¹⁹1994.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ulrich Stadler/Karl Wagner (Hg.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Kunst*, S. 14 ff.

⁵ Vgl. Ulrich Holbein, „Von den Wonnen des Voyeurs. Ein Plädoyer für den Voyeurismus als Lebensform“, *Die Zeit*, 20. September 1991, S. 75 – 76.

⁶ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin u. New York: Walter de Gruyter ²²1989.

Neugier/Schaulust/Wissbegierde angezogener Zuseher“⁷ definiert. Ab 1883 wird der Voyeur als eine Person definiert, die „für ihre Befriedigung und ohne gesehen zu werden versucht einer intimen oder erotischen Szene zuzusehen“⁸. Eine negative Bedeutungsverschiebung der Schaulust und des Ausübenden zugleich.

In der aktuellen Version der „International Classification of Diseases“, herausgegeben von der Weltgesundheitsorganisation, ist Voyeurismus in der Sparte „Störungen der Persönlichkeit und des Verhaltens von Erwachsenen“ bzw. dem Unterpunkt „Störungen der sexuellen Präferenz“ neben Fetischismus, Exhibitionismus, Pädophilie, Sadomasochismus und weiteren gelistet.⁹ Die Definition, die mit derjenigen von Freud konform geht, lautet:

“A recurrent or persistent tendency to look at people engaging in sexual or intimate behaviour such as undressing. This is carried out without the observed people being aware, and usually leads to sexual excitement and masturbation.”¹⁰

Allgemein wird Voyeurismus als krankhaftes Verhalten, bei dem der Beobachter einer intimen Szene selbst nicht gesehen werden will, aufgefasst. Das Sehen wird in einen sexuellen Kontext gesetzt.

Laut Ulrich Stadler ist „Voyeurismus Ausdruck von Machtlust, und er schafft tatsächlich Macht, indem er die beobachtete Person in einen Zustand der Unwissenheit, mithin der Unterlegenheit, hineinzwängt und sie so zum Opfer macht.“¹¹ Diese Machtposition könne sowohl von Männern als auch von Frauen in Anspruch genommen werden. Hier verweist er darauf, dass entgegen der vorherrschenden Meinung, nach der auch in der bildnerischen Kunst seit jeher die Frau bloß das Objekt der Schaulust gewesen wäre, in einigen Gemälden Frauen den voyeuristischen Blick ausüben.¹² Die Macht des Voyeurs ist aber in gewisser Weise eine Illusion, da die Lust des Voyeurs immer „begleitet [ist] von der Angst, entdeckt und der Perversität überführt zu werden.“¹³ Die Angst kann jedoch auch zur Lust beitragen.¹⁴

⁷ PONS. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue Française de Paul Robert*, Paris: Dictionnaires le Robert 1996, Übersetzung der Autorin.

⁸ PONS. *Le Nouveau Petit Robert*, 1996, Übersetzung der Autorin.

⁹ Vgl. World Health Organisation, ICD-10 Version: 2010, <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2010/en#/F65>.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Stadler/Wagner (Hg.), *Schaulust und Voyeurismus*, S. 24.

¹² Vgl. ebd., S. 24.

¹³ Ebd., S. 25.

Um beim Beobachten nicht gesehen zu werden, kann sich der Voyeur verschiedenster Mittel bedienen. Stadler spricht in diesem Zusammenhang von Ferngläsern, Fernrohren, Fenstern, Türspalten und Schlüssellochern.¹⁵

Zusammenfassend definiert sich ein Voyeur durch die Lust am Sehen. Durch die Distanz zum Gesehenen, da er selbst nicht gesehen werden will. Durch die Macht, die er dadurch über den Angeblickten ausübt, solange er nicht entdeckt wird. Durch die Angst, entdeckt zu werden, wobei diese Angst die Macht als Illusion enttarnt, aber auch die Lust steigern kann. Durch sein Blick-Objekt bzw. seine Blick-Objekte, die er bei intimen Szenen und im extremsten Fall beim Geschlechtsverkehr beobachtet.¹⁶

¹⁴ Vgl. Stadler/Wagner (Hg.), *Schaulust und Voyeurismus*, S. 25.

¹⁵ Ebd., S. 14 ff.

¹⁶ Vgl. ebd.

Einführung in Blick-Theorien

Lacan: Das Spiegelstadium

Jacques Lacan beschreibt in seinem Aufsatz „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ den Moment in der Entwicklung des Kindes, in dem es sich im Spiegel selbst erkennt. Er bezeichnet diesen Moment als Aha-Erlebnis, erkennbar durch eine spezielle Mimik. Es folgen spielerische Gesten um die neu erkannte Situation zu erkunden und zu begreifen.¹⁷

Laut Lacan kann man „das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.“¹⁸ Durch das Erkennen des Spiegelbildes formt sich eine Vorstellung des Ichs. Entscheidend ist hier, dass

„vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des *Ich* (moi) auf einer fiktiven Linie situiert [wird], die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann, oder vielmehr: die nur asymptotisch das Werden des Subjekts erreichen wird, wie erfolgreich immer die dialektischen Synthesen verlaufen mögen, durch die es, als *Ich* (je), seine Nichtübereinstimmung mit der eigenen Realität überwinden muss.“¹⁹

Das Bild täuscht also nur eine direkte Spiegelung unseres Selbst vor, der wir nacheifern, ohne sie je erreichen zu können. Dieser Unfähigkeit müssen wir uns schließlich bewusst werden und unser reales Ich akzeptieren.²⁰ Anders gesagt: Laut Lacan zeichnet sich die Entwicklung des Kindes bzw. Bildung des Individuums durch einen geistigen Vorteil im Vergleich zu noch körperlichen Defiziten aus und wird als Geschichte projiziert. Lacan stellt fest, dass das Spiegelstadium ein Drama ist. Die körperliche Unzulänglichkeit wird überspielt bzw. aufgewogen durch Phantasie und Projektion.²¹

¹⁷ Vgl. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß [sic!] für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949“, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Hg. Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (Orig. 1996), S.175 ff.

¹⁸ Ebd., S.176.

¹⁹ Ebd., S.177.

²⁰ Vgl. ebd., S.177.

²¹ Vgl. Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, S.180.

Sartre: Subjekt-Objekt-Wahrnehmung

Die Wahrnehmung eines anderen Menschen beruht laut Jean-Paul Sartres Überlegungen zum Blick im gleichnamigen Kapitel seines Werkes *Das Sein und das Nichts* zwar auf der Gegenständlichkeit des Andern, es besteht jedoch eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei dem Andern um ein lebendiges Wesen handelt – er ist kein bloßer Gegenstand mehr, sondern hat eine leibhaftige Anwesenheit.²² Sartre erläutert, dass sich der Andere als spezieller Gegenstand auszeichnet, da er sich vom Objekt in ein Subjekt wandeln und somit den Blick umdrehen kann:

„Wenn der Objekt-Andere in Verbindung mit der Welt als der Gegenstand definiert ist, der das *sieht*, was ich sehe, muß [sic!] meine fundamentale Verbindung mit dem Subjekt-Anderen auf meine permanente Möglichkeit zurückgeführt werden können, durch Andere *gesehen zu werden*.“²³

Der Grund, warum man mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen kann, dass es sich bei dem Anderen um einen Menschen handelt, leitet sich also von der Möglichkeit ab von ihm gesehen zu werden, anders gesagt von der „permanenten Möglichkeit für ein Subjekt, das mich sieht, sich an die Stelle des von mir gesehenen Objekts zu setzen“.²⁴ Diese grundlegenden Überlegungen Sartres zum Blick und der ständigen Gefahr vom Beobachter zum Beobachteten zu werden leiten bereits über zum Voyeurismus und der ihm innewohnenden Bedingung, beim Beobachten nicht gesehen zu werden.

Sartre geht davon aus, dass sowohl Menschen, als auch Gegenstände bzw. Geräusche einen Blick konstituieren und auf den Angeblickten verweisen können. Dadurch wird der Begriff der Augen erweitert, vom Sehorgan hin zum symbolischen „Träger des Blicks“²⁵: „Der Blick, den die *Augen* manifestieren, von welcher Art sie auch sein mögen, ist reiner Verweis auf mich selbst.“²⁶ Der Andere liefert einem durch seinen Blick den Beweis der eigenen Existenz: „Es genügt, daß [sic!] der Andere mich anblickt, damit ich das bin, was ich bin.“²⁷ Diese Funktion kann nur der Andere ausüben, da man sich selber von außen nicht wahrnehmen kann, der Andere schon, was zur Scham überleitet: „[D]ie Scham ist die Wahrnehmung

²² Vgl. Jean-Paul Sartre, „Der Blick“, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hg. v. Traugott König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ¹¹2005, (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften* Bd.3), S. 457.

²³ Ebd., S. 463.

²⁴ Vgl. ebd., S. 464.

²⁵ Ebd., S. 466.

²⁶ Ebd., S. 467.

²⁷ Ebd., S. 473.

meiner selbst als Natur, wenn auch eben diese Natur mir entgeht und als solche unerkennbar ist.“²⁸ Zentral in Sartres Ausführungen über den Blick ist somit das Machtgefüge, das er in ihm erkennt. Dadurch, dass man vom Anderen gesehen wird, ist man in seinen Möglichkeiten eingeschränkt.²⁹ Sartre formuliert dies wie folgt: „So läßt [sic!] mich im Blick der Tod meiner Möglichkeiten die Freiheit des Andern erfahren.“³⁰ Der Inhaber des Blicks übt Macht über den Angeblickten aus, da er ihn in ein Objekt verwandelt.³¹

Merleau-Ponty: Körperlichkeit der Wahrnehmung

Merleau-Ponty versteht den Körper als „Wahrnehmung und Bewegung Verbindendes“³² und setzt den Blick somit in Zusammenhang mit dem Körper und Räumlichkeit. Man sieht etwas und setzt es in Bezug zu seinem Körper bzw. ermisst die Distanz zum Gesehenen und man sieht es nur durch die Bewegung des Körpers bzw. der Augen.³³ Merleau-Ponty spricht sich in seinem Essay „Das Auge und der Geist“ deshalb dagegen aus

„das Sehen als Denkooperation aufzufassen. [...] Durch seinen Körper, der selbst sichtbar ist, in das Sichtbare eingetaucht, eignet sich der Sehende das, was er sieht nicht an: Er nähert sich ihm lediglich durch den Blick, er öffnet sich der Welt hin.“³⁴

Das Sehen steht bei Merleau-Ponty in Zusammenhang mit Bewegung, mit der Erfassung von Räumlichkeit und nicht mit einem Besitz- oder Machtanspruch.³⁵ Diese Überlegung steht im Widerspruch zu Sartre, der den Blick als Herrschaftsinstrument sieht, Merleau-Ponty hingegen als ein Entdeckungsinstrument der Welt.

Merleau-Ponty untersucht ebenso wie Sartre die Gegenständlichkeit des wahrnehmenden Körpers und das Paradox zwischen Ding und Mensch:

²⁸ Sartre, „Der Blick“, S. 474.

²⁹ Vgl. ebd., S. 474.

³⁰ Ebd., S. 487.

³¹ Vgl. ebd., S. 487.

³² Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1967, S. 15.

³³ Vgl. ebd., S. 15.

³⁴ Ebd., S. 16.

³⁵ Vgl. ebd., S. 16.

„[D]as Sehen geschieht mitten aus den Dingen heraus, da, wo ein Sichtbares sich anschickt zu sehen, zum Sichtbaren für sich selbst durch das Sehen aller Dinge wird und die ursprüngliche Einheit des Empfindenden mit dem Empfundenen besteht[.]“³⁶

Für Merleau-Ponty ist die Empfindung wesentlich. Seiner Auffassung nach wäre ein „Körper, der sich nicht reflektierte, sich nicht fühlte“³⁷ nicht menschlich. Merleau-Ponty und Sartre widersprechen sich, was die Wahrnehmung des Selbst angeht. Sartre geht davon aus, dass man sich nie so wie der Andere wahrnehmen kann. Merleau-Ponty hingegen schreibt dem Körper die Fähigkeit zu, sich selbst wahrnehmen zu können: „Das Rätsel liegt darin, daß [sic!] mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, ‚die andere Seite‘ seines Sehvermögens erkennen.“³⁸ Der entscheidende Unterschied zwischen Sartres und Merleau-Pontys Sichtweise ist – wie bereits angedeutet – dass Sartre ein Machtgefüge im Blick erkennt, Merleau-Ponty jedoch die Elemente der sichtbaren Welt als gleichberechtigt ansieht und die Körperlichkeit der Wahrnehmung betont.

³⁶ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, S. 17.

³⁷ Ebd., S. 17.

³⁸ Ebd., S. 16.

Voyeurismus in Literatur und Kunst

Im Wandel der Zeit

In der Bibel wird Sehen negativ bewertet, erläutert Ulrich Stadler. Demnach ist derjenige, der nicht sieht, aber dennoch glaubt, seine Aufmerksamkeit also nicht auf etwas Gesehenes und Vergängliches sondern auf etwas Unvergängliches, Ewiges richtet, im Vorteil.³⁹ Die voyeuristischen Bibeltexte über die Alten, die Susanna beobachten, und David, der Bathseba beobachtet, sind im Freud'schen Sinne keine Beispiele für perverse Schaulust, da ihr Ziel der Geschlechtsakt ist.⁴⁰ Im Laufe der Kunstgeschichte wurden diese Bibelgeschichten jedoch so dargestellt, dass es sich um gefährliche bzw. verbotene Blicke handelt.⁴¹

Stadler schreibt: „Selbst wenn das Bedürfnis nach Indiskretion und nach Klatsch zu allen Zeiten und in allen Kulturen bestanden haben mag, so hat es doch in den letzten zwei Jahrhunderten noch nie dagewesene Formen und Dimensionen angenommen.“⁴² Nicht nur der höhere Stellenwert von Privatsphäre und der damit einhergehende Reiz der Übertretung wären eine Erklärung für gesteigerte voyeuristische Tendenzen ab dem 18. Jahrhundert. Ein wichtiges Element sei die Einbildungskraft. Durch die scharfe Trennung von Bürgertum und Machthabern war sie das einzige, das den Bürgen blieb.⁴³

Ab dem 18. Jahrhundert wird in der Literaturgeschichte das Zusehen als etwas Negatives begriffen.⁴⁴ In der Kunstgeschichte wird an Werken von beispielsweise Jakob Wilhelm Huber sichtbar, dass es nun weniger um das dargestellte Objekt an sich, als um seine Präsentationsform geht. Man könnte sagen, weg vom „was“, hin zum „wie“, oder auch weg vom Objekt, hin zum Blick.⁴⁵ Voyeurismus ist ein zentrales Thema in vielen literarischen Werken des 20. Jahrhunderts, beziehungsweise wird der voyeuristische Blick „konstitutiv auch für die Romanform“⁴⁶. So z.B. in *Ulysses* von James Joyce.⁴⁷ Auch in der Kunst spitzt sich die Auseinandersetzung mit Voyeurismus zu: „Viele von ihnen [Werke der bildenden

³⁹ Vgl. Stadler/Wagner (Hg.), *Schaulust und Voyeurismus*, S. 15.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 16.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 17 ff.

⁴² Ebd., S. 29.

⁴³ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 31.

⁴⁶ Ebd., S. 33.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 33.

Kunst] sind so angelegt, dass sie eine voyeuristische Rezeption provozieren oder aber auf eine solche spekulieren.“⁴⁸

Der lesende Voyeur

Ulrich Stadler stellt in Bezug auf Ulrich Holbeins Artikel „Von den Wonnen des Voyeurs. Ein Plädoyer für den Voyeurismus als Lebensform“ die These auf, dass wir „nicht nur voyeuristisch sind, wenn wir fernsehen und Filme anschauen, sondern auch wenn wir, statt Bilder zu beschauen, Buchstaben betrachten, also lesen. Denn auch dabei mischen wir uns nicht wirklich in das Geschehen ein.“⁴⁹ Voyeurismus definiert sich hier über Sehen, Distanz, aber auch über passives Verhalten, das eine Illusion von aktivem Verhalten schafft. Stadler schreibt: „Wir lieben nicht, sondern lassen uns etwas vorlieben.“⁵⁰

Überträgt man Freuds Definition auf den Leser von Texten, die von intimen Geschehnissen im Leben anderer handeln, so ist von perverser Schaulust zu sprechen. Der lesende Voyeur erfährt Lust nicht indem er selber Intimitäten beobachtet, sondern indem er sie durch den Bericht des Autors „sieht“. Er sieht, liest und übernimmt die Visualisierung des Textes selbst. Geschlechtsverkehr ist nicht das Ziel seines voyeuristischen Triebes. Durch das Mittelglied Buch bzw. Text ist seine voyeuristische Distanz gewahrt. Er alleine liest und ist somit im Normalfall nicht der Gefahr ausgesetzt erwischt zu werden. Das einzige Risiko könnte darin bestehen, dass der Buchtitel ihn vor anderen entblößt, die ihn beim Lesen beobachten. In Zeiten von E-Books sind solche Risiken verschwunden.

⁴⁸ Stadler/Wagner (Hg.), *Schaulust und Voyeurismus*, S. 34.

⁴⁹ Ebd., S. 12.

⁵⁰ Ebd., S. 12.

Das voyeuristische Medium

Film und Kino

Voyeurismus ist seit Anbeginn des Kinos in ebendiesem enthalten und somit ein Bestandteil des Mediums Film. Das Kinoerlebnis bietet alle Voraussetzungen für ein voyeuristisches Vergnügen des Kinozusehers. Laura Mulvey beschreibt in ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ Skopophilie – die Lust am Sehen – als einen zentralen Bestandteil des Kinos⁵¹. Freud assoziiere Skopophilie „with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze“⁵². Die Nähe zu Sartres Überlegungen zum Blick als Machtinstrument ist evident. Mulvey verweist – wie in der allgemeinen Begriffsklärung von Voyeurismus bereits erwähnt – darauf, dass sich Skopophilie in eine Perversion verwandeln kann, „producing obsessive voyeurs and Peeping Toms whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other.“⁵³

Christian Metz betont in *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* anhand des Vergleichs mit dem Theater wie nahe das Kinoerlebnis an die „nicht autorisierte Skopophilie der Urszene“⁵⁴ herankommt. Einer der Gründe hierfür ist, dass am Ende der Theatervorstellung die Schauspieler außerhalb ihrer Rolle auf die Bühne treten, im Kino jedoch der Moment fehlt, in dem die Schauspieler offenbaren, dass sie sich der Beobachtung der Zuseher bewusst waren bzw. sind.⁵⁵ Somit scheinen die Theaterschauspieler sich dem Voyeurismus freiwillig auszusetzen, der Voyeurismus im Kino hingegen hat den Reiz des Verbotenen: „Der Schauende befindet sich in der Dunkelheit und die Lichtöffnung der Leinwand wirkt unweigerlich wie ein Schlüsselloch.“⁵⁶ Außerdem beschreibt Metz den Kinozuseher als Individuum, im Gegensatz zum gemeinschaftsorientierten Zuseher im Theater:

„Die Besucher einer Kinovorstellung bilden nicht wie im Theater ein echtes ‚Publikum‘, keine provisorische Gemeinschaft; es handelt sich um eine Anhäufung

⁵¹ Vgl. Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan ²2009 S. 16.

⁵² Ebd., S. 17.

⁵³ Ebd., S. 17.

⁵⁴ Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Hg. Jürgen E. Müller, Münster: Nodus-Publikationen 2000, (= *Film und Medien in der Diskussion* Bd.9), S. 60.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 60.

⁵⁶ Ebd., S. 60.

von Individuen, die, allem Anschein zum Trotz, vielmehr der aufgesplitterten Leserschaft eines Romans ähnelt.“⁵⁷

Metz ist der Meinung, dass „das filmische Schauspiel, das Schauobjekt, das nun einmal nicht da ist, seinen Zuschauer radikaler ignoriert als das Theaterspiel“⁵⁸ und er betont die „*scharfe Trennung der Räume*, die die Kinovorführung auszeichnet“⁵⁹. Metz bezeichnet den Kinosaal als realen Raum, die Leinwand bzw. den Raum des Films als perzeptiv.⁶⁰ Er schreibt: „[D]as Wahrnehmen ist wirklich (das Kino ist nicht das Phantasma), doch das Wahrgenommene ist nicht der Gegenstand, sondern sein Schatten, sein Phantom, sein Double, seine *Nachbildung* in einer neuen Art Spiegel.“⁶¹ Diese Unerreichbarkeit des Wahrgenommenen ist der Mangel, der dem Voyeurismus innewohnt. Im Kino ist das auf der Leinwand gezeigte „von vornherein unerreichbar, an einem grundlegend *anderen Ort*, unendlich begehrenswert (nie besitzbar)“⁶². Um auf die Urszene zurückzukommen, läuft der Film

„für den Zuschauer an diesem – gleichzeitig sehr nahen und für immer unerreichbaren – ‚anderen Ort‘ ab, wo das Kind das Elternpaar beim Liebesspiel *sieht*, das Paar, das gleichsam nichts von ihm weiß und es allein läßt [sic!] als ein reines Schauendes, dessen Teilnahme unvorstellbar wäre. Diesbezüglich ist der kinematographische Signifikant nicht nur „psychoanalytischer“ Art; er ist, genauer genommen, ödipaler Art.“⁶³

Laut Metz ist der gemeinschaftliche Voyeurismus im Theater weniger verpönt, als der individuelle im Kino, der als anstößiger empfunden wird.⁶⁴

Christian Metz bezeichnet den Kinozuseher als einen „Zeugen“ und „Helfer“⁶⁵. Durch den Blick des Zusehers kommt der Film zur Welt, denn „zu diesem Zweck wird er gemacht: betrachtet zu werden, das heißt, ins Leben gerufen zu werden, durch nichts anderes als durch den Blick.“⁶⁶ Metz bezeichnet den Film folglich als exhibitionistisch, widerspricht sich bald

⁵⁷ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 60.

⁵⁸ Ebd., S. 60.

⁵⁹ Ebd., S. 60, 61.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 61.

⁶¹ Ebd., S. 46.

⁶² Ebd., S. 59.

⁶³ Ebd., S. 61.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 61.

⁶⁵ Ebd., S. 75.

⁶⁶ Ebd., S. 75.

darauf jedoch selbst: „Der Film ist exhibitionistisch und gleichzeitig ist er es nicht.“⁶⁷ Es geht um das Paradoxon, dass der Film sich so präsentiert, als wüsste er nicht, dass er angeblickt wird, obwohl er es weiß. Laut Metz muss man differenzieren:

„Derjenige, der weiß, ist das Kino, die *Institution* (und seine Präsenz in jedem Film, d.h. der Diskurs, der hinter der Geschichte steht); derjenige der nicht wissen will, ist der Film, der *Text* (der endgültige Text): die Geschichte.“⁶⁸

Dadurch, dass der Film verneint, sich bewusst zu sein, angeblickt zu werden, ist er für den Voyeur interessant: „Bei dieser Art von Voyeurismus [...] beruht der Mechanismus der Befriedigung auf dem Wissen, daß [sic!] das Objekt, dort, wo es betrachtet wird, nicht weiß, daß [sic!] es betrachtet wird.“⁶⁹ Metz fasst die voyeuristische Situation im Kino wie folgt zusammen:

„Das Gesehene weiß nicht, daß [sic!] es gesehen wird (es müßte [sic!] schon ein wenig Subjekt sein, damit es das wüßte [sic!]), und sein Nicht-Wissen erlaubt dem Voyeur, sich als Voyeur zu ignorieren. Alles was bleibt ist die nackte Tatsache des Sehens: ein Sehen außerhalb des Gesetzes, eines *Es*, das sich auf kein *Ich* [*Moi*] bezieht, ein Sehen ohne Spuren und ohne Ort, stellvertretend wie der Erzähler-Gott oder der Zuschauer-Gott: das ist die ‚Geschichte‘, die sich zur Schau stellt, die Geschichte, die regiert.“⁷⁰

Durch Selbstreflexion des Mediums kann dieses von Metz beschriebene klassische voyeuristische Konstrukt des Kinos offenbart werden. Anders gesagt indem das Gesehene dem Voyeur zu verstehen gibt, dass es sich seinem Blick bewusst ist, entlarvt es ihn.

Die Selbstreflexion des voyeuristischen Mediums Film zieht sich durch die Filmgeschichte. Ein bekanntes Beispiel ist *Rear Window* von Alfred Hitchcock. Mulvey nennt diesen Klassiker mit Verweis auf eine Analyse von Douchet, der den Film als eine Metapher für das Kino sieht: „Jeffries is the audience, the events in the apartment block opposite correspond to the screen. As he watches, an erotic dimension is added to his look, a central image to the drama.“⁷¹ *Vertigo*, ein weiteres Beispiel aus Hitchcocks voyeuristischem Filmrepertoire, zielt laut Mulvey auf die subjektive voyeuristische Erfahrung ab: „The audience follows the growth of [Scottie’s] erotic obsession and subsequent despair precisely from his point of

⁶⁷ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 75.

⁶⁸ Ebd., S. 76.

⁶⁹ Ebd. S. 76.

⁷⁰ Ebd., S. 78.

⁷¹ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 24.

view.”⁷² Dies führt zur Selbstreflexion des Kinozusehers: “[T]he spectator’s own fascination is revealed as illicit voyeurism as the narrative content enacts the processes and pleasures that he is himself exercising and enjoying.”⁷³

Mulvey bringt auf den Punkt, wie Hitchcock den Kinozuseher mit seinen eigenen Waffen schlägt: “[T]he spectator, lulled into a false sense of security by the apparent legality of his surrogate, sees through his look and finds himself exposed as complicit, caught in the moral ambiguity of looking.”⁷⁴ Diese Möglichkeit, so Mulvey, Blicke zu modifizieren und zu entlarven ist speziell im Kino gegeben: „The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. This is what makes cinema quite different in its voyeuristic potential from, say, striptease, theatre, shows and so on.”⁷⁵

Die Rolle des Regisseurs

Der Regisseur hat, wie anhand des Beispiels Hitchcock gezeigt wurde, eine entscheidende Funktion inne, da er verantwortlich dafür ist, was der Kinozuseher sieht.

Merleau-Pontys Überlegungen zur Rolle des Malers lassen sich zum Teil auf die Rolle des Regisseurs umlegen: „Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.“⁷⁶ Der Maler muss Dinge wahrnehmen („Licht, Beleuchtung, Schatten, Reflexe und Farbe“⁷⁷), die wir im Alltag nicht primär wahrnehmen, um eine Welt zu erschaffen, die wir als die uns bekannte wiedererkennen.⁷⁸ Ähnlich muss der Regisseur beim Film vorgehen. Somit ist es auch er, der uns unseren eigenen Blick spiegeln kann, indem er die Illusion bricht und uns unseren eigenen Voyeurismus vor Augen führt.

„Man sagt, ein Mensch werde in dem Augenblick geboren, wo das, was im Mutterleib zunächst nur virtuell Sichtbares war, zugleich für uns und für sich selbst sichtbar wird. Das Sehen des Malers ist eine fortwährende Geburt.“⁷⁹ Ebenso das Sehen des Regisseurs. Das Drehbuch wird durch ihn geboren und für uns sichtbar.

⁷² Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 24.

⁷³ Ebd., S. 25.

⁷⁴ Ebd., S. 25.

⁷⁵ Ebd., S. 26.

⁷⁶ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, S. 15.

⁷⁷ Ebd., S. 20.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 20.

⁷⁹ Ebd., S. 21.

Der Kinozuseher als Voyeur

Man kann die Situation des Kinozusehers mit Lacans Spiegelstadium vergleichen. Der Kinozuseher identifiziert sich mit dem Protagonisten, wie das Kind mit seinem Spiegelbild, erkennt sich in ihm wieder und erfährt ebenso eine motorische Ohnmacht im Kinosaal, da er an seinen Kinossessel gebunden ist. Erst wenn er den Kinosaal verlässt und sich durch die Funktion der Sprache über den Film unterhalten und seine Meinung kundtun kann, kann er sich als individuelles Subjekt wieder etablieren, wie das Kind dies generell durch das Erlernen der Sprache bewerkstelligt.⁸⁰

Metz geht in vielerlei Hinsicht mit der Umlegung von Lacans Spiegelstadium auf die Kinosituation konform: „[D]ie Institution Kino verlangt nach einem unbeweglichen und schweigsamen Zuschauer, einem verborgenen Zuschauer, der sich konstant im Zustand herabgesetzter Motorik und gesteigerter Wahrnehmung befindet“⁸¹. Die Identifikation betreffend widerspricht Metz Lacan, da sich laut ihm der Zuschauer „im letzten Moment wieder als Subjekt erfaßt [sic!], durch eine paradoxe Identifizierung mit der (unsichtbaren) Seh-Instanz.“⁸² Im Gegensatz zum Spiegelstadium bei Lacan, wo sich das Kind mit etwas „Gesehenem“⁸³ identifiziert, „identifiziert sich der Zuschauer [im traditionellen Kino] nur noch mit etwas Sehendem: sein Abbild erscheint nicht auf der Leinwand, die primäre Identifizierung ist nicht mehr um ein Subjekt-Objekt konstruiert, sondern um ein reines, all-sehendes und unsichtbares Subjekt.“⁸⁴ Metz beschreibt somit eine neue Machtkonstruktion des Blicks im Kino, da der Zuseher sich durch die Identifizierung mit dem all-sehenden Subjekt als der ultimative Machtinhaber des Blicks etabliert. Metz spricht, wie bereits erwähnt in diesem Zusammenhang, vom Zuschauer-Gott. Er schließt somit die von Sartre beschriebene allgegenwärtige Gefahr der Umkehrung des Blickes aus. Ein unsichtbares, all-sehendes Subjekt kann nicht angeblickt werden. Der Voyeur ist in seinem Voyeurismus laut Metz komplett ungestört.⁸⁵

⁸⁰ Vgl. Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, S.176 ff.

⁸¹ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 77.

⁸² Ebd., S. 77.

⁸³ Ebd., S. 77.

⁸⁴ Ebd., S. 77, 78.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 77 ff.

Mulvey fasst Lacans Spiegeltheorie in ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ zusammen und betont, dass die Erkenntnis des Bildes im Spiegel als Ich, obwohl es nie das wirkliche Ich zeigt, sondern eine Projektion ist („ideal ego“⁸⁶), die Voraussetzung für die Identifikation mit anderen ist.⁸⁷ Es geht also um die “long love affair/despair between image and self-image”.⁸⁸ Umgelegt auf den Film führt dies beispielsweise zur Identifikation des Zusehers mit dem männlichen Filmstar, dessen „glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete more powerful ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror.”⁸⁹ Der Protagonist, den der Kinozuseher im Spiegel der Leinwand sieht, ist ihm überlegen, aber er identifiziert sich mit ihm, da er sein Ideal-Ich ist.⁹⁰

Wie bereits erwähnt wurde, sind die Unerreichbarkeit des Gesehenen und das damit verbundene starke Begehren danach, ein wesentlicher Aspekt des Voyeurismus und somit auch der Kinosituation. Metz schreibt diesbezüglich:

„Der Voyeur ist sehr darauf bedacht, eine Kluft, einen Leerraum, zwischen dem Objekt und dem Auge, dem Objekt und dem eigenen Körper, aufrechtzuerhalten: Sein Blick nagelt das Objekt in angemessener Distanz fest, so wie auch die Kinozuschauer darauf achten, nicht zu nah, aber auch nicht zu weit von der Leinwand zu sitzen.“⁹¹

Die Distanz zum Blick-Objekt ist deshalb so ausschlaggebend, da ihre Überwindung

„die Gefahr [birgt], das Subjekt zufriedenzustellen, das Objekt zu konsumieren (das zu nahe Objekt kann nicht mehr gesehen werden), es könnte zum Orgasmus und zur Lust am eigenen Körper kommen und somit zum Ausleben anderer Triebe, die die Kontaktsinne ansprechen und dem skopischen Dispositiv ein Ende setzen.“⁹²

Das Kino ist für den Kinozuseher der Ort, wo er seinen Voyeurismus immer wieder ausüben kann, da die Distanz in der Kinosituation immer aufrechterhalten bleibt.

⁸⁶ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 18.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 18.

⁸⁸ Ebd., S. 18.

⁸⁹ Ebd., S. 21.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 18 ff.

⁹¹ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 57, 58.

⁹² Ebd., S. 58.

Mulvey spricht davon, wie das Kino dem Publikum „a sense of separation“ vermittelt und mit „their voyeuristic fantasy“⁹³ spielt. Beispielsweise durch den Kontrast des Lichts: „[T]he darkness in the auditorium (which isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation.“⁹⁴ Im Sinne von Mulveys Auffassung, dass sich der Kinozuschauer mit einer Filmfigur identifiziert, spricht sie von der Illusion der voyeuristischen Distanz, im Gegensatz zu Metz, der diese als gegeben annimmt, weswegen er auch die Identifikation des Zuschauers mit der Seh-Instanz bzw. der Kamera argumentiert.⁹⁵ Mulvey schreibt: „Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world.“⁹⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Metz von einer voyeuristischen Situation im Kino ausgeht, in der der Voyeur keine Gefahr läuft, sich seines Voyeurismus bewusst zu werden und ihn somit ungehindert ausleben kann. Mulvey hingegen betont zwei sich widersprechende Aspekte der Schaulust im Kino: Einerseits die Distanz zum Gesehenen und andererseits die Identifikation: „The first is a function of the sexual instincts, the second of ego libido.“⁹⁷ Nach Mulveys Auffassung, befindet sich der Zuschauer in einer ambivalenten Situation und kann jederzeit als Voyeur entlarvt werden.⁹⁸

Der männliche und der weibliche Blick

Laura Mulvey beschreibt in ihrem Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ wie patriarchale Gesellschaftsstrukturen die Auffassung von Schaulust beeinflussen: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female.“⁹⁹ Franz Grafl bezeichnet Mulveys Überlegungen in seinem Text „Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust“ als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit der Teilung des Blicks in den aktiven männlichen und den passiven weiblichen und die Suche nach Alternativen zu dieser Teilung. Hierbei führt er John

⁹³ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 17.

⁹⁴ Ebd., S. 17.

⁹⁵ Vgl. Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 77 ff.

⁹⁶ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 17.

⁹⁷ Ebd., S. 18, 19.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 25 ff.

⁹⁹ Ebd., S. 19.

Cassavetes und dessen Film *Faces*¹⁰⁰ als Beispiel an, in dem versucht wird sowohl dem männlichen als auch dem weiblichen Blick gerecht zu werden.¹⁰¹

1981 veröffentlichte Mulvey den Aufsatz „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“, in dem sie verstärkt auf den Aspekt der Frau als Zuseherin im Kino und in weiterer Folge auf das Melodram eingeht.¹⁰²

Mulvey schreibt, dass die auf Männer zugeschnittene Schaulust im Kino das weibliche Kinovergnügen nicht zwingend trüben muss, da die Frau durch Übernahme des männlichen Blicks eine neugewonnene Machtposition ausleben kann: „She [the female spectator] may find herself secretly, unconsciously almost, enjoying the freedom of action and control over the diegetic world that identification with a hero provides.“¹⁰³ Von dieser soeben beschriebenen Zuseherin geht Mulvey in ihren weiteren Ausführungen aus.

Freud argumentiert, dass die Frau zwischen “‘passive’ femininity and regressive ‘masculinity’” schwankt. Mulvey kommt in Bezug auf das Kinoerlebnis zu dem Schluss, dass Frauen durch die Identifikation mit dem männlichen Protagonisten einen Teil ihrer sexuellen Identität wiederentdecken können.¹⁰⁴ Der Frau wird in der Narration klassischer Hollywoodfilme die passive Rolle zugeteilt, als Beispiel führt Mulvey an, dass in eben diesen Filmen meist die Hochzeit das Ende der Narration bildet. Durch Identifikation mit dem männlichen Hauptdarsteller kann die Frau die aktive Rolle übernehmen.¹⁰⁵ Sie nimmt ein anderes Geschlecht an: “[A]s desire is given cultural materiality in a text, for women (from childhood onwards) trans-sex identification is a *habit* that very easily becomes *second nature*.”¹⁰⁶ Nur durch diese temporäre Aneignung des anderen Geschlechts kann die Frau aus ihrer gesellschaftlich als korrekt angesehenen Rolle der Frau ausbrechen: „[T]he masculine identification, in its phallic aspect, reactivates for [the female spectator] a fantasy of ‘action’ that correct femininity demands should be repressed. The fantasy ‘action’ finds expression through a metaphor of masculinity.”¹⁰⁷

¹⁰⁰ *Faces*, Regie: John Cassavetes, USA 1968.

¹⁰¹ Vgl. Franz Graf, „Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 82.

¹⁰² Vgl. Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 31.

¹⁰³ Ebd., S. 31, 32.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 34.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁰⁶ Ebd., S. 35.

¹⁰⁷ Ebd., S. 39.

Diese Strategie der Anpassung und Übernahme der männlichen Position beinhaltet jedoch in gewisser Weise eine Resignation: sich nicht gegen das männlich-dominierte Blickregime zu wenden.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Vgl. Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 39.

Dans la maison / In ihrem Haus

Allgemein

Bemerkung zum Filmtitel

Ich verwende in dieser Arbeit den deutschen Titel des Films, möchte jedoch darauf hinweisen, dass durch die Übersetzung eine Bedeutungsverschiebung entsteht. Der Originaltitel *Dans la maison* lässt sich wörtlich mit „Im Haus“ übersetzen, ist also um einiges allgemeiner gehalten, als der deutsche Titel, der ein Possessivpronomen hinzufügt und auf ein bestimmtes Haus verweist.

Inhaltsangabe

Am Lycée Gustave Flaubert beginnt ein neues Schuljahr und die Schuluniform wird wieder eingeführt. Germain, ein frustrierter Französischlehrer, beklagt seiner Frau Jeanne gegenüber, wie schlecht seine diesjährigen Schüler schreiben würden, bis ihm ein Aufsatz von seinem Schüler Claude Garcia in die Finger gerät. Dessen ausgeklügelter Plan, durch Nachhilfestunden Zutritt zum Haus seines Schulfreundes Rapha Artole zu erlangen, das er bereits den ganzen Sommer lang beobachtet hat, zieht Germain und seine Frau Jeanne, der er den Text vorliest, in den Bann. Der Aufsatz endet mit den Worten „Fortsetzung folgt“. Während Jeanne damit beschäftigt ist die Erben der Galerie, die sie leitet, davon zu überzeugen eben diese nicht zu schließen, erkundigt sich Germain über Claudes Familienverhältnisse, welche sich als schwierig erweisen. Daraufhin beginnt er Claude außerhalb des Unterrichts Nachhilfestunden bezüglich Literatur und Schreiben zu geben. So versorgt Claude Germain und auch dessen Frau Jeanne mit seinen voyeuristischen Fortsetzungsgeschichten über die Familie Artole: Rapha jun., Rapha sen. und Esther. Germain gibt Claude Rückmeldungen und Verbesserungsvorschläge, die meist auf seinen Gesprächen mit Jeanne basieren. Beispielsweise rät er ihm seine Figuren nicht zu verurteilen und erklärt ihm die Konstruktion einer Erzählung anhand der Heldenreise. Jeanne steht diesen Texten mit wachsender Besorgnis gegenüber.

Als Claude andeutet, dass er bald keine Texte mehr schreiben können werde, weil Esther ihn nicht mehr im Haus haben wolle, fühlt sich Germain dazu aufgefordert den Mathetest zu

stehlen und lehnt dies ab. Claude solle seine Phantasie einsetzen. Nachdem er jedoch keinen neuen Text von Claude erhält, begeht er doch die Straftat, die Claudes Präsenz im Haus sichert. Unter dem Vorwand sein Mathebuch vergessen zu haben, erreicht Claude an einem Samstagnachmittag, während die Raphas Basketball spielen, sein Ziel: Alleine mit Esther im Haus zu sein. Jeanne, die immer wieder Bedenken geäußert hat, ist besorgt, Germain hingegen glaubt den nächsten großen Schriftsteller entdeckt zu haben.

Germain und Jeanne nehmen immer mehr Anteil am Leben der Artoles und tauchen plötzlich selbst in Claudes Texten auf. In diesem Zusammenhang erfährt Jeanne, dass Germain die Matheaufgaben gestohlen hat und ist entsetzt. Germain versichert, so etwas würde nie wieder passieren. Claude wird unterdessen von den Artoles zum Abendessen eingeladen. Germain gibt Claude weiterhin Ratschläge und ist überzeugt, es müsse ein Konflikt für die Figur von Rapha jun. gefunden werden. Den folgenden Samstagnachmittag verbringt Claude nicht mit Esther, sondern sucht die Raphas beim Basketball auf. Germain ist nicht begeistert, er findet Claude im Haus besser. Im Unterricht wählt er Rapha jun. aus um seinen Aufsatz zum Thema „Mein bester Freund“ vor der Klasse vorzulesen, was er demnach unter dem Gelächter seiner Klassenkameraden ausführt. Rapha fühlt sich gedemütigt, woraufhin ihn Claude ermuntert einen Artikel über seine Erfahrung für die Schülerzeitung zu schreiben. Ein Friedensangebot von Germain wird durch Claude zunichte gemacht und der Artikel somit veröffentlicht. Der Direktor erstattet Meldung über den Vorfall, Rapha sen. fordert Germain zu einer öffentlichen Entschuldigung auf.

Bei Jeannes Vernissage taucht das Ehepaar Artole auf, woraufhin Germain die Flucht ergreift. Jeanne hatte sie eingeladen, um Germain eine Freude zu machen. An diesem Abend übernachtet Claude das erste Mal im Haus der Artoles. Bevor sie zu Bett gehen, küsst Rapha Jun. Claude plötzlich. Später beobachtet Claude Rapha jun. im Schlaf. Nachdem Germain ihn darauf hinweist, sich auf seine eigenen Begierden zu konzentrieren, beschreibt Claude, wie er das Ehepaar Artole beim Schlafen beobachtet und sie sich beim Sex vorstellt. Jeanne befürchtet, dass Germain Claude begehren würde, doch dieser bestreitet das.

Claude verbringt einen weiteren Nachmittag mit Esther. Die Idylle wird getrübt, als Claude entdeckt, dass Rapha jun. Selbstmord begangen hat. Am nächsten Tag in der Schule fehlt Rapha jun. und Germain fragt Claude, ob er wisse, wo er sei. Dieser verneint, woraufhin Germain in Panik die Sekretärin aufsucht, die bei den Artoles anruft. Rapha hat die Grippe. In

einem ernsten Gespräch macht Germain Claude klar, dass dieser zu weit gegangen sei. Claude könne zwar weiter schreiben, aber er würde nicht mehr lesen. Im nächsten Moment tut Germain jedoch genau dies, als er den von Claude aus Wut weggeschmissenen neuen Text liest.

Rapha sen. gesteht Esther, dass er das Auto seines Chefs abgefackelt hat und bittet sie, ihm noch eine Chance zu geben. Sie sagt ihm, dass sie schwanger sei. Rapha jun. kommt hinzu und bittet um einen neuen Nachhilfelehrer, er wolle Claude nie wieder sehen. Da im Haus nun kein Platz mehr für ihn ist, begibt sich Claude auf die Suche nach einem Ende für seinen Lehrer Germain und fährt zu seiner Wohnung. Germain wird währenddessen vom Direktor suspendiert, als Rapha jun. gesteht, dass Germain die Matheaufgaben weitergegeben hat. Jeanne und Claude lernen sich kennen.

Als Germain nach Hause kommt übergibt Jeanne ihm einen letzten Text von Claude, den dieser hinterlassen hat. Jeanne packt ihre Koffer und will Germain verlassen. Dieser denkt, Jeanne habe mit Claude geschlafen und würgt sie. Sie überwältigt ihn, indem sie ihm mit einem Buch auf den Kopf schlägt. Am Ende besucht Claude Germain in der Nervenanstalt. Sie sitzen nebeneinander auf einer Parkbank, blicken auf einen Wohnblock und denken sich Geschichten über dessen Bewohner aus.

Vorlage

In ihrem Haus basiert auf dem Theaterstück „El chico de la última fila“ – übersetzt „Der Junge aus der letzten Reihe“ – von Juan Mayorga. Die Gegenüberstellung von Original und filmischer Adaption wird im Kapitel *Der Film als bildgewordener Text* vollzogen.

Regisseur

François Ozon wurde 1967 in Paris geboren. Er studierte Film an der Universität Paris 1 – besser bekannt als Sorbonne – und anschließend ab 1990 Regie an der renommierten Filmhochschule La fémis.¹⁰⁹ „Viele seiner Kurzfilme liefen auf internationalen Filmfestivals. 1996 gewann er mit seinem Film *Une robe d'été* den Pardi di Domani am Internationalen Filmfestival in Locarno. Sein erster Spielfilm *Sitcom* lief 1998 in der offiziellen Auswahl der

¹⁰⁹ Vgl. Offizielle Website von François Ozon, <http://www.francois-ozon.com/fr>, 6.6.2013, Übersetzung der Autorin.

Semaine Internationale de la Critique der Internationalen Filmfestspiele von Cannes.“¹¹⁰

Ozon verbindet eine langjährige Zusammenarbeit mit Philippe Rombi, der neben der Filmmusik für *In ihrem Haus* unter anderem auch die Filmmusik für *Swimming Pool* und *5x2* komponiert hat.

Im Kontext seines Filmschaffens gesehen greift Ozon in *In ihrem Haus* bereits in anderen seiner Filme verwendete Motive auf und verhandelt sie neu. In seinem ersten Spielfilm *Sitcom* ist es beispielsweise eine Ratte, die im Haus einer Familie ungeahnte Begierden ans Licht bringt. In *Les amants criminels* spitzt sich die Situation von Luc und Alice in der Hütte eines Eremiten zu. In *8 femmes* wird abermals eine Familie in ihrem Haus durch einen Mord auf den Prüfstand gestellt.¹¹¹ Sex, Macht, Gewalt, Einsamkeit und die fließende Grenze zwischen Realität und Fiktion ziehen sich durch Ozons filmisches Werk. Seine Filme stehen auch oft in enger Verbindung mit Theater. Es handelt sich immer wieder um Adaptionen von Theaterstücken – beispielsweise *8 femmes* und *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* – und bzw. oder er bedient sich einer theatralischen Methodik des Filmens. In Bezug auf die Adaption von Mayorgas Theaterstück betonte Ozon in Interviews immer wieder, dass Mayorga ihm freie Hand gelassen und ihm vollstes Vertrauen und Respekt zugesprochen habe.¹¹²

Ozon antwortete in einem Interview zu seinem Film *Jeune & Jolie* mit der Süddeutschen Zeitung – im Hinblick auf seine fortwährende Beschäftigung mit dem Thema – auf die Frage „Was reizt Sie am Voyeurismus als filmisches Mittel?“¹¹³ Folgendes:

„Jeder, der ins Kino geht, möchte auf der Leinwand Sex- oder Mordszenen sehen. Und jeder, der diesen Wunsch hat, ist ein Voyeur. Ich bewerte das nicht - es entspricht einfach nur der Realität. Wir wollen im Kino Geschichten erzählt bekommen, doch

¹¹⁰ Offizielle Website von François Ozon, Übersetzung der Autorin.

¹¹¹ Vgl. Wolfgang Gumpelmaier, „François Ozon – Filmemacher zwischen den Traditionen? Die französische Filmgeschichte und ihre Auswirkungen am Beispiel des französischen Regisseurs“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005.

¹¹² Z.B.: In The House (Dans la maison) - Director Francois Ozon Interview, *Premiere Scene*, <http://www.youtube.com/watch?v=UcoMrZc4Kil> (Zugriff: 23.11.2013, Kanal: <http://www.youtube.com/user/PremiereScene?feature=watch>).

¹¹³ Paul Katzenberger, „François Ozon über Jugend und Sexualität“, *sueddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/francois-ozon-ueber-jugend-und-sexualitaet-schoene-menschen-wollen-unanstaendig-sein-1.1816588-2>, 23.11.2013.

damit wir den Geschichten bis zum Ende folgen, brauchen wir Gewalt und Sex auf der Leinwand.“¹¹⁴

Auf den Einwand des Journalisten, dass es doch auch Filme gebe, die ohne Gewalt und Sex auskommen, erwidert Ozon: „Ja, sicher. Manchmal wollen Kinogänger in Filmen etwas lernen, doch meistens wollen sie intensive Gefühle spüren. Und die Gefühle sind einfach tiefer, wenn du eine wunderschöne Frau siehst, die nackt ist. Was denken Sie?“¹¹⁵ Ozon bekennt sich in Interviews immer wieder dazu, selbst ein Voyeur zu sein.

¹¹⁴ Paul Katzenberger, „François Ozon über Jugend und Sexualität“, *süddeutsche.de*.

¹¹⁵ Ebd.

Die Ebene des Blicks

Der Voyeur

Im Film *In ihrem Haus* ist Claude Garcia die sehende Instanz und verkörpert den Voyeur im klassischen Sinne, wobei sich dies im Laufe des Films ändert. Er beobachtet Intimitäten des Familienlebens der Artoles und will dabei nicht gesehen werden. Im Film ist er die Figur, die andere Figuren mit festem Blick beobachtet, während die Blicke der anderen Figuren immer wieder abschweifen und sich nicht bewusst sind, dass sie beobachtet werden. Er ist der Beobachter, die anderen wägen sich in Sicherheit – zumindest anfangs. Sie scheinen Claude in seinem Voyeurismus zu bestätigen, oder wie Metz es beschreibt: „Der passive Part (der Angeschaute) scheint im Theater wie beim Voyeurismus in den eigenen vier Wänden, einfach weil er körperlich anwesend ist, weil er nicht weggeht, zuzustimmen und freiwillig mitzumachen.“¹¹⁶ Die erste Annäherung an die Familie besteht darin, dass er das Haus der Artoles jeden Nachmittag des Sommers von einer Parkbank aus beobachtet, bis er sich zu Beginn des Schuljahres Zutritt zum Haus verschafft. Somit bricht er mit der klassischen Voyeursrolle und begibt sich in größere Gefahr gesehen zu werden. Der gänzliche Bruch vollzieht sich, als er sich Raphas Mutter Esther in einer Szene des Films als Voyeur offenbart, indem er aus seiner Beobachtungsposition tritt und ihr einen Zettel bzw. ein Gedicht überreicht. Somit gibt er die für den Voyeurismus entscheidende Distanz auf.

Im Klassenzimmer sitzt Claude immer in der letzten Reihe. Als Germain seiner Frau Jeanne davon erzählt, weist sie ihn darauf hin, dass er sich auch immer in die letzte Reihe setze. Er erklärt ihr: „C’est la meilleure place, tu sais. Tu vois tout le monde et personne te voit.“¹¹⁷ – „Das ist der beste Platz, weißt du. Du siehst alle und keiner sieht dich.“¹¹⁸ Die perfekte Beobachtungsposition. Bereits am Anfang des Films, als der Schuldirektor den Lehrern die Neuerungen der Schulordnung vorträgt, wählt Germain einen Sessel in der letzten Reihe. Der Direktor informiert über die Wiedereinführung der Schuluniform und bezeichnet diese als ein wagemutiges Symbol für die Gleichstellung der Lernenden. Im Kontext des Beobachtens gesehen, entsteht durch das Tragen von Schuluniformen eine entindividualisierte Masse, aus

¹¹⁶ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 59.

¹¹⁷ *In ihrem Haus*, Regie: François Ozon, DVD-Video, Concorde Home Entertainment 2013, 00:16:04 – 00:16:14; (Orig. *Dans la maison*, F 2012).

¹¹⁸ Ebd., Übersetzung der Autorin.

der heraus es leichter fällt zu beobachten. Die Uniform beschert dem Voyeur eine Form von Anonymität, da es schwerer fällt ihn selbst zu identifizieren.

Das erste, was die Kamera von Claude offenbart sind seine Füße. Wir sehen ihn beim Anziehen seiner Socken, rechts und links von ihm steht jeweils ein Schuh bereit. Die Szene wird von non-diegetischer simpler E-Gitarrenmusik begleitet. Die folgenden Einstellungen zeigen ihn beim Anziehen eines Hemdes mit Fokus auf seinen Oberkörper, beim Anziehen einer Hose mit Fokus auf seinen Unterkörper, beim Anlegen einer Krawatte, beim Schnüren seiner Schuhe sowie beim Anlegen des letzten Kleidungsstückes: ein Sakko, dessen Brusttasche mit dem Logo und dem Namen von Claudes Schule bestickt ist: Lycée Flaubert. All das, ohne sein Gesicht zu offenbaren.¹¹⁹ Claude wird in engem Zusammenhang mit Körperlichkeit in die Narration des Films eingeführt. Durch das Ankleiden entzieht er sich dem voyeuristischen Blick des Kinobesuchers. Durch eine Textstelle aus Sartres Kapitel über den Blick lässt sich die Symbolik dieser Szene verdeutlichen:

„[D]er Körper symbolisiert hier unsere wehrlose Objektheit. Sich bekleiden, heißt seine Objektheit verbergen, heißt das Recht beanspruchen, zu sehen ohne gesehen zu werden, heißt reines Subjekt zu sein.“¹²⁰

Claude beansprucht die Rolle des Sehenden.

Er betritt uniformiert den Schulhof und verschwindet nach und nach in der Masse der ankommenden, uniformierten Schüler, oder besser gesagt in der anonymen Masse.¹²¹ Verstärkt wird der Effekt durch die Beschleunigung der Szene und immer schneller, lauter und vielschichtiger werdende non-diegetische Musik. Passfotos im Raster von 10 mal 20 füllen die gesamte Kameraeinstellung aus und blättern immer weiter durch. Die Kamera nähert sich an, verengt das Raster auf 8 mal 16, 6 mal 12, 5 mal 10, 4 mal 8, 3 mal 6, und schließlich jeweils 2 Schüler nebeneinander. Die letzten beiden sind Rapha Artole und Claude.¹²² Sie sind jedoch nur für den Bruchteil einer Sekunde zu sehen. Der Kinobesucher nimmt das Bild nur unterbewusst wahr. Das Verschwinden Claudes in der Masse verstärkt sein Rollenbild des Sehenden. Er ist es, der sieht und somit nicht gesehen wird.

¹¹⁹ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:02:27 – 00:02:44.

¹²⁰ Sartre, „Der Blick“, S. 516, 517.

¹²¹ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:02:44 – 00:03:28.

¹²² Vgl. ebd., 00:03:28 – 00:03:28.

Der Kinozuseher ist in der Dunkelheit anonym, nicht sichtbar, so wie Claude in seiner Schuluniform in der Masse nicht mehr sichtbar ist. Ozon fordert den Zuseher in dieser Szene heraus. Als Claude in seiner Uniform den Schulhof betritt, fällt es leicht ihn zu beobachten. Sobald nach und nach immer mehr Schüler eintreffen, wird die Beobachtung Claudes schwieriger, bis sie schließlich unmöglich wird. In diesem Moment teilt der Zuseher Claudes Position des Anwesenden, aber Unsichtbaren.

Das Haus

Das Bekenntnis von Claude in seinem ersten Aufsatz, das Haus der Artoles den Sommer über jeden Nachmittag von einer Parkbank aus beobachtet zu haben, vermittelt Unbehagen. Ein Haus ist in erster Linie ein Rückzugsort, geschützt von vier Wänden. Mit dieser Annahme spielt auch Michael Haneke in seinem Film *Funny Games*¹²³, in dem das Heimliche durch das Eindringen eines bzw. mehrerer Fremder unheimlich wird.

Das Haus ist ein beliebter Schauplatz Ozons. Es ist für ihn ein Ort, an dem sich vordergründig eine heile Welt darbietet, meist die, der bourgeoisen Familie. Durch das Eindringen eines Fremden werden die versteckten Konflikte und Begehren sichtbar. Ozon verriet in einem Interview¹²⁴, dass *Teorema*¹²⁵ von Pasolini eine Inspirationsquelle für *In ihrem Haus* war. Ein mysteriöser Besucher verändert in diesem Film das Leben aller Familienmitglieder.

Dem Haus der Artoles haftet eine gewisse Künstlichkeit an. Es handelt sich buchstäblich um ein Bilderbuchhaus. Claude hat über den Sommer eine Vorstellung des Hauses und seiner Bewohner entwickelt und betritt es nun, um es mit eigenen Augen zu sehen. In dem Moment, in dem Claude Rapha Nachhilfestunden anbietet, mit dem Hintergedanken Zutritt zum Haus der Artoles zu erlangen, erweitert sich seine Rolle des klassischen Voyeurs, da er von seiner passiven Beobachtungsposition zu einer aktiven wechselt. Claude ist im Grunde ein Spion im Haus der Artoles. Er blickt hinter die Fassade einer Familie der Mittelklasse und erforscht ein Leben, das sich massiv von seinem eigenen unterscheidet. Durch seine Berichte in Aufsatzform ermöglicht er Germain – und unwissentlich auch Jeanne – ebenso den Einblick in sonst verborgene Vorgänge in einem Haus.

¹²³ *Funny Games*, Regie: Michael Haneke, USA 2007 (Original: AT 1997).

¹²⁴ Q&A with François Ozon for *In the House*, *BFI London Film Festival*, <http://explore.bfi.org.uk/513dc65014234>, 26.11.2013.

¹²⁵ *Teorema*, Regie: Pier Paolo Pasolini, I 1968.

Eifersucht, Begehren, Konkurrenz

In seinem zweiten Aufsatz erklärt Claude, warum er Rapha ausgewählt hat. Er macht sich lustig über ihn und bezeichnet ihn als banal und sympathisch. Rapha wird dazu passend von der Kamera im Loser's Point eingefangen.¹²⁶ Er ist in Claudes Augen ein Mittel zum Zweck. Rapha scheint leicht zu schielen. Seine Sicht ist getrübt. Er erkennt die Gefahr, die von Claude ausgeht, nicht. Claude beobachtet Rapha bereits seit dem letzten Schuljahr, als ihm auffiel, dass dieser oft von seinen Eltern von der Schule abgeholt wird. Anderen Jungen in seinem Alter wäre dies peinlich, Rapha hingegen nicht. Der Anziehungspunkt für Claude sind also Raphas Familienverhältnisse. Diese werfen für ihn die Frage auf: „C'est comment la maison d'une famille normale?“¹²⁷ – „Wie ist das Haus einer normalen Familie?“¹²⁸

Sobald die Selbsterkenntnis der Wahrnehmung des Anderen weicht, tritt das Individuum in Konkurrenz mit dem Anderen, so Lacan.¹²⁹ Claude projiziert seine Wunschvorstellung einer Familie auf die Familie Artole. Seine Eifersucht entwickelt sich zu Begehren. Er tritt in Konkurrenz mit den Raphas um Esther. Es stellt sich die Frage, ob Claude in Esther einen Mutterersatz sucht. Wenn dies der Fall ist, ist sein Verlangen nach ihr ödipal. Er rivalisiert mit Rapha sen., dem Vater – wenn auch nicht der seinige, so doch in dieser Familienkonstellation, in die er sich als eine Mischung aus Sohn, Bruder und Liebhaber einfügt.

Claudes Machtposition wird in dem Moment gestürzt, in dem Rapha jun. sieht, wie Claude seine Mutter Esther küsst.¹³⁰ Dies ist für Rapha jun. in zweierlei Hinsicht traumatisch. Einerseits offenbart sich für ihn so Claudes Zurückweisung, nachdem Rapha jun. ihn ebenso in einer vorigen Szene geküsst hat. Andererseits ist es der Vertrauensbruch schlechthin. Claude, sein bester Freund und Mitglied seines „Teams“, dem auch sein Vater angehört, hat eine Grenze überschritten. Derjenige, der solange blind demgegenüber war, was direkt vor ihm vor sich ging, übernimmt die Rolle des Sehenden, was ihn zur Erkenntnis und Macht führt. Rapha jun. schlägt Claude und stellt klar, dass er und sein Vater ein Team sind.¹³¹ Claude ist somit aus der Familie Artole und ihrem Haus ausgeschlossen.

¹²⁶ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:11:24 – 00:11:38.

¹²⁷ Ebd., 00:12:13 – 00:12:20.

¹²⁸ Ebd., Übersetzung der Autorin.

¹²⁹ Vgl. Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, S.182, 183.

¹³⁰ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:12:44 – 01:13:37.

¹³¹ Vgl. ebd., 01:20:54 – 01:21:36.

Der Blick als Machtinstrument

Der erste Blick der Kamera auf Germain, die erste Einstellung des Films nach einer Titleinblendung, zeigt ihn alleine in einem weitläufigen Raum auf einer Bank sitzend, zwei Blätter Papier in den Händen haltend und lesend.¹³²



Abb. 1: Germain im Loser's Point, *In ihrem Haus*, 00:00:17.

Durch Bildsprache wird bereits in der ersten Szene klar, wer der Verlierer dieses Films sein wird. Germain wird von der Kamera meist im Loser's Point mit leichter Aufsicht eingefangen. Zentral im Bild, verloren und alleine. Er ist eine ambivalente Figur. Einerseits wird er von Anfang an als intellektueller, belesener Charakter eingeführt – er liest beispielsweise Schopenhauer, andererseits hat er etwas Kindliches und Hilflores an sich. In der ersten Szene wird Germain von einer vorbeikommenden Kollegin darauf hingewiesen, dass sie spät dran seien und sie drängt ihn mit einer Hand auf seinem Rücken zum Gehen.¹³³ Dieser kurze Moment beinhaltet etwas Mütterliches: Die Kollegin übernimmt die Rolle der Mutter, die den Schuljungen zur Eile aufruft, damit er nicht zu spät zur Schule kommt.

Dass der Blick ein Ausdruck von Macht sein kann, wird im Film immer wieder aufgearbeitet. Claude ist Germain zwar als Schüler untergeordnet, in der Blickhierarchie steht er aber über

¹³² Vgl. *In ihrem Haus*, 00:00:17 ff.

¹³³ Vgl. ebd., 00:00:17 – 00:01:03.

ihm. Germain ist von Claude abhängig. Nur durch ihn kann er die Geschehnisse im Haus verfolgen.

Eine spezielle Szene im Haus der Artoles verdeutlicht die Macht von Blicken. Claude beobachtet das Ehepaar Artole und bemerkt nicht, wie er im selben Moment von Rapha jun. beobachtet wird. *Wer beobachtet schränkt folglich sein Blickfeld ein und begibt sich in Gefahr selbst unbemerkt beobachtet zu werden.*



Abb. 2: Der Blick als Machtinstrument im Haus Artole, *In ihrem Haus*, 00:48:00.

Diese These ist durch ein Zitat von Jean-Paul Sartre belegbar: „[W]ir können nicht die Welt wahrnehmen und gleichzeitig einen auf uns fixierten Blick erfassen; es muss entweder das eine oder das andere sein.“¹³⁴ Claude nimmt das Ehepaar Artole wahr und ist sich deshalb nicht bewusst, dass er angeblickt wird. In dem Moment, in dem er Raphas Blick erfassen würde, würde er nicht mehr wahrnehmen. Sartre erklärt dies wie folgt: „Wahrnehmen ist nämlich *anblicken*, und einen Blick erfassen ist nicht ein Blick-Objekt in der Welt erfassen (außer, wenn dieser Blick nicht auf uns gerichtet ist), sondern Bewußtsein [sic!] davon erlangen, *angeblickt zu werden*.“¹³⁵ Angeblickt zu werden, bedeutet an Macht zu verlieren.

¹³⁴ Sartre, „Der Blick“, S. 467.

¹³⁵ Ebd., S. 467.

Laut Sartre ist der Blick zwar am häufigsten mit einem Menschen und somit mit zwei Augen, die einen anblicken, verbunden¹³⁶, er ist aber „an keine bestimmte Gestalt gebunden“¹³⁷ und kann somit auch von Gegenständen konstituiert werden, was bereits im Kapitel *Einführung in Blick-Theorien* angesprochen wurde. Als Beispiel nennt er ein Haus oder das Rascheln von Blättern. Es ist wahrscheinlich, dass in dem Haus bzw. hinter dem Gebüsch jemand ist, der einen ansieht.¹³⁸ Der Gegenstand wird zum „*Auge*“ im Sinne des „Trägers des Blicks“.¹³⁹ Bei seinem zweiten Rundgang durchs Haus¹⁴⁰ konzentriert sich Claude auf das Schlafzimmer des Ehepaars Artole, durchsucht den Schreibtisch von Rapha sen. und parfümiert sich im Badezimmer mit dessen Eau de Cologne ein. Er will in die Rolle von Raphas Vater schlüpfen. In einer Einstellung spiegelt sich Claude und wird somit zweigeteilt. Das Parfum heißt „Eau sauvage“. Wild. Claude trägt sich das Parfum mit Zeige- und Mittelfinger auf, den Daumen leicht weggestreckt. Die entstehende Geste erinnert an eine Pistole, die er an seinem Hals ansetzt. Dies kann als eine Vorschau auf den baldigen Tod seiner Möglichkeiten im Blick des Andern, in diesem Fall Esther, gelesen werden.¹⁴¹ Claude schrickt zurück, als er Schritte im Haus hört, die sich ihm nähern. Das Geräusch der Schritte ist in diesem Moment der Träger des Blicks und stellt die Augen dar. Es ist wahrscheinlich, dass sich eine sehende Gestalt nähert. So ist es auch, als Esther das Schlafzimmer betritt. Sartre schreibt: „Der Blick, den die *Augen* manifestieren, von welcher Art sie auch sein mögen, ist reiner Verweis auf mich selbst.“¹⁴² Das bedeutet, dass der Blick, den das Geräusch der Schritte manifestiert, auf Claude selbst verweist, der in diesem Moment verletzbar ist und daher Angst hat gesehen zu werden.¹⁴³ Claude presst sich mit dem Rücken an die Wand, kann aber nicht widerstehen einen Blick um die Ecke auf Esther zu werfen. Bevor sie ihn entdeckt, wendet er sich wieder ab. Er scheint außer Atem zu sein. Dies kann ein Ausdruck seiner Erleichterung oder der Lust an der Angst entdeckt zu werden sein.¹⁴⁴

¹³⁶ Vgl. Sartre, „Der Blick“, S. 465.

¹³⁷ Ebd., S. 465.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 465.

¹³⁹ Ebd., S. 466.

¹⁴⁰ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:39:52 – 00:42:36.

¹⁴¹ Vgl. Sartre, „Der Blick“, S. 487.

¹⁴² Ebd., S. 467.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 467.

¹⁴⁴ Stadler/Wagner (Hg.), *Schaulust und Voyeurismus*, S. 25.

Dadurch, dass man vom Andern gesehen wird, ist man in seinen Möglichkeiten eingeschränkt.¹⁴⁵ Solange Claude von Esther nicht gesehen bzw. entdeckt wird, kann er seine Rolle als Voyeur bewahren und hat alle Freiheiten, zu tun, was er will. Sich im Haus frei zu bewegen, Sachen zu berühren etc. Sobald er ihre Schritte hört, ist er dieser Möglichkeiten beraubt. Sartre schreibt hierzu passend: „So steckt in dem Zusammenzucken, das mich durchfährt, wenn ich den Blick des Andern erfasse, daß [sic!] ich plötzlich eine subtile Entfremdung aller meiner Möglichkeiten erlebe, die fern von mir, innerweltlich, mit den Gegenständen der Welt angeordnet sind.“¹⁴⁶ Sobald Claude die Schritte hört, kann er nicht mehr flüchten.

Im Klassenzimmer wenden alle Schüler den Blick ab, als Germain fragt, wer seinen Aufsatz vorlesen wolle.¹⁴⁷ Sie verstecken sich, auch mit Hilfe ihrer Hände vor den Gesichtern etc. vor Germain's Blick. Nur Claude wendet seinen Blick nicht ab. Er allein erkennt, dass die einzige Möglichkeit, Germain als Blick-Objekt zu entkommen, die Umkehrung des Blicks ist. Germain also selbst zum Objekt zu machen. Sartre formuliert das Machtgefüge wie folgt: „Mit dem Blick des Andern entgeht mir die «Situation» [...]“¹⁴⁸ Der Andere bestimmt durch seinen Blick die Freiheiten bzw. Möglichkeiten des von ihm Angeblickten. Dieses Gefühl teilen die Schüler in Germain's Klasse.

„[D]as Erscheinen des Andern [lässt] einen Aspekt in der Situation erscheinen, den ich nicht gewollt habe, dessen ich nicht Herr bin und der mir grundsätzlich entgeht weil er für den Andern ist.“¹⁴⁹ Vom Andern gesehen zu werden, bedeutet demnach an Macht über die Situation zu verlieren. Dies beschreibt auch die Kernsituation des Voyeurs, der nicht gesehen werden, aber selbst sehen will. „[D]ie Leute, die ich *sehe*, lasse ich zu Gegenständen erstarren, ich bin ihnen gegenüber wie Andere mir gegenüber; indem ich sie anblicke, ermesse ich meine Macht.“¹⁵⁰ Sobald Germain sein Opfer, in diesem Fall Rapha, gewählt hat, machen sich Erleichterung und Lachen unter den Schülern breit. Sie werden nicht mehr angeblickt und fühlen sich somit befreit.

¹⁴⁵ Vgl. Sartre, „Der Blick“, S. 474.

¹⁴⁶ Ebd., S. 477.

¹⁴⁷ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:52:21 – 00:52:40.

¹⁴⁸ Sartre, „Der Blick“, S. 478.

¹⁴⁹ Ebd., S. 478.

¹⁵⁰ Ebd., S. 479.

Der männliche Blick und das Blick-Objekt Frau

Die Frau als passives Blick-Objekt

Bezüglich der Darstellung von Frauen in klassischen Hollywoodfilmen schreibt Mulvey:

„In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.“¹⁵¹

Frauen symbolisieren Erotik und werden zum Objekt, dadurch, dass sie angeblickt werden und dies ihre einzige Funktion im Film zu sein scheint. Um auf Sartre zurückzugreifen, bedeutet dies für die Frau als Blick-Objekt einen Kontrollverlust. Sie wird vom sie anblickenden Subjekt dominiert. Sie ist der Knecht des männlichen Blicks.¹⁵²

Mulvey beschreibt, wie die Frau zwar einerseits wichtiger Bestandteil der Narration, im Sinne des Schauwerts ist, als Objekt jedoch keine handlungsvorantreibende Rolle in der Narration einnehmen kann:

“Mainstream film neatly combines spectacle and narrative. [...] The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative.”¹⁵³

Wie bereits erwähnt, erstarrt man, wenn man angeblickt wird, zum Objekt und wird durch das anblickende Subjekt – durch einen Fremden – seiner Möglichkeiten beraubt.¹⁵⁴ Somit ist die Frau zum erotischen Schauobjekt erstarrt und kann die Handlung nicht weiterbringen. Sie repräsentiert beispielsweise bloß den Siegerpokal für den männlichen Helden.¹⁵⁵ Laut Mulvey wird die Objektivierung der Frau gedoppelt. Sie fungiert einerseits “as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.”¹⁵⁶

Diese Beschreibung trifft in vielerlei Hinsicht auch auf Esther zu, die von Charakteren im

¹⁵¹ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 19.

¹⁵² Vgl. Sartre, „Der Blick“.

¹⁵³ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 19, 20.

¹⁵⁴ Vgl. Sartre, „Der Blick“, S. 479.

¹⁵⁵ Vgl. Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 19 ff.

¹⁵⁶ Ebd., S. 20.

Film, als auch vom Kinobesucher als erotisches Blick-Objekt wahrgenommen wird. Mulvey spricht auch von speziellen Kameraeinstellungen, die darauf ausgelegt sind, den Blick einer Filmfigur mit dem des Kinobesuchers zu überlagern.¹⁵⁷ Ein Beispiel hierfür wäre die Einstellung, in der die Kamera Esthers Körper abfährt.¹⁵⁸ In diesen Momenten der Nahaufnahme von Körperteilen wird die Narration temporär außer Kraft gesetzt:

„One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative; it gives flatness, the quality of a cut-out or icon, rather than verisimilitude, to the screen.“¹⁵⁹

Der Film verliert in diesen Aufnahmen seinen Wirklichkeitsgehalt – die Aufnahmen wirken wie Gemälde. Dies ist in den Szenen sichtbar, in denen Esther wie ein Motiv auftritt. Beispielsweise nackt beim Sex. Hier dominiert sie die Aufnahme als erotisches Objekt. Oder schlafend, was ihre passive Rolle besonders betont.¹⁶⁰ Oder beim Essen eines Apfels.¹⁶¹ Eine eindeutige Anspielung auf die Rolle der Eva im Garten Eden. Durch die Frucht der Erkenntnis werden sich Adam und Eva ihrer Nacktheit bewusst und entwickeln Scham, die immer in Zusammenhang damit steht, nicht angeblickt werden zu wollen. Unterstrichen wird der Verlust des Wirklichkeitsgehalts auch durch die an Werbefilme oder Sitcoms erinnernde Ausleuchtung und erotisch anmutende, non-diegetische, saxophonlastige Musik in diesen Szenen.

Obwohl Esthers Rolle vorwiegend Angeblickt-Werden auszeichnet, ist sie es, die am Anfang des Films die Gefahr von Claude erkennt und sich vom Blick-Objekt zum anblickenden Subjekt wandelt. Sie erwischt ihn beim Spionieren. In dieser Szene ist sie es, die den Blick umdreht und Macht über Claude ausübt. Sie löst Scham bei ihm aus: Man nimmt sich laut Sartre nur in Zusammenhang durch die Wahrnehmung des Anderen selbst wahr und somit als Objekt für den Anderen. „[D]ie Scham oder der Stolz enthüllen mir den Blick des Anderen und mich selbst am Ziel dieses Blicks, sie lassen mich die Situation eines Erblickten erleben, nicht erkennen.“¹⁶² Dies lässt sich aber ebenso auf Esther übertragen, die wohl deshalb so stark auf Claude im Gang reagiert, weil sie beschämt ist von der Möglichkeit von Claude belauscht und

¹⁵⁷ Vgl. Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 20.

¹⁵⁸ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:14:09 – 01:14:35.

¹⁵⁹ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 20.

¹⁶⁰ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:04:47 – 01:06:10.

¹⁶¹ Vgl. ebd., 01:07:07 ff.

¹⁶² Sartre, „Der Blick“, S. 471.

beobachtet worden zu sein. Sie kann sich dessen jedoch nicht sicher sein. Nachdem sie ihn zur Rede gestellt hat, verlässt sie den Flur und geht in ein Zimmer, wo sie demonstrativ die Tür schließt und sich Claudes Blick entzieht.¹⁶³ Esther schlägt daraufhin ihrem Mann vor, einen Mathe-Nachhilfelehrer für Rapha jun. zu engagieren, da Claude ihr unheimlich sei.¹⁶⁴ Sie ist die Einzige, die Claudes Voyeurismus im Haus gefährdet. Sie lässt sich aber im weiteren Verlauf täuschen, als Rapha jun. eine gute Note auf den Mathetest schreibt und akzeptiert Claude.

Rapha sen. schlägt Esther eine Zusammenarbeit vor. Sie möchte jedoch eigentlich wieder als Innenarchitektin arbeiten. Sie steht vor der Entscheidung, ob sie für das Wohl ihres Mannes ihre Träume begraben soll. Claude symbolisiert einen Ausweg. Sie könnte mit ihm aus ihrem jetzigen Leben flüchten und ein neues beginnen. Claude verlangt in gewisser Hinsicht von ihr das, was seine Mutter gemacht hat und worunter er folglich leidet: Sich für sich und ihr eigenes Leben zu entscheiden. Sie würde wiederum ihren Sohn zurücklassen, die Geschichte würde sich wiederholen.

Am Ende entscheidet Esther sich für den gesellschaftlich von ihr erwarteten Weg und behält ihre passive Rolle als Ehefrau und Mutter bei. Sie begründet ihre Entscheidung damit, dass die beiden Raphas sie brauchen würden. Der Zwang einer Frau, zwischen Leidenschaft und gesellschaftlicher Erwartung zu entscheiden, wird auch in Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* thematisiert. Eine nähere Untersuchung des Romans hinsichtlich des Films *In ihrem Haus* wird im Kapitel *Kunst* vollzogen. In Bezug auf Esther ist das folgende Zitat durchaus zutreffend und daher immer noch durch Aktualität gekennzeichnet, was zeigt, dass sich unsere Gesellschaft in den letzten, ca. 160 Jahren nur bedingt verändert hat. Emma Bovary wünscht sich einen Sohn und macht sich Gedanken über den Unterschied zwischen Mann und Frau:

„Ein Mann ist doch wenigstens frei; er kann alle Leidenschaften auskosten, die Welt durchreisen, Hindernisse überwinden und selbst das fernste Glück erobern. Eine Frau ist immer gebunden. Bewegungslos und unbeweglich zugleich steht sie zwischen den Verführungen der Sinnlichkeit und dem Zwang der Sitten.“¹⁶⁵

¹⁶³ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:26:00 – 00:28:03.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., 00:28:17 – 00:28:46.

¹⁶⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Sitten der Provinz*, Zürich: Diogenes Verlag 1979, S. 107.

Auch Mulveys Überlegungen über die Frau als handlungseinfrierendes Schau-Objekt und Freuds Unterteilung in aktiv/männlich und passiv/weiblich spiegeln sich in diesem Zitat wieder. Vielleicht trieb die passive Darstellung der Frau Emmanuelle Seigner in einem Interview dazu, über die Rolle der Esther folgendes zu sagen: „Ich habe es gemacht, weil ich mit Ozon arbeiten wollte. Aber die Rolle war beschissen. Doch ich bereue nichts, denn es war ein Erfolg.“¹⁶⁶

Die Frau zwischen Blick-Objekt und aktivem weiblichen Blick

Jeanne ist in vielerlei Hinsicht gegensätzlich zu Esther. Sie ist intellektuell, unabhängig und vertritt ihre eigene Meinung. Sie wird – bis auf zwei Szenen jeweils auf der Couch: als sie Claudes ersten Text hört und als Claude sie beim Schlafen beobachtet – nicht als sexuelles Blick-Objekt dargestellt. Ihre Kurzhaarfrisur, ihre meist maskuline Garderobe und ihre Brille sprechen dafür, dass sie im Film eine männlich konnotierte und somit aktive Rolle annimmt, dass sie die Rolle der Sehenden beansprucht und sich somit dem männlichen Blick als erotisches Schauobjekt entzieht. Sie treibt, entgegen der klassischen Rolle der Frau im Film, die Handlung voran: durch ihre Anmerkungen zu Claudes Texten, die Germain als seine eigenen an Claude weitergibt. Im Gegensatz zu Esther emanzipiert Jeanne sich am Ende des Films und zieht aus Germaines Verhalten ihre Konsequenz, indem sie ihn verlässt.

Der aktive männliche Blick und der Mann als Blick-Objekt

Laut Mulvey kann der Mann nicht zum Sex-Objekt werden. Er steht – im Gegenteil zum Schauwert/Anblick der Frau – für die Narration: „[T]he split between spectacle and narrative supports the man’s role as the active one of advancing the story, making things happen.“¹⁶⁷ Dies lässt sich durchaus auf *In ihrem Haus* übertragen. Diejenigen, die primär die Handlung vorantreiben, sind Claude, als mächtigste sehende Instanz, und Germain, auch wenn dieser von Jeanne beeinflusst wird.

Wie bereits an den Unterschieden in der Darstellung von Esther und Jeanne herausgearbeitet wurde, spielt Ozon aber auch mit der klassischen Trennung von Frauen als erotischen Objekten und dem vorwiegend männlichen Blick. In einer Szene stellt sich Claude Rapha sen.

¹⁶⁶ Dominik Kamalzadeh, „Ich möchte keine schlechten Filme mehr machen“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/1381374024644/Ich-moechte-keine-schlechten-Filme-mehr-machen>, 25.11.2013

¹⁶⁷ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 20.

in der Dusche vor und objektiviert ihn somit. Ebenso zeigt er in einer Szene, wie Rapha jun. Claude küsst. Würde die Geschichte in dieser Hinsicht weitergeführt, würde Esther als Sex-Objekt überflüssig werden. Germain gefällt der Kuss zwischen den beiden Jungen jedoch nicht und Esther wird als ursprünglich begehrtes Objekt wiederhergestellt.

Warum wird die Frau überhaupt zum Objekt gemacht, an dem sich der männliche Blick erfreuen kann? Mulvey sieht dies als eine Strategie mit der Kastrationsangst umzugehen. Dem Mann blieben nur zwei Möglichkeiten:

“[P]reoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object (an avenue typified by the concerns of film noir); or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence overvaluation, the cult of the female star).”¹⁶⁸

Claude geht den ersten der zwei beschriebenen Wege. Sein Hauptinteresse liegt in der Erforschung Esthers. Er entmystifiziert sie. Er sieht sie als Gefangene und möchte sie aus ihrer Lage befreien.

Sadismus

Stadler beschreibt, inwiefern Gewalt und Voyeurismus in Verbindung stehen: „Die voyeuristische Person maßt sich eine Vorrangstellung an, indem sie sich das Recht auf Anonymität herausnimmt, das sie zugleich ihrem Gegenüber verweigert.“¹⁶⁹ Mulvey identifiziert Sadismus als einen Bestandteil von Voyeurismus und ebenso als hilfreich für die Narration, da er die Handlung gezwungenermaßen vorantreibt.

Ist Claude in diesem Fall der Sadist? Er erfreut sich an Germaines Leid und hat alles geplant um Germain fertigzumachen – dies könnte die eigentliche Geschichte des Films sein. Laut Mulvey ist die Frau das Ziel von sadistischem und voyeuristischem Verhalten: “The power to subject another person to the will sadistically or to the gaze voyeuristically is turned onto the

¹⁶⁸ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 22.

¹⁶⁹ Stadler/Wagner (Hg.), *Schaulust und Voyeurismus*, S. 23.

woman as the object of both.”¹⁷⁰ Im Film wird mit dieser Singularität gespielt und auch der Mann objektiviert.

¹⁷⁰ Mulvey, *Visual and other pleasures*, S. 24.

Die Textebene

Die Anziehungskraft der Fortsetzung

Die anziehende Wirkung von Claudes Worten wird durch die Kameraführung unterstützt. In der Szene, in der Germain Claudes ersten Aufsatz vorliest, wird die Sogwirkung durch langsame Kamerafahrten auf Germain und Jeanne zu verbildlicht. Besonders die Beschreibung des Kennenlernens von Rapha juniors Mutter und die Worte „der einzigartige Geruch einer Frau der Mittelklasse“¹⁷¹ beeindrucken Germain. Mit dem Vermerk „(Fortsetzung folgt)“¹⁷² endet der Aufsatz.¹⁷³

Germain will durch Claudes Augen in das ihm fremde Haus der Familie Artole blicken. Durch die Anmerkung „(Fortsetzung folgt)“ ist Germain sogleich gewissermaßen in einer Soap Opera bzw. Fernsehserie gefangen und giert nach neuen Texten und somit neuen Einblicken. Der Vergleich mit einer Fernsehserie wird hier in Hinblick auf die Unterscheidung zwischen Serial und Series gezogen. In diesem Fall ist vom Format des Serials die Rede, in der die Reihenfolge der Episoden entscheidend ist und zwischen den einzelnen Episoden eine Verbindung besteht. Eine Series würde sich im Gegensatz dazu durch abgeschlossene und für sich stehende Episoden auszeichnen.

Durch den Akt des Lesens und nicht direkt selber Sehens bewahrt Germain einerseits die größtmögliche Distanz zum Geschehen, verliert andererseits auch jeglichen Sinn für Distanz, da sich eine trügerische Nähe zu den Artoles aufbaut. Die Situation ist ambivalent. Georg Feil beschreibt in seinem Buch *Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie* anhand dem Format der Fernsehserie, wie die Protagonisten eben dieser Serien „Bestandteil des alltäglichen Familienlebens geworden sind und für manchen so viel bedeuten wie die leibliche Verwandtschaft“¹⁷⁴. Je mehr Texte Germain liest, desto mehr integriert er das Leben der Familie Artole in sein eigenes und widmet ihm seine ungeteilte Aufmerksamkeit. Durch die Illusion von Nähe bei gleichzeitiger gegebener Distanz beginnt Germain die Mitglieder der Familie Artole zu „kennen“. Er entwickelt ein bestimmtes Bild von ihren Persönlichkeiten, ihren Wünschen etc.

¹⁷¹ *In ihrem Haus*, 00:07:27 – 00:07:31, Übersetzung der Autorin.

¹⁷² Ebd., 00:08:22 – 00:08:28, Übersetzung der Autorin.

¹⁷³ Vgl. ebd., 00:06:06 – 00:08:28.

¹⁷⁴ Georg Feil, *Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mBH 2006 (= *Praxis Film* Bd. 29, Hg. Béatrice Ottersbach), S. 10.

Jeanne vergleicht Claude mit ihrem Cousin, der es genießt, wenn er einen auf einer Hochzeit erblickt, den Klatsch der Familie zu erzählen. Sie mokiert sich, dass manche wohl auf so etwas abfahren würden, den sogenannten Blick durchs Schlüsselloch.¹⁷⁵ Germain fühlt sich nicht angesprochen, doch die Beschreibung trifft auf ihn zu. Germain blickt lieber durch das Schlüsselloch in Form von Claudes Texten, als mit seiner eigenen Frau zu schlafen, die direkt neben ihm im Bett liegt.

Einbildungskraft: Vom Text zum Bild

Im Unterricht erzählt Germain seinen Schülern, dass sie lernen werden zu schreiben und Geschichten zu erzählen und fordert sie dazu auf, zu lesen und neugierig zu sein. Claude tritt Germain am Ende des Unterrichts mit den Worten „Sie wollten mich sehen, Monsieur?“¹⁷⁶ gegenüber. Die Frage ist in zweierlei Hinsicht zu verstehen. Einerseits möchte Germain über den Inhalt des Aufsatzes sprechen, andererseits will er das Gesicht zum Autor sehen. Als Germain ihn mit dem Inhalt des Aufsatzes konfrontiert und meint er könne diesen dem Direktor zeigen, erwidert Claude, dass er den Aufsatz für Germain geschrieben habe. Zudem überreicht Claude ihm einen Aufsatz noch vor der Abgabefrist. Beim Verlassen des Klassenzimmers hält er vor der Tür inne und wirft einen bedeutungsschweren Blick zurück ins Klassenzimmer auf Germain. Oder auch in die Kamera?¹⁷⁷ Das Spiel beginnt. Unterstützt von Claudes Off-Stimme, die seinen Aufsatz vorliest, und begleitet von non-diegetischer Musik wird der Text zum Bild.¹⁷⁸

Germain verkörpert, im Gegensatz zum direkt sehenden Voyeur Claude, einen körperlich abwesenden Voyeur. Er ist nicht vor oder im Haus. Seine Schaulust wird durch seine Phantasie befriedigt. Er bebildert sich Claudes Texte nach der eigenen Wunschvorstellung. Claude macht immer wieder durch Aussagen klar, dass er Germain als Empfänger seiner Texte ausgewählt hat. Er vergewissert sich durch Fragen – „Il y a quelqu’un autre qui lit mes textes?“¹⁷⁹ („Ist da jemand anderes, der meine Texte liest?“¹⁸⁰) – mehrmals, dass nur Germain

¹⁷⁵ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:28:47 – 00:29:13.

¹⁷⁶ Ebd., 00:09:24 – 00:09:28, Übersetzung der Autorin.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., 00:10:56 – 00:11:00.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., 00:11:01 ff.

¹⁷⁹ Ebd., 00:29:22 ff.

¹⁸⁰ Ebd., Übersetzung der Autorin.

seine Texte liest. Im Vergleich zur Kinosituation in der die Institution Kino weiß, dass sie angeblickt wird, der Text Film es ebenso weiß, aber nicht wissen will, weiß Claude ebenso, dass Germain seine Texte liest, die Texte von Claude selbst präsentieren sich hingegen so, als wüsste er dies nicht. Erkennbar ist dies beispielsweise daran, dass Claude in einem Aufsatz beschreibt, wie er Rapha ermutigt einen Artikel über seine Demütigung für die Schülerzeitung zu schreiben.¹⁸¹ Germain erklärt Jeanne in einem Gespräch, dass er dagegen nichts unternehmen kann, da er ja prinzipiell nichts davon wissen sollte.

Als Claude Germain dazu anstiftet, den Mathetest zu stehlen, da sonst seine Präsenz im Haus gefährdet sei und er nicht mehr schreiben könne, entgegnet Germain, er solle seine Phantasie einsetzen, er müsse nicht im Haus sein. Claude meint, das habe er bereits versucht, er müsse sie jedoch sehen, um über sie schreiben zu können.¹⁸² Hier ist der Kern des Unterschieds zwischen den beiden Protagonisten erfasst: Claude definiert sich über das Sehen, Germain über Einbildungskraft. Claude bricht im Laufe des Films mit seiner klassischen Voyeursrolle und auch Germain bricht einmal mit seiner passiven Rolle.

Germain erkennt sich im Sinne von Lacans Spiegelstadium selbst in Claude wieder. Ein junger, talentierter Bursche, der Schriftsteller werden könnte. Germain formt ein Bild von Claude, dem er nacheifert. Im Laufe des Films wird immer wieder klar, dass es nicht so sehr Claudes, als Germaines Wunsch ist, dass Claude ein guter Schriftsteller wird. Zu spät folgt die Erkenntnis, dass er einem Phantom nachgejagt ist. Als Claude Germain fragt, ob er Kinder habe, verneint dieser und antwortet auf die Frage hin, ob er keine wollte, dass Claude das nichts angehe. Er habe keine Kinder, aber Vorstellungskraft, Phantasie. Germain scheint sich die Mängel seines Lebens durch eben diese zwei Fähigkeiten auszugleichen.

Reflektiertes Lesen und Sehen

Jeanne ist zwar, wie Germain, von Claudes erstem Aufsatz in den Bann gezogen, sie hinterfragt ihn aber auch. Sie kritisiert, dass Germain ihm eine sehr gute Note gibt, obwohl sich Claude über seinen Mitschüler und dessen Mutter lustig macht. Als Germaine Jeanne in der Galerie von seinem Gespräch mit Claude und dem zweiten Aufsatz erzählt, zögert er ihr den neuen zu zeigen. Eine Einstellung zeigt Jeanne über deren Kopf vom Namen der Galerie

¹⁸¹ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:53:43 – 00:54:38.

¹⁸² Vgl. ebd., 00:30:52 – 00:31:35.

– *Le labyrinthe du Minotaure* – nur noch *Minotaure* zu lesen ist.¹⁸³ In diesem Moment ist sie Minotaurus, das furchteinflößende Ungeheuer, das Germain seine unbeobachtete Voyeursrolle streitig machen könnte. Nachdem sie Claudes zweiten Aufsatz gelesen hat, ist sie beunruhigt und findet es schockierend, worüber Claude in seinem Alter schreibt und mit welcher Ironie. Germain entgegnet er fände es nicht schockierender als die Sexpuppen in Jeannes Galerie. Ein Vergleich wird gezogen: Offenbar wird manchen Kunstrichtungen eine größere Akzeptanz im Umgang mit Voyeurismus und Sexualität entgegengebracht als anderen.

Jeanne ist die Stimme der Vernunft und rät Germain, mit den Eltern zu sprechen. Sie sieht Claude als Gefahr an und denkt er würde eine Therapie benötigen. „Il est comment physiquement?“¹⁸⁴ – „Wie sieht er aus?“¹⁸⁵, fragt sie Germain. Hier stellt sich die Frage, warum Claudes Aussehen auf ein gewisses Verhalten hinweisen sollte. Diese Annahme zieht sich durch die Geschichte: vom Abmessen von Schädelformen Krimineller, wonach man von der Schädelform eines Menschen auf sein kriminelles Potential schließen könne, bis zur Vorverurteilung ganzer Nationalitäten, beispielsweise im 2. Weltkrieg. Germain erwidert, es gäbe nichts Besonderes an seinem Aussehen und verteidigt Claude. Er sieht in ihm einen Rebellen, der mit der Realität auf dem Kriegsfuß steht. Er könne aber auch ein Problem haben und Germain's Aufmerksamkeit erwecken wollen, mutmaßt Jeanne. Hier wird klar, dass sie bereits sehr früh ahnt, worauf Claude es abgesehen hat: Germain's Aufmerksamkeit. Sie sieht Claudes Texte immer kritischer, auch wenn sie sein Talent anerkennt und ebenso eine gewisse Sucht nach seinen Texten entwickelt. Die zweite Version des Aufsatzes findet sie noch ironischer und verächtlicher, was Germain überrascht.¹⁸⁶ Er ist bereits in Claudes Welt gefangen und hinterfragt kaum noch etwas.

Als Germain das erste Mal in Claudes Text erwähnt wird, an der Stelle, an der Rapha jun. Claude auf das Verhältnis der beiden anspricht und ihn fragt, ob Germain ihm den Mathetest gegeben habe, ist Jeanne verärgert. Sie will eine Erklärung von Germain, warum sie beide in Claudes Aufsatz auftauchen. Rapha jun. beschreibt Germain in Claudes Text als merkwürdigen Typen und seine Frau würde Pornogegegenstände ausstellen. Auf die Frage, ob

¹⁸³ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:14:01 ff.

¹⁸⁴ Ebd., 00:15:58 – 00:16:01.

¹⁸⁵ Ebd., Übersetzung der Autorin.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., 00:23:52 – 00:24:04.

er den Jungen wirklich die Matheaufgaben gegeben habe, versucht er sich herauszureden und Jeanne rastet aus. Er sei ein Lehrer und kein Straftäter. Sie entlarvt Germain als besessen und bezichtigt ihn, die Matheaufgaben nur aus dem Grund weitergegeben zu haben, um weiter mit voyeuristischen Texten versorgt zu werden und nicht, um Claude oder Rapha jun. zu helfen. Germain gesteht dies zwar wütend ein, versichert aber, dass so etwas nicht wieder vorkommen werde.¹⁸⁷ Nach der Lektüre des Aufsatzes, in dem Claude das erste Mal alleine mit Esther Zeit im Haus verbringt, ist Jeanne wiederum alarmiert. Sie entgegnet Germain's Beschwichtigungen, dass alles doch nur zur Hälfte real sei und die andere Hälfte aus Claudes Phantasie entspringen würde, dass seine Texte immer glaubwürdiger und auch gefährlicher anmuten würden.¹⁸⁸ Germain wird Thema des Tischgesprächs beim Abendessen im Haus der Artoles. Jeanne fragt Germain, ob es ihn nicht störe, dass Claude ihn als verbittert bezeichne. Dieser entgegnet, dass Claude damit nicht falsch liege. Sie bezeichnet ihn daraufhin als Masochisten.¹⁸⁹ Als Germain den Aufsatz liest, der mit Rapha juniors Selbstmord endet, blickt er zu Jeanne, die am Bett liegt, ihren Arm abgewinkelt über ihre Augen gelegt. Es wirkt, als wolle er ihre kritische Meinung zu Claudes Text einholen, sie ist in diesem Moment jedoch nicht sehend.¹⁹⁰

Bericht oder Geschichte?

Germain und Claude sprechen unentwegt darüber, was eine gute Geschichte ausmacht. Wie man den Leser fesselt und die Spannung bis zum Schluss aufrechterhält. Bei Claudes Aufsätzen handelt es sich in gewisser Weise um einen Fortsetzungsroman. Die Texte enden wie Episoden einer Fernsehserie (Serial) mit einem Cliffhanger. Doch hat Claude seine Texte von Anfang an als Fortsetzungsgeschichte geplant, oder handelte es sich vorerst nur um Augenzeugenberichte, die durch Germain's Zuspruch und literarische Nachhilfestunden zu einer Geschichte wurden?

Eine Szene, die auf die Erzählung an sich und somit eine geplante Geschichte verweist, ist im zweiten Aufsatz von Claude zu finden. Auf dem Fernseher im Haus der Artoles steht ein chinesischer Drache neben dem Bild der Heiligen Familie, einem Foto der Familie Artole.

¹⁸⁷ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:35:08 – 00:35:55.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., 00:39:35 – 00:39:51.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., 00:47:47 – 00:47:58.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., 01:15:10 – 01:15:21.

Der Drache, so Claude, würde sie ansehen, als ob er sie alle verschlingen wolle.¹⁹¹ Claude nimmt bereits hier durch eine Metapher vorweg, wie sehr er das Leben der Artoles verändern wird. Was Claudes Off-Stimme nicht erwähnt, aber im Bild zu sehen ist, ist ein zweiter kleiner Drache links neben dem großen. Wenn es sich bei dem großen Drachen um Claude handelt, so muss der kleine Drache Germain symbolisieren. Der zweite Aufsatz wird durch einen Kameraschwenk vom Text in Germain's Händen nach oben zu Germain's Gesicht eingeleitet.¹⁹² Wenn wir daher davon ausgehen, dass uns hier der Text von Claude verbildlicht durch Germain's Einbildungskraft gezeigt wird, so fügt sich Germain bereits sehr früh selbst in die Geschichte und somit das Leben der Familie Artole ein. Andererseits wird die zweite Hälfte der Verbildlichung des zweiten Aufsatzes mit einer Nahaufnahme von Jeanne eingeleitet¹⁹³ und endet mit Jeanne in einer Halbnahen, die den Text an ihrem Schreibtisch in der Galerie von sich wegschiebt¹⁹⁴. Gehen wir also davon aus, dass es sich um Jeanne's Innensicht beim Lesen des Textes handelt, so ahnt sie von Anfang an, dass Germain sich hier auf gefährliches Terrain begeben könnte.

Die Szene der Verbildlichung von Claudes drittem Aufsatz¹⁹⁵ mutet wie der Akt eines Theaterstücks an. Rapha sen. stürzt durch die Tür, ist begeistert vom Teamwork der beiden, passt Rapha jun. einen Basketball zu und lädt Claude zum gemeinsamen Ansehen des Spiels am Abend ein. Alles wirkt sehr gespielt. Im Laufe des Fernsehabends nutzt Rapha sen. die Gelegenheit ausführlich über China zu sprechen. Durch einen einwöchigen Aufenthalt vor zehn Jahren sehe er sich als Experte, so Claude. Er macht sich über Rapha sen. lustig und wird von Germain gefragt, ob sein Text eine Parodie sein solle. Er überzeichne die Charaktere, um Lachen zu erzeugen, so lautet Germain's Vermutung. Claude entgegnet, dass Rapha juniors Vater wirklich so sei, wie beschrieben. Es handle sich also um Realismus, fragt Germain. Als habe er eine „caméra cachée“ bzw. würde durchs Schlüsselloch blicken. Claude verneint dies. Bis zu diesem Zeitpunkt hat er nicht wirklich heimlich, im Sinne von „durchs Schlüsselloch“, beobachtet, sondern war präsent. Die beobachtete Familie Artole war sich einfach der Beobachtung nicht bewusst. Seine Beobachtungen schmückt er durch Einbildungskraft ein wenig aus. Er stellt sich beispielsweise Rapha sen. unter der Dusche vor.

¹⁹¹ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:14:26 – 00:14:33.

¹⁹² Vgl. ebd., 00:11:01 ff.

¹⁹³ Vgl. ebd., 00:14:10 ff.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., 00:15:00 – 00:15:15.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 00:17:44 – 00:19:44.

„Tu écris ce que tu vois ou tu transformes?“¹⁹⁶ – „Beschreibst du was du siehst oder transformierst du es?“¹⁹⁷, wird Claude von Germain gefragt. Er meint, er würde nicht alles beschreiben und lasse für ihn unwichtige Details weg, wie beispielsweise die Farbe der Kleidung. Germain schlussfolgert, dass es sich also um Stilisierung handle, anders gesagt um die Manipulation von Realität. Man kann also die These aufstellen, dass Germain von Anfang an glauben möchte, dass Claude seine Beobachtungen stark mit Phantasie aufwiegt und es sich nicht vorwiegend um Augenzeugenberichte handelt. Deshalb gibt er ihm Ratschläge, wie er die Handlung der Geschichte spannender machen kann.

„Pour qui est-ce que tu écris, toi?“¹⁹⁸ – „Für wen schreibst du?“¹⁹⁹ ist die nächste wichtige Frage, die Germain Claude stellt. Es sei das Wichtigste, als Autor zu wissen, für wen man schreibt. Claude betont im Laufe des Films immer wieder, dass er für Germain schreiben würde, was dieser aber permanent nicht wahrhaben will. Deshalb wird ihm die Manipulation durch Claude erst viel zu spät bewusst.

Ebenso betont Claude mehrmals, dass er beschreibt, was er sieht. Seine Texte sind also in erster Linie Berichte. Germain fragt Claude, warum er ins Präsens gewechselt habe. Dieser antwortet, dass er dadurch im Haus bleiben könne. „Pour moi c’est une manière de rester dans la maison.“²⁰⁰ Claude ist mit der Absicht zu bleiben in das Haus der Artoles eingedrungen.

Die zweite Version des Aufsatzes über den Fernsehabend bei den Raphas ist in Hinblick auf Germains Kommentare von Claude überarbeitet worden. Nun beinhaltet er genaue Zeitangaben etc.²⁰¹ Durch die Genauigkeit der Angaben macht sich Claude über Germain lustig. Jeanne weist Germain darauf hin, dass Claude ihn manipuliere und ihm eine Lektion erteile, obwohl Germain doch ihm etwas über Literatur beibringen möchte.²⁰² Germain ist in seiner Vermittlung der Erzählkunst stark von Jeanes Kommentaren zu Claudes Texten beeinflusst. Vieles, was er zu Claudes Texten anmerkt, stammt von Denkanätzen von Jeanne. Es scheint, als ob Germain, obwohl er den Beruf des Lehrers ausübt, von Claude und Jeanne in die Rolle des Schülers versetzt wird. Nachdem Jeanne Germain darauf hinweist, dass

¹⁹⁶ *In ihrem Haus*, 00:20:09 – 00:20:11.

¹⁹⁷ Ebd., Übersetzung der Autorin.

¹⁹⁸ Ebd., 00:20:26 ff.

¹⁹⁹ Ebd., 00:20:26 ff., Übersetzung der Autorin.

²⁰⁰ Ebd., 00:20:18 – 00:20:25.

²⁰¹ Vgl. ebd., 00:21:54 – 00:23:52.

²⁰² Vgl. ebd., 00:23:52 – 00:24:04.

Claude ihm eine Lektion erteile, folgt eine Einstellung, die Claude und Germain beide an einer Schulbank sitzend zeigt²⁰³, was wiederum symbolisiert, dass Germain seine Position als Lehrer verliert.

Germain gibt Claude die Rückmeldung, dass in seinen Aufsätzen der Überraschungseffekt fehle bzw. der Konflikt. Es folgt ein Grundkurs der Erzählkunst in Form der Heldenreise.²⁰⁴

Eine Figur begehrt etwas, trifft aber auf Hindernisse dieses Begehren zu befriedigen.

Manchmal sei dieser Konflikt keiner mit anderen Personen etc., sondern ein Konflikt des Helden mit sich selbst. Entscheidend sei die Frage, die sich beim Leser aufdrängen solle:

„Que va-t-il se passer?“²⁰⁵ – „Was wird passieren?“²⁰⁶ Germain beschließt den Exkurs mit den Worten: „La vie sans histoire ne vaut rien.“²⁰⁷ – „Das Leben ohne Geschichte ist nichts wert.“²⁰⁸

Claude dreht wenig später im Film das Lehrer-Schüler-Gefüge um und beginnt Germain etwas beizubringen. Er zeichnet auf der Tafel die Struktur seiner Heldengeschichte auf, während Germain am Tisch sitzt und lauscht.²⁰⁹ Claude beschreibt die Struktur der Erzählung wie folgt: Claude begehrt Esther. Er muss jedoch Hindernisse bewältigen: Rapha sen. und Rapha jun. Wieder geht es um die Frage: „Que va-t-il se passer?“²¹⁰ Alles wird im Haus passieren. Esther war nicht von Anfang an Claudes Hauptaugenmerk. Es ging ihm darum, das Haus zu betreten und zu sehen, wie eine normale Familie lebt. Germain's Einführung in die Struktur einer Erzählung brachte ihn dazu, sich als Held etwas zu suchen, das er begehrt: Esther.

Germain fragt sich, was Claude überhaupt schreiben möchte. Er dachte, Claudes Ziel wäre es, einen Bildungsroman zu schreiben, über die Entwicklung eines Jungen Mannes. Er verstehe nicht mehr, was Claude wolle. Wiederum wird klar, dass Germain sich etwas eingebildet hat und wohl seine eigenen Wünsche auf Claude überträgt. „Qu'est-ce que tu veux faire?“²¹¹ Claude antwortet, er würde das machen, was Germain, sein Maestro, von ihm verlange.

²⁰³ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:24:04 – 00:24:37.

²⁰⁴ Vgl. ebd., 00:29:38 – 00:30:52.

²⁰⁵ Ebd., 00:30:21 – 00:30:33.

²⁰⁶ Ebd., Übersetzung der Autorin.

²⁰⁷ Ebd., 00:30:48 ff.

²⁰⁸ Ebd., Übersetzung der Autorin.

²⁰⁹ Vgl. ebd., 00:43:43 – 00:44:47.

²¹⁰ Ebd., 00:43:51 ff.

²¹¹ Ebd., 00:44:06 ff.

Germain sei sein Sultan und er Germain's Scheherazade. In dieser Szene entblößt sich Claude das erste Mal noch offener gegenüber Germain, als zuvor. Nachdem er ihm immer wieder klar gemacht hat, dass er seine Texte nur für ihn schreibe, sagt er ihm nun, dass er generell das tun würde, was Germain ihm befehlen würde. Er modelliert seine Geschichte und auch das Leben der Artoles nach Germain's Anleitung. Germain verschließt seine Augen vor dem Offensichtlichen und bedeutet Claude nur, ihn nicht Maestro zu nennen.

Germain weist Claude immer wieder auf fehlende Konflikte von Figuren hin. Um der Figur von Rapha jun. eben solch einen zu beschern, schlägt Germain Claude vor, sich mit Rapha sen. zu befreunden. In der folgenden Szene²¹² wird – auch durch Bildsprache – verdeutlicht, inwiefern Germain tatsächlich zu Claudes Sultan bzw. Maestro geworden ist und Claude trotzdem die Vormachtstellung innehat. Die Szene beginnt mit einer Nahaufnahme von Claude. Er ist scharf gestellt, wobei Germain rechts von ihm unscharf im Hintergrund gezeigt wird. Germain tritt aus dem Hintergrund hervor, nähert sich Claude und wird somit ebenso scharfgestellt. Während Germain Claude erklärt, inwiefern es einen Konflikt bei Rapha jun. auslösen könnte, wenn Claude den Platz des Sohnes einnehmen würde, geht er immer wieder im Kreis um Claude herum. Als wolle er ihn einwickeln, diese Idee weiterzuverfolgen. Als Claude Germain fragt, ob er Kinder habe, entfernt sich dieser von ihm und verlässt den Bildausschnitt nach links. Er will zwar Einblicke in das Privatleben der Artoles erlangen, sein eigenes aber nicht preisgeben. Nach einem Schnitt zeigt die nächste Einstellung in einer Halbnahen der Rückenansicht von Germain, wie dieser Richtung Fenster geht. Er meint, er habe keine Kinder, aber seine Vorstellungskraft. Claude fragt weiter nach, ob er keine wolle. Germain erwidert: „Ça ne te regarde pas.“²¹³ Dies bedeutet übersetzt so viel wie: „Das geht dich nichts an.“ Übersetzt man jedoch wörtlich, bedeutet es vielmehr: „Das blickt/sieht dich nicht an.“ Genau dies ist der Fall, da Germain Claude den Rücken zuwendet und somit versucht sich seinem Blick zu entziehen. Die nächste Einstellung zeigt Claude in einer Nahaufnahme. Er sieht Germain sehr wohl an und lächelt in sich hinein, da er sich seiner Macht als Sehender bewusst ist. Nach einem weiteren Schnitt wird Germain in einer Nahaufnahme seines Profils gezeigt. Er blickt aus dem Fenster, die Kamera folgt seinem Blick nach links und offenbart Rapha jun. auf dem Basketballfeld. Germain ist in dem bereits

²¹² Vgl. *In ihrem Haus*, 00:48:52 – 00:49:41.

²¹³ Ebd., 00:49:26 ff.

mehrfach erwähnten Blickschema gefangen: da er selbst beobachtet, kann er den Blick, der ihn trifft, nicht erfassen.

Germain ist mit dem Aufsatz über das Basketballspiel mit den Raphas nicht zufrieden und findet, dass Claude im Haus viel besser ist. Er gibt ihm Vorschläge, wie er die Erzählung ändern würde und streicht den letzten Absatz des Textes. Claude fragt, warum Germain denn nicht gleich selber schreibe. Germain gibt zu, dass er es vor einigen Jahren probiert habe, aber nicht gut genug gewesen sei. Claude könne durch viel Arbeit ein Schriftsteller werden. Es wird deutlich, dass Germain Claudes Texte in eine gewisse Richtung lenkt, ohne sich über die Konsequenzen dessen im Klaren zu sein. Weg vom Bericht hin zur Geschichte.

Die letzte Einstellung ihres Gesprächs zeigt eine Großaufnahme von Claudes Profil, während Germain im Bildausschnitt links hinter ihm gezeigt wird. Erst ist Germain scharf gestellt, dann Claude. Dies ist bezeichnend: Germain und mit ihm seine Macht über das Geschehen verblassen immer mehr. Claude entscheidet nun, welche Richtung die Geschichte einschlägt. Als Germain nach dem Text über Raphas Selbstmord das Gespräch mit ihm sucht und ihm klarmacht, dass er zu weit gegangen sei, stellt dieser aber die Geschehnisse als Germain's Tun dar. Er habe ihn in all das hineingedrängt. Nun sei es zu spät, ihm zu sagen, dass er aufhören solle.²¹⁴ Claude scheint die Verantwortung von sich abwälzen zu wollen. In einer späteren Szene wird klar, dass Claude keine bösen Absichten hatte. Esther gegenüber sagt er unter Tränen: „J'ai voulu pas faire du mal... à personne.“²¹⁵ – „Ich wollte niemandem wehtun.“²¹⁶

Die unzuverlässige Erzählung: Vermischung von Realität und Fiktion

Eine unzuverlässige Erzählung, so Thomas Koebner, bedeutet allgemein, dass „zunächst einmal behauptete *Tatbestände* einer Erzählung sich als *falsch* erweisen“ oder „der Erzähler *deutet falsch*, was ihm widerfährt“.²¹⁷ In *In ihrem Haus* erweist sich die Behauptung, dass Claude neugierig auf das Leben der Familie Artole war zwar nicht gänzlich als falsch, es ging ihm aber, wie sich später herausstellt, in erster Linie darum, einen Einblick in Germain's Leben zu bekommen. Germain wiederum deutet falsch, was Claude mit seinen Texten

²¹⁴ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:16:48 – 01:17:10.

²¹⁵ Ebd., 01:24:46 ff.

²¹⁶ Ebd. Übersetzung der Autorin.

²¹⁷ Liptay, Fabienne/Yvonne Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: edition text + kritik 2005, S. 21.

beabsichtigt. Aber auch in den Texten selbst, erweisen sich behauptete Tatbestände als falsch, beispielsweise Raphas Selbstmord, worauf ich später noch genauer eingehen werde.

Unzuverlässigkeit wird meist an einer Figur bzw. einem Erzähler ausgemacht, der zum Beispiel entscheidende Informationen zurückhält oder falsch darstellt. Im Film nimmt die Kamera verschiedene Blickwinkel ein: personalisierte, aber auch neutrale, wobei der neutrale den personalisierten bzw. subjektiven entlarven kann, so Liptay und Wolf in der Einleitung zu *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*.²¹⁸

Um den Wechsel zwischen den verschiedenen Perspektiven darzustellen, kann beispielsweise auf Voice-over oder Musik zurückgegriffen werden²¹⁹, wie dies bei *In ihrem Haus* der Fall ist. Unzuverlässigkeit lässt sich aber nicht nur auf Erzählerfiguren beschränken, sondern kann auch von der Kamera selbst ausgehen. Dafür bietet der Film durch seine ständig wechselnden Perspektiven großes Potenzial, wobei die Inszenierung entscheidend ist.²²⁰

Nach dem Vorlesen des ersten Aufsatzes von Claude durch Germain, etabliert sich für die folgenden Aufsätze eine Grundform der Darstellung. Die Verbildlichung der Texte und somit der Wechsel von Realität zu Fiktion wird durch Musik und ein Voice-over von Claude eingeleitet und endet mit den von Claudes Off-Stimme ausgesprochenen Worten „Fortsetzung folgt“. Schon bald werden die Regeln dieses Darstellungsmusters gebrochen und die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion ist nicht mehr klar zu vollziehen. Erstmals passiert dies, als die Annahme besteht, dass es sich um die neutrale Kamera handelt, die uns zeigt, wie Germain den Test stiehlt, wie Claude diesen an Rapha jun. übergibt, wie die beiden den Test schreiben und schließlich im Haus der Artoles das Testergebnis den Eltern präsentieren. Claudes Voice-over setzt erst nachdem die Musik verstummt ist und bereits Dialoge zwischen den Figuren stattgefunden haben ein.²²¹ Wo endet die Realität und wo beginnt die Fiktion?

Immer wieder wird zur Grundform zurückgekehrt, um den Zuseher neuerlich in falscher Sicherheit zu wiegen. Darauf folgen wiederum Verbildlichungen, die beispielsweise weder

²¹⁸ Vgl. Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 13.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 13.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 16, 17.

²²¹ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:33:35 – 00:35:55.

mit Musik eingeleitet werden, noch mit „Fortsetzung folgt“ enden; durch das Voice-over von Claude aber andeuten, dass es sich um einen seiner Texte handelt.

Ein weiteres Beispiel für die durch Bildsprache dargestellte Vermischung von Realität und Fiktion ist eine bereits erwähnte Szene, in der Germain Claude dazu ermuntert, sich der Figur von Rapha jun. zu widmen und sich etwas Starkes für diesen Charakter einfallen zu lassen und dabei aus dem Fenster sieht. Die Kamera folgt seinem Blick und schwenkt nach links bis sie im Schulhof den Sportplatz einfängt, auf dem Rapha jun. Basketball spielt. Germain ist nicht mehr in der Lage Realität und Fiktion zu trennen. Er betont im Gespräch mit Jeanne immer wieder, dass Claude nur zur Hälfte über reale Vorkommnisse schreibe, der Rest würde aus seiner Phantasie entspringen, es handle sich also um eine Vermischung von Realität und Fiktion.

Rapha macht bei einer Nachhilfestunde mit Claude seinem Frust über das Geschehnis im Klassenzimmer Luft, als Germain ihn vor der Klasse seinen Aufsatz vorlesen und dann an der Tafel korrigieren ließ. Plötzlich taucht Germain im Haus der Artoles auf und kommentiert. Es muss sich um eine Vermischung der Verbildlichung von Claudes Text und dem Gespräch von Claude und Germain über den Text handeln. Sonst wüsste Germain gar nichts von Rapha juniors Reaktion auf das Geschehene. Rapha jun. nimmt Germain in dieser Szene nicht wahr, Germain und Claude sprechen jedoch miteinander. An diesem Punkt ist es nicht mehr zu verleugnen, dass Germain und Claude durch ihre Arbeit an Claudes Texten Einfluss auf die Realität ausüben. Claude schlägt Rapha jun. vor, einen Text über das Erlebnis in der Schülerzeitung zu veröffentlichen. Germain fragt, warum Claude Rapha jun. dazu anstachle, worauf Claude entgegnet, er habe ihm doch gesagt, dass die Figur von Rapha jun. mehr Profil brauche.²²² Claude nimmt Einfluss auf die Realität, um folglich seine Geschichte interessanter zu machen, da er, wie er in vorhergehenden Szenen bereits beteuerte, nur das beschreiben kann, was er sieht.

Auch wenn es sich bei Claudes Texten angeblich um größtenteils Fiktion handelt, hat sie nun Einfluss auf Germain's Realität. Sollte Rapha jun. einen Artikel in der Schülerzeitung schreiben, könnte das zu einem Gespräch mit dem Direktor und vielleicht Germain's Entlassung führen. Jeanne schlägt vor, Germain solle mit Rapha jun. sprechen. Doch Germain

²²² Vgl. *In ihrem Haus*, 00:53:43 – 00:54:38.

meint, er solle eigentlich gar nicht vom Artikel wissen, für ihn existiere er nicht.²²³ Daher möchte er, ohne preiszugeben, dass er von dem geplanten Artikel weiß, die Wogen mit Rapha jun. glätten, indem er ihm ein Buch zu lesen gibt: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* von Robert Musil. Es funktioniert: Rapha jun. sieht dies als eine Geste der Entschuldigung und überlegt, den Artikel nun nicht mehr zu veröffentlichen. Es kommt zu einem erneuten Machtkampf zwischen Claude und Germain, den Claude für sich entscheidet. Er drängt Rapha jun., den Artikel zu veröffentlichen. Germain ist sich unterdessen sicher, dass Claude den Artikel für Rapha jun. geschrieben hat. Es kommt zu einem ernsten Gespräch mit dem Direktor. Die „fiktive Welt“ rund um Claudes Texte über die Familie Artole übt nun Einfluss auf Germain's Realität aus. Der Direktor wird dem Schulrat eine Meldung machen. Eine weitere Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion stellt das Gespräch zwischen Rapha sen. und Germain dar, in dem er diesen aufgrund des Artikels zur Rede stellt. Als er ein paar seiner Sprüche, Respekt betreffend, zum Besten gibt, kann Germain einen anfügen, den er in einem Text von Claude gelesen hat. Rapha sen. sieht ihn verwirrt an. Als ob er sich unterbewusst klar werden würde, dass dieser Mann nicht nur in die Privatsphäre seines Sohnes, sondern seiner ganzen Familie eindringt, nimmt er Germain gewaltsam am Sakko und fordert von ihm eine öffentliche Entschuldigung bei seinem Sohn.²²⁴

Germain findet Claudes Aufsatz über den Kuss zwischen Rapha und Claude und sein nächtliches Herumschleichen und Beobachten Raphas, während er schläft, unglaublich. Claude entgegnet, dass es aber die Wahrheit sei.²²⁵ Germain beharrt jedoch auf die Unglaubwürdigkeit. Zweierlei ist zu beobachten. Germain schenkt Fiktion mehr Glauben, als der Realität. Er verschließt sich vor den immer offensichtlicheren Hinweisen, dass Claude keine Geschichte erzählt, sondern die Realität verändert, um seine Berichte spannender zu machen.

Jeanne ist der Meinung, dass Claude das Ehepaar Artole beim Sex beobachtet habe, wohingegen Germain entgegnet, das würde sich Claude doch nur vorstellen. Die Bildsprache begünstigt Germain's Ansicht. Claude schleicht sich ins Schlafzimmer und beobachtet die schlafende Esther und ihren Ehemann. Er setzt sich ans Fußende des Bettes. Eine Halbnahe von ihm wird durch eine Kamerafahrt zu einer Nahaufnahme. Diese Kamerafahrt deutet

²²³ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:54:39 – 00:55:02.

²²⁴ Vgl. ebd., 00:58:01 – 00:59:15.

²²⁵ Vgl. ebd., 01:04:03 – 01:04:45.

darauf hin, dass nun die Innensicht der Figur folgt. Das Voice-over von Claude bestätigt ebenfalls, dass er sich die beiden ein paar Stunden vorher beim Sex vorstellt. Die nächste Einstellung zeigt eine Nahaufnahme seines Profils; er blickt nach rechts. Eine Kamerafahrt nach rechts offenbart die Artoles beim Geschlechtsverkehr. Zwar wird angedeutet, dass er sie sieht, es muss sich aber um eine Verbildlichung seiner Innensicht handeln.²²⁶

Germain taucht ein zweites Mal in Claudes Erzählung auf, als dieser mit Esther über sein Gedicht redet. Er kommentiert wiederum das Geschehen, wie bereits zuvor anhand einer anderen Szene beschrieben wurde. Claude küsst Esther, während Germain die beiden beobachtet. Germain entdeckt als Erster, dass Rapha jun. die Szene ebenso schockiert beobachtet. Claude und Esther küssen sich weiter. Germain findet das Ganze lächerlich und verschwindet wieder.²²⁷ Germain ist von Anfang an nicht davon begeistert, dass die Eroberung bzw. Befreiung Esthers das Ziel von Claudes Texten sein soll. Als Leser seiner Texte ist er nicht zufrieden er findet den Verlauf der Geschichte an diesem Punkt lächerlich. Als Rapha in der Schule fehlt, packt Germain die Panik. Nun ist für ihn offensichtlich, dass es sich bei Claudes Texten nicht nur um Fiktion handeln könnte. Er denkt, dass Claudes Text wahr geworden sei und Rapha sich wirklich umgebracht habe. Diese Verunsicherung Germain wird auch durch ein unheimliches musikalisches Motiv verstärkt, das seinen Höhepunkt ansteuert, als die Sekretärin bei den Artoles anruft. Auf Germain's drängende Nachfrage „Alors?“ und den musikalischen Höhepunkt folgt der abrupte Abbruch und die Antwort der Sekretärin „La grippe“.²²⁸ Im Gegensatz zu den bisherigen Phantasieelementen in Claudes Texten, wurde Rapha juniors Selbstmord nicht mit einem einleitenden „J’imagine...“ – „Ich stelle mir vor...“ – versehen.

„Eine dramaturgisch besonders wirksame Variante figurengebundener Unzuverlässigkeit entsteht durch den final plot twist einer Geschichte, die in zweierlei Hinsicht lesbar ist.“²²⁹ Erst ist *In ihrem Haus* die Geschichte eines Jungen, der in eine Familie eindringen möchte. Am Schluss stellt sich heraus, dass es ihm die ganze Zeit über um seinen Lehrer ging. Der *final plot twist* ist in diesem Fall durch Claudes Aussage, dass er ein Ende für seinen Lehrer

²²⁶ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:04:45 – 01:06:10.

²²⁷ Vgl. ebd., 01:11:50 – 01:13:37.

²²⁸ Vgl. Ebd., 01:15:22 – 01:16:20.

²²⁹ Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 15.

suche, gekennzeichnet.²³⁰ So gesehen erscheint der Film ab diesem Zeitpunkt in einem anderen Licht: Claudes wiederholte Bemerkungen, dass er seine Texte nur für Germain schreiben würde, seine persönlichen Fragen an Germain usw.

In der Einleitung zum Buch *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film* schreiben Liptay und Wolf:

„Um eine Erzählerfigur als unzuverlässig zu entlarven, bietet sich die unmittelbare *Kontrastierung subjektiver und objektiver Ansichten* eines Geschehens an, wobei die als solche kenntlich gemachte Objektive die Subjektive förmlich denunziert, da sie ihr an Glaubwürdigkeit überlegen ist.“²³¹

Germain liest Claudes letzten Aufsatz und sieht subjektiv gefärbt, wie Jeanne und Claude zusammen im Bett liegen.²³² Eine Nahaufnahme zeigt sie beide nackt im Ehebett: Jeanne blickt lächelnd ins nichts, Claude küsst sie und blickt dann Germain bzw. den Zuseher an. Nach einem Schnitt wird eine Nahaufnahme von Germain gezeigt, der vom Bett zu Jeanne blickt. Germain denkt die beiden hätten miteinander geschlafen, wobei es objektiv keinerlei überzeugende Anzeichen dafür gibt.

Germain folgert von Jeanes Aussage, dass sie Esther sei, Germain jedoch leider nicht Rapha und Claude niemals sein Sohn sein werde²³³, dass Jeanne mit Claude geschlafen haben muss. Im Grunde fühlt er sich aber wohl einfach von beiden betrogen und reimt sich deshalb diesen ultimativen Betrug zusammen. Auf seine Behauptung hin „T’as couché avec ce gosse.“ – „Du hast mit dem Jungen geschlafen.“, antwortet sie „A suivre“ – „Fortsetzung folgt“, wodurch Germain sich bestätigt fühlt, ausrastet, sie aufs Bett wirft und würgt.²³⁴ Er kann es nicht mehr hinnehmen, keine klaren Antworten zu bekommen bzw. auf eine Fortsetzung zu warten. Realität und Fiktion haben sich so sehr überlagert, dass er seine eigens produzierte Fiktion, inspiriert durch Claudes Text, als Realität wahrnimmt.

²³⁰ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:27:00 – 01:27:15.

²³¹ Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 14.

²³² Vgl. *In ihrem Haus*, 01:34:00 – 01:34:07.

²³³ Vgl. ebd., 01:33:51 ff.

²³⁴ Vgl. ebd., 01:34:07 – 01:34:41.

Die Ebene des Handelns

„Aktiver“ Voyeurismus

Unter „aktivem“ Voyeurismus verstehe ich einen Voyeurismus, der den Voyeur seine Distanz zum Teil aufgeben lässt, zu dem Zweck eine neue Beobachtungssituation herzustellen.

Kommt es zur gänzlichen Aufgabe der Distanz, handelt es sich nicht mehr um Voyeurismus.

Claude wechselt von der klassischen Voyeursrolle des Beobachters – als er das Haus der Artoles noch von der Parkbank aus beobachtet – zu einer aktiven, indem er sich mit Rapha befreundet, um Zutritt zum Haus zu erlangen und seine Schaulust im Haus ausleben zu können. Er nähert sich also seinem Blick-Objekt an und das Risiko, das voyeuristische Konstrukt zum Einsturz zu bringen, steigt. Einerseits durch die Gefahr beim Beobachten entdeckt zu werden, andererseits durch den Distanzverlust. Außerdem wechselt er von einem Voyeurismus, der von Einbildungskraft geprägt ist – von der Parkbank aus sieht Claude nicht viel und muss somit das Gesehene durch Phantasie ergänzen, zu einem unmittelbareren Voyeurismus – im Haus kann Claude alles direkt beobachten.

Wie bereits im Kapitel *Der Voyeur* angedeutet, vollzieht sich der gänzliche Bruch mit der Rolle des Voyeurs, als Claude sich Esther als ebensolcher offenbart. Nach einem Streit des Ehepaars Artole geht Rapha sen. auf die Terasse, woraufhin Claude den Moment nützt, seine Position als Beobachter aufgibt und Esther ein Gedicht überreicht.

Claude gibt, im Gegensatz zum Kinoseher, freiwillig die voyeuristische Distanz auf. Ist er somit noch ein Voyeur? Durch das Annähern an das Schauobjekt, in diesem Fall Esther, gibt der Voyeur das Sehen im Tausch gegen andere Sinneseindrücke, wie den Tastsinn, auf. Es kommt nun zur Befriedigung von anderen Trieben, als der Schaulust.²³⁵ Claude küsst Esther in der Küche.

Was Germain angeht kann man von „aktivem“ Voyeurismus sprechen, als er Rapha jun. dessen Text zum Thema „Mein bester Freund“ vor der Klasse vorlesen lässt. Germain wählt Rapha jun. gezielt aus und missbraucht seine Machtposition als Lehrer, um einen Einblick aus einem anderen Blickwinkel in das Privatleben der Familie Artole zu bekommen. Unter den Blicken der Klassenkameraden und Germain wird Rapha jun. zum wehrlosen Blick-Objekt. Er wird die Situation später so beschreiben, dass es sich so anfühle, als hätte Germain ihn vor versammelter Klasse ausgezogen. Dies ist das Gegenstück zu der Szene, in der Claude sich

²³⁵ Vgl. Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 58.

anzieht und die Rolle des Sehenden beansprucht, indem er seine Objektheit verbirgt. Rapha wird seiner Rolle als Subjekt beraubt und seine Objektheit freigelegt.²³⁶

Diese Szene ist die einzige, in der Germain aktiv seinen Voyeurismus auslebt. Sonst zieht er seine Lust aus Claudes voyeuristischen Texten. Ein, im Gegensatz dazu, vorwiegend aktives voyeuristisches Verhalten kann man beispielsweise bei Mark Lewis in *Peeping Tom* beobachten. Er muss handeln, um seine Schaulust bzw. seinen Voyeurismus zu befriedigen. Erst muss er die Frauen in seine Wohnung locken und sie folglich mit einer eigens mit einem Messer präparierten Kamera töten, um die Todesangst in ihren Augen filmisch einzufangen.

Beihilfe zum Voyeurismus

Als Esther einen Nachhilfelehrer engagieren will und somit Claudes Präsenz im Haus bedroht ist, stachelt Claude Germain an, etwas zu unternehmen. Dieser weist ihn vorerst zurück. Nachdem er aber in Folge keinen Text von Claude erhält, stellt er ihn zur Rede. Dieser entgegnet, er habe ihn vorgewarnt. Könne er nicht ins Haus von Rapha jun., könne er nicht schreiben. Die Klassenzimmertür fällt zu und das Bullauge fängt Rapha jun. ein. Er ist der Dreh- und Angelpunkt in diesem Moment. Germain hat die Wahl Claudes Voyeurismus zu unterbinden oder zu fördern. Er entscheidet sich dafür ihn zu fördern und stiehlt den Mathetest aus dem Fach des Mathelehrers im Lehrerzimmer. Somit ist Rapha jun. eine gute Note im Mathetest sicher, Claude steigt in der Gunst von Esther und hat weiterhin Zutritt zum Haus der Artoles. Germains Handeln ist in diesem Fall, im Gegensatz zum zuvor angesprochenen „aktiven“ Voyeurismus, nicht an einen direkten Voyeurismus gekoppelt. Im Moment des Stehlens des Mathetests befindet sich Germain in keiner voyeuristischen Situation. Er frönt nicht der Schaulust, er begeht eine Straftat. Jedoch begünstigt seine Tat Claudes Voyeurismus und folglich seinen eigenen.

Als das Ehepaar Artole in der Galerie auftaucht, ist Jeanne erstaunt und meint, sie habe sich die beiden ganz anders vorgestellt. Germain hingegen ergreift die Flucht. Später gesteht Jeanne, dass sie sie eingeladen habe, um sie zu sehen und um Germain eine Freude zu machen. Germain entgegnet, die beiden seien fiktive Figuren, die er nicht in der Galerie sehen

²³⁶ Vgl. Sartre, „Der Blick“, S. 516 ff.

wolle.²³⁷ In diesem Szenario leistet Jeanne Beihilfe zu Germain's Voyeurismus, ohne ihn davon vorher in Kenntnis zu setzen. Germain reagiert und flüchtet, da er nicht von seinen Schauobjekten gesehen werden möchte und sie auch selbst nicht sehen möchte. Somit führt er den Voyeurismus ad absurdum. Er möchte einerseits intime Details über das Ehepaar Artole lesen, also im Grunde ebenso sehen, sie aber nicht direkt mit eigenen Augen sehen. Er formt sich die Familie Artole durch Einbildungskraft als bestimmte Figuren, sie direkt zu sehen, zerstört sein Vergnügen. Aus diesem Grund sucht er die größtmögliche voyeuristische Distanz und ähnelt in dieser Verhaltensweise stark dem Kinozuseher.

²³⁷ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:59:15 – 01:00:40.

Voyeuristische Motive

Fenster/Tür/Vorhang

Der Szene, in der der Schuldirektor den Gang entlanggeht, wird durch Musik eine besondere Bedeutung verliehen. Man hat das Gefühl im nächsten Moment würde etwas Schlimmes passieren, die Gefahr wäre nahe.²³⁸ Er schreitet auf die Kamera zu, verlangsamt seinen Schritt und erblickt etwas rechts außerhalb der Einstellung. Die Kamera folgt seinem Blick, schwenkt nach rechts und offenbart hinter einer Glastür Germain und Claude. Sie sitzen an einem Tisch voll mit beschriebenem Papier. Begleitet wird die gesamte Szene von einem musikalischen Motiv, das Ähnlichkeiten mit dem Soundtrack von Hitchcocks *Psycho* aufweist.

Das Lycée Gustave Flaubert zeichnet sich durch seine transparente Architektur aus.

Weitläufige Glasfassaden, Glastüren bzw. Türen mit Bullaugen etc. Es gibt im Schulgebäude so gut wie keinen Ort, an dem man nicht gesehen werden könnte.

In der Verbildlichung von Claudes drittem Aufsatz fährt die Kamera mit einer starken Aufsicht von außen durch das Fenster ins Haus der Artoles. Man erkennt links und rechts im Bildausschnitt belaubte Äste eines Baumes. Als ob der Kinozuseher im Baum sitzen würde und folglich wie ein Vogel ins Haus fliegen würde, nähert sich die Kamera an Claude und Rapha im Haus an.²³⁹ Diese Kamerafahrt erinnert stark an den Anfang von Hitchcocks Film *Psycho*. Die Kamera fährt durch ein Fenster in ein Zimmer hinein und zeigt Marion im Bett mit ihrem Geliebten.

Als Esther Claude beim Spionieren erwischt, geht sie, nachdem sie ihn zur Rede gestellt hat, in ein anderes Zimmer und schließt die Tür. Sie verdächtigt ihn des Beobachtens und versucht dieses durch den Akt des Schließens der Tür zu blockieren. Kurz darauf sehen wir, wie Claude die Tür zum Schlafzimmer des Ehepaars Artole einen Spalt weit öffnet und sich so seinen Blick zurückerobert.²⁴⁰

Am Ende des Films wird der Wohnblock, auf den Germain und Claude blicken, gezeigt. In jedem Fenster spielt sich eine kleine Geschichte bzw. ein kleiner Film ab und der Kinozuseher ist gefordert, alles wahrzunehmen. Dies ist natürlich unmöglich. Man muss eine Auswahl

²³⁸ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:17:00 – 00:17:12.

²³⁹ Vgl. ebd., 00:17:44 – 00:18:04.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 00:28:16 – 00:28:47.

treffen. Der Blick wird am Ende unterbunden. Anstatt eines Fade-outs ins Schwarze wird der Bildausschnitt von links und rechts durch schwarze Balken, die an einen Vorhang erinnern, verkleinert, bis nur noch die mittleren Fenster zu sehen sind und schließlich nichts mehr, außer Schwarz.²⁴¹

Sex

Als Germain und Jeanne in ihrem Ehebett liegen, liest er in dem Buch *Malaise dans la civilisation*, während Jeanne Claudes neuesten Aufsatz liest und kommentiert. Sobald sie ihn fertiggelesen hat legt Germain sein Buch weg und nimmt den Text an sich. Jeanne versucht ihn zu verführen, schaltet die Nachttischlampe auf ihrer Seite des Bettes ab. Dieses Ausschalten des Lichtes ist ein Signal. Ohne Licht kann man nichts sehen oder gar lesen. Germain blockt ab, küsst sie auf die Stirn und ist in Claudes Aufsatz vertieft.²⁴² Seine Besessenheit von Claudes Worten übersteigt sein sexuelles Verlangen bzw. befriedigt es. Jeanne spricht Germain später im Film direkt darauf an, ob er Claude begehren würde. Seit er ihm beim Schreiben hilft, hatten die beiden keinen Sex mehr.²⁴³ In diesem Sinne ist Germain nach Freuds Definition ein perverser Voyeur. Das Ziel seines Voyeurismus ist nicht der Geschlechtsakt. Claudes Voyeurismus hingegen ist erst pervers und entwickelt sich dann, nach Freud, zu normaler Schaulust, deren Ziel der Geschlechtsverkehr mit Esther ist.

Sex wird im Film an mehreren Stellen und in unterschiedlichster Form thematisiert. Claude stellt sich beispielsweise Rapha sen. unter der Dusche vor.²⁴⁴ Dies muss zwar nicht zwingend auf ein erotisches Verlangen hindeuten, kann aber andeuten, dass Claude seine sexuellen Präferenzen noch auslotet. Nach dem Basketballspiel duschen sich Claude und Rapha sen., Rapha jun. bleibt zurück und fasst sich in den Schritt, bevor er sich zögerlich auszieht. Es drängen sich Fragen auf. Verbirgt er eine Erektion? Ist es ihm peinlich nackt neben Claude zu duschen? Fühlt er sich zu Claude hingezogen? In weiterer Folge küsst Rapha jun. Claude, was diese Vermutungen bestätigt. Auf Germain's Frage, was dieser Kuss soll, erwidert Claude er dachte, das würde Germain gefallen. Germain ist entrüstet und meint, er solle nicht an seine Begierden denken, sondern sich auf seine eigenen Begierden fokussieren.

²⁴¹ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:37:58 ff.

²⁴² Vgl. ebd. 00:28:47 – 00:29:13.

²⁴³ Vgl. ebd., 01:06:11 – 01:07:07.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 00:18:34 – 00:18:44.

Die Szene, in der Rapha jun. Claude schlägt, da dieser ihn als schwul bezeichnet²⁴⁵, offenbart jedoch, dass der Kuss nicht Claudes Phantasie entsprungen ist, sondern wirklich stattgefunden hat. Auf Germain anraten, sich auf seine eigenen Begierden zu konzentrieren, beobachtet Claude das Ehepaar Artole beim Schlafen und stellt sie sich ein paar Stunden vorher beim Sex vor.²⁴⁶

Gewalt

Rapha sen. wird als sehr körperbetonter, sportlicher, sportbegeisterter und auch oftmals aufbrausender Charakter dargestellt. Er zündet beispielsweise das Auto seines Chefs an. Als er von Rapha juniors Artikel in der Schülerzeitung erfährt, wird er beim Gespräch mit Germain auch körperlich aggressiv und packt ihn am Kragen. Germain stellt in vielerlei Hinsicht das komplette Gegenteil zu Rapha sen. dar. Er ist belesen, unsportlich und ruhig. Je mehr er sich jedoch seinen voyeuristischen Tendenzen hingibt, desto aggressiver wird er. Es beginnt relativ harmlos mit einem Streit mit Jeanne und endet damit, dass er nicht mehr zwischen Fiktion und Realität unterscheiden kann und Jeanne würgt, da er denkt, sie hätte mit Claude geschlafen.

Zwischen Rapha jun. und Claude herrscht eine ähnliche Unterscheidung. Als Rapha jun. von Germain gedemütigt wird, spricht er davon, dass er ihn am liebsten verprügeln oder sein Auto abfackeln würde. Seine Rache würde er durch physische Gewalt ausüben. Claude schlägt ihm hingegen eine andere Form von Rache vor. Er ermuntert ihn dazu, einen Artikel zu schreiben. Während Claude mit Worten kämpft, kämpft Rapha jun. körperlich. Der Artikel wird zwar veröffentlicht, es spricht jedoch viel dafür, dass Claude ihn geschrieben hat. Als Rapha jun. dahinter kommt, dass Claude seine Mutter geküsst hat, weiß er sich nicht anders zu helfen, als Claude Gewalt anzudrohen. Als Claude meint, was er tun würde, wenn er herumerzählen würde, dass Rapha jun. schwul sei, schlägt dieser auf ihn ein.

²⁴⁵ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:20:54 – 01:21:36.

²⁴⁶ Vgl. ebd., 01:04:45 – 01:06:10.

Brille

Sowohl Germain als auch Jeanne tragen eine Brille. Die Symbolhaftigkeit dieses Accessoires ist groß. Die beiden benötigen eine Sehhilfe, da sie in ihrem Sehen eingeschränkt sind. Sie sind auf Claudes geschriebene Worte angewiesen, um zu erfahren bzw. zu sehen, was er sieht. Wobei Jeanne ihre Brille ab und zu ablegt. Sie ist nicht so besessen vom Sehen wie Germain.

Zaun/Geländer

Claude wird immer wieder in Einstellungen so gezeigt, dass er beispielsweise durch das Gitter eines Zaunes der Schule oder durch die Streben des Treppengeländers im Haus der Artoles blickt. Claude ist somit in steter Gefahr, entdeckt zu werden, da er in diesen Beobachtungspositionen immer nur teilweise verborgen ist. Im Gegensatz zu beispielsweise Norman Bates in *Psycho*, der Marion Crane durch ein Loch in der Wand beobachtet und somit sicher sein kann, dass sie sich seiner Beobachtung nicht bewusst wird.

Spiegel

Der Spiegel führt einem das eigene Selbst vor Augen. Steht also für eine Selbstreflexion. Alexandra Millner arbeitet diesbezüglich in ihrem Text „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“ heraus, dass Spiegel im Film ungesehene, verborgene Eigenschaften der Protagonisten zum Vorschein bringen können.²⁴⁷ Durch den Spiegel entsteht eine Doppelung. Man sieht sich selbst – das Selbst ist in diesem Moment gespalten. Millner beschreibt, dass durch Spiegelszenen die Spaltung der Persönlichkeit des Protagonisten bzw. seine Unfähigkeit zwischen Realität und Vorstellung zu unterscheiden verdeutlicht werden kann.²⁴⁸ Germain wird das erste Mal in Zusammenhang mit einem Spiegel gezeigt, als er in seiner Wohnung die ersten Aufsätze des Schuljahrs korrigiert. Der Spiegel befindet sich auf einer Kommode, die im Bild hinter ihm angeordnet ist. Germain sitzt auf einem Stuhl am Esstisch. Sein Hinterkopf spiegelt sich.

²⁴⁷ Vgl. Alexandra Millner, „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

Es ist möglich, dass ein Spiegel einen Beobachter enthüllt. Als Esther und Rapha sen. streiten, könnten sie Claude im Spiegel sehen, aber sie sind zu sehr in ihren Streit vertieft.²⁴⁹

Eine Spiegelung kann aber auch, anstatt jemanden zu entblößen bzw. einen klaren Blick auf etwas zu zeigen, den Sehenden verwirren. Solch eine Form von Spiegelung stellen die Zwillinge dar, denen die Galerie gehört, die Jeanne leitet. Jeanne beschwert sich in einer Szene bei Germain, dass sie nicht unterscheiden könne, mit welchem Zwilling sie gerade spreche.

Kunst

Kino

Bereits in der fünften Minute des Films fällt das Wort Kino. Jeanne und Germain wollen ins Kino gehen. Ca. eine halbe Stunde später sehen wir sie dann tatsächlich in der Schlange, um einen Film zu sehen. Hinter ihnen wird, je näher sie dem Eingang des Kinos kommen, ein Filmplakat von *Match Point* sichtbar. Jeanne spricht vor diesem Hintergrund davon, wie gefährlich Claudes Texte mittlerweile anmuten. Sollten die Raphas ihn mit Esther im Haus entdecken, würden sie ihn töten. Die Parallele zu *Match Point* ist nicht zu verleugnen. In diesem Film von Woody Allen bewerkstelligt die Hauptfigur Chris Wilton es, sich in eine reiche Familie einzuheiraten. Als seine Affäre mit einer Frau namens Nola – ein bedeutungsschwerer Name (NO-la) – droht aufzufliegen, tötet er sie. Genauso wie Chris Wilton wird Claude am Ende des Films sein Leben relativ unbeschadet weiterleben.

Im Kino unterhalten sich Germain und Jeanne weiter hitzig über Claudes Texte. Eine Dame bedeutet ihnen mit einem Zischlaut zu schweigen. Sie reden flüsternd weiter. Da die Kamera die beiden frontal aufnimmt, kommt es zu einer Spiegelung des Kinobesuchers. Er erkennt sich durch die Gegenüberstellung selbst im Kino wieder. Die Kamera schwenkt zu den Lichtstrahlen des Projektors. Eine Überblendung führt direkt zur Verbildlichung des nächsten Aufsatzes von Claude. Es wirkt, als ob Germain und Jeanne, sowie der Kinobesucher, denselben Film sehen, nach einem Drehbuch von Claude.

Christian Metz beschreibt das Kino in seinem Buch *Der imaginäre Signifikant*.

Psychoanalyse und Kino als „wahrnehmbarer, wenn man so sagen könnte, als viele andere

²⁴⁹ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:10:09 ff.

Ausdrucksmittel: es spricht die Wahrnehmung auf einer größeren Anzahl von Ebenen an.“²⁵⁰
Das Kino vereint viele andere Kunstformen in sich: Literatur, Fotografie, Musik usw.²⁵¹ In
ihrem Haus zitiert so gut wie alle Kunstformen und reflektiert sich somit als
kunstformenvereinendes Medium Film selbst.

Bildnerische Kunst

Die von Jeanne geleitete Galerie ist ein Sinnbild für Schaulust in der bildnerischen Kunst.

Interessant ist hierbei auch der Name der Galerie: *Le labyrinthe du Minotaure*.

Bevor Germain die Galerie betritt hält er kurz inne und betrachtet sich in der Spiegelung des
Schaufensters bevor er das Labyrinth des Minotaurus betritt.²⁵² Er gibt in diesem Moment
seine Selbstreflexion auf und betritt das Terrain der Orientierungslosigkeit.

Die Kamera zeigt uns Germain und Jeanne, die auf ein Ausstellungsstück der Galerie blicken,
das rechts hinter der Kamera positioniert und somit für den Kinobesucher nicht sichtbar ist.

„Tu trouves que c’est de l’art pour malades, toi?“²⁵³ fragt Jeanne ihren Mann. „Findest du, das
ist Kunst für Kranke?“²⁵⁴ In diesem Zusammenhang ist die Beziehung von Voyeurismus und
Krankheit sowie Kunst interessant. 37 Sekunden lang unterhalten sich Germain und Jeanne
über das, was sie sehen und die Zukunft der Galerie ohne, dass die Kamera mit einem
Gegenschuss das Gesehene offenbart.²⁵⁵ Germain spricht darüber, dass er in moderner Kunst
wie dieser nur unendliche Einsamkeit sehe, er brauche Gesichter, echte Menschen. Der
Besucher wird nach dieser langen Einstellung mit einem Gegenschuss belohnt, der bloß fünf
Sekunden lang das Kunstwerk offenbart. Es handelt sich um eine Interpretation des
kommunistischen Symbols des Hammers und der Sichel, wobei der Hammer eine abstrakte
Darstellung eines Blowjobs und die Sichel ein nackter Frauenkörper ist.²⁵⁶

Um die Zwillinge von der Notwendigkeit des Erhalts der Galerie zu überzeugen, kuratiert
Jeanne eine neue Ausstellung. Jeanne fragt Germain, was er von einem gewissen Künstler
halte. Soeben hat er noch Claude klargemacht, dass das Genie von Dostojewski darin bestand,

²⁵⁰ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 44.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 44.

²⁵² Vgl. *In ihrem Haus*, 00:12:50 – 00:13:00.

²⁵³ Ebd., 00:13:00 – 00:13:03.

²⁵⁴ Ebd., Übersetzung der Autorin.

²⁵⁵ Vgl. ebd., 00:13:00 – 00:13:37.

²⁵⁶ Vgl. ebd., 00:13:38 – 00:13:42.

normale und pathetische Figuren zu unvergesslichen zu machen und blickt nun verständnislos die banalen Dinge an, die Jeanne ausstellen möchte, wie beispielsweise eine Küchenuhr und einen Ventilator. Jeanne ist der Meinung es handle sich zwar um normale Gegenstände, sie seien jedoch umgewandelt worden und würden dadurch zum Staunen anregen. Die Küchenuhr habe beispielsweise 13 Ziffern. Eine Analogie zu Claudes Geschichten ist zu erkennen. Er beschreibt das normale Leben im Haus der Artoles, wandelt es aber auch und macht es dadurch interessant. Ein anderes mögliches Objekt für die Ausstellung zeigt Jeanne Germain in dem sie ihm Kopfhörer aufsetzt. Es handle sich um verbale Malerei. Ein Maler malt ein Bild, nimmt sich dabei auf, wie er sein Gemälde beschreibt und zerstört das Bild. Übrig bleibt nur die Aufzeichnung der Beschreibung und der Hörer muss sich das Bild vorstellen.²⁵⁷ Die verbale Malerei ist im Grunde eine Metapher für Germain's Verhältnis zu Claude. Claude beschreibt ihm ein Bild und Germain muss es folglich in seiner Vorstellung wiederherstellen.

Die Zwillinge werden mit ihrem eigenen musikalischen Motiv eingeführt. Die Musik vermittelt etwas Parodistisches, Schwerfälliges und Simples. Das erste Bild von ihnen ist eine halbnaher Einstellung von ihren Rückenansichten. Sie sind am Weg zur Galerie. Ihre stark toupierten, gefärbten und zerzausten Frisuren dominieren das Bild. Als sie bei der Galerie ankommen, sehen sie die „banalen“ Gegenstände, wie die Uhr mit den 13 Zifferblättern, im Schaufenster. Das Gesicht eines Zwilling ist im Bild genau vor der Uhr zu sehen und spiegelt sich im Fenster, in dem Jeanne gerade einen Ventilator aufstellt. Es wird ein starker Zusammenhang zwischen den Gegenständen und den Zwillingen hergestellt. Jeanne präsentiert ihnen ein Werk einer chinesischen Künstlerin „Ciel de Shanghai 1-4“ – „Der Himmel von Shanghai 1-4“²⁵⁸. Das Bild ist so komponiert, dass Jeanne mehrmals von den Rückenansichten der sitzenden und betrachtenden Zwillinge eingerahmt ist. Sie wirkt zwischen ihnen gefangen, was sie de facto auch ist, da die beiden über ihre berufliche Zukunft bestimmen. Ein Zwilling fragt, was das Kunstwerk repräsentiere, ihre Schwester antwortet: „Für mich repräsentiert es Wolken, den Horizont,...“²⁵⁹ Sie gibt sich als Kunstkennerin aus, beschreibt aber einfach, was sie sieht. Sie reflektiert oder interpretiert das Gesehene nicht. Jeanne versucht sie zu bestärken und führt aus, dass es vor allem um die Präsenz ginge.

²⁵⁷ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:24:38 – 00:26:02.

²⁵⁸ Vgl. ebd., 00:45:20 – 00:46:36.

²⁵⁹ Ebd., 00:46:17 – 00:46:24, Übersetzung der Autorin.

Präsentation statt Repräsentation. Die Zwillingsschöne bejaht, sieht aber so aus, als wüsste sie nicht, wovon Jeanne spricht. Diese meint, sie müsse ihnen unbedingt noch ihr Lieblingsbild zeigen: Ciel de Shanghai 7.

Als Jeanne mit Germain über das Treffen mit den Zwillingen spricht, stellt sie die These auf, dass es nicht darum gehe, welche Kunst sie in der Galerie ausstelle, das Problem sei der Name. *Le labyrinthe de Minotaure – Das Labyrinth des Minotaurus* – würde Angst machen.²⁶⁰ Während des Gesprächs hält Germain die ganze Zeit über einen neuen Text von Claude in der Hand. Dieser Fakt und Jeannes Bemerkungen weisen darauf hin, dass Worte schwerer ins Gewicht fallen würden als Bilder. Germain verliert im Laufe des Gesprächs immer mehr an Aufmerksamkeit für das, was Jeanne ihm zu erzählen hat. Die Worte ziehen ihn in den Bann.

Literatur

Bereits der Name des Gymnasiums ist ein Hinweis auf die enge Verbindung des Films zur Literatur: Gustave Flaubert. Sein Roman *Madame Bovary*, den Germain Claude im Film zum Lesen gibt, weist Parallelen zur Filmhandlung auf. Wie Emma Bovary, ist auch Esther nicht glücklich in ihrer Ehe. Als ein von Madame Bovary heimlich geliebter Mann wegzieht, tröstet sie sich mit Luxusgütern. Esther tröstet sich in Bezug auf ihr recht langweiliges Leben, indem sie das Haus umgestaltet. In gewisser Weise ähneln sich auch Emma und Claude: beide entfliehen der Realität durch Romane. Madame Bovarys ungewolltes Kind erinnert an Claude, dessen Mutter ihn verlassen hat. Emma, Esther und Claude geben ihren Trieben früher oder später nach.

Ein zentrales Thema des Romans ist die Einbildungskraft. So äußert sich Léon, in den sich Madame Bovary verliebt, wie folgt über das Lesen:

„Man denkt an nichts [...] und die Stunden verrinnen. Man sitzt am Fleck und wandelt doch in fernen Ländern, die man ganz deutlich zu sehen glaubt, und der Geist, verflochten mit der Dichtung, verharrt bei Einzelheiten oder verfolgt die großen

²⁶⁰ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:46:37 – 00:47:13.

Umrisse der Abenteuer. Er vermischt sich mit den Personen, und man meint, es sei das eigene Herz, das unter den Gewändern klopft.“²⁶¹

Dies alles erinnert stark an Germain, der seinem langweiligen Alltag durch Claudes Texte entflieht und in das Leben der Artoles eintaucht. Léon führt seine Überlegungen diesbezüglich passend weiter aus: „Es ist so tröstlich, sich in Gedanken aus den Enttäuschungen des Alltagslebens zu edlen Charakteren zu flüchten, zu reinen Zuneigungen und Bildern des Glücks. Für mich, der hier fern der großen Welt lebt, ist es die einzige Zerstreuung.“²⁶² So, wie Germain seinem Voyeurismus bei größtmöglicher Distanz durch Einbildungskraft frönt, tut dies Emma Bovary: „Sie liebte Léon und suchte die Einsamkeit, um ungestört in seinem Bild zu schwelgen. Sein leibhaftiger Anblick trübte die Wollust dieser Betrachtungen.“²⁶³ Germain möchte die Artoles ebenso nicht leibhaftig sehen, sondern nur sein selbstgeschaffenes Bild von ihnen.

Flaubert verurteilt seine Charaktere nicht, bleibt ein neutraler Beobachter und überlässt seinen Lesern, sich ein Urteil zu bilden. In der Szene am Schulhof des Lycée Gustave Flaubert wird verdeutlicht, dass Ozon nicht vorhat Claude zu verurteilen. Nach und nach strömen die Schüler in ihren Uniformen auf den Hof und es wird klar, dass hier generell keiner verurteilt werden soll. Hinter Schuluniformen steht die Idee, dass alle Schüler gleich aussehen und somit auch gleich behandelt werden. Dies wird sich nicht bewahrheiten. Germain nimmt sich Claude an, der von ihm eine Sonderbehandlung bekommt. Er lehrt ihn außerhalb des Unterrichts das Handwerk eines Schriftstellers und macht ihn mit den Größen der Literatur vertraut.

Beim Abendessen unterhalten sich Jeanne und Germain darüber, ob Literatur etwas über das Leben lehren kann, wovon Germain überzeugt ist. Jeanne spricht sich dagegen aus und argumentiert beispielsweise damit, dass John Lennons Mörder das Buch *Der Fänger im Roggen* von J.D. Salinger bei sich hatte, die Literatur ihn somit nichts gelehrt habe. Ironisch merkt Germain an, dass man durch Jeannes Ausstellungen natürlich mehr lerne. Jeanne entgegnet, dass die Kunst uns im Allgemeinen nichts lehrt und, dass Germain dies nur zu gut wisse. Kunst erinnere uns aber an die Schönheit der Dinge, so Germain.

²⁶¹ Flaubert, *Madame Bovary*, S. 101.

²⁶² Ebd., S. 101, 102.

²⁶³ Ebd., S. 129.

Germain und Claude gehen einen unausgesprochenen Deal ein. Germain versorgt Claude mit Literatur, Claude Germain dafür mit seinen Texten. Dies verdeutlicht eine kurze Einstellung, in der Claude einen Text und Germain die Erzählung *Un cœur simple* von Flaubert auf den Tisch legt. Man sieht nur ihre Hände, die jeweils hinlegen und dann das jeweils andere ergreifen und wieder vom Tisch ziehen.²⁶⁴

Bei dem Buch, mit dem Jeanne Germain überwältigt, handelt es sich um *Voyage au bout de la nuit* (deutscher Titel: *Reise ans Ende der Nacht*) von Louis-Ferdinand Céline. Der Held des Romans ist im Grunde ein Anti-Held und weist Parallelen zu Germain auf.

Germain regt sich über Kunstkataloge auf, die seiner Meinung nach die schlechteste Form von Literatur darstellen. Er bezeichnet die Werke der chinesischen Künstlerin als Kunst für Kranke. Es sei keine Kunst, sondern Scheiße. Dies ließe sich auch auf Magazine übertragen bzw. die Dekorationsmagazine, die Esther ständig liest. In diesen Formen von Zeitschriften herrscht ein Schwerpunkt der Bilder gegenüber dem Text.

²⁶⁴ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:52:14 – 00:52:17.

Die Ebene der Selbstreflexion des Mediums

Der Film als bildgewordener Text

Literatur – Theater – Film

In ihrem Haus basiert auf einem Theaterstück, wurde in ein Drehbuch umgearbeitet und schließlich verfilmt. Die Verbindung von Literatur und Film sowie von Theater und Film werden thematisiert, sei es vordergründig oder durch Bildsprache.

Bereits die Titeleinblendung zu Beginn des Films macht das Medium an sich sichtbar. Auf die obere Hälfte eines karierten und gelochten Blatt Papiers mit Korrekturrand wird durch Animation und begleitet vom Geräusch eines Stiftes „MANDARIN CINÉMA present“²⁶⁵ eingeschrieben. Dem Zuseher wird die buchstäbliche Bildwerdung eines Textes, genauer gesagt des Drehbuchs, vor Augen geführt. Es folgt die erste Einstellung des Films, die Germain, wie bereits erwähnt, alleine in einem weitläufigen Raum auf einer Bank sitzend und lesend zeigt (Abbildung 1). In den folgenden ca. dreieinhalb Minuten wird dem Zuschauer neben Germain auch Claude, wenn auch erst gesichtslos, und in der letzten Einstellung vor der Einblendung des Filmtitels für den Bruchteil einer Sekunde Rapha jun. neben Claude gezeigt.²⁶⁶ Die Hauptfiguren des Films sind eingeführt. In diesen Anfangsszenen sind Bild und Text noch eng verbunden dargestellt. Beispielsweise als im Bild zu sehen ist, dass Claude ein Sakko mit dem Aufnäher des *Lycée Flaubert* trägt, woraufhin uns das Schulgebäude des Gymnasiums Gustave Flaubert gezeigt wird. In weiterer Folge betritt Claude den Schulhof, der sich langsam füllt und die Namen der Schauspieler werden, auf Papier eingeschrieben, halbtransparent eingeblendet. Die Einblendung des Filmtitels selbst beinhaltet wieder eine starke Selbstreflexion des Regisseurs als Autor, indem er sich explizit als solcher bekennt. Als Hintergrund dient wieder das karierte und gelochte Blatt Papier auf dem bereits *In ihrem Haus* steht. Abermals begleitet von dem Geräusch eines Stifts wird darunter mittels Animation „Ein Film von François Ozon“ eingeschrieben.²⁶⁷

²⁶⁵ *In ihrem Haus*, 00:00:12 ff.

²⁶⁶ Vgl. ebd., 00:00:12 – 00:03:47.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 00:03:48– 00:03:52.

Film und Literatur haben sich über die Jahre in der Herausbildung von Erzählstrukturen wechselseitig beeinflusst.²⁶⁸ James Monaco spricht in seinem Buch *Film verstehen* davon, dass das Aufkommen des Films Autoren zur Selbstreflexion ihrer Arbeit führte. Von ausschweifenden Beschreibungen wurde Abstand genommen, zentral wurde die Besinnung auf das Wesentliche: die Sprache.²⁶⁹ Im Film hat der Zuseher, im Gegensatz zum Leser eines Romans, die größere Entscheidungsfreiheit. Er entscheidet, was er genauer betrachten möchte, d.h. er trifft eine Auswahl.²⁷⁰ Somit hat der Regisseur weniger Macht darüber, was genau der Zuseher sehen wird, als der Autor darüber, was sein Leser lesen wird.²⁷¹ Ozon scheint genau diese Feststellung in Frage stellen zu wollen, indem er dem Zuseher erst das Gefühl gibt, Germain überlegen zu sein, der in Claudes Fallen tappt, und ihm dann klar macht, dass er selbst in die Fallen des Regisseurs getappt ist. Die Filmadaption eines Romans bedeutet gezwungenermaßen dessen Kürzung, da ein Drehbuch um einiges kürzer ist, als ein durchschnittlicher Roman. Die Fernsehserie bietet im Gegensatz dazu die Möglichkeit die Fülle der Romanhandlung wiederzugeben.²⁷² Die Verbildlichung von Claudes Texten wirkt nicht ohne Grund wie eine Fernsehserie. Zusammengenommen könnte man von der Verfilmung von Claudes Roman in Serienform sprechen.

Ebenso, wie sich der Kinozuseher und der Leser eines Romans unterscheiden, unterscheiden sich auch der Kinozuseher und der Theaterzuseher. Im Theater ist die Auswahl dessen, was man sehen möchte um einiges freier als im Film, in dem der Bildausschnitt vom Regisseur vorgegeben wird.²⁷³ Der Schauspielstil eines Theaterschauspielers bezieht sich mehr auf Gesten und die Stimme – der eines Filmschauspielers auf die Mimik. Ozon ist zwar definitiv ein Anhänger von Nahaufnahmen, er bedient sich aber – wie auch in einigen seiner vorhergehenden Filme – immer wieder theatraler Bildsprache, sei es durch spezielle Beleuchtung oder Anordnung der Personen bzw. zentralperspektivischer Aufnahmen. Durch das Aufkommen des Films, nahm das Theater Abstand, ebenso wie die Malerei und die Literatur, von der Imitation von Realität. Abstrakte Bühnenbilder waren nur eine Konsequenz

²⁶⁸ Joachim Paech, *Literatur und Film*.

²⁶⁹ Vgl. James Monaco, *Film verstehen*, S. 51 ff.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 49.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 50.

²⁷² Vgl. ebd., S. 48.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 52.

dieser Entwicklung.²⁷⁴ So wie sich die Literatur auf die Sprache rückbesann, ihrem Trumpf gegenüber dem Film, besann sich das Theater auf seine Überlegenheit: die Interaktion mit dem Publikum und seine Unwiederholbarkeit.²⁷⁵ Brechts Idee vom Epischen Theater und dem Verfremdungseffekt und somit dem Diskurs mit dem Publikum, hatte auch einen großen Einfluss auf den Film.²⁷⁶ Ozon ordnet sich in diese Entwicklung nahtlos ein. Ebenso wie Hitchcock oder Godard, tritt er mit dem Kinozuseher durch seine Filme in einen Diskurs.

Die unzuverlässige Erzählung im Film

Während die unzuverlässige Erzählung dem Zuseher die Unvorhersehbarkeit des eigenen Lebens vor Augen führen kann, hat die „zuverlässige“ Erzählung zum Ziel, ebendiese zu verleugnen. Thomas Koebner beschreibt diese anhand von vier angewandten Erzählbausteinen: die „Suggestion von Kontinuität“, den „Zuordnungszwang“ von Motiven, die „relative Stabilität“ und den „begrenzten Spielraum“.²⁷⁷ Anhand dieser Konventionen lässt sich Ozons Spiel mit ebendiesen und somit sein Hang zum unzuverlässigen Erzählen veranschaulichen. Er gibt dem Zuseher das Gefühl von Kontinuität, hebt das Nacheinander aber, beispielsweise in den Szenen, in denen Germain im Haus der Artoles auftaucht, auf. Hier werden die Verbildlichung des Texts und die Rezeption bzw. das Gespräch darüber gleichzeitig aufbereitet.

Viele Motive, wie bereits gezeigt wurde, lassen sich vom Zuseher der Erzählung zuordnen und in einen Zusammenhang setzen. Es gibt jedoch auch Motive, die Verunsicherung beim Zuseher auslösen, wie beispielsweise das Türschild von Germain's Wohnung: „M. & Mme. Germain“. Heißt er wirklich Germain Germain? Ein seltsamer Name.

Der Zuseher geht von der relativen Stabilität der Charaktere aus, im Falle Germain's wird er jedoch enttäuscht, da dieser den Verstand verliert. Dies kann, aufgrund der „Unsicherheit über die Stabilität des eigenen Ich“²⁷⁸, beim Zuseher Angst auslösen

Ozon spielt mit dem begrenzten Spielraum der Handlung, indem er beispielsweise den erfundenen Selbstmord einbaut. Bis zu diesem Zeitpunkt, konnte man sich prinzipiell darauf verlassen, dass Claudes Berichte, wenn auch mit Lücken, die Wahrheit wiedergeben.

²⁷⁴ Vgl. James Monaco, *Film verstehen*, S. 53.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 54 ff.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 55.

²⁷⁷ Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 23 ff.

²⁷⁸ Ebd., S. 24.

Lipton und Wolf schreiben: „Im Gegensatz zur Literatur dürfen wir den Film [...] generell als multiperspektivische Erzählung verstehen, bei der sich die Möglichkeiten von Unzuverlässigkeit mit der Zahl der Blickwinkel potenzieren.“²⁷⁹ Nun stellt sich die Frage ob *In ihrem Haus* als Ganzes eine unzuverlässige Erzählung ist.

„Wollen wir Unzuverlässigkeit im Film nicht auf Erzählerfiguren beschränken, sondern wie in der Literatur am Diskurs, an der Erzählung selbst, festmachen, so muss sie sich jenseits des Inhalts auf übergeordneter Ebene ereignen: im Bruch mit inszenatorischen Konventionen, mit verlässlichen Regeln, die die Grammatik der Filmsprache diktiert.“²⁸⁰

Es geht daher um eine unzuverlässige Kamera, bei der der Zuseher sich nicht sicher sein kann, aus welcher Perspektive er gerade das Geschehen beobachtet. Dies ist unter anderem in der Szene der Fall, in der Germain im Bild auftaucht, obwohl wir doch anscheinend seine eigene Verbildlichung von Claudes Text betrachten, also seine Innensicht wahrnehmen.²⁸¹

Wie bereits im Kapitel *Die unzuverlässige Erzählung: Vermischung von Realität und Fiktion* beschrieben wurde, wird im Film erst eine Grundform etabliert, die durch Musik und Voice-over gekennzeichnet, wann Claudes Texte beginnen und enden. In weiterer Folge werden diese etablierten Regeln gebrochen. Dadurch verschwimmt die Grenze zwischen Realität und Fiktion und man kann nicht mehr genau sagen, auf welcher Ebene der Film sich gerade abspielt. Koebner schreibt in Bezug auf das (Spät-)werk von Bergman, Fellini, Buñuel oder Resnais, dass sie eine neue Form von Erzählung wählten: „Die in der Einbildungskraft oder aus dem Unterbewusstsein aufsteigenden Phantasiegebilde erhalten einen gleichberechtigten Platz im Panorama des Abbildbaren, damit entfällt die Stigmatisierung des ›Unzuverlässigen‹.“²⁸² Dies trifft weitestgehend auch auf *In ihrem Haus* zu.

Generell ist es so, dass „die Kamera ein Instrument der Erzählung sein kann, sie kann aber selbst durch ihre Eigenbewegung, die dem Publikum dann auch auffällt, eine zweite Ebene oder Linie der Erzählung konstituieren.“²⁸³ Die Kamera bildet solch eine zusätzliche Ebene beispielsweise in der Szene, in der sie vorerst nah bei Claude ist und ihn im nächsten Moment

²⁷⁹ Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 16.

²⁸⁰ Ebd., S. 16.

²⁸¹ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:52:42 – 00:54:39.

²⁸² Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 35.

²⁸³ Ebd., S. 30.

durch einen Gegenschuss offenbart. Ein weiteres Beispiel sind die Kamerafahrten über Esthers und Jeannes Körper. Diese Kamerabewegungen fallen dem Zuseher auf. Ozon verwendet in *In ihrem Haus* bevorzugt halbnah Einstellungen und Nahaufnahmen. Wenn er Halbtotale oder Totale benutzt, stellen diese meist eine Herausforderung für den Zuseher dar. Es werden so viele Informationen im Bild vermittelt, dass es nicht möglich ist, alles wahrzunehmen. Hierzu passend schreibt auch Koebner: „Der Wechsel zu Nahaufnahmen reduziert durch Ausschnitte den Informationsumfang des Dargestellten, ›vereinfacht‹ die Bildaussage, während Totale den umherirrenden, suchenden Blick begünstigen.“²⁸⁴

Die Abfolge der Szenen im Film ist akribisch genau geplant. Ozon verbindet durch Montage Szenen, die sich aufeinander beziehen, teilweise aber auch gezielt solche, die im Grunde nicht in Verbindung miteinander stehen. Somit stellt er eben doch eine Verbindung zwischen ihnen her und lenkt den Zuseher dadurch in eine bestimmte Richtung. Koebner beschreibt dieses Phänomen ebenso, bei dem durch Montage Teile der Erzählung verbunden werden können und dem Zuseher ein Gefühl des Zusammenhangs vermitteln, der jedoch eigentlich nicht zwischen ihnen existiert.²⁸⁵ Ozon betont diese Zusammenhänge auch durch den Einsatz von Musik. Ein Beispiel hierfür wäre die Überleitung von Germain und Jeannes Auseinandersetzung aufgrund des Stehlens des Mathetests zu Claude, der das erste Mal einen Nachmittag alleine mit Esther verbringt.²⁸⁶ Grundsätzlich besteht kein Zusammenhang zwischen den beiden Szenen. Claude bringt sich aber in eine ähnlich riskante Lage wie Germain durch den Diebstahl.

Raphas angeblicher Selbstmord ist ein Moment, der den Zuseher verunsichert. Es wurde zwar schon etabliert, dass nicht alles was Claude in seinen Texten beschreibt, genau so stattgefunden hat, da Rapha jun. aber am nächsten Schultag fehlt und Claude keine Auskunft geben kann, wächst die Verunsicherung. Koebner schreibt: „[D]ie unzuverlässigen Erzähler [...] sind den Lesern bald vertraut in ihrer ›unregelmäßigen‹ und Zweifel erweckenden Erzählweise, so dass sich allenfalls die Frage erhebt: Wo lügt, übertreibt, untertreibt die jeweilige Erzählperson und wo nicht?“²⁸⁷ Bis zu der Offenbarung, dass der Selbstmord nicht

²⁸⁴ Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 31.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 32.

²⁸⁶ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:35:51 ff.

²⁸⁷ Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 32.

stattgefunden hat, hat der Zuseher keinen Grund Claude nicht zu glauben. Es wurde immer wieder bestätigt, dass er von realen Geschehnissen berichtet, wie auch in Bezug auf den Mathetest. Nachdem er sich nun aber als unzuverlässiger Erzähler erkenntlich gemacht hat, ist der Zuseher gezwungenermaßen vorsichtiger. Nun stellt sich eben die Frage, wann er lügt, übertreibt oder untertreibt. In der Szene, in der Germain davon ausgeht, dass Jeanne und Claude mit einander geschlafen hätten, teilt man als Zuseher diese Meinung nicht. Nicht zu unterschätzen sind die Emotionen des Zusehers, die ihn bei der Rezeption manche Ungereimtheiten der Erzählung übersehen bzw. vergessen lassen.²⁸⁸ Der Bruch bzw. Verfremdungseffekt hält nur gewisse Zeit an, bis der Zuseher ihn wieder als gegeben annimmt: „Der Sinn für das artistisch Hergestellte weicht der Bannkraft der Fiktion.“²⁸⁹

Der *final plot twist* zeigt, dass etwas Entscheidendes vorenthalten wurde. In diesem Fall, dass es Claude eigentlich darum ging, zu erfahren, wie Germain lebt. Das überraschende Ende führt zur Erkenntnis. Solch ein Ende kann jedoch eine Enttäuschung für den Zuseher sein, da es auf die „unzuverlässige Wahrnehmung des Publikums verweist“²⁹⁰

Der Zuseher hat die versteckten Hinweise nicht richtig gelesen, durch die er erkennen hätte können, was wirklich vor sich geht. Solch ein Hinweis wäre der Schnitt vom Filmtitel *In ihrem Haus* zu Jeanne, die die gemeinsame Wohnung von ihr und Germain betritt. Es wird eine Verbindung hergestellt. Das Haus um das es sich dreht, ist Germain und Jeannes. Ein weiterer Hinweis ist Claudes mehrmaliges Betonen, dass er die Texte für Germain und niemand anderen schreibt.

François Ozon erklärt in einem Interview zu seinem Film *Jeune & Jolie* sein Interesse an der Vermischung von Realität und Fiktion im Film und nennt *In ihrem Haus* als Beispiel:

„Der Realismus im Film interessiert mich als Ausgangsquelle. Die Wirklichkeit allein reicht im Leben nicht aus und auch nicht im Kino. Ich tue mich mit Filmen, die nur naturalistisch sind, sehr schwer. Das interessiert mich nicht. Ich glaube, das Kino muss eine Vision hinzufügen, über die Wirklichkeit hinausgehen. Oft reicht meinen Figuren die Wirklichkeit nicht. Das war auch in meinem letzten Film ‚In ihrem Haus‘ so. Die

²⁸⁸ Vgl. Liptay/Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, S. 25.

²⁸⁹ Ebd., S. 36.

²⁹⁰ Ebd., S. 22.

Figuren kamen mit der Realität allein nicht klar und brauchten Wunschvorstellungen und Visionen und Träume, um weiter zu leben.“²⁹¹

Ozons Arbeit am Theatertext²⁹²

Ozon reflektiert sich selber als Erzähler der Geschichte. Die Überlegungen, die Germain zu Claudes Texten anstellt, darüber, was den Leser langweilen wird, wo Konflikte fehlen, wie er Paragraphen streicht oder auch verschiebt um die Geschichte spannender zu machen, reflektieren Ozons Arbeit am Originaltext von Mayorga.

In der Vorlage von Mayorga sind weitere weibliche Figuren vorhanden. Raphas Schwester Marthe, die Haushälterin der Familie Artole, Esthers Freundin Charlotte und die neue Haushälterin Luba. Diese Figuren könnte Ozon gekürzt haben um die Gegensätzlichkeit zwischen Esther und Jeanne herauszustreichen. Er lässt Jeanne in seinem Film intelligenter und stärker auftreten, als in der Vorlage und stellt Esther primitiver dar. Im Theatertext will Esther ihr Jus-Studium beenden; bei Ozon möchte sie Innenarchitektin werden. Sie ist aber im Film konfliktfreudiger, sie streitet mit ihrem Mann und stellt Claude zur Rede, als sie ihn im Gang erwischt. In Mayorgas Text geht sie Konflikten aus dem Weg und lässt ihren Mann diese austragen.

Rapha jun. ist in der Vorlage weit weniger einfältig dargestellt, als im Film. Er gibt Claude im Tausch gegen die Mathenachhilfe Nachhilfe in Philosophie. Er ist auch nicht der Außenseiter, sondern hat einige Freunde. Die Familie Artole präsentiert sich als Team, Claude ist der Einzelkämpfer, der sich nach und nach die Akzeptanz des Teams erarbeitet. Er ist es, der als absoluter Außenseiter dargestellt wird, der schweigsam in der letzten Reihe im Klassenzimmer sitzt.

Die Selbstmordszene fehlt im Theatertext. Genauso wie Jeannes Verdacht, dass Germain Claude sexuell begehren würde. Auch der Konflikt zwischen Jeanne und Germain aufgrund des Stehlens des Mathetests fehlt. Sie tauchen beide nicht so stark in Claudes Texten auf. Generell hat Ozon die Handlung gestrafft und ihr durch weniger Figuren und neue dramatische Elemente mehr Spannung verliehen. Beispielsweise ist die Schwangerschaft

²⁹¹ Jörg Tazsman, „Spielen und spielen lassen. ‚Jung und schön‘, ein Film von François Ozon über Voyeurismus und Begehren“, *deutschlandradio.de*, http://www.deutschlandradiokultur.de/spielen-und-spielen-lassen.1013.de.html?dram:article_id=268705, 26.11.2013.

²⁹² Vgl. Juan Mayorga, *Le Garçon du dernier rang*.

Esthers am Ende einer der Gründe, warum sie bei ihrem Mann bleibt. In der Vorlage hingegen ist Raphas Schwester bereits erwachsen und zuhause ausgezogen.

Die Figuren sprechen im Theatertext direkter miteinander. Germain fragt Claude beispielsweise direkt nach seinen Eltern. Wohingegen das Stehlen des Mathetests durch Germain nur angedeutet wird: der Leser reimt es sich zusammen.

Mathematik und Philosophie sind in der Vorlage als starke Kontrapunkte gesetzt. Claude erklärt Rapha die imaginären Zahlen. Ein Verweis auf seine Vorstellungskraft. Germain erläutert in Mayorgas Erzählung, dass alles eine Frage der Sichtweise ist, des „point de vue“²⁹³. Außerdem spricht Germain im Originaltext zum Publikum, als ob sie seine Schüler wären. Er ohrfeigt Claude am Ende, nachdem er ihm droht, sich seiner Frau nicht nochmal zu nähern und dieser ihn provoziert. Claude meint, er hätte sich von Anfang an gefragt, wie Germain lebt.

Wie bereits im Kapitel „Film und Kino“ beschrieben, zeichnet sich die Kinosituation durch einen stärkeren Voyeurismus als die Theatersituation aus. Es ist folglich kaum verwunderlich, dass ein Theaterstück, das so vielschichtig mit Voyeurismus spielt, von Ozon verfilmt wurde.

Der Kinozuseher als Voyeur

Der Kinozuseher sieht Claude immer wieder über die Schulter, was durch ebensolche Kameraeinstellungen verdeutlicht wird. In einer Szene in der Claude das Ehepaar Artole beim Gespräch im Wohnzimmer beobachtet²⁹⁴, kann sich der Kinozuseher anfangs mit Claude identifizieren und durch ihn unbeobachtet seinen Voyeurismus ausleben bis dem Zuseher durch einen Gegenschuss der Spiegel vorgehalten wird. Durch den frontalen Blick auf Claude im Hintergrund – während das Ehepaar sich im Vordergrund unbeobachtet wähnt – und die bedrohliche Atmosphäre dieser Situation, erkennt der Kinozuseher sich in Claude wieder. Dies ist mitunter eine der stärksten Einstellungen des Films.²⁹⁵ Ohne Claude im Hintergrund zu sehen, würde sich der Kinozuseher im Sicheren wiegen, unbeobachtet zu sein. Das Erscheinen von Claude zwingt den Zuseher zur Entscheidung: entweder selbst weiter das Ehepaar Artole zu beobachten oder den Blick Claudes zu erfassen.

²⁹³ Mayorga, *Le Garçon du dernier rang*.

²⁹⁴ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:26:21 ff.

²⁹⁵ Vgl. ebd., 00:26:59 ff.



Abb. 3: Dem Kinozuseher wird der Spiegel vorgehalten, *In ihrem Haus*, 00:27:01.

Wie im Kapitel über den Blick bereits anhand von Sartre abgehandelt wurde, kann man nicht wahrnehmen und gleichzeitig erfassen angeblickt zu werden.²⁹⁶ Claude macht den Kinozuseher vom Subjekt zum Objekt, da er nun ebenso zu Claudes Blick-Objekten zählt. In der Szene könnte Claude genauso gut auch den Kinozuseher beobachten und nicht nur das Ehepaar Artole. Der Genuss der Schaulust wird durch die Selbsterkenntnis als Voyeur getrübt. In einer späteren Szene wiederholt sich die Einstellung des Schulterblicks – der Gegenschuss fehlt jedoch, bzw. offenbart Claude in einer Nahaufnahme.²⁹⁷ Da die Spiegelung bereits stattgefunden hat, erlebt der Kinozuseher diese Szene aber immer noch im Wissen um den eigenen Voyeurismus.

Sobald Claude die Rolle des Sehenden hinter sich lässt und aktiv daran arbeitet Esther zu verführen, was ihm schließlich gelingt, übernimmt Germain die Rolle des Voyeurs. In einer Szene, als Claude und Esther sich küssen, geht Germain um sie herum und beobachtet sie von allen Seiten.²⁹⁸ Nun ist er es, der dem Kinozuseher den eigenen Voyeurismus spiegelt.

²⁹⁶ Vgl. Sartre, „Der Blick“, S. 467.

²⁹⁷ Vgl. *In ihrem Haus*, 00:41:43 – 00:42:36.

²⁹⁸ Vgl. ebd., 01:12:41 – 01:13:03.



Abb. 4: Germain spiegelt den Voyeurismus des Kinozusehers, *In ihrem Haus*, 01:12:57.

Um das voyeuristische Konstrukt des Kinos aufrechtzuerhalten, ist es wichtig, dass die Schauspieler bzw. die Filmfiguren den Kinozuseher komplett ignorieren. Der Kamerablick markiert somit einen harten Bruch. In der ca. 11. Minute des Films kommt es zu einem ersten angedeuteten Kamerablick durch Claude. Mehr als eine Stunde später ist der Kamerablick unbestreitbar: Claude erscheint in der Szene, ohne, dass ihn die anderen wahrnehmen. Er spricht mit Blick in die Kamera, dass er seit einem Jahr in das Haus der Artoles hineinwollte. Er hätte es geschafft, die normale Familie beobachtet und fühlte sich zeitweise wie einer von ihnen. Nun sei aber wohl kein Platz mehr für ihn im Haus.²⁹⁹ Claude beschreibt somit eine ähnliche Situation wie die des Kinozusehers, der für die Dauer des Films sich der Filmwelt zugehörig fühlt und am Ende des Films in die Realität zurückfinden muss. Durch die Komplizenschaft mit der Identifikationsfigur des Films akzeptieren wir die Filmwelt für die Dauer des Films als reale Welt. Ozon nutzt eben diese Identifikation, bricht sie und führt den Zuseher dadurch zur Selbstreflexion.

Der Bruch der Illusion wird durch eine spezielle Bildsprache erreicht. Kamerafahrten aus der Vogelperspektive von außen durch das Fenster ins Haus hinein machen dem Zuschauer klar, dass er hier in etwas Persönliches Einblick erhält, auch wenn die Figuren fiktiv sind. Der Zuseher wird sich seines Sehens bewusst.

²⁹⁹ Vgl. *In ihrem Haus*, 01:20:05 – 01:20:31.

Das Wohnhaus auf das Germain und Claude am Ende des Films blicken weist Parallelen zu Hitchcocks *Rear Window* auf und ist ebenso eine Metapher für das Kino an sich. Claude und Germain sitzen auf der Parkbank, wie der Kinobesucher im Kinosaal. Das Wohnhaus ist das Kino: jedes Fenster stellt eine Leinwand dar, auf der sich ein Film abspielt. Eine Hommage an Hitchcock, wie Ozon selbst in einem Interview erzählt.³⁰⁰

Die spezielle Situation der Kinobesucherin

Da Claude und Germain die Hauptfiguren darstellen, kann die Zuschauerin sich mit einem von beiden, im Sinne des durch Mulvey implizierten Wechsels des Geschlechts, identifizieren, um die handlungsvorantreibende Rolle anzunehmen. Ozon spielt jedoch mit der klassischen Struktur und etabliert nicht nur Esther als erotisches Blick-Objekt, sondern zeigt auch Raphaél unter der Dusche. Im Film wird männliches und weibliches Begehren thematisiert. In diesem Sinne zeigt sich, dass Ozon die Männer im Film viel triebgesteuerter und körperbezogener darstellt, als die Frauenfiguren. Zwar gibt Esther anfangs ihrem Verlangen nach und küsst Claude, sie trifft jedoch später die rationale Entscheidung bei ihrer Familie zu bleiben. Jeanne stellt unterdessen eine mögliche emanzipierte Identifikationsfigur für weibliche Zuschauer dar. Sie ist berufstätig, definiert sich nicht über ihre Rolle als Ehefrau, ist selbständig und zieht ihre Konsequenz aus Germaines Fehlverhalten: sie verlässt ihn.

³⁰⁰ In The House (Dans la maison) - Director Francois Ozon Interview, *Premiere Scene*, <http://www.youtube.com/watch?v=UcoMrZc4Kil>.

Fazit

In ihrem Haus ist von der ersten bis zur letzten Einstellung eine vielschichtige Selbstreflexion des voyeuristischen Mediums Film.

Im Film wird Voyeurismus mit Erzählkunst verbunden. Zentral ist in diesem Zusammenhang auch das Begehren. Die Männer im Film handeln triebhaft, nach ihrem Begehren, die Frauen hingegen stellen die Vernunft und Rationalität dar.

Der grundlegende Unterschied zwischen Claude und Germain's Voyeurismus ist, dass Claude sehen muss, Germain hingegen seine Vorstellungskraft hat. Nach Freuds Definition ist das Ziel von Claudes voyeuristischem Trieb ein sexuelles und somit akzeptiertes: er begehrt Esther. Germain hingegen will seine voyeuristische Distanz bis zum Schluss wahren, wodurch sein Voyeurismus pervers ist. Er lebt nur noch für Claudes voyeuristische Texte. Geht man jedoch davon aus, dass Claude die Annäherung an die Familie Artole und seine Texte über ebendiese dazu genutzt hat, Einblicke in Germain's Leben zu bekommen, so ist sein voyeuristischer Trieb ebenso pervers. Durch die vielschichtige Aufarbeitung des Voyeurismus, will der Regisseur den Zuschauer zur Selbstreflexion führen und somit zur Selbsterkenntnis als Voyeur. Claude gibt, im Gegensatz zum Kinobesucher, seine Deckung auf. Er tauscht die Befriedigung des Sehsinns gegen die Befriedigung durch den Tastsinn.

Für François Ozon stellt das Ende des Films eine Art von Happyend dar, da sich die beiden Charaktere Germain und Claude gefunden haben und einander brauchen. Sie ziehen Fiktion der Realität vor. Der Regisseur fühlt sich diesen Charakteren sehr verbunden.³⁰¹ Ozon äußerte sich dem *Zeit Magazin* gegenüber wie folgt: „Die Realität ist nicht genug. Wir brauchen Fantasie, Träume, Geschichten – ohne sie ist das Leben nicht viel wert. Meiner Meinung nach gilt das für den Einzelnen genauso wie für den sozialen Kontext: Wenn eine Gesellschaft den Raum für Träume und Visionen verliert, droht die Diktatur.“³⁰²

³⁰¹ In The House (Dans la maison) - Director Francois Ozon Interview, *Premiere Scene*, <http://www.youtube.com/watch?v=UcoMrZc4Kil>.

³⁰² François Ozon, „Je fais un rêve“/„Ich habe einen Traum“, aufgenommen von Jörg Böckem, *Zeit Magazin*, 14. November 2013, S. 79.

Quellen

Literaturverzeichnis

Ballhausen, Thomas, „Der verdrehte Blick. Schaulust und Horror in PEEPING TOM“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 285 – 300.

Brockhaus Enzyklopädie, 24 Bde., Mannheim: F.A. Brockhaus ¹⁹1994.

Elsaesser, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: edition text + kritik 2002.

Feil, Georg, *Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mBH 2006 (= *Praxis Film* Bd. 29, Hg. Béatrice Ottersbach).

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary. Sitten der Provinz*, Zürich: Diogenes Verlag 1979.

Grafl, Franz, „Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 77 – 96.

Gumpelmaier, Wolfgang, „François Ozon – Filmemacher zwischen den Traditionen? Die französische Filmgeschichte und ihre Auswirkungen am Beispiel des französischen Regisseurs“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005.

Holbein, Ulrich, „Von den Wonnen des Voyeurs. Ein Plädoyer für den Voyeurismus als Lebensform“, *Die Zeit*, 20. September 1991, S. 75 – 76.

Kilb, Andreas (Hg.), *Kinoblicke. Ausgewählte Filmkritiken*, Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2008.

Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin u. New York: Walter de Gruyter ²²1989.

Lacan, Jacques, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß [sic!] für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949“, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Hg. Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008, S. 175 – 185; (Orig. 1996).

Liptay, Fabienne/Yvonne Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: edition text + kritik 2005.

Lommel, Michael/I. Maurer Queipo/N. Rissler-Pipka (Hg.), *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld: transcript Verlag 2004.

Mayorga, Juan, *Le Garçon du dernier rang*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs 2009; (Orig. *El Chico de la última fila*, Ciudad Real: Ñaque Editoria 2006).

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1967.

Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Hg. Jürgen E. Müller, Münster: Nodus-Publikationen 2000, (= *Film und Medien in der Diskussion* Bd.9).

Millner, Alexandra, „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 176 – 198.

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ⁴2009 (Orig. *How to Read a Film*, London/New York: Oxford University Press ⁵2009).

Mulvey, Laura, „Death Drives. Alfred Hitchcocks PSYCHO und Freuds Konzepte des ‚Todestriebes‘ und des ‚Unheimlichen‘“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 260 – 284.

Mulvey, Laura, *Visual and other pleasures*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan ²2009.

Nessel, Sabine [u.a.] (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008.

Ozon, François, „Je fais un rêve“/„Ich habe einen Traum“, aufgenommen von Jörg Böckem, *Zeit Magazin*, 14. November 2013, S. 54, 79 – 80.

PONS. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue Française de Paul Robert*, Paris: Dictionnaires le Robert 1996.

Rüffert, Christine [u.a.] (Hg.), *Wo/man. Kino und Identität*, Berlin: Bertz Verlag GbR 2003.

Sartre, Jean-Paul, „Der Blick“, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hg. v. Traugott König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag¹¹2005, (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften* Bd.3), S. 457 – 538.

Stadler, Ulrich/Karl Wagner (Hg.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Stiglegger, Marcus, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz + Fischer 2006.

Internetquellen

Camhi, Leslie, „One Enfant Terrible Translates Another“, *nytimes.com*, <http://www.nytimes.com/library/film/070900ozon-film.html>, 27.11.2013.

Kamalzadeh, Dominik, „Ich möchte keine schlechten Filme mehr machen“, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/1381374024644/Ich-moechte-keine-schlechten-Filme-mehr-machen>, 25.11.2013.

Katzenberger, Paul, „François Ozon über Jugend und Sexualität“, *sueddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/francois-ozon-ueber-jugend-und-sexualitaet-schoene-menschen-wollen-unanstaendig-sein-1.1816588-2>, 23.11.2013.

Offizielle Website von François Ozon, <http://www.francois-ozon.com/fr>, 6.6.2013.

Q&A with François Ozon for In the House, *BFI London Film Festival*, <http://explore.bfi.org.uk/513dc65014234>, 26.11.2013.

In The House (Dans la maison) - Director Francois Ozon Interview, *Premiere Scene*,
<http://www.youtube.com/watch?v=UcoMrZc4KiI> (Zugriff: 23.11.2013, Kanal:
<http://www.youtube.com/user/PremiereScene?feature=watch>).

Rebhandl, Bert, „Dieser voyeuristische Blick ist auch mein Blick“, *derstandard.at*,
<http://derstandard.at/1381370139565/Dieser-voyeuristische-Blick-ist-auch-mein-Blick>,
27.11.2013.

Roschy, Birgit, „Film "In ihrem Haus": Wenn du schreibst, dass du begehrt, musst du
begehren“, *zeit.de*, [http://www.zeit.de/kultur/film/2012-11/francois-ozon-in-ihrem-haus-](http://www.zeit.de/kultur/film/2012-11/francois-ozon-in-ihrem-haus-rezension)
rezension, 27.11.2013.

Schilt, Thibaut, „François Ozon“, *sensesofcinema.com*,
<http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/ozon/>, 27.11.2013.

Scott, Anthony Oliver, “Reality and Fantasy: Desire Blurs the Line. ‘In the House’, Starring
Fabrice Luchini”, *nytimes.com*, [http://www.nytimes.com/2013/04/19/movies/in-the-house-](http://www.nytimes.com/2013/04/19/movies/in-the-house-starring-fabrice-luchini.html?_r=0)
starring-fabrice-luchini.html?_r=0, 27.11.2013.

Taszman, Jörg, „Spielen und spielen lassen. ‚Jung und schön‘, ein Film von François Ozon
über Voyeurismus und Begehren“, *deutschlandradio.de*,
[http://www.deutschlandradiokultur.de/spielen-und-spielen-](http://www.deutschlandradiokultur.de/spielen-und-spielen-lassen.1013.de.html?dram:article_id=268705)
lassen.1013.de.html?dram:article_id=268705, 26.11.2013.

World Health Organisation, ICD-10 Version: 2010,
<http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2010/en#/F65>, 6.6. 2013.

Filmographie

Das Leben der Anderen, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck, D 2006.

Faces, Regie: John Cassavetes, USA 1968.

Fight Club, Regie: David Fincher, USA 1999.

Funny Games, Regie: Michael Haneke, USA 2007 (Original: AT 1997).

Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, Regie: François Ozon, F 2000.

In ihrem Haus, Regie: François Ozon, DVD-Video, Concorde Home Entertainment 2013;
(Orig. *Dans la maison*, F 2012).

Jeune & Jolie, Regie: François Ozon, F 2013.

Les amants criminels, Regie: François Ozon, F 1999.

Match Point, Regie : Woody Allen, UK/USA 2005.

Peeping Tom, Regie: Michael Powell, USA 1960.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960.

Rear Window, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1954.

Swimming Pool, Regie: François Ozon, F/UK 2003.

Teorema, Regie: Pier Paolo Pasolini, I 1968.

Vertigo, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1958.

5x2, Regie: François Ozon, F 2004.

8 Femmes, Regie: François Ozon, F/I 2002.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Germain im Loser's Point, <i>In ihrem Haus</i> , 00:00:17.....	33
Abb. 2: Der Blick als Machtinstrument im Haus Artole, <i>In ihrem Haus</i> , 00:48:00.	34
Abb. 3: Dem Kinozuseher wird der Spiegel vorgehalten, <i>In ihrem Haus</i> , 00:27:01.....	81
Abb. 4: Germain spiegelt den Voyeurismus des Kinozusehers, <i>In ihrem Haus</i> , 01:12:57.....	82

Anhang

Abstract

In dieser Arbeit wird Voyeurismus im Film *In ihrem Haus* von François Ozon untersucht. Es wird die Möglichkeit, durch Blicke Macht auszuüben – zentral sind hier die Ausführungen Sartres über den Blick – und in dieser Hinsicht die Unterteilung von männlichem und weiblichem Blick bzw. Begehren, herausgearbeitet. Ebenso wird erforscht, inwiefern Voyeurismus pervers ist und welchen Faktor der Distanzverlust hierbei einnimmt. Neben verwendeten voyeuristischen Motiven wird auch die Erzählweise, die die Unterscheidung von Realität und Fiktion im Laufe des Films erschwert, sowie das Kino bzw. der Film als voyeuristisches Medium untersucht. In *In ihrem Haus* wird der Zuseher durch den Bruch mit der klassischen voyeuristischen Kinosituation zur Selbstreflexion und somit zur Selbsterkenntnis als Voyeur geführt.

Danksagung

Allen voran möchte ich meinen Eltern danken, die mich bei meiner Studienwahl bestärkt und während des Studiums finanziell unterstützt haben. Meiner Schwester Anna danke ich für ihre Ratschläge.

Ein besonderer Dank geht an meine beste Freundin Juli. Sie hat mich während der gesamten Arbeitsphase mental unterstützt und sich die Zeit genommen die Arbeit Korrektur zu lesen. Ebenso danke ich meinen Freunden und Mitbewohnern Annika und Benni, die mich in den stressigsten und schwierigsten Phasen immer wieder motiviert und auch dafür gesorgt haben, dass ich ab und zu eine Pause einlege.

Abschließend möchte ich Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, meinem Betreuer, danken, der sich für mein Thema begeistert und mich durch anregende Gespräche zur richtigen Strukturierung der Arbeit geführt hat.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Therese Schnöll

Wohnhaft: Liniengasse 47/3, 1060 Wien

Geburtsdatum: 28.08.1989

Geburtsort: Salzburg

Schulische Ausbildung

September 2000 – Juni 2008: Bundesgymnasium Zaunergasse in Salzburg

Dezember 2005 – Mai 2006: Auslandsaufenthalt als Austauschschülerin an der Riverview High School in Searcy, Arkansas, USA

Wissenschaftlicher Werdegang

Oktober 2008 – April 2014: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

September 2011 – Jänner 2012: Erasmus-Aufenthalt am Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel in Nancy, Frankreich