



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master Thesis

„Keine Zeit zum Menschsein:
Que(e)re Zeit- und Menschlichkeit im Film *The Lobster*
(Yorgos Lanthimos, 2015)“

verfasst von / submitted by

Eva Holzinger, BA Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Stephan Trinkaus, Privatdoz.

„Wer gilt als Mensch? Wessen Leben zählt als Leben?“ (Butler 2005: 36)

DANKSAGUNG

„*Queer* selbst ist [...] eine begehrende radikale Offenheit, eine kantige, proteische, differenzierte Vielheit, eine agentische Dis/Kontinuität, eine eingefaltete, reiterativ materialisierende, promiskuitiv einfallsreiche Raumzeitlichkeit.“ (Barad 2015: 124)

Queer lässt sich nur schwer definieren, aber Karen Barads Versuch entspricht meiner Auffassung davon: Die Möglichkeit des Unmöglichen, die Lebendigkeit, die Offenheit und die Vielheit. *Queer* lässt eine neue, produktive Raumzeitlichkeit entstehen, ermöglicht ein Sich-Ausprobieren, ohne Vorurteile und Zwänge. Es ist nicht vorgegeben, *wann was* zu tun ist oder welche Art von Leben Sinn macht; es wird auch neu hinterfragt, was *menschlich* bedeuten kann. Alles, was schwer definier- und eingrenzbar ist oder (gedankliche sowie geografische) Grenzen überschreitet, macht vielen Menschen Angst. Diese Angst wird wiederum von anderen Menschen missbraucht, um Macht auszuüben. Barad hält demnach fest: „Furcht und Moralismus ergeben ein ätzendes Gebräu.“ (2015: 119) Eine queere Bewegung kann diesem ätzenden Gebräu entgegenwirken. Deshalb möchte ich mich bei allen Freund*innen bedanken, die mir eine queere Art zu leben beigebracht haben. Dazu gehört auch meine gesamte Familie, die sich Neuem niemals verschlossen hat, immer dazulernen möchte und mich damit heute noch inspiriert.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	S.6
2. <i>The Lobster</i>	S.8
2.1. Inhaltsangabe.....	S.9
3. Queer?.....	S.11
3.1. Queer (Theory): Ein Definitionsversuch.....	S.11
3.2. Der queere Film: Queer Theory trifft auf Filmtheorie.....	S.14
3.3. <i>The Lobster</i> : Ein queerer Film nach Bob Nowlan?.....	S.16
3.4. Verque(e)rtes Genre?	S.23
4. Die post/strukturalistische Filmanalyse	S.28
4.1. Der strukturalistische Zugriff.....	S.30
4.2. Der poststrukturalistische Blick.....	S.32
4.3. Dekonstruktion und <i>différance</i>	S.32
4.4. Queer Reading.....	S.35
5. Zeit im Film.....	S.36
5.1. Story und Plot in <i>The Lobster</i>	S.38
6. Queere Zeit/lichkeit in <i>The Lobster</i>	S.40
6.1. Zeit und Macht	S.41
6.2. Bergson und die Dauer.....	S.44
6.2.1. Slow-Motion.....	S.46
6.2.2. One-Take und Long-Take.....	S.48
6.2.3. Parallelmontage.....	S.49
6.2.4. Musik.....	S.50
6.3. Deleuze und das Zeit-Bild.....	S.52
6.3.1. Überblendung.....	S.55
6.3.2. Wiederholung.....	S.57
6.4. Derrida und die Zeit, die aus den Fugen gerät.....	S.60
6.5. Orientierungslosigkeit	S.62
6.6. Die Erzählerin	S.66
6.7. Unglückliche Loner und unsympathische Kinder.....	S.70
6.8. Stadt, Hotel, Natur: Symbolische Räume.....	S.73
7. Das Tier: Verque(e)rte Menschlichkeit?.....	S.75
7.1. Die Human-Animal Studies und das Tier im Film	S.78
7.2. Hierarchien und <i>das Andere</i>	S.81
7.2.1. Sprache.....	S.82
7.2.2. Sorge und Angst.....	S.84
7.3. (Un-)Menschlichkeit und Tier-Werden.....	S.86
7.4. Verlust und Tod.....	S.89
7.5. Im Hintergrund, im Dazwischen.....	S.90
7.6. Blickwechsel.....	S.92
8. Fazit.....	S.93
9. Quellenverzeichnis.....	S.96
Anhang.....	S.105
Abstract.....	S.105
Filmprotokoll	S.108

1. EINLEITUNG

„This is to show you how easy life is when there are two and not just one.

We tend to forget that from time to time.“¹

Der Film *The Lobster* des griechischen Regisseurs Yorgos Lanthimos aus dem Jahr 2015 zeigt eine Welt, in welcher Menschen, die verlassen wurden, in ein Kurhotel am Waldrand gebracht werden und dort 45 Tage Zeit haben, einen Partner oder eine Partnerin zu finden um eine neue Beziehung einzugehen. Gelingt das nicht, werden sie in ein Tier ihrer Wahl verwandelt. In der Stadt ist es nur Paaren gestattet, sich aufzuhalten, Single-Sein ist gegen das Gesetz. Paare, die sich im Hotel finden, müssen zudem eine oberflächliche Gemeinsamkeit aufweisen wie etwa Kurzsichtigkeit, regelmäßiges Nasenbluten oder ein hinkendes Bein. Es herrscht eine Beziehungs- und Lebensdiktatur, die es den Menschen unmöglich macht, ihren freien Willen oder selbst gewählten Lebensstil auszuüben. Diese machtgetränkte Normativität leitet über zu dem queeren Interesse dieser vorliegenden Arbeit: Es wird bei der Beobachtung angesetzt, dass der Film queer ist, weil er Machtausübung durch performativ gedachte und gemachte Differenzen und die dadurch entstehende normative Lebensweise ausstellt. Dennoch zeigt er fast ausschließlich heterosexuelle, weiße Figuren. Kann so ein also Film wirklich queer sein? Zu Beginn der Arbeit wird deshalb versucht, *queer* zu definieren; daraufhin wird die Queer Theory mit der Filmtheorie in Verbindung gebracht und eine erste Queerness des Films mit den fünf Kategorien nach Bob Nowlan erarbeitet und ein Blick auf das (queere?) Genre geworfen.

Die Queer Theory stellt das Konzept der Identität in Frage. „What best describes queer is not its affinity with some forms of identity (gay, lesbian, bisexual or transgender) but [...] more generally, its problematizing, through denaturalization, of the very concept of identity.“ (Dell’Aversano 2010: 103) Im Film gibt es keine Identitäten mehr, alles ist künstlich. Sexuelle Ausrichtungen, Identitäten und Denkweisen können strategisch zur Natur beziehungsweise Natürlichkeit erhoben werden. Die Queer Theory will nicht nur diese Natürlichkeit, sondern auch deren zugrundeliegende Binaritäten mithilfe der Denaturalisierung aufbrechen. Das „Existieren in Paaren“ ist im Film omnipräsent: Es ist entscheidend, ob man single oder vergeben ist, hetero- oder homosexuell oder kurz- oder weitsichtig. Wie werden hier die auch für die Queer Theory relevanten Dichotomien Leben/Tod, Kultur/Natur, Stadt/Land, natürlich/unnatürlich und Mensch/Tier entzifferbar? Wenn in Binaritäten und Paaren gedacht wird, wo kann sich dann ein „Dazwischen“ im Sinne der Queer Theory befinden und wie

¹ *The Lobster*, Hotel Manager, 00:09:29

können Grenzüberschreitungen aussehen, auch auf formaler Ebene? Nicht nur inhaltlich soll ein queeres Potenzial erarbeitet werden, auch formal; dadurch wird das Verhältnis Form-Inhalt relevant, wobei der Schwerpunkt auf den Aspekten Zeit und Zeitlichkeit liegt. Zeit/lichkeit kann normativ sein. Queere Zeitlichkeit stellt dem heteronormativen Zeitraster alternative Lebenskonzepte gegenüber. Wie werden also heteronormative Ordnungen durch den Einsatz von queerer Zeitlichkeit im Film inhaltlich und formal verque(e)rt? Wie verhält es sich mit Inszenierungsformen der Zeit? Im Rahmen der Analyse wird auf Zeit-Theorien von Gilles Deleuze und Henri Bergson eingegangen, aber auch queere Theoretiker*innen wie Sara Ahmed, Lee Edelman und Jack Halberstam finden Einzug in die Analyse.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich den Tieren im Film. Durch den Einsatz von Tieren, oftmals begriffen als das *Andere*, kann auch die Un/Menschlichkeit unter die Lupe genommen werden. Wie grenzt sich der Mensch vom Tier ab? Was repräsentieren die Tiere im Film und was sagen sie über die Menschen aus? Wie werden die Parallelen und Differenzen zwischen Mensch und Tier filmisch dargestellt? Theorien von Martin Heidegger, Jacques Derrida, Karen Barad und Astrid Schrader helfen dabei, diese Grenze zu queeren beziehungsweise herauszufinden, wie sie im Film geque(e)rt wird und was das über das Mensch-Sein aussagt.

Es wird weiters der Versuch unternommen, sich dem Werk mit einem poststrukturalistischen Blick zu nähern. Mit Kategorien der strukturalistischen Filmanalyse, dem Blick des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion von Derrida soll der Film aufgebrochen und von unterschiedlichen Seiten beleuchtet werden, denn queer soll hier auch als verunsicherndes Potenzial verstanden werden, als Zugang, nicht nur als etwas, das es herauszuarbeiten gilt. Der theoretische Teil wird dabei nicht streng vom Filmteil getrennt. Die Queerness des Films soll *mit* dem Film erarbeitet werden, weshalb die Methodik nicht zu normativ verstanden werden und Raum für ein Ausprobieren geschaffen werden soll, ganz im Sinne eines Que(e)rkopfes: „A *Querkopf* in German is a person who thinks outside the box and against the dominant paradigms: a *Querschläger* in German is a ricochet – a missile which has left its expected trajectory.“ (Scherer 2010:1)

Sämtliche Bilder in dieser Arbeit sind Screenshots des Films *The Lobster*, der im Quellenverzeichnis angeführt wird.

Die vorliegende Arbeit bemüht sich um eine geschlechtergerechte Formulierung – das ist nicht nur dem Thema geschuldet. Deshalb wird mit geschlechtsneutralen Begriffen, aber auch mit dem Gendergap in Form eines Sterns (*) gearbeitet; dadurch sollen auch andere Geschlechter neben Mann und Frau berücksichtigt beziehungsweise sichtbar werden.

2. THE LOBSTER

Erscheinungsdatum: 16. Oktober 2015 (Deutschland: 23. Juni 2016)

Regie: Yorgos Lanthimos

Land: Großbritannien, Frankreich, Griechenland, Irland, Niederlande, USA

Originalsprache: Englisch

Drehbuch: Yorgos Lanthimos, Efthymis Filippou

Kamera: Thimios Bakatakis

Dauer: 119 Minuten

Yorgos Lanthimos wurde 1973 in Athen geboren. In seiner Laufbahn als Regisseur und Autorenfilmer entwickelte und drehte er Tanzvideos, TV-Werbungen, Musikvideos, Kurzfilme sowie Theaterstücke. Auf seinen ersten Feature-Film *Kinetta* (2005) folgte *Dogtooth* (2009, griechischer Titel: *Kynodontas*), der eine Oscar-Nominierung für „best Foreign Language Film“ 2011 erhielt. Nach seinem dritten Spielfilm *Alps* (2011) erschien als erster englischsprachiger Feature-Film *The Lobster*, der bei dem 68. Cannes Film Festival den Jury-Preis gewann und 2017 für „Best Original Screenplay Academy Award“ nominiert wurde. *The Killing of a Sacred Deer* (2017) gewann bei den 70. Festspielen von Cannes den „Best Screenplay Award“. Sein neuer Film *The Favorite* wird Ende November 2018 in den USA erscheinen. Darin behandelt Lanthimos ein weibliches Liebesgespann zwischen Queen Anne (Olivia Coleman), der Duchess (Rachel Weisz) und ihrer Cousine (Emma Stone).

Lanthimos gilt neben Athina Rachel Tsangari als bekannter Vertreter des sogenannten neuen griechischen Kinos: Absurder, grotesker und trockener Humor, Entfremdung, hoffnungslose Welten sowie unkonventionelle, verstörende und sperrige Bilder vereinen diese Filme in ihrer Vielfältigkeit. Lanthimos greift gesellschaftskritische Themen auf, kreiert eine Art Mikrokosmos, um das ausgewählte Thema von diversen Seiten beleuchten und analysieren zu können: Das, was natürlich sein sollte – sich zu verlieben, zu verpartnern, zu trauern – ist es nicht mehr. In *Alps* ist es Trauer, in *Dogtooth* Familie und Erziehung, in *The Lobster* die Idee der romantischen Liebe und Partnerschaft als perverses Glücksversprechen in einer verdinglichten Gesellschaft. All diese Filme zeichnen eine surreale Welt, in der gesellschaftliche Konventionen verzerrt und bis zur Absurdität verstärkt werden.

2.1. Inhaltsangabe

The Lobster begleitet den durchschnittlichen Architekten David (Colin Farrell), vermutlich in seinen Vierzigern, der in der zweiten Szene des Films von seiner Frau verlassen wird. Eine Erzählerin, die sich später als diegetische Figur entpuppt, kommentiert das Geschehen über weite Strecken der Geschichte.

Der Film beginnt jedoch mit einer Szene, die keine Verbindung mit der restlichen Handlung aufweist. Gezeigt wird eine autofahrende Frau, es regnet. Nach einer Weile bleibt sie stehen, steigt aus dem Wagen, erschießt einen auf einem Feld stehenden Esel und steigt wieder in das Auto. Daraufhin wird das Bild schwarz, in weißen Buchstaben ist auf schwarzer Fläche sekundenlang die Schrift *THE LOBSTER* zu sehen.

Erst jetzt erfolgt der Einstieg in die Geschichte Davids. Der Dialog mit einer Frau aus dem Off lässt vermuten, dass sie sich gerade von ihm trennt. Er fragt in neutralem Ton, ob der neue Mann an ihrer Seite Kontaktlinsen oder eine Brille trägt. Sie antwortet, dass er Brillenträger sei und dass David sich beeilen solle. Anschließend wird er von Menschen in Kellner-Uniformen abgeholt und in einem weißen Van aus der Stadt und in ein Hotel in ländlicher Gegend gebracht. In diesem Hotel absolviert David ein Check-In mit vielen Fragen. Die Prozedur erinnert an ein Gefängnis: Er wird fotografiert, fast all seine persönlichen Gegenstände werden ihm abgenommen, er bekommt Kleidung, die jeder Gast tragen muss. Nur einen Tigerbalsam darf er behalten. Nach und nach wird vor allem durch die Dialoge mit anderen Hotelgästen klar, was hier passiert: Alleinstehende werden zu diesem Aufenthalt gezwungen. Ziel ist es, innerhalb von 45 Tagen einen Partner oder eine Partnerin zu finden. Gelingt ihnen das, werden sie als Paar schrittweise resozialisiert: Es erfolgt erst ein Wechsel vom Einzelzimmer in ein Doppezzimmer (für zwei Wochen), dann ein gemeinsamer Aufenthalt auf einer kleinen Yacht (wieder zwei Wochen) und schließlich, nach einmonatiger Beobachtung durch das Hotel, die Rückkehr in die Stadt. Wer auch nach 45 Tagen allein bleibt, wird in ein Tier der eigenen Wahl verwandelt und muss das Leben im Wald fortsetzen.

David stellt das System erst nicht in Frage und akzeptiert die Regeln. Eine Hand wird ihm vom Hotelpersonal nach hinten gebunden, um ihm zu verdeutlichen, wie schwer das Leben ist, wenn es nur „eines von etwas“ gibt. Masturbieren wird mit einer Hand im eingeschalteten Toaster bestraft, Singles dürfen Squash spielen, Sportarten wie Tennis oder Volleyball sind aber den Paaren vorbehalten.

An seinem ersten Tag im Hotel lernt David John („The Limping Man“, verkörpert durch Ben Wishaw) und Robert („The Lispering Man“, gespielt von John C. Riley) während des Frühstücks kennen.

Die Verzweiflung der Singles ist groß: Der Limping Man, dessen Frau gerade erst verstorben ist, schlägt sich absichtlich regelmäßig auf die Nase, um eine Gemeinsamkeit mit der „Nosebleed Woman“ (Jessica Barden) vorweisen zu können, mit der er schließlich, basierend auf dieser Lüge, eine Beziehung eingeht.

Es gibt die Möglichkeit, den Aufenthaltszeitraum von 45 Tagen zu verlängern, in dem man sogenannte „Loners“ im Wald jagt und betäubt. Mit jedem Loner erhält man einen zusätzlichen Tag im Hotel. Dabei handelt es sich um Menschen, die sich dem System verweigern und illegal im Wald leben. Durch ihre Anführerin, die „Loner Leader“ (Léa Seydoux), ist diese Welt ebenso strikt geregelt: Jede Zweisamkeit oder zwischenmenschliche Annäherung wird bestraft. Gespräche sind erlaubt, Flirten nicht. Ein Kuss wird mit dem „Red Kiss“, das Aufschneiden der Lippen mit einer Rasierklinge, bestraft. Der „Red Intercourse“ funktioniert nach dem selben Prinzip. Getanzt wird immer nur alleine, zu elektronischer Musik, und jede*r muss sich sein oder ihr eigenes Grab schaufeln.

Auch David versucht verzweifelt, eine Partnerin zu finden. Um die „Heartless Woman“ (Angeliki Papoulia) für sich zu gewinnen, verhält er sich extra herzlos. Als sie aber grundlos seinen Bruder Bob, der an der Partnersuche scheiterte und zum Hund wurde, umbringt, nimmt die Geschichte eine Wendung. David betäubt mit Hilfe der Maid (Ariane Labed), die auf der Seite der Loners ist und verdeckt im Hotel arbeitet, die Heartless Woman und flieht daraufhin in den Wald, um bei den Loners zu leben. In diesem Moment wechselt die Geschichte vom Hotel in den Wald, der Epilog geht über in den Prolog.

Dort lernt David die „Short-Sighted Woman“ (Rachel Weisz), die bislang als Erzählerin der Geschichte fungierte, kennen. Sie verlieben sich ineinander: Eine Beziehung, die sogar legal wäre, da beide kurzsichtig sind. Sie entwickeln eine gemeinsame Gebärdensprache, um trotz den strengen Regeln der Loners ihre Beziehung heimlich ausleben zu können. Als die Maid aber das Tagebuch der Short-Sighted Woman findet und so die Loner Leader von ihrer Liebe erfährt, lässt diese die Short-Sighted Woman erblinden und nimmt ihnen so die Gemeinsamkeit, die es ihnen erlauben würde, ein Paar zu sein. Als sie nach zwanghafter Suche keine weitere Gemeinsamkeit finden, fliehen die beiden in die Stadt. Der Film endet in einem Restaurant, in dem David seinen Plan umsetzen möchte, sich mit einem Steakmesser das Augenlicht zu nehmen, um wieder eine Gemeinsamkeit herzustellen. In den Toiletten setzt er das Messer an sein Auge, während die Short-Sighted Woman im Lokal wartet. Die wartende Frau ist die letzte Einstellung.

Wie die Geschichte der beiden tatsächlich endet, lässt Lanthimos offen.

3. QUEER?

Der Versuch, die Queerness des Films zu erarbeiten und ihn queer zu lesen, setzt voraus, dass geklärt wird, wen oder was der Begriff meint, aber: Er lässt sich nur schwer oder gar nicht definieren. „Es gibt nichts besonderes [sic!], auf das es sich notwendigerweise bezieht.“ (Halperin 1995: 62) Annemarie Jagose schreibt: „Wegen seiner Verpflichtung auf Entnaturalisierung kann queer weder einer Grundlogik folgen, noch eine zwingende Anordnung von Merkmalen haben.“ (2005: 124) Diese grundsätzliche Unbestimmtheit macht es zu einem schwierigen Forschungsgegenstand, für viele stellt sie aber dennoch das größte Potenzial dar: „...the name ‘queer’ either fails or is reluctant to define its parameters. For some critics of Queer Theory and advocates of LGBT issues, this failure of categorization is a great problem. For others it constitutes its greatest and most seductive virtue.“ (Garcia 2010: 11)

3.1. Queer (Theory): Ein Definitionsversuch

„[...] what we mean by queer [...] is and should remain unclear, fluid and multiple.“
(Browne/Nash 2010: 7)

„Der Begriff ‚queer‘ bedeutet in seinem englischen Ursprung ‚seltsam, komisch‘. Auch in der deutschen Sprache geht das Wort zurück auf das seit dem frühen sechzehnten Jahrhundert verwendete ‚verquer‘ und bezeichnete etwas oder jemand Seltsames.“ (Kraß 2003: 17)

Eve Kosofsky Sedgwick beschreibt den Ursprung des Wortes genauer: „The word ‘queer’ itself means *across*—it comes from the Indo-European root *-twerkw*, which also yields the German *quer* (transverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*.“ (1993: 12) Ein (grenz-) überschreitender Begriff, der seit dem 19. Jahrhundert als Bezeichnung für sexuelle und geschlechtliche Normabweichungen diente, aber im Laufe der Zeit einen Bedeutungswandel erfuhr: Lange als Schwimpfwort gehandelt, eignete sich in den 1990er-Jahren die Bewegung und aktivistische Gruppe *Queer Nation* als Gegenbewegung der AIDS-Epidemie den Begriff in der Öffentlichkeit an und lud ihn politisch auf (vgl. Tedjasukmana 2016: 3).

Chris Tedjasukmana stellt fest: „Das Wort ‚queer‘ wird häufig als Sammelbegriff für sexuelle Minderheiten und synonym mit lesbischen, schwulen, bisexuellen, transsexuellen, transgender und intersexuellen Communities (LSBTI) verwendet.“ (2016: 3)

Der Begriff der Queer Theory stammt von Teresa de Lauretis (1990, im Zuge einer Konferenz einer Universität in Santa Cruz²). Die Queer Theory stellt als interdisziplinäre Kulturtheorie und -wissenschaft Fragen der Beziehungen zwischen sexuellem Begehren, biologischem und sozialen Geschlecht sowie Identität und Politik. Denker*innen wie Judith Butler argumentieren, dass Identitäten als Effekt von sozialen Relationen und Machtgefügen kreiert werden. Grundlegende Befürworter und richtungsweisende Theoretiker*innen waren zu dieser Zeit unter anderem – und dies stellt wirklich nur einen kleinen Auszug dar – Michel Foucault, die bereits erwähnten Eve Kosofsky Sedgwick (*Epistemology of the Closet*, 1990) und Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990), Leo Bersani (*Homos*, 1995), Douglas Crimp (*AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, 1988), Diana Fuss (*Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, 1991), D.A. Miller (*Anal Rope*, 1990), Michael Warner (*Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, 1993) und Monique Wittig (*The Straight Mind*, 1992).

Annemarie Jagose wirft einen historischen Blick auf die Queer Theory und beschreibt, welche Strömungen und Ideen Einfluss auf ihre Entstehung und Ausrichtung ausgeübt haben. Das Konzept der Identität wurde Ende des 20. Jahrhunderts durch poststrukturalistische Theorien in Frage gestellt und, so Jagose, als provisorisch und kontingent verstanden.

„Identität‘ ist wohl eine der angenommenen kulturellen Kategorien, die am meisten der Natur zugeschrieben werden: Vom eigenen *Selbst* wird immer angenommen, es existiere jenseits aller Repräsentationsformen und gehöre zur unbestreitbaren Wirklichkeit. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch stellten TheoretikerInnen wie Louis Althusser, Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan und Michel Foucault diese scheinbar selbstverständlichen und logischen Behauptungen über Identität auf unterschiedliche Weisen radikal in Frage.“ (2005: 101)

Sie alle sahen das Selbst nicht als etwas Natürliches, Selbstbestimmtes, Rationales an, sondern behaupteten, dass das Ich beziehungsweise die eigene Subjektivität immer einem gewissen System von Zwängen, dem Unbewussten und historischen Bedingungen unterworfen ist oder gar Ideologien Subjekte erst hervorbringen (vgl. ebd.: 102). Identität sei keine natürliche Eigenschaft des Individuums „[...] sondern ein andauernder Prozeß, der immer unvollständig bleibt.“ (ebd.: 103) Diese Auffassung hat sich die Queer Theory angeeignet: „Queer ist keine Identität, sondern eine Kritik und ein Dekonstruieren von Identität(skategorien), insofern queer auf die unausweichliche Gewalt von Identitätspolitik verweist und nicht auf die eigene Vorherrschaft setzt.“ (ebd.: 165)

Diese unausweichliche Gewalt der Identitäts- und Liebespolitiken ist das zentrale Thema des Films *The Lobster*.

² De Lauretis, Teresa (1991): Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. In: differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 3.2, 3 – 18.

„In other words [...], being/becoming/identifying as/and acting queerly means, above all else, transgressing, disrupting, and subverting straight norms and conventions. (Nowlan 2010: 8) Wie diese Disruption und Transgression im Film vollzogen und dargestellt wird, gilt es herauszufinden.

Die Queer Theory behandelt also nicht „nur“ die Triade *Sex – Gender – Desire*. Es geht um Identität, Machtformen, um eine Art zu leben, wie es Michel Foucault in *Friendship as a Way of Life* beschreibt: „Homosexuality threatens people as a ‘way of life’ rather than as a way of having sex.“ (1996: 310) Und auch Jagose stellt im Sinne Foucaults fest: „Neuere Anzeichen deuten (...) darauf hin, daß sich sein Projekt der Entnaturalisierung auch auf anderen Identifikationslinien als Sex und Geschlecht ausweitet.“ (2005: 126)

Bis 1971 war Homosexualität in Österreich eine Straftat. In *The Lobster* ist Homosexualität erlaubt, aber es ist illegal, single zu sein. Eine Normativität, die nicht nur zur unbedingt einzuhaltenden Regel, sondern auch zur Natur erhoben wurde, so wie auch die Heteronormativität in unserer Gesellschaft: „Heteronormativity defines not only a normative sexual practice but also a normal way of life.“ (Jackson 2006: 107)

Essentiell ist also die Auffassung der Identität als Prozess. Heckert stellt fest: „Being is always a *becoming*, never an achievement, a truth, an actor pre-existing the enactment. [...] becoming-queer is a reminder that life *is* transformation.“ (2010: 43) Dieses Werden steht in Verbindung mit einer nicht-normativen Zeitlichkeit: „‘queer’ refers to nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time.“ (Halberstam 2005: 6) Queerness hat also mit einer gewissen Situiertheit im Sinne einer sexuellen Ausrichtung, dem Aufbrechen von Geschlechtskategorien oder einem Begehren zu tun, aber auch mit einer grundlegenden Dimension der Wirklichkeit. Wirklichkeit, Raum und Zeit lassen sich nicht fixieren oder absolut bestimmen: „Das Ausmaß, in dem unterschiedliche TheoretikerInnen die unbekannten Potentiale von queer betont haben, legt nahe, daß sein größtes Potential in der Fähigkeit besteht, nach vorne zu schauen, ohne die Zukunft vorwegzunehmen.“ (Jagose 2005: 165). Dies setzt eine Öffnung voraus, ein Verweigern einer linearen Entwicklung im Sinne einer Aneinanderreihung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es geht darum, von und über Differenzen und Leerstellen zu sprechen (vgl. ebd.: 127). Diese Differenzen, Leerstellen und neue Interpretationsräume sind es, die auch in dieser Arbeit im Zuge des Films *The Lobster* besprochen werden sollen.

Um hierfür eine Grundlage zu schaffen, wird im anschließenden Kapitel der Begriff *queer* in Verbindung mit Film(theorie) gebracht.

3.2. Der queere Film: Queer Theory trifft auf Filmtheorie

„Film is not simply a reproduction of reality, it is its own world with its own intentions and creativities. ... [It has] its own rules (and philosophy should certainly learn from its fluid re-situating of experience and knowledge).“ (Frampton 2006: 5) Film kann Welten neu erschaffen, in Frage stellen, neue Perspektiven einnehmen, Identitäten aufbrechen. Film kann vieles erreichen, was sich die Queer Theory als Ziel gesetzt hat. Theresa Geller bezieht sich auf dieses Zitat und schreibt: „Indeed, the ‘film-world,’ or what Frampton refers to as the ‘filmind,’ can be, and (...) is seen as (a form of) queer theory.“ (2013: 162) Film kann abseits der Heteronormativität neue Ideen, Bewegungen, Formen denken und visualisieren; beide – Filmtheorie und die Queer Theory – stellen Fragen der Sichtbarmachung, nach genormten Strukturen, nach Strukturen der Macht.

Zu der Zeit, in der Teresa de Lauretis den Terminus der Queer Theory einführte, gab es auch queere Ansätze im Film: 1992 fasst es B. Ruby Rich als *New Queer Cinema*³ (NQC) zusammen. Gemeint waren damit mehrheitlich amerikanische Independent-Filme, die sich abseits vom Mainstream und innerhalb des Bereichs LGBTQI sowie dem postmodernen Kino bewegten; es wurde ein Spiel mit Intertextualität und verschiedenen Genres betrieben, die meisten Filmemacher*innen definierten sich selbst als queer. Das ist nun Jahrzehnte her. Es stellt sich für diese Arbeit die Frage, was einen Film heutzutage queer machen kann.

„[Es] erscheint [...] daher filmtheoretisch angebracht, queere Filme nicht allein über ihren Gegenstand zu definieren [...], sondern als Filme, *die selbst queer sind*. Dabei handelt es sich um Filmformen, welche die heteronormative Sicht der Dinge auf unterschiedliche Weisen und in verschiedenen medienkulturellen Kontexten strukturell herausfordern.“ (Tedjasukmana 2016: 16)

Die Queerness eines Films kann sich also auf verschiedene Elemente beziehen: „[...] ‘queer’ can be used to describe (among other things) an authorial voice, a character, a mode of textual production, and/or various types of reception practice.“ (Benshoff/Griffin 2004: 2) Queeres Kino ist und war weniger ein Genre, sondern vielmehr eine „mobile sensibility“ (Nowlan 2010: 14).

Bob Nowlan schlägt im Kapitel *Queer Theory, Queer Cinema* im Sammelband *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century* (2010), herausgegeben von JoAnne C. Juett und David M. Jones, fünf Charakteristika für queeres Kino vor, die nun besprochen werden sollen.

³ Rich, Ruby R. (2013): *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham and London: Duke University Press.

1. „Queer Cinema foregrounds the constructedness and performativity of social identities, especially articulated in terms of sexuality and gender, but hardly limited to those terms, and, beyond that, significantly pressures – to the point of breaking down – conventional assumptions, understandings, and categorical designations of as well as distinctions in relation to matters of identity.” (Nowlan 2010: 17f)
2. „Queer cinema problematizes, and, beyond this, actively strives toward the deconstruction of binary oppositions, and, especially, violent hierarchies, centering on relations between normal and abnormal, familiar and strange, included and excluded, and dominant and subordinate. In particular queer cinema challenges – and transgresses – the ostensible naturalness, desirability, and inevitability of prevailing cultural codes defining and delimiting the normal and the normative, exposing these codes as constructed, interested, incoherent, and unstable [...]” (ebd.: 18)
3. „Queer cinema revels in stylization, or, at the least, substantial complication and problematization of the conventionally naturalistic, often in preference for expressionism, magical realism, sur-/super-/and hyper-realism, as well as conversion of the historical into the mythical and the fantastical. (...) Queer cinema is often hyper-self-reflexive and overtly foregrounding of intertextuality, as well as frequently relying extensively on appropriation and expropriation, pastiche and montage, and irony and parody – and highly aleatory and minimalistic or deliberately excessive and frenetic manipulation of elements of mise-en-scène, cinematography, editing, and sound. Queer cinema queers by means of form, style, and content.” (ebd.: 18)
4. „Queer cinema emphasizes defiance, refusal, and demand versus the normative that queer cinema represents as in turn responsible for queer repression – and oppression. [...] Queer cinema challenges mainstream audiences by foregrounding moral-ethical difficulty and ambiguity, the shocking and the disturbing, and the unusual and the extreme, while often making this all the more complicated by enmeshing it within the absurd and the bizarre, the mundane and the innocuous, and/or the irreverent and the revisionist.” (ebd.: 19)
5. „Queer cinema focuses on representation of the difficulties involved, for queers, in a number of interrelated yet contradictory quests, pursued simultaneously both within and against – i.e., both according to and in rejection of – straight norms and straight institutions: a) for sensory, erotic, and sexual pleasures; b) for friendship, community and love; c) for power, impact and control; d) for openness, limitlessness, and mutability; e) for intensity, risk and danger; f) for recognition, distinction, and exceptionality; and g) for anonymity, idiosyncrasy, freedom from ties and bonds, and freedom to play, perform, engage in masquerade, and continually re-invent one’s self [...]” (ebd.: 19)

Queere Filme zeigen die Konstruiertheit des Konzepts (sozialer) Identitäten auf, dekonstruieren Binaritäten und Hierarchien, sind selbst-reflexiv und intertextuell, stellen konventionelle Natürlichkeit (Film- und Erzählstile betreffend) in Frage, spielen mit verschiedensten Stilisierungen, formalen Mitteln, arbeiten mit Themen der Ablehnung, Herausforderung, Emanzipation, Verweigerung, sowie der Repräsentation und Darstellung der Problematiken, die sich für queere Menschen (und Nicht-Menschen) in sämtlichen Bereichen – Sexualität, Freundschaft, Gemeinschaft, Macht, Kontrolle etc. – ergeben. Nowlan legt dabei einen besonderen Wert auf die Lesart beziehungsweise Interpretation eines Films: „These characteristics I propose constitute *persistent impulses* animating queer cinema across its history to date. I propose, moreover, employing these criteria in *reading films as queer*, because, after all, a queer film is ultimately only as queer as it is interpreted.” (ebd.: 17)

Im folgenden Kapitel soll mithilfe dieser fünf Kategorien eine erste Queerness des Films herausgearbeitet werden. Diese Einteilung bietet eine fundierte Ausgangsbasis für die weitere, detaillierte Analyse des Films.

3.3. *The Lobster*: Ein queerer Film nach Bob Nowlan?

1. „Queer Cinema foregrounds the constructedness and performativity of social identities [...] and, beyond that, significantly pressures – to the point of breaking down – conventional assumptions, understandings, and categorical designations of as well as distinctions in relation to matters of identity.” (2010: 17f)

Der Name ist eng mit der eigenen Identität verwoben. In *The Lobster* hat fast niemand, abgesehen von David (sowie John und Robert) einen Namen, alle werden nach bestimmten Merkmalen benannt und darauf reduziert: Limping Man, Lisping Man, Biscuit Woman, Nosebleed Woman, Heartless Woman, Short-Sighted Woman, Maid, Loner. Sie alle definieren sich über diese Eigenschaften und darüber, ob sie in einer Beziehung sind oder nicht - worüber wiederum das gemeinsame Merkmal entscheidet. Als die Biscuit Woman, deren Hauptmerkmal ist, dass sie Butterkekse liebt, sich bei einer Tanzveranstaltung zu der Nosebleed Woman setzt, stellt diese ihre Freundin nur als „my best friend“ vor, während die Biscuit Woman erst gar nicht ihren Namen verrät. Als John Robert vorstellt, verweist er sogleich auf seinen Sprachfehler, während Robert John bittet, David sein Bein zu zeigen.

Im Sinne Jagoses wird eine gewaltsame Identitätspolitik ausgeübt: Die Gesellschaft bestimmt, wodurch sich ein Mensch definieren darf, welches Leben lebenswert oder wann ein Menschenleben überhaupt etwas wert ist: Nämlich nur in einer Zweier-Konstellations. Die Figuren übernehmen diese Regeln, das Werden als Prozess wird durch dieses starre Regelkorsett gestoppt. Identitäten gehören in die Ordnung des Imaginären, sind fiktiv, sind „Ergebnis des komplexen Gewebes aus Geschichten von Herrschaft, Unterwerfung und Widerstand.“ (Hark 1999: 65) Sie sind, so Leibetseder, leere Zeichen, die verschieden besetzt und daher auch angeeignet werden können (vgl. 2010: 74). In *The Lobster* werden Imitationen ohne Original konstruiert und wiederholt, die Suche nach Identität wird zur Suche nach der passenden Rolle. Es gibt keine notwendige Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat. Die Verbindung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem wird in *The Lobster* so stark vereinfacht und ist derart austauschbar, dass dadurch die Verbindung verloren geht und an Baudrillards Konzepte des Simulacrums und der Hyperrealität⁴ denken lässt: Zeichen können so künstlich und allgegenwärtig werden, dass sie sich kaum noch von der Realität unterscheiden lassen.

Der Film zeigt auf, wie absurd es ist, worüber wir uns (und unsere Beziehungen) definieren. In einer Szene werden vom Hotelpersonal kleine Sketches vorgeführt, in denen dargestellt wird,

⁴ „Simulakren können dabei als künstliche Ersetzungen des Realen verstanden werden, die omnipräsent sind und immer ununterscheidbarer von der Realität werden. Es entsteht, so Baudrillard, eine Hyperrealität als neuer Raum der Erfahrung, der durch Simulakren konstituiert wird.“ (Fuchs/Hofkirchner 2003: 309) Baudrillard bezieht sich hierbei auf die Postmoderne, die von einem Übermaß an Zeichen geprägt ist, deren Bedeutungen nach und nach implodieren.

wie gefährlich es ist, alleine zu sein: „Man eats alone“ versus „Man eats with woman“: Der Mann verschluckt sich und kann nur durch seine anwesende Partnerin gerettet werden. „Woman walks alone“ versus „Woman walks with man“: Die Frau, die alleine unterwegs ist, wird von einem fremden Mann angegriffen, während sie in männlicher Begleitung in Ruhe gelassen wird. Hierbei wird mit den heteronormativen und binären Begriffen „Man“ und „Woman“ gearbeitet, ganz so als gäbe es keine anderen Möglichkeiten oder Kombinationen. Nur durch eine Partnerin oder einen Partner führt man ein sicheres, vollkommenes Leben. Paare und Identitäten werden zum sozialen Konstrukt, denen eine genaue Anleitung vorausgeht.

Der Zusehende erfährt dabei wenig über die Figuren im Film, und diese fehlenden Infos werden zu fehlendem Identifikationspotenzial. David ist Architekt, wahrscheinlich Mitte Vierzig, sein Rücken schmerzt, aber auch der Grund dafür wird vorenthalten. Er spricht ein wenig Deutsch, er liebt Beeren aller Art; diese Informationen bekommt der Zusehende nur, weil David zwanghaft eine Gemeinsamkeit mit der Short-Sighted Woman finden möchte, nachdem sie erblindet. Sonst gilt: David ist durchschnittlich. Statt Charisma hat er Bierbauch und Schnautzer. Er lässt im ersten Teil des Filmes alles mit sich geschehen, stellt nichts in Frage.

Rebellischer als die Männer scheinen die Frauen zu sein. Sie sind im Vergleich zu Lanthimos anderen Filmen autoritativer. In diesem Film entsprechen die Frauen nicht dem Stereotyp „feminin“; sind wütend, aggressiv, mutig und wild. Die Hotelmanagerin ist die oberste Instanz im Hotel, übt (wenn auch nicht selbst) Gewalt aus, gleiches gilt für die Loner Leader; die Heartless Woman erstaunt jeden durch ihre Herzlosigkeit und Brutalität, eine Zuschreibung, die, stereotypisch gedacht, vielmehr einem Mann entspricht. Die Short-Sighted Woman ist feinfühler, aber auch über sie erfährt der Zusehende kaum etwas. Die Loner Leader scheint eine strenge, frustrierte Person zu sein. Ein Gespräch mit der Maid und ein Blick auf die Short-Sighted Woman könnten andeuten, dass sie bisexuell oder lesbisch ist. Oder asexuell? Das könnte sie dazu bewegt haben, die Loners zu gründen. In einer Gesellschaft, die so stark nach binären Strukturen funktioniert, ist für Bi- oder Asexualität kein Platz.



1:07:36



01:04:28

Klare Regeln, die eines nicht erlauben: Uneindeutigkeit. Die Gesellschaft baut auf einem strikten System, und darin gibt es keinen Platz für Individuen. Die Figuren sind ungeschminkt

und laufen durch den gesamten Film in Uniformierung, um Individualität keine Sichtbarkeit zu geben: Blumenkleider und Anzüge für die Hotelgäste, Ponchos für die Loners. Durch die strenge und regelmäßige Wiederholung der Regeln werden diese naturalisiert, wie die Heteronormativität: „Heteronormativität ist das Ergebnis gesellschaftlicher Normalisierungsprozesse [...], die Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit [...] mit dem Schein von Natürlichkeit versehen. Zweigeschlechtlichkeit ist danach ein unhinterfragter gesellschaftlicher Tatbestand, Heterosexualität die selbstverständliche, sich nicht selbst benennende und schon gleich gar nicht sich selbst als legitimierungsbedürftig wahrnehmende Norm.“ (2005: 20) Legitimiert wird in *The Lobster* nichts. Grund und Zweck für den Beziehungszwang werden nicht genannt. Lanthimos kreiert unnatürliche Szenen und Situationen, um herauszufinden, was natürlich ist. Wenn alles künstlich ist, gibt es keinen natürlichen Zustand mehr, die Menschen definieren sich durch absurde Oberflächlichkeiten, die Regeln werden auferzungen und bereitwillig übernommen, zu stark scheinen die Kräfte im Hintergrund zu sein, die nie zu sehen sind. Es handelt sich um eine extreme Weiterführung der Tendenz unserer Gesellschaft, sich nur noch durch den Beziehungsstatus zu definieren. Der moderne Single sucht eine Kopie seiner selbst, um zu lieben, bedient sich existierenden Formen. Auch Mimesis, Imitation und Dopplung sind wichtige Themen der Queer Theory; sie können den Status Quo festigen, aber auch bedrohen und Raum für Alterität schaffen, wie später noch besprochen wird. *The Lobster* zeigt ein ritualisiertes System der Interaktion, in dem man sich performativen Schablonen fügen muss. Beziehungen (oder auch Sex) machen hier niemanden mehr glücklich, aber sie halten am Leben.

Wie wird diese Konstruiertheit und Künstlichkeit (der Identitäten) inszeniert? Mitunter durch flache Performances und gekünstelter Sprache; die Dialoge wirken einstudiert, unbeholfen und leblos, erinnern an krampfhaften Smalltalk, mit wenig Emotion und ohne Subtext, die langen Pausen unterstreichen die Unsicherheit der Menschen. Die Figuren bewegen sich roboterhaft, ob beim Tanzen, Smalltalk, Streiten (wie etwa in der „Kampfszene“ zwischen dem Limping Man und dem Lispig Man) oder Sex (die Heartless Woman zeigt dabei weder Emotionen noch Erregung). Die Welt ist, als Folge dieser kulturellen Operationen auf die Individuen, kalt (auch in ihren Farben) und zynisch (auch in ihrem Humor) geworden.

2. „Queer cinema problematizes, and, beyond this, actively strives toward the deconstruction of binary oppositions, and, especially, violent hierarchies, centering on relations between normal and abnormal, familiar and strange, included and excluded, and dominant and subordinate. In particular queer cinema challenges - and transgresses - the ostensible naturalness, desirability, and inevitability of prevailing cultural codes defining and delimiting the normal and the normative, exposing these codes as constructed, interested, incoherent, and unstable. [...]“ (2010: 18)

Neben dem Infrage-Stellen von Identität ist auch das Aufbrechen der Binaritäten ein relevanter Vorgang in der Queer Theory. Dualismen wie heterosexuell/homosexuell, Mensch/Tier, single/verpartnert, aber auch das damit einhergehende normal/abnormal werden im Film verhandelt. Eine Zeit, die eigentlich so multioptional ist, ist auf diese Gegensatzpaare geschrumpft; eine Welt frei von Ambiguitäten, Nauncen oder Kompromissen; und stößt man doch auf welche, erzeugt das nur Probleme: Das Check-In⁵ erinnert nicht nur an ein Gefängnis, sondern gleichsam an eine Online-Dating-Plattform. Wie auf Dating-Sites wird nach Gemeinsamkeiten gesucht, die die Beziehungen rechtfertigen sollen. Sexuelle Ausrichtung, Dauer der letzten Beziehung, Schuhgröße. Es gibt kein Dazwischen, keine Bisexualität, keine Schuhgröße 44 ½. Auch der Begriff des Matches legt nahe, an Online-Dating zu denken (David: „I think we are a Match.“ – Heartless Woman: „I think so, too.“). Ein System entscheidet, wer zusammenpasst. Menschen werden auf die simple Logik des Paares reduziert und gedrängt, wie die Tiere auf Noahs Arche.

Diese Grenzen erzeugen Kategorien und Hierarchien, die in *The Lobster* stark ausgeprägt und gewaltsam sind. Michel Foucault sah in *Überwachen und Strafen* (1976)⁶ Normalisierung als machtgetränkten gesellschaftlichen Mechanismus. Genau das ist hier der Fall: Romantische Liebe und Sexualität werden zum Machtinstrument, Überwachung und Bestrafung zum Regulierungsmechanismus: Wer onaniert, bekommt in aller Öffentlichkeit die Hand in den Toaster gesteckt, in Einkaufszentren kontrollieren Polizist*innen die Ehezertifikate. Um sich der Norm gemäß zu verhalten, ist ständiges Disziplinieren erforderlich: „Für das poststrukturalistische Denken sind Herrschaft, Wissen und Disziplinierung ein innig verzahntes Geflecht.“ (Hieber 2012: 76)

Rubin beschreibt Stufen der Hierarchie, durch die sexuelle Akte in modernen westlichen Gesellschaften beurteilt werden: „Verheiratete Heterosexuelle, die sich fortpflanzen, stehen ganz allein an der Spitze der sexuellen Pyramide.“ (zit. nach Hieber 2012: 74). So auch im Film. Ein (Überwachungs-)System, das hierarchisiert: Paare stehen an oberster Stufe, Singles darunter, Loner und Tiere bilden die unterste Schicht.

The Lobster zeigt, wie simpel es ist, Gesellschaften zu hierarchisieren und wie brutal die Mechanismen dahinter sind. Die Loner fungieren dabei als Gegenentwurf zur hegemonialen Gesellschaft. Darin versteckt sich eine gewisse Ironie: Sich von einem System distanzieren zu wollen, um in Folge dessen ein ähnlich funktionierendes aufzubauen. Auch eine queere Kultur

⁵ Ein subtiler Moment, der sich aber nicht eindeutig lesen lässt: Als David sich zwischen homo- und heterosexuell entscheiden muss, hört man jemanden außerhalb des Bilds in High Heels über den Boden laufen – David blickt auf eine Person im Off (der Mensch mit High Heels?), entscheidet sich dann für heterosexuell.

⁶ Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

oder Gegenkultur kann normativ werden, und die Angst vor dieser Normalisierung ist in manch queeren Bewegungen vorhanden. *The Lobster* behandelt diese Normalisierungen (von Vorstellungen von Identität, Dating, dem „perfekten Paar“, dem militanten, schlechten Single) und entblößt sie in ihrer Einfachheit.

Auch auf filmischer Ebene wird in Paaren gearbeitet. Das linke Bild zeigt die Landschaft vor dem Hotel, im Hintergrund sind Paare zu sehen: Zwei Menschen links im Bild, zwei Yachten, sogar die Blumen rechts im Bild sind zu zweit. Auch im Hotel gibt es alles in Paaren, wie das Bild der Whirlpools zeigt.



00:12:54



00:43:57

Regeln, Regelbruch und Bestrafung stellen nicht nur den Inhalt von *The Lobster* dar, sondern beschreiben auch seine Struktur: Auf filmischer Ebene vollzieht Lanthimos auf verschiedenen Ebenen Regelbrüche und spielt mit den Hierarchien filmischer Mittel. Fasst man Film als Text beziehungsweise Sprache auf, als etwas, das Sinn macht, zwingt ihm das eine hierarchische Struktur auf. Wenn seine Elemente aber nicht einer Hierarchie von Sprache und Bedeutung untergeordnet werden, entsteht ein (gleichberechtigtes) Nebeneinander oder Ineinander einzelner Elemente, sie bleiben autonom und wirken doch in ihrer Verschränkung. Auch hier wird mit Autonomie, Verschränkung und Kontradiktion filmischer Mittel gearbeitet, weshalb der Film Bob Nowlans drittem Punkt entspricht.

3. „Queer cinema revels in stylization, or, at the least, substantial complication and problematization of the conventionally naturalistic, often in preference for expressionism, magical realism, sur-/super-/and hyper-realism, as well as conversion of the historical into the mythical and the fantastical. [...] Queer cinema is often hyper-self-reflexive and overtly foregrounding of intertextuality, as well as frequently relying extensively on appropriation and expropriation, pastiche and montage, and irony and parody – and highly aleatory and minimalistic or deliberately excessive and frenetic manipulation of elements of mise-en-scene, cinematography, editing, and sound. Queer cinema queers by means of form, style, and content.” (ebd.: 18)

Der Film spielt in einer Welt, die äußerlich ununterscheidbar von unserer Gegenwart ist. Ein Hotel „irgendwo im Nirgendwo“, Singles, die darin verweilen müssen und beobachtet werden, der Countdown von 45 Tagen: Das Setting erinnert an Reality-Shows á la *Big Brother*, *The*

Bachelor oder *Survivor*. Auf einer symbolischen Ebene können die 45 Tage auch als eine Art kompromierte biologische Uhr angesehen werden: Wer in der dafür vorgesehenen Zeit verabsäumt, sich zu „vermehren“, dessen Leben ist nichts wert.

Raum und Zeit bleiben also unbestimmbar. Nichts deutet konkret auf Zukunft hin, die Kulissen und technischen Geräte sind ganz und gar von heute, der gezeigte Umgang mit Telefonen und Lautsprecherdurchsagen wirkt sogar altmodisch. Auch die Orte der Handlung, das Kurhotel und der Wald, sind nicht futuristisch. Nur das, was dort geschieht, liegt jenseits aller Wahrscheinlichkeit. Diese dystopische Welt funktioniert ganz ohne teure Spezialeffekte, durch reine Dramaturgie und Techniken wie Bildkadrierung, Schnittrhythmus und Schauspielerführung. Der Film bewegt sich zwischen experimentellem und konventionellem Kino, zwischen Realismus und Formalismus, Traum und Realität. Ein queeres „Dazwischen“, ein Hin- und Her; der Stil ist künstlich, hyperreal, formal und präzise zugleich. Eine objektive Kamera trifft auf traumartige Bilder, der Stil zieht dabei die Aufmerksamkeit auf sich selbst.

Im Film wird, abgesehen von den Nacht-Szenen, nur natürliches Licht verwendet, wobei die vielen Blau-, Grün- und Grautöne durchaus etwas Apokalyptisches aufweisen, genauso wie die vielen Schattierungen, wo doch der Film inhaltlich mit Schwarz-Weiß-Konzepten arbeitet.

Keine der Szenen wurde in einem Studio gedreht. Der rhythmische Schnitt und die geometrischen Bilder spiegeln die Restriktionen der Gesellschaft wider; der szenische Raum ist funktional, ordentlich, karg. Die Kamera ist unaufgeregt; durch lange Einstellungen und langsame Zooms macht sich der Film eine Art Trägheit und eine Monotonie zu eigen, die zweite Hälfte erscheint dabei noch langsamer als die erste. Nichts wird betont oder bekommt mehr Aufmerksamkeit. So wird filmisch ein emotionales Vakuum dargestellt, das die Geschichte dominiert. Die Einstellungen haben alle ungefähr dieselbe Länge, die Sets haben alle dieselben Farben, der Dialog immer den gleichen Ton, die sich wiederholende klassische Musik ist stets ernst. Die Kamera arbeitet mit Differenz, mit Unvereinbarkeit, weil sie klaustrophobisch und öffnend zugleich wirkt.

Um „realistisch“ zu sein, kann die Montage ein räumliches Orientierungsfeld kreieren und Bilder raumzeitlich kohärent vernähen (die sogenannte „Suture“, u.a. im Falle des Point-Of-View-Shot oder das Schuss-Gegenschuss-Verfahren). Aber: Hier werden keine völlig nahtlosen Übergänge zwischen den Einstellungen gewährt. Oft werden Situationen durch eine Totale (den Establishing Shot) eingeleitet, die Kamera nähert sich dann mit Halbtotale, amerikanischen Einstellungen oder langsamen Zooms dem Geschehen, bewahrt aber trotzdem immer eine gewisse Distanz. *The Lobster* spielt mit der konventionellen Reihenfolge der Shots, das wird in

der Auseinandersetzung mit Deleuzes' Bewegungsbild und im Kapitel zur Orientierungslosigkeit deutlich werden. Die Kamera hilft erst bei der Orientierung, hält sich dann aber zurück.

Erwähnenswert ist, dass Lanthimos bei der Entwicklung des Films teilweise mit Improvisation gearbeitet hat und professionelle Schauspieler*innen auf Amateure treffen; jeder der Schauspielenden spricht abgesehen davon in seinem oder ihrem eigenen Dialekt. Er bewahrt dadurch eine gewisse Vielfalt und Offenheit, macht dem Zufall Platz. Zwischendurch schockt Lanthimos immer wieder mit seinen Bildern, verstört, geht in jeglicher Hinsicht in Extreme über und verweist so regelmäßig auch sich selbst. In einer mosaikartigen Erzählung erinnert und verweist der Film außerhalb seiner selbst an Stanley Kubrick (*A Clockwork Orange* in seiner banalen Grausamkeit, an *The Shining* durch die Hotelflure und Musik) und Hitchcock (dem der Ehemann der Hotelmanagerin stark ähnelt) im Hinblick auf die Musik (*Psycho*). Er lässt an eine Zukunft oder alternative Welt denken, die Orwell hätte entwerfen können; weitere Assoziationen der Autoren sind Wes Anderson (*Grand Budapest Hotel*) und Orson Welles (*The Trial*), aber auch *Her* (Spike Jonze) und die Netflix-Serie *Black Mirror*. Hier trifft Margaret Atwood auf Ionesco (*Die Nashörner*), das Theater des Absurden auf die Griechische Tragödie; es ist ein semiotisches Spiel aus unlogischen Gedankensprüngen und Schlussfolgerungen, aus Dissoziation und surrealistischen Assoziationen nach Beckett (*Dante and the Lobster*), Kafka (*Die Verwandlung*) und Camus. Auch die von Bob Nowlan erwähnte Parodie findet sich in *The Lobster*, aber dazu im Kapitel „Verque(e)rtes Genre?“ mehr.

4. „Queer cinema emphasizes defiance, refusal, and demand versus the normative that queer cinema represents as in turn responsible for queer repression – and oppression. [...] Queer cinema challenges mainstream audiences by foregrounding moral-ethical difficulty and ambiguity, the shocking and the disturbing, and the unusual and the extreme, while often making this all the more complicated by enmeshing it within the absurd and the bizarre, the mundane and the innocuous, and/or the irreverent and the revisionist.“ (ebd.: 18)

Die Thematik der Repression ist omnipräsent. Es gibt keine Freiheiten in dieser Welt, auch nicht in der Gegenbewegung. Die „Rebellion“ Davids läutet den zweiten Akt der Geschichte ein, allerdings scheitern die Figuren an ihren Ausbrüchen, zu sehr scheinen sie die Regeln der Gesellschaft verinnerlicht zu haben. Die Ausweglosigkeit aus dem System bei gleichzeitiger Verinnerlichung der Strukturen betont die Absurdität. Wie ausbrechen, wenn man nichts anderes als das vorherrschende System kennt? Das Thema der Unterdrückung und die Schwierigkeit des Ausbruches werden im Film klar verhandelt, auch durch Wiederholung, gleichbleibende Rhythmen, Monotonie und Dauer. Es wird eine absurde Welt nach Camus beschrieben; die Absurdität, so Camus, bringe das Gefühl der Fremdheit des Menschen in der

Welt zum Ausdruck, das Hin- und Hergerissenwerden zwischen Hoffnung und Todesgewissheit, die im Zuge von Heideggers Auffassungen zum Tier noch besprochen wird. Aber so wenig Ambiguität in der dargestellten Gesellschaft zu finden ist, so stark arbeitet er damit im Aufwerfen von moralischen Fragen, denn der Zusehende muss sich ständig selbst positionieren und Antworten geben: Was würde ich tun, wenn es um mein Leben ginge? Würde ich lügen, ausbrechen, mich dem System fügen?

5. „Queer cinema focuses on representation of the difficulties involved, for queers, in a number of interrelated yet contradictory quests, pursued simultaneously both within and against – i.e., both according to and in rejection of – straight norms and straight institutions: a) for sensory, erotic, and sexual pleasures; b) for friendship, community and love; c) for power, impact and control; d) for openness, limitlessness, and mutability; e) for intensity, risk and danger; f) for recognition, distinction, and exceptionality; and g) for anonymity, idiosyncrasy, freedom from ties and bonds, and freedom to play, perform, engage in masquerade, and continually re-invent one’s self [...]” (ebd, 19)

Dass es in diesem System wenig Platz für Menschen abseits der konstruierten Norm gibt, wurde bereits deutlich. In dieser Welt ist niemand frei. Durch die Flucht in den Wald wird David zum Störfaktor der vorherrschenden Gesellschaft, aber auch bei den Loners wird er in dem Moment zum unerwünschten Außenseiter, in dem er sich verliebt. Sein Handeln ist ein Reagieren statt Agieren; erst, als es um Leben und Tod geht, ergreift er Initiative. Die Institution „Hotel“ und die Gesellschaft selbst können in einem normativen Sinne als „straight“ beziehungsweise normativ verstanden werden, weil sie „normal“ und „absurd“ definieren, jenen, die sich fügen, dient, alle anderen aber ausgrenzt und bedroht. Sexualität ist Mittel zum Zweck, Macht wird durch Liebe und romantische Gefühle ausgeübt, Gefahr lauert überall. Der Film zeigt, wie schwer er ist, aus so einem repressiven System auszubrechen, sich selbst zu finden und wahrhaftige zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen.

Es wurde bereits erwähnt, dass ein queerer Film oft auch ein Spiel mit Genres betreibt. Es stellt sich nun die Frage, ob das auch für *The Lobster* gilt.

3.4. Verque(e)rtes Genre?

Bespricht man die Medialität eines Filmes, soll das Genre nicht außer Acht gelassen werden. Die Tatsache, dass in dem Film Menschen in Tiere verwandelt werden, drängt den Film in Richtung Science-Fiction. H.G. Wells beschreibt diese Filme als „fantasias of possibility“: „[they] take some developing possibility in human affairs and work it out for as to develop the broad consequences of that possibility” (1967: 7 zit nach Johnston 2011: 1) In diesem Sinne ließe sich der Film als Science-Fiction betrachten, weil er existierende Zustände aufgreift und bis ins Extreme weiterführt, dennoch: Viele Definitionen von Science-Fiction-Filmen beziehen

sich auf den Aspekt der Technologie: „Technology is the key to many of these definitions, a suggestion that science is as reliant on the ‘science’ elements as the ‘fiction’.” (Johnston 2011: 1) Dieser technologische, futuristische Aspekt fehlt dem Film, die Tiere lassen hier eher an eine Fabel denken, die Verwandlung selbst klingt mehr handwerklich als futuristisch.

Limping Man: „They peel off the skin, which has become soft due to the water and the soap. Afterwards they remove the heart, the eyes and other vital organs of the body with a lazer or scalpels. Then the procedure changes according to the animal one has chosen.”

David: “That makes total sense. I mean, I suppose marmals demand a different work than fowls, for example.”

Limping Man: „Afterwards they throw the remaining body parts in the carcass outside the hotel’s restaurant and distribute the blood to the hospitals in the city. [...] The blood is used for surgeries where there are no blood donors available.”⁷

Hier wird mit trockenem Humor gespielt und damit, was in dieser Welt Sinn macht (und zwar der Fakt, dass die Transformation je nach Tier unterschiedlich ist). Prinzipiell gibt es viele Momente, die zum Lachen verleiten. Ist *The Lobster* eine Komödie?

Die Komödie lässt sich, ähnlich wie der Begriff *queer*, nur schwer definieren: „Die Komödie scheint sich gegen Schematisierung und Systematisierung zu sperren, sie scheint der Modellbildung zu entgehen.” (Gotto 2013: 67) Auch in seiner Bedeutung gehen *komisch* und *queer* einher: Komisch bedeutet sonderbar, seltsam, lässt sich mit jemandes Vorstellungen, Erwartungen nicht in Einklang bringen. Beide verweigern sich einer klaren Definition, beide wollen mit Erwartungshaltungen brechen, wobei die Komödie immer „im Rahmen“ bleibt, vor allem die romantische Komödie: Sie erzählt Geschichten einer heterosexuellen Liebe, von heteronormativen Beziehungen zwischen Frau und Mann. Ziel ist es, den Partner oder die Partnerin zu erobern; dabei entstehen dramatische Verwicklungen, die aber auf amüsante Art dargestellt werden und zu einem klassischen Happy End führen, das die Utopie der wahren Liebe festigt.

Diese für das Genre typischen dramatischen Verwicklungen und Hindernisse sind in *The Lobster* vorhanden. David verstellt auf der Suche nach einer Partnerin seine Persönlichkeit, der Limping Man schlägt sich absichtlich auf die Nase, um die Nosebleed Woman für sich zu gewinnen, die Biscuit Woman trifft mit ihren Keksen auf Unverständnis. Unbeholfen ist jede Figur, wobei tollpatschiges Verhalten gerade durch den Limping Man verkörpert wird, der in Zeitlupe durch den Wald stolpert, naiv und etwas dummlich wirkt, und trotz Sprachfehler ein Papagei werden möchte. Der Film verfolgt das Schicksal einer heterosexuellen Liebe zwischen David und der Short-Sighted Woman, die, als David bereits die Hoffnung aufgibt, endlich aufeinandertreffen. Mit ihrem Auftreten entwickelt der Film eine absurde Zärtlichkeit, nähert

⁷ *The Lobster*, 00:28:15

sich einem Drama an. Die Beziehung der beiden ist die einzige, die auf wahre Gefühle und Emotionen hindeutet. Trotzdem: Das Konzept der Liebe ist derart gescheitert, dass auch die beiden keine Chance zu haben scheinen. Diese Hoffnungslosigkeit widerspricht der romantischen Komödie. Ob es ein Happy End gibt, bleibt offen. Aber wie glücklich könnte ein Ende sein, in dem beide Liebenden erblinden oder getrennte Wege gehen?

Den Film durchdringt eine tragische Verzweiflung. Dieses Hin und Her zwischen Komik und Tragik beschreiben Lauren Berlant und Lee Edelman in ihrer Analyse von *You, Me and Everyone We Know* (R: Miranda July, USA 2005): „Love plots and sex plots convert ‘back and forth’ from tragic to comic and back again, from bitter to lovingly mournful and freaked out about loss, from heteronormative to experimental, and from awkward to interested.” (2013: 25) Auch der Film findet sich in so einer “vor und zurück”-Bewegung, konventionell zu experimentell, heteronormativ zu queer, lustig zu tragisch, pathetisch zu unsentimental, beispielsweise wenn sich die Biscuit Woman aus dem Fenster stürzt („there’s blood and biscuits everywhere“) und sich die Heartless Woman und David trocken über ihre Schmerzensschreie beschweren, die beim Nachmittagsschlaf stören könnten.

Komödie und Tragödie treffen in Berlants *Situation Tragedy* aufeinander: „I’m interested in the comedic dictum, which is that disturbance doesn’t kill you, it forces you to live on [...]. Comedy is a lot about the question of whether you can bear it, in a way that tragedy isn’t. Because in tragedy, the world can’t bear you.“ (Malsky 2017, k.A.) Auch hier findet sich *The Lobster* in einem solchen Dazwischen. Die Welt hat keinen Platz für Menschen wie David, der sich zwischen zwei extremen Situationen entscheiden muss, beide machen ihn unglücklich, und dennoch geht es immer irgendwie weiter. Hoffnungslosigkeit und Ausweglosigkeit sind Kriterien der Situation Tragedy: „... *situation tragedy*, the marriage between tragedy and situation comedy where people are fated to express their awes episodically, over and over, without learning, changing, being relieved, becoming better, or dying.“ (Berlant 2007: 287) Auch hier scheinen die Figuren nichts zu lernen, sie brechen nicht aus dem Gedankensystem dieser Welt aus. David verweigert sich dem Hotel, und gemeinsam mit der Short-Sighted Woman fliehen sie aus dem Wald; dennoch scheinen sie der festen Überzeugung zu sein, dass ihre Liebe ohne eine nachweisbare Gemeinsamkeit keine Chance hat.

Die Wiederholung spielt in der Situation Tragedy sowie in *The Lobster* eine wesentliche Rolle:

„In the situation comedy, personality is figured as a limited set of repetitions that will inevitably manifest in new situations – but what makes them comic and not tragic is that in this genre’s imaginary, the world has the kind of room for us that enables us to endure. In contrast, in the situation tragedy, one moves between having a little and ejection from the social, where life is lived on the outside of value, in terrifying nonplaces where one’s a squatter, trying to make an event in which one will matter to something or someone, even as a familiar joke [...].“ (ebd.: 288)

Die kleinen Hindernisse werden im Film überwunden, aber die Wiederholung der gleichen Fehler und die zyklische Narration zeigen, dass das große Hindernis der Liebe bzw. des Lebens bestehen bleibt. Romantik wird zum Kampf ums Überleben, der aussichtslos scheint.

Der tragische Grundton des Films wird von einer schlagkräftigen Situationskomik nicht nur konterkariert, sondern unterstrichen. Der Nicht-Ort Hotel ist ein Ort mit Ablaufdatum, der Wald ist ein Ort der ständigen Flucht. David findet sich ausschließlich in prekären Situationen wieder, hält an einem *Cruel Optimism*⁸ fest, weil er, so scheint es, trotz ständiger Rückschläge und Unterdrückung doch noch an die wahre Liebe glaubt.

The Lobster parodiert die Rolle der (Liebes-)Beziehungen in der Gesellschaft: Das Konzept Liebe wird zur verdrehten Parodie, wobei die Grenzen zwischen Emotion und Parodie in fast jedem Moment verschwimmen. Ironische Distanz und Intertextualität, die die Parodie einfordert, kann Freiheit (vor allem für den Zusehenden) bedeuten, die durch eine (kritische, politische) Differenz entsteht: „By this definition, then, parody is repetition, but repetition that includes difference“ (Deleuze 1968 zit. nach Hutcheon 2000: 37). Wichtig ist, dass der „Decoder“ den Intertext aktivieren kann (vgl. Leibetseder 2010: 57). Parodie und Ironie können regierende konservative Autoritäten untergraben und subversive Kräfte mithilfe einer kritischen Differenz einführen – und dadurch werden sie queer. Edelman beschreibt die Ironie als „the queerest of rhetorical devices“ (2004: 23) und bezieht sich dabei auf Paul de Man: „any theory of irony is the undoing, the necessary undoing, of any theory of narrative.“ (ebd.: 23)

Auch Judith Butler und José Esteban Muñoz haben die *Critical Parody* behandelt. In *Gender Trouble*⁹ bespricht sie die Rolle der Parodie im politischen Wandel: Parodie kann unter gewissen Umständen hegemonische, als selbstverständlich (mis-)verstandene Institutionen destabilisieren; sie kann traditionelle Kategorien öffnen und sie in ihrer Kontingenz entblößen: „aping and critiquing them, and highlighting their contingency.“ (Kenny 2009: 4)

Der Film ist Parodie, will übertreiben und den Zusehenden damit unterhalten, er will aber auch, entsprechend der Satire, gesellschaftliche Mißstände darstellen und den Zusehenden zum Nachdenken anregen.

Geoff King beschreibt den Humor in der Satire als destabilisierend: Einerseits mündet die Satire in bloße Komik, andererseits erreicht sie dunkle Abgründe, die für gewöhnlich keine Sujets der Komödie sind (vgl. 2002: 94) – so auch in *The Lobster*.

⁸ *Cruel Optimism*, also grausamer Optimismus, meint das Festhalten an Idealen, die die Welt(wirtschafts)lage nicht mehr gewährleisten kann: Sicherheit, Stabilität, ein fester Beruf, hier vor allem aber eine erfüllte, glückliche Beziehung.

⁹ Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Aber auch aus der schwarzen Komödie leiht sich der Film Elemente. In diesem Genre wird die Bestialität des Menschen dargestellt, mit Schockmomenten wird seine Noblesse unterlaufen (vgl. Gehring 1996: 29). Viele schwarze Komödien spielen in absurden Welten bzw. absurden Milieus, in denen der einzelne Mensch wenig zählt (vgl. ebd.: 36.). Das trifft alles auf den Film zu. Der einzelne Mensch zählt nichts, nur das Paar, die Welt ist absurd und die Menschen sind grausam und bestialisch, wenn sie sich im Wald jagen, verletzen und verstellen, um zu gefallen und zu überleben. „Die Schwarze Komödie stellt das System als absurd dar: Sie erklärt seine Vorgaben und spottet darüber, indem sie bei der Erzählung bis zum Äußersten übertreibt.“ (Voytilla/Petri 2003: 165)

Das rückt den Film auch in die Nähe des absurden Theaters: In parabelhafter Form werden die Welt und die menschliche Existenz als sinnentleert dargestellt; auf logische Handlungen, Psychologisierung der Figuren sowie auf zeitliche und örtliche Fixierungen wird nicht nur im absurden Theater, sondern auch im Film verzichtet.

Abschließend ein Beispiel für den komischen, aber absurden und unmenschlichen Bruch: Als David zum ersten Mal sein Hotelzimmer betritt, blickt er aus dem Fenster, Hotelgäste bilden auf der Straße eine Reihe, vor ihnen liegen betäubte Loner.

Erzählerin: „His room number was 1-0-1. A tranquilizer gun was hanging on the wall above his bed. On the table were 20 tranquilizer darts, a black plastic watch, a pair of sunglasses and a cologne for men. Inside the wardrobe were four identical grey trousers, four identical button-down shirts in white and blue, a belt, socks, underwear, a blazer, a stripe tie and a white bath rope. He looked out the window. The unconscious bodies of the captioned loners were lying on the wet ground. Thank god they wear those waterproof ponchoes, he thought.“¹⁰

Die Erzählerin beschreibt erst alles, was David (und auch der Zusehende) im Zimmer sieht und lässt uns dann wissen, was er denkt, und dieser Gedanke bricht den Moment, ist unerwartet, komisch, entfremdend und absurd zugleich. Wenn Gejagte am Boden liegen, denkt David an deren wasserfeste Ponchos und als die Biscuit Woman ihren Selbstmord ankündigt, denkt er daran, wie gut seine Ausrede war, um sich nicht mit ihr treffen zu müssen. Hier wird mit Differenz, Unangemessenheit und Widersprüchlichkeit gearbeitet. Und auch die Länge der Szenen trägt oft dazu bei, dass man lachen muss, beispielsweise wenn David sich mit einer Hand die Hose ausziehen will; eine in die Länge von 25 Sekunden gezogene, in seiner Körperlichkeit an Charlie Chaplin erinnernde Clowning-Aktion.

„Mann trifft Frau, verliert Frau, gewinnt Frau zurück“ ist eine Formel, die sich gerade im Hollywood-Kino ständig wiederholt. Auch Lanthimos erzählt von so einer Begegnung, aber aus einer anderen Perspektive, die sich einer Zuordnung verweigert, viele bestehende

¹⁰ *The Lobster*, 00:06:22

Erzählformeln verwendet, aber auch verdreht, genau wie die Regeln unserer Gesellschaft. Der Film spielt mit unterschiedlichen Genres, und dieses Spiel trägt zu seiner Queerness bei: Er nimmt vereinzelte Elemente, verbindet und bricht sie, spielt mit Erwartungen, bildet eine Mischform aus absurdem Theater, griechischer Tragödie, Realismus, Neo-Surrealismus und Dystopie, aus Situationskomik und Tragik, aus Moritat und Parabel, Fabel, Parodie, Satire und schwarzer Komödie, Drama, Science-Fiction, Thriller, Horror und Farce.

Umdeutung, Umwertung, Disidentifikation, Abgrenzung, Enteignung, Wiederaneignung, Übertreibung, Ironie, Neuverwendung, Umwandlung, Umstrukturierung; das sind alles queere Methoden, die sich der Film zu eigen macht, und eines gemeinsam haben: Sie stellen eine Differenz her, die vor allem in der Interpretation eine Rolle spielt. Wer will, kann das Ende des Films als Aufopferung durch Liebe deuten; wer will, kann den Film politisch lesen, andere sehen darin die Geschichte individuellen Scheiterns; zeigt der Film die Auswirkungen institutioneller Unterdrückung oder zeigt er das menschliche Bedürfnis, Systemen zu folgen? Geht es um soziale Gesetze oder um die Natur des Menschen?

Der Film zeigt abseits dieser Genreregeln das Unvermögen, sich von der eigenen Konditionierung und Kultur zu entkoppeln, niemand kann sich davon komplett lösen, wir verfolgen alle unser eigenes Genre. Um sich zu befreien, gilt es, die eigene Situiertheit und Konditionierung nicht zu ignorieren, sondern sie als Ausgangspunkt für ein Spiel vielschichtiger Bedeutungen zu machen – deshalb werden nun u.a. der Poststrukturalismus und das Queer Reading genauer erläutert.

4. DIE POST/STRUKTURALISTISCHE FILMANALYSE

Die Filmanalyse ist eine wissenschaftliche, intensive und kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Film, den man während der Untersuchung in seine Bestandteile auflöst. Werner Faulstich begreift die Filmanalyse als „Produktanalyse“: „als die Analyse nur eines einzelnen Films.“ (2013: 13) Er erstellt ein Grundmodell, das sich variieren, verkürzen oder ausweiten lässt. Es „[...] müssen jene Kategorien ausgewählt und eingesetzt werden, die am ergiebigsten sind, das heißt, die Verwendung des konkret eingesetzten Instrumentariums rechtfertigt sich aus den Resultaten.“ (ebd.: 28) Es wird eine Fragestellung entwickelt und an den Film herangetragen. Man unterscheidet dabei vier Zugriffe auf den Film: Das *Was* (Handlung), das *Wer* (Figuren), das *Wie* (Bauformen) und das *Wozu* (Ideologie, Message) (vgl. ebd.: 28). Alexandra Juhasz sieht die Queerness eines Films unter anderem in dem Spiel von Inhalt und Form:

„Productive queer cinema copies more common media conventions to play these recognizable and comfortable forms against something uncommon, disruptive, and queer. José Esteban Muñoz has called this erotic play between content and form disidentification: ‘the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it.’” (Muñoz 1999: 11 zit. nach Juhasz 2010: 257)

Desidentifikation meint eine Strategie des Überlebens und des Widerstands queerer Menschen (wie etwa *Queers of Color*). Es geht um einen Bezug zu Identität, der sich der hegemonialen Kultur der Mehrheitsgesellschaft (weiß, heterosexuell) weder anpasst, noch ablehnt. Es geht um einen dritten Weg, ein Transformieren dieser Ideologie, eine Aneignung und anschließende kreative Reformierung von Stereotypen, ein gleichzeitiges Einflechten und Umstürzen. Ein Umstürzen der Form, um zu einem neuen Inhalt zu gelangen. Auch der Film gelangt in einem Spiel mit Form zu einem neuen Inhalt, deshalb ergibt sich daraus – und aus den fünf Punkten nach Bob Nowlan –, dass das Verhältnis zwischen *Was* und *Wie*, zwischen Inhalt und Form einen grundsätzlichen Fokus der Arbeit darstellt.

Es wird also ein Erkenntnisinteresse formuliert (die Queerness des Films), das Material gesichtet und in eine theoretische Reflexion eingebunden (Zeit im Film, queere Zeitlichkeit, die Mensch-Tier-Grenze). Die Konkretisierung (des Erkenntnisinteresses) zeigt sich in den Fragestellungen: Was macht den Film in seinem Verhältnis von Form und Inhalt, in seiner Inszenierung von Zeit/lichkeit sowie in seiner Darstellung von Tierlichkeit und Menschlichkeit queer? Wie werden durch Form und Inhalt Grenzen überschritten und wie werden diese eingesetzt, um im Sinne der Queer Theory Identitäten und heteronormative gesellschaftliche Zustände zu verhandeln? Im Zuge der Analyse wurde ein Filmprotokoll erstellt, wodurch die Informationen gesammelt, beschrieben und anschließend analysiert, evaluiert und präsentiert werden können. Aber:

„In vielen Anleitungen zur Filmanalyse spielt das Filmprotokoll eine wichtige Rolle, dient es doch dazu, das flüchtige Geschehen zu fixieren, es resistent gegen das Vergehen der Zeit zu machen. So wichtig das Protokoll in der Erfahrung auch ist, so sehr es zum genauen Hinsehen zwingt: Es bleibt in einem Dilemma gefangen. Denn wenn die Elemente eines Films in Zeit funktionieren und wenn sie dazu ausgelegt sind, Prozesse der Aneignung zu beeinflussen, bleibt genau dieses eine Dimension, die im Protokoll nicht erfasst werden kann. [...] Protokolle sind Hilfsmittel, keine Ergebnisse. Sie sind nützlich, entheben aber nicht der analytischen Reflexion.“ (Wulff 2011: 230)

Das Filmprotokoll und der strukturalistische Zugang dienen der Grundlage der Analyse, als Hilfestellung beim Eintauchen in den Film; in der Analyse bewegt sich diese Arbeit aber sehr frei.

4.1. Der strukturalistische Zugriff

Mit Struktur ist „[...] pragmatisch das zentrale Gerüst eines Films gemeint: sein Aufbau, seine Komposition, seine spezifische Ordnung als Einzelwerk.“ (Faulstich 2013: 16) Worauf wird bei einer strukturalistischen Filmanalyse geachtet?

„Die Strukturanalyse richtet sich [...] auf die Struktur des Films, d.h. auf einzelne formale Elemente und deren Beziehungen zueinander. Sie ist insofern auch eine morphologische Analyse, die nach einzelnen Formen innerhalb des Films fragt. Die Strukturanalyse ist die Voraussetzung jeder [...] Analyse, die sich nicht nur auf die Inhalte, die Handlung usw. beziehen kann. In der Strukturanalyse werden die filmischen Mittel zutage gefördert, aufgrund derer der Film bestimmte zu analysierende Effekte beim Zuschauer erzielen kann.“ (Ehrenspreck/Lenzen 2003: 444)

Als analytische Grundlage der strukturalistischen Erzählforschung und Analyse dient die Nennung und Beschreibung der Ebenen des Dargestellten beziehungsweise der Story, der Handlungsführung beziehungsweise des Plots und der Narration sowie ihr Zusammenwirken. Kategorien sind nach Ehrenspreck und Lenzen die folgenden (vgl. 2003: 444ff):

1. Die Filmform als Verbindungsstück zwischen Filminhalt und seiner formalen Struktur: Verhältnis von Form und Inhalt, Ähnlichkeit und Wiederholung, Differenz und Variation.
2. Inszenierung / Mise en Scène: Dominierende Merkmale bezüglich Setting, Kostüme und Make-up, Beleuchtung, Ausdruck der Figuren, Tiefe und Ausdehnung des Raumes, Zeit, Farbdesign, Ausschnitt, Komposition und Blick des Zuschauenden.
3. Aufnahme: Farbtönung, Bewegungsgeschwindigkeit, Perspektive, Ausschnitt, Licht, Kamerabewegung, Objektiv, Special Effects.
4. Editing: Graphische, rhythmische, räumliche, zeitliche Beziehungen zwischen den Shots und ihre Kontinuität oder Diskontinuität.
5. Montage: Harte, weiche, schnelle, langsame Schnitte; Mehrfachverwendung von Einstellungen, raumzeitliche Diskontinuität, inhaltliche Übergänge, Blenden.
6. Der Ton und seine Auswahl, Variation, Kombination: Herkunft (off, on), Lautstärke, Tonfarbe, Sprache, Musik, Geräusche, Rhythmus, Tonraum, Tonzeit, Tonsemantik.

Wulff hält fest, dass es „dabei [...] um Strukturen des Vergleichens und des Unterscheidens (Gut und Böse, Junge und Alte, Reich und Arm, Diesseits und Jenseits, heiter und ernst etc.), der Verursachung (insbesondere narrative Kausalität, psychologische Motivation u. Ä.), um poetische und artifizielle Strukturen (Bildgestaltung, Lichtbehandlung, Bildformate u. Ä.), Qualitäten des Materials (wie Farbdramaturgien) oder syntaktische Muster (Montageformen, Sequenzübergänge u. Ä.) gehen“ kann. (2011: 234)

Diese Kategorien sollen im Zuge der Analyse mitgedacht werden, insofern sie nicht schon in der Aufarbeitung der Kategorien nach Bob Nowlan eine erste Erwähnung gefunden haben. Dabei ist aber Vorsicht geboten: Beim „[...] der strukturalistische[n] «Zugriff» [wird das] Werk als geschlossenes Ganzes genommen [...] und der Forscher [verfolgt] das Ziel [...], den besonderen Film auf formale Strukturen zurückzuführen, die seine innere Ganzheit ausmachen und ihm seine situationsunabhängige Qualität verleihen [...]“ (Wulff 2011: 234) Die Annahme einer bedeutungsgenerierenden Struktur erzeugt einen gewissen Tunnelblick, den es hier zu vermeiden gilt, da die Queer Theory eine Offenheit in sich trägt, die auch in der Analyse nicht verloren gehen darf. Der Strukturalismus und seine filmanalytischen Kategorien sind für die Arbeit brauchbar, die Voraussetzung eines sinn-ergebenden repräsentativen Systems ist aber für den queeren Zugang hinderlich, denn: „Queer always implies a classificatory uncertainty.“ (Jagose 1996: 6) Der Film weist, so John Fiske, eine polyseme Struktur auf, die eine Gleichzeitigkeit mehrerer Bedeutungen bewirken kann (vgl. 1986: 392). Es gibt daher nicht die *eine* richtige Methode, Analyse oder Deutung, wie auch Poststrukturalismus, Différance, Dekonstruktion und das Queer Reading deutlich machen. Die strukturalistischen Kategorien werden besprochen und in die Kapitel eingeflochten, ohne sich jedoch einem zu festen methodischen Korsett einzuschnüren. Da der Poststrukturalismus eine Reaktion auf den Strukturalismus darstellt und nicht seine Gegenströmung, schließen sich die beiden Richtungen nicht aus, sondern ergänzen sich.

„In Frage steht, in welcher Beziehung Methoden und Analysen überhaupt stehen. Nicht selten findet man eine Art von «Rezeptbuch der Filmanalyse», in dem eine Schrittfolge von analytischen Operationen angegeben ist, deren Vollzug schließlich die «Analyse» produziert [...]. Gerade Einführungen verleiten dazu, das höchst sensible Gegenüber von Fragehorizont, Material und Kategorien der Materialbeschreibung in eine Art Katechismus umzusetzen. Damit gelingt zwar die Transformation von Kategorien der Materialbeschreibung in Abschlussklausuren, doch führt die Kanonisierung von Analyse in eine Folge von «Analyse-Schritten» zu einer Desensibilisierung gegenüber dem Material und der Tätigkeit der Analyse selbst.“ (Wulff 2011: 236)

Dieser Desensibilisierung soll hier entgegengewirkt werden. Wulff verteidigt keinen analytischen Intuitionismus, wie er selber schreibt (vgl. ebd.: 23), aber er plädiert für eine kontrollierte Beobachtung am Film, die aus einer Hin- und Herbewegung zwischen theoretischen Annahmen und Strukturen des Beispiels gespeist wird (vgl. ebd.: 239). Diese Art von Analyse soll auch hier vollzogen werden.

Der Poststrukturalismus, der so eng mit der Queer Theory in Verbindung steht, soll behilflich sein, alternative und vielschichtige Blickwinkel zu eröffnen. Wann und wie wird dekonstruiert, (de-)naturalisiert? Welche Lesarten bietet der Film an, welche Perspektiven eröffnet er?

4.2. Der poststrukturalistische Blick

„Poststrukturalismus' ist der allgemeine Titel für eine bestimmte Art zu denken und zu schreiben, eine philosophische Haltung, die sich im Laufe der 1960er-Jahre in Frankreich entwickelt hat.“ (Münker/Roesler 2012: 8) Beide, die Queer Theory und der Poststrukturalismus, haben ein verunsicherndes Potenzial: Poststrukturalismus als „Denkschule [...], die versucht, traditionelle Begriffe und Denkmuster aufzubrechen, ohne dabei aber selbst eine dogmatische Position einzunehmen.“ (Kompatscher et al. 2017: 122)

Der Poststrukturalismus fand und findet dabei in unterschiedlichen Gebieten – Psychoanalyse, Sprachphilosophie, Literaturwissenschaft – Anwendung.

Er bringt die geordneten Beziehungen des Strukturalismus durcheinander, die Idee des Ganzen wird zur Illusion. Poststrukturalismus, das bedeutet: Gegen absolute Wahrheitsansprüche, totalitäre Systeme, für die Differenz und das Andere, eine Bewegung weg vom Logozentrismus, eine Dezentrierung des modernen Subjektbegriffs (vgl. Münker/Roesler 2012: 12ff), Widersprüche, eine instabile Realität, keine Chronologie und Linearität, sondern eine Aufhebung des Prinzips Ursache-Wirkung. Poststrukturalismus, das bedeutet Foucault, Deleuze, Lyotard, vor allem aber: Derrida. Dessen Dekonstruktion und *différance* bewegen sich im Kontext von sowohl Strukturalismus, Poststrukturalismus, Gender Studies als auch der Queer Theory.

4.3. Dekonstruktion und *différance*

Jacques Derrida prägte den Begriff der *différance*, zu Deutsch Unterschied, aber mit einem „a“ geschrieben und entstanden aus einem Wortspiel aus „différer“ (Doppelbedeutung: „aufschieben“ und „temporieren“ sowie „nicht-identisch sein“ oder „anders sein“) und „différence“ („Unterschied“). Es geht dabei um das Verständnis, dass Texte immer weitergeführt werden können und nie an ein Ende oder endgültige Stabilität gelangen. Der Film wird hier deshalb als eine Art erweiterter Text begriffen, als ein Text ohne Grenzen.

In jedem einzelnen Bewusstseinsmoment ergibt sich eine Vielfalt von Assoziationsmöglichkeiten, so auch in *The Lobster*. Derrida verunsichert den Zusammenhang zwischen Zeichen und Bedeutung. Signifikate und Signifikante sind keine stabilen Größen mehr, es beginnt ein Prozess des Verschiebens: Die *différance* als ständiges Dazwischen zeigt, dass sich alles immer in Relationen befindet. Das entblößt die Absoluta, die unsere Kultur und die Gesellschaft in *The Lobster* begründen: Konzepte wie Gut und Böse existieren nur aufgrund ihres Gegenteils.

Die Anwendung dieser *différance* nennt sich Dekonstruktion. „*Dekonstruieren* bezeichnet die bei Derrida zentrale postmoderne Denkmethode und heißt: etwas so in seine Bestandteile zerlegen, dass man es in seinen Entstehungsbedingungen und Wirkungsweisen kenntlich macht.“ (Kompatscher et al 2017: 122) Derrida ordnet einem Begriff immer eine Art Anti- oder Un-Begriff zu (wie zum Beispiel *l'animot*, auf das später noch eingegangen wird). Gegensatzpaare schaffen als konstruierte Binaritäten gefährliche Hierarchien. Die Dekonstruktion will diese, ähnlich wie die Queer Theory, umkehren, zerlegen, verschieben; ein immerwährender Prozess. Sie zeigt auf, dass der privilegierte Begriff nur durch den „minderwertigen“ anderen Begriff funktioniert; dadurch wird die Unterscheidung zwischen Präsenz und Absenz nichtig und das Denken der Präsenz überwunden.

Sprache kann an Bedeutung verlieren, ein „Match“ existiert nie alleine und auch ein Loner kann nur alleine sein, wenn es Andere gibt, von denen er sich abgrenzen kann; ein Tier gibt es nur, weil Menschen es so nennen, die Homogenität des Tiers ist eine Illusion; ein Hotel als Ort des Übergangs benötigt ein Davor und Danach und Zeit, die dem Kapitalismus dient, ist ein Konstrukt, das ohne Dauer, Leere und Stillstand nicht funktioniert, während die Gegenwart nie ohne Vergangenheit und Zukunft sein kann. Das alles zeigt der Film auf, und es gilt herauszufinden, wie.

Als queeres Verfahren bearbeitet die Dekonstruktion die „tension between words and things by forever refusing to finalise an interpretation.“ (Lorraine 2003: 43) Derrida zeigt dadurch auf, dass auch der linear-wissenschaftliche Stil nur eine Illusion der Kontrollierbarkeit und Eindeutigkeit erzeugt.

Auch Karen Barad bedient sich der Dekonstruktion und der *différance*. Ihr geht es nicht nur um ein Aufspüren von Widersprüchen, sondern gleichwohl um Verschränkungen: „In meinem agentisch-realistischen Ansatz geht es nicht bloß ums Auseinanderschneiden, sondern auch ums Zusammenschneiden als eine Bewegung: zusammen-auseinander-schneiden. Differenzieren ist eine Sache der Verschränkung.“ (2015: 60) Es gibt, so Barad, keine starren Trennlinien zwischen Selbst und dem Anderem, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen Hier und Jetzt und Ursache und Wirkung. „Tatsächlich ist Kausalität eine insgesamt queere Angelegenheit. [...] ‚Andersheit‘ ist eine verschränkte Beziehung der Differenz (*différance*).“ (ebd.: 162).

Butler versteht unter der Dekonstruktion eine Infragestellung einer Vorannahme (vgl. 1997: 56). Das „was sich ganz allgemein als das verschwiegene *Andere* benennen lässt“ (Wetzel 2010: 11f) ist Interesse der Dekonstruktion und dieser Arbeit. Wie wird unter dem Schein von strengem Kategorien-Denken ein queeres Potenzial sichtbar, welche neuen Perspektiven werden eröffnet, wenn man genau hinsieht?

Die Dekonstruktion wurde bereits mit dem Film in Verbindung gebracht. Peter Brunette veröffentlichte 1994 den Sammelband *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, fünf Jahre davor in Zusammenarbeit mit David Wills *Screen/play. Derrida and Film Theory* (1989). Weitere Werke sind unter anderem *Narrative after Deconstruction* (Daniel Punday, 2003) oder *Critical Theory and the Paradox of Modernist Discourse* von Richard Allen (1987).

Die Dekonstruktion wurde ein „zentrales Verfahren der postmodernen Brechung traditioneller filmischer Erzählweisen [...]. Mit unterschiedlichen Verfahren legen postmoderne Filme die archäologischen Strukturen der Filmgeschichte offen.“ (Bleicher 2008: 117) Thomas Elsaesser formuliert das wie folgt: „Nicht nur die Bildsprache, sondern auch die lineare Erzählweise des klassischen Kinos werden hinterfragt [...].“ (1998: 89f zit. nach Bleicher 2008: 118) Bleicher erklärt weiter: „Die Dekonstruktion ermöglicht nicht nur neue Formen des Erzählens, sondern auch neue Formen filmischer Wahrnehmung. An die Seite der Spannung tritt die Unterhaltung durch das Spiel mit wechselnden Handlungs- und Bildelementen.“ (2008: 118) Damit sei beispielsweise die Auflösung chronologisch-linearer Erzählstrukturen zugunsten von mosaikartigem Erzählen, selbstreflexiven Verweisen, das Verwenden von Zitaten sowie das Spiel mit Klischees und Genres gemeint; das sind alles Elemente, die im Kapitel zum queeren Film bereits erwähnt wurden. Unzählige Blickwinkel und Bedeutungsmöglichkeiten machen Platz für Widersprüche, die Erzählung selbst wird als solche in Frage gestellt, es beginnt ein Spiel mit den Grenzen von Raum und Zeit.

Es ist hier nicht (nur) notwendig, Dekonstruktion als Analysemethode zu begreifen, sondern den Film in seiner eigenen Dekonstruktion, in der Dekonstruktion als Inszenierungsmethode zu erkennen: Was (welche Konzepte, Stile, Gedanken) dekonstruiert dieser Film und wie? Eine Darstellung der Inszenierungstechniken legt das Konstruktionsprinzip offen.

Inhalt und Form entsprechen in *The Lobster* einander zumindest in der Hinsicht, dass in beiden Fällen die Inszenierung selbst im Vordergrund steht. Einerseits das inszenierte Verhalten der Figuren als Unterordnung, ein (strategisches) Verhalten in Gruppen, ganz ohne Nähe, andererseits aber das Ausstellen der Inszenierung auf formaler Ebene, in dem der Stil ständig auf sich selbst verweist, seine Einstellungen bis ins kleinste Detail durchdenkt, das Sterile und so das Abwenden von Menschlichkeit zeigt, und immer wieder unterbrochen von exzessiven, aufgeladenen Szenen unterbrochen wird. Dabei wird der Zusehende in *The Lobster* nicht so stark herausgefordert wie bei beispielsweise bei David Lynch, der lineare Erzählung völlig zerstört, aber er verweigert sich einer simplen Sinnzuweisung; das bringt den Zusehenden in die Position, sich am Film zu beteiligen, aber nicht im Sinne einer Identifikation mit den Figuren, sondern den vom Film aufgeworfenen Fragen und Leerstellen.

4.4. Queer Reading

Die Dekonstruktion ist weniger eine Methode als eine Haltung, sie ist – wie das Queering – Verunsicherung: „*To queer* [Hervorhebung im Original] hat damit zu tun, etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen. [...] *queerendes* [Hervorhebung im Original] Denken [ist] mit einer wissenschaftlichen und auch politischen Positionierung verbunden, die ihre Kraft aus der Auseinandersetzung mit Denkformen und Institutionen bezieht, die vereinfachen, binarisieren, hierarchisieren und ausgrenzen.“ (Degele 2005: 16)

Das Queer Reading ist als filmanalytische Methode bereits bekannt und wurde vor allem durch Alexander Doty begründet: „Die Hauptaufgabe des Queer Reading als Form der Filmanalyse [...] besteht in der aktiven Entkleidung eines Medientextes; das bedeutet, ihn von den festgelegten Strukturen und interpretatorischen Mustern, in denen er gefangen ist, abzulösen. Queer Reading intendiert [...] die Öffnung des Medientextes zugunsten weiterer Bedeutungsebenen.“ (Cuntz-Leng 2015: 54)

Eine eindeutige Methode des Queer Reading ist in der Literatur nicht zu finden, da sie sich mit den unterschiedlichen Fragen und Perspektiven verändert, wie in dem Band *Queer Reading in den Philologien* (Anna Babka und Susanne Hochreiter 2008¹¹) deutlich wird: Mit jedem Beitragenden entsteht eine Art der Analyse. Queer Reading als Methode meint für diese Arbeit ganz grundsätzlich, sich nicht nur dem Offensichtlichen hinzuwenden, verdeckte (queere) Motive aufzuspüren: „Queere Filmlektüren sind Formen der Aneignung und ermöglichen neue Sichtweisen auf filmische Texte. Sie legen weder vermeintlich ursprüngliche Bedeutungen frei noch handelt es sich um Fehldeutungen, vielmehr gehen sie von einer grundsätzlich polysemischen Zeichenstruktur aus, die alternative Perspektiven ermöglicht.“ (Tedjasukmana 2016: 5)

Alexander Doty schreibt, dass die Queerness weniger in Texten und Filmen als in dem Produktions- und Rezeptionsvorgang zu finden ist. Kritik am Konzept der Identität kann nicht nur in der Darstellung des Filmes ausgeübt, sondern auch eine dementsprechende Wirkung bei dem Zusehenden erwirkt werden: „While something intangible such as a film does not have a social identity in the same way we understand a human to have one, a film does have the power to cue the spectator to take on a queer perspective, i.e. call into question the identities of the people or characters affected by or presented in the film.“ (Gay 2010: 218)

¹¹ Babka, Anna; Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading in den Philologien*. Wien: University of Vienna Press 2008.

Zentral ist das Freilegen von Codierungen: „[...] die Methodik des Queer Reading zeigt, dass auch das Lesbare [...] aus den ‚Bahnen der codierten Ordnungen und Lektürewesen‘ ausbrechen bzw. vorsätzlich geöffnet werden kann, wenn man verschiedene Codierungen miteinander konfrontiert und in ihrer Vernetzung die Konnotation und semantische Vibrationen freilegt.“ (Klawitter/Ostheimer 2008:132¹² zit. nach Cuntz-Leng 2015: 55f) Somit ist das Queeren ein „re-theorising, re-considering, re-conceptualising (vgl. Browne/Nash 2010: 1).

Auch Bob Nowlan beschreibt die queere, kritische Praxis: „[...] determining what is encoded and what is not, or, in other words, what is suggested and proposed by the film itself and what is not.“ (2010: 6) Jamie Heckert beschreibt das *becoming-queer* auf methodologischer Basis als Auflösen und Aufgeben von Grenzen: „[...] between theory and date, researcher and researched, hetero and homo, right and wrong.“ (2010: 43) Im Sinne Derridas wird auch hier ein linearer Stil in der Wissenschaft unmöglich gemacht.

Zeit/lichkeit im Film kann solche Aufbrüche inszenieren oder anregen, sich einem linearen Stil verweigern und im Sinne des Queering und der Dekonstruktion verunsichern, Realität, Repräsentation und Bedeutung in Frage stellen: „Meaning in cinema is not fixed but is continually in a process of development, change and dissolution. [...] meaning may develop through time, and [...] stretches of time [...] evoke uncertainty rather than significance.“ (Mroz 2012: 4) Zeit kann Verunsicherung entfalten.

5. ZEIT IM FILM

Film lässt sich ohne Zeit nicht denken, konstituiert sich durch sie; er zeigt außerdem auf, dass sie nicht nur chronologisch-linear gedacht werden kann:

„Was Dichter wie Schiller und Philosophen wie Hegel schon um 1800 feststellten – dass nämlich Zeit sich in der Zeit aufhebt und selbst als gedachter Augenblick eines *Jetzt* schon im nächsten Moment nicht mehr ein solcher ist, sondern zum soeben Vergangenen wird – wird um 1900 medientechnisch sichtbar gemacht. Fotografie und insbesondere Chronofotografie, Film, nicht zuletzt aber auch Radio zeigen auf jeweils besondere Weise, wie die messbare chronologisch-lineare Zeit [...] im Denken eines intensiven Zugleichs von Dauer und Werden ständig Paradoxien, Antinomien und Indifferenzen ausgesetzt ist.“ (Cuntz et al 2011:12)

Diese Paradoxien, Antinomien und Indifferenzen sind für diese Arbeit von Interesse. Film hält Zeit nicht fest, auch nicht, wenn er zeitdeckend erzählt; vielmehr kreiert er Zeit, in dem er Momente auf vielerlei und nicht notwendig kontinuierliche Weise zueinander in Bezug setzt.¹³

¹² Klawitter, Arne; Ostheimer, Michael (2008): Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

¹³ Zeit findet sich nicht nur „im“ Film (als Thema oder Filmzeit), sondern auch auf der Produktions- und Rezeptionsebene: Der Zeitpunkt der Aufnahme während einer Produktion, der Zeitpunkt seiner innerfilmischen Erzählung, die jeweils aktuelle Dauer seiner Betrachtung für einen jeden Zuschauer (vgl. Powell 2012: 3). Matilda Mroz zitiert in *Temporality and Film Analysis* (2012) Mary-Ann Doane, die auch zwischen diesen Ebenen filmischer Zeit/lichkeiten unterscheidet: die „temporality of the apparatus itself – linear, irreversible, mechanical“, die „temporality

„Er variiert Tempi, indem er Zeitspannen verdichtet oder dehnt, Bewegungen beschleunigt oder drosselt. Film strukturiert und rhythmisiert Zeit. Auf diese Weise fungiert er als ein Medium temporaler Gestaltung, das sowohl vertraute als auch innovative Zeitfiguren kreieren kann. So handelt es sich beim Film nicht um ein zeit-mimetisches, sondern um ein zeit-schöpferisches Medium.“ (Volland 2009: 14)

Eine konventionelle Erzählung teilt sich in Anfang, Mitte (Höhepunkt) und (schließendes) Ende: „Filme [folgen] weitgehend einem sukzessiven Erzählmodus, der die Komponenten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auseinanderhält und nach dem Sehen eines Films auch bestimmbar macht.“ (Fahle 2002: 99) Diese strikte Trennung wird durch Theoretiker des Poststrukturalismus wie Deleuze und Derrida, aber auch von Bergson in Frage gestellt. Was bevorsteht, ist nicht nur die Zukunft, sondern auch die Vergangenheit. Zeit entsteht ständig, ist stets im Werden, nie gegeben. Sie existiert als Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vergangenheit kommt uns dabei entgegen und ist Bedingung der Veränderung:

„Die Idee, dass Temporalität mehr ist, als ein Nacheinander von Fakten [...] ist Leitgedanke und Zielhorizont im Denken von Henri Bergson und Gilles Deleuze. Auch sie loten Facetten der Temporalität jenseits des objektiven Zeitbegriffs aus. Sie wenden sich einer Zeit zu, die sich nicht durch Uhren und Kalender kontrollieren lässt, sondern sich ausschließlich dem subjektiven Erleben offenbart: die Zeit der Gedanken und der Erinnerungen.“ (Volland 2009: 11)

Es gibt unterschiedliche filmische Verfahren, die subjektives Zeiterleben, Spannungen, Unstimmigkeiten und zeitliche Grenzen der Darstellbarkeit sichtbar werden lassen: u.a. der Einsatz „veralteter“ Techniken, nicht-identische oder unheimliche Wiederholungen, Sprünge oder Osmonen zwischen heterogenen Zeitqualitäten, Reflexionen auf die Brüche, Einschnitte und Wechsel in der Geschichte (vgl. Becker et al: 19). Damit wird eine Spannung des Zwischen aufrechterhalten. Es geht um „heterogeneous engagements with time’s own heterogeneity; ambiguity, open-ended narratives; densely woven with resonances, affects, associations [...] call for multiple, attentive viewings [...]“ (2012: 189) Die Heterogenität der Zeit, das Infrage-Stellen von Sinn und Repräsentation, Ambiguität, Widersprüche und die Möglichkeit gleichzeitiger Bedeutungsebenen sind nicht nur queer, sondern entsprechen auch dem Poststrukturalismus und der Dekonstruktion.

Will man nun die Strategien filmischer Zeitgestaltung untersuchen, so ergibt sich als „Ausgangspunkt [...] die Frage der Relation zwischen der *Story* und des *Plots*.“ (Kreutzer et al. 2014: 209). Das ist im Sinne der strukturalistischen Analyse: „In film studies, the *syuzhet/fabula* distinction was initially deployed in structuralist analyses of film narratives, where plot is regarded as everything that is visibly and audibly present in a film, including all the story events depicted on the screen, in the order in which they appear. [...] More generally,

of the diegesis, the way in which time is represented by the image, the varying invocations of present, past, future, historicity“ und die „temporality of reception, in which we are encouraged to ‚honor the relentless temporality of reception.‘“ (Doane 2002:30 zit. nach Mroz 2012: 2).

plot/story remains useful in thinking about the organization of time [...] in film narratives.” (Kuhn/Westwell 2012: 314) Wie dieses Verhältnis aussieht, soll nun besprochen werden, wobei auch Filmform, Inszenierung, Aufnahme, Editing, Montage und Ton mit einfließen. „Diegetic temporality can be further analysed according to its varying temporal rhythms, created through editing patterns and camera movements.“ (Mroz 2012: 2)

Was zeigt der Film? Was deutet er an, was lässt er offen? Untersucht werden sollen die Deutungsangebote, die mittels Zeitstrukturen gemacht werden.

5.1. Story und Plot in *The Lobster*

„That night he left the hotel once and for all. He began to run without knowing where he was headed. But he was headed towards us.“¹⁴

In einer erzählten Welt gibt es, so Zbyněk Garský, kein Fortschreiten der Gegenwart, die von der Vergangenheit kommt und sich zur Zukunft hinbewegt; sie hat keine feste Richtung und keine konstante Geschwindigkeit. Vom Standpunkt des Rezipierenden aber findet die Erzählung immer *in* der Zeit statt und unterliegt so der realen Zeit. Erzählungen zeichnen sich deshalb durch eine doppelte Zeitlichkeit aus – und diese findet beim Erzählen ihren Ausdruck im Plot (vgl. Garský 2012: 105). Während also die Story den zeitlich geordneten Ablauf der Ereignisse meint, ist der Plot die Geschichte, wie sie tatsächlich erzählt wird, „wie sie an der Oberfläche erscheint mit ihren zeitlichen Verschiebungen, Sprüngen, Einblendungen von vorangegangenen und zukünftigen Ereignissen (beziehungsweise Antizipationen und *flash-backs*), Beschreibungen, Abschweifungen, eingeschobenen Reflexionen.“ (Eco 1987: 128)

In *The Lobster* wird ein sehr kleines Story-Universum geschaffen, mit Hintergrundinformationen wird stark gespart. Es gibt wenig Informationen über die Figuren, keine Jahres- oder Ortsangaben.

Der Film lässt sich, wie bereits erwähnt, in Prolog und Epilog, in einen ersten und in einen zweiten Akt einteilen, dessen Übergang den Film etwa in der Mitte mit der Flucht Davids teilt: Vom Handlungsort *Hotel* zum Handlungsort *Wald*. Das zu Beginn des Kapitels angeführte Zitat beschreibt diesen Wechsel und greift gleichzeitig in der Erzählung voraus. Bei dieser unerwarteten Drehung kommen neue Figuren in die Geschichte: Die Erzählerin wird zu einer diegetischen Figur, die Loner Leader tritt in die Geschichte ein. David ist dabei der einzige, den wir durch alle drei Welten begleiten: Hotel, Wald, Stadt. Man sieht diese Welt mit Davids Augen, gleichzeitig bleibt die Kamera distanziert.

¹⁴ *The Lobster*, Erzählerin, 00:53:44

Abseits dieser groben Unterteilung in Prolog und Epilog erinnert der Film in seinem Aufbau mehr an eine episodische Erzählung, im weitesten Sinne an eine Nummernrevue, da die einzelnen Szenen nicht zwingend in einem kausal-logischen Zusammenhang stehen, teilweise austauschbar sind und mehr der Aufladung von Intensitäten dienen als dem Fortschreiten der Narration. Der Film bewegt sich in einer Art repetitiven Bewegung zwischen einem fehlenden klassischen Spannungsbogen und einer konventionellen Plot-line. Die Aristotelische Struktur der Kontinuität wird grundsätzlich unterbunden, das Prinzip *Theme-Reversal-Recognition-Closure* hat hier keinen Platz. Er verweigert sich unter dem Blickwinkel der Wiederholungsstrukturen einer prototypischen Erzählweise und bringt eine Narration hervor, die Platz für Offenheit und Zufall schafft, sich keinem permanenten Spannungsaufbau unterordnet. Es ist eine Story der möglichen Alternativen, die Storyline bleibt in der Schwebe, ohne Ende, Schließung oder Lösung; vielmehr handelt es sich um kleine Episoden, die durch Raum, Farbe und Musik miteinander verbunden werden. Die Narration ist episodisch, linear und zyklisch zugleich. Der Film weist dabei aber klare und lesbare Mikrostrukturen auf, aber innerhalb dieser finden sich extreme Elemente, womit Bedeutungen manchmal gestürzt, zerrüttet, verändert werden und die Handlung abermals eine ungeahnte Wendung nimmt.

Es handelt sich bei *The Lobster* um keine zeitdeckende Erzählung. In knapp zwei Stunden wird ein Zeitraum von mehreren Wochen, wobei sich der Zeitraum nicht klar feststellen lässt, erzählt. Die Geschichte beginnt mit Davids erstem Tag im Hotel. In der ersten Stunde des Films vergehen rund fünf Wochen. Die Weckerstimme weist David jeden Tag in Form von Wiederholung auf das Verstreichen der Zeit hin: „32 days left. Breakfast is served.“ Und später: „Good morning Room 1-0-1. 7 days left.“ Nun bricht David aus dem Hotel aus. Im Wald vergehen wieder Wochen, das wird durch die Short-Sighted Woman angedeutet, die erklärt, dass sie gemeinsam wochenlang eine geheime Gebärdensprache entwickeln.

Die Geschichte verläuft grundsätzlich chronologisch, aber: Wenn die Erzählerin einsetzt, wird zurück- oder vorausgegriffen, dann gibt es Cross-Referenzen, die zu einem späteren Zeitpunkt wichtig werden. Der Wissensvorsprung für den Zusehenden ist also nur vorhanden, wenn die Erzählerin, die meist nur kommentiert, was wir ohnehin sehen, etwas vorwegnimmt. Sie sorgt dann für Verschiebungen auf der Plot-Ebene, stellt die Rahmenhandlung dar, ihre Worte gehen in Bilder über, und die Kamera reist dann zurück in die Vergangenheit, um das Erzählte als Film darzustellen. In diesem Sinne wäre der gesamte Film eine Rückblende; dazu im Kapitel zur Erzählerin mehr. „Klassische“ Flash-Backs und Flash-Forwards gibt es keine. Während die Story prinzipiell verständlich ist, spielt der Plot mit Momenten der Dauer, der Intensität, mit Aktualität und Virtualität. Diese Begriffe werden nun, im Zuge des nächsten Kapitels, worin

The Lobster auf seine queere Zeit/lichkeit hin untersucht wird, erklärt; dabei werden weitere Aspekte des Verhältnisses zwischen Story und Plot besprochen.

6. QUEERE ZEIT/LICHKEIT IN *THE LOBSTER*

„Wenn die Zeit aus den Fugen gerät, zeigt sich die Welt in einem fremden Licht.“

(Volland 2009: 11)

Seit über zehn Jahren stellt die Queer Theory Fragen nach zeitlichen Strukturierungen und Normierungen. Folgende Werke haben sich in dieser Zeit damit befasst: Sara Ahmed, *The Promise of Happiness* (2010) und *Happy Futures, Perhaps* (2011), Carolyn Dinshaw, *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers and the Queerness of Time* (2012), Carla Freccero, *Queer/Early/Modern* (2006), Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), Elizabeth Grosz, *Time Travels: Feminism, Nature, Power* (2005) und *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely* (2004), Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010), J. Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), Love Heather, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History* (2009), Valerie Rohy, *Anachronism and its Others: Sexuality, Race, Temporality* (2009), Ben Davies and Jana Funke (Hg.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture* (2011), Tom Boellstorff, *A Coincidence of Desires: Anthropology, Queer Studies, Indonesia* (2007), José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), Claire Colebrook, *Death of the Posthuman: Essays on Extinction, Vol 1* (2014); einige dieser Texte sind Teil des Sammelbands *Queer Times, Queer Becomings* (2011) von E. L. McCallum and Mikko Tuhkanen, das ein ebenso wichtiges Werk darstellt.

Zeit fungiert als Ordnungsprinzip und Wertesystem. Wird über Zeitlichkeit normiert, so wird auch der Körper in Kategorien eingeteilt: Etwas ist altersgerecht, der Verlauf von Beziehungen ist durch Vorstellungen wie Verlobung, Ehe und Familiengründung, sogenannte „Lebensmarker“, festgelegt. Queere Zeitlichkeit stellt diese Konzepte in Frage, dekonstruiert sie und zeigt neue Möglichkeiten und Logiken (auch von Raum, Bewegung und Identifikation) auf, sie zeigt die Welt in einem neuen Licht, in dem die Zeit aus den Fugen gerät. Und weiter: „‘Queer time’ is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance.“ (Halberstam 2005: 6)

Queere Zeitlichkeit wendet sich also von temporalen Zwängen der heteronormativen Gesellschaft ab und bildet dann alternative Zeitlichkeiten und Subkulturen: „Queer subcultures

produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience – namely, birth, marriage, reproduction, and death.“ (ebd.: 2) An einer Stelle im Film erzählt die Short-Sighted Woman:

„That night, in my sleep, I dreamt that we lived in a big house together, in the city, with a large well-lit kitchen, and I was wearing dark blue trousers, and a tight cream blouse, and you took my clothes off, and fucked me up the ass. And as he was fucking me a thug came into the kitchen and took the steak knives from the second drawer and attacked us, stabbing the knives into our bellies one by one. I woke up terrified.“¹⁵

Der Traum eines Hauses mit Garten, in dem die glückliche Familie oder das Paar lebt, ganz im Sinne einer heteronormativen Zeitlichkeit, wird hier erst mit starken sexuellen Ausdrücken und dann mit Gewalt gebrochen, die heile Welt wird hier zu einem (tatsächlichen) Albtraum.

Halberstam erklärt das Aufkommen queerer Zeitlichkeit Ende des 20. Jhdts. Mit der ausbrechenden AIDS Epidemie verringerte sich die Zukunft vieler betroffener und erkrankter Menschen: „[...] the constantly diminishing future creates a new emphasis on the here, the present, the now [...]“ (ebd.: 2)

Lee Edelman betont dieses Hier und Jetzt in *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004). Auch die Zukunft in *The Lobster* verringert sich. 45 Tage werden für die, die im Beziehungswahn nicht mitspielen (können), heruntergezählt. Wer sein Schicksal als Tier verhindern möchte, muss *jetzt* handeln. Mit einem Genuss im oder einer aktiven Bejahung des Jetzt hat das aber wenig zu tun.

Queerness steht mir einer Unzeitlichkeit in Verbindung und wurde dadurch auch als ein Unvermögen, die Norm zu erreichen, gefestigt: „queerness has always been marked by its untimely relation to socially shared temporal phases, whether individual (developmental) or collective (historical). More often than not, this connection remains denied in negative or hurtful ways, ways that reinforce queerness as a failure to achieve the norm. (McCallum/Tuhkanen 2011: 6). Es soll nun der Aspekt der Zeit als Instrument der Normierung, Macht und Unterdrückung genauer besprochen werden.

6.1. Zeit und Macht

Das Aufkommen von Film fiel mit einem neuen Denken über Zeit zusammen: „The inception of cinema in the 1890s coincided approximately with the emerge of new ways of thinking about time. The development of capitalist modernity necessitated the institution of an absolute temporal precision, a rigorous temporality embodied in clock time and synchronised

¹⁵ *The Lobster*, 00:58:23

timetables.“ (Mroz 2012: 13) Die Theorien rund um die queere Zeitlichkeit üben Kritik an solchen hegemonialen Periodisierungen und interessieren sich für das abgewertete zeitlich Andere, wie etwa Stillstand. Zeit ist im Sinne des Kapitalismus genau mess- und einteilbar, sie muss „sinnvoll“ genutzt werden und so produktiv wie möglich sein: Effizienz ist die Regel. Durch Rationalisierung wird Zeit zu einer „anxiety-producing entity.“ (ebd.:14) Elizabeth Freeman verwendet den Begriff der Chrononormativität:

„Chrononormativity is a mode of implantation, a technique by which institutional forces come to seem like somatic facts. Schedules, calendars, time zones, and even wristwatches inculcate what the sociologist Eviatar Zerubavel calls ‘hidden rhythms’¹⁶,” forms of temporal experience that seem natural to those whom they privilege. Manipulations of time convert historically specific regimes of asymmetrical power into seemingly ordinary bodily tempos and routines, which in turn organize the value and meaning of time.” (2010: 3)

Chrononormativität ist das Konzept der sozialen Erwartungen: Dinge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt eben zu tun sind und dabei den Anschein von Natürlichkeit erwecken. Körper werden im Hinblick auf größtmögliche Produktivität eingeteilt: „[...] the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity. And I mean that people are bound to one another, engrouped, made to feel coherently collective, through particular orchestrations of time: Dana Luciano has termed this *chronobiopolitics* [Hervorhebung im Original] , or ‘the sexual arrangement of the time of life’ of entire populations.“ (Luciano 2007: 9 zit. nach Freeman 2010: 3)

Wer kulturellen Normen entsprechen will, muss wissen, *wann was* zu tun ist. Machtstrategien arbeiten mit Zeit, mit Elementen der Verstopfung, Zurückhaltung, Überraschung. Genau damit wird auch in *The Lobster* gespielt. Im Film werden die Menschen und ihre Körper durch Zeit genau eingeteilt und kontrollierbar gemacht. Im Hotel ist alles auf größtmögliche Effizienz ausgerichtet: Alle Zimmer sehen gleich aus, Hotelgäste tragen die gleiche Kleidung, die heteronormativ eingeteilt ist: Anzüge für Männer, Blumenkleider für Frauen. Selbst beim Jagen wird diese Kleidung nicht ausgezogen, sie steht für ihren letzten Rest Menschlichkeit (Kultiviertheit?) und dieser wird nicht abgelegt, denn so kann man sich auch in den vielleicht letzten Tagen als Mensch noch von allen/allem im Wald Lebenden unterscheiden.

Bestimmte Mechanismen sollen die Singles bei ihrer Partnersuche vorantreiben: Die Maid reibt sich täglich an den Männern, erregt sie und stoppt kurz vorm Orgasmus; das soll psychologisch dabei helfen, schneller eine*n Partner*in zu finden.

Im Hotel selbst gibt es strenge Tagesabläufe. Die Hotelgäste werden anonymisiert, indem sie mit ihrer Raumnummer angesprochen werden. David ist Room 1-0-1. Jeden Morgen wird im

¹⁶ Zerubavel, Eviatar (1981): *Hidden Rhythms Schedules and Calendars in Social Life*. Berkeley u.a.: University of California Press.

Speisesaal gefrühstückt, dabei müssen die Singles auf einzelnen Tischen sitzen, die alle in Richtung des Paar-Bereiches blicken, damit sie zu jedem Zeitpunkt sehen können, wo sie nicht sind und worauf sie hinarbeiten müssen. Die Jagd im Wald wird täglich mit einer schrillen Sirene angekündigt, von der man nie weiß, wann sie ertönen wird (das Element der Überraschung). Gelegentlich gibt es Tanzveranstaltungen und die Gäste haben die Möglichkeit, unterschiedliche Angebote zu nutzen: Golf, Squash, Schwimmen und Bogenschießen für Singles, Tennis und Volleyball für Paare. Ökonomien der Freizeit und der Romantik werden zum Bedrängnis. Der Hotelangestellte, der das Bogenschießen leitet, weist darauf hin: „It’s not a coincidence that the targets look like single people, not couples.“¹⁷ Glück kommt, so wird den Menschen eingetrichtert, nur zu zweit. Getaktete, ganz klar definierte und eingeteilte Chrononormativität. Wer leben will, muss verpartnert sein. Wer Probleme in der Beziehung hat, bekommt ein Kind zugewiesen und wer sich dem Ablauf im Hotel verweigert, muss in den Wald flüchten, wo die Uhren anders ticken: „You can be a loner until the day you die“¹⁸, sagt die Anführerin der Bewegung, als David zu ihnen stößt.

Zeit konstruiert hier Ungleichheiten und ist nur für jene natürlich, die von ihr profitieren, nämlich Paare; für alle anderen ist sie lebensbedrohlicher gesellschaftlicher Zwang. Zeit fungiert auch in diesem Universum als ein Organisationsmechanismus des Zusammenlebens und als Realitätskonstruktion. Die Rationalisierung von Zeit produziert auch hier Angst und wird den Menschen im Film zum Verhängnis.

Queere Zeitlichkeit kann entgegen dieser hierarchischen Zeitformen der Linearität und Progression sogenannte „time wrinkles and folds“ (Freeman 2007: 163) entwerfen. Nun wird ein genauer Blick auf jene „Zeitfalten“ geworfen, auf Momente des Zusammenfallens, der Überlappung und des Exzesses, auf Verschiebungen, auf das Spiel mit Monotonie, Dauer und mehr. Dabei wird in einem ersten Schritt auf die Theorien von Bergson, aber auch von Deleuze und Derrida eingegangen, um in der Bewegung des Poststrukturalismus zu bleiben; alle drei haben es sich zur Aufgabe gemacht, die Linearität der Zeit zu durchbrechen.



00:16:51



00:23:54

¹⁷ *The Lobster*, Hotelangestellter, 00:32:40

¹⁸ *The Lobster*, Loner Leader, 00:55:48

Zu den Bildern: Die Frauen tragen Blumenkleider, die am Boden liegenden Loner sehen fast so aus, als würden sie die stehenden Hotelgäste spiegeln, sie sind die – wortwörtlich und symbolisch – „gefallenen Menschen“. Alle sind uniformiert.

6.2. Bergson und die Dauer

Henri Bergson hat das Phänomen Zeit unter anderem in seinen Werken *Freiheit und Zeit* (1889), *Materie und Gedächtnis* (1896) sowie *Dauer und Gleichzeitigkeit* (1922) behandelt. Bei ihm wird objektive, messbare Zeit zu *homogener Zeit* und subjektive, erlebte Zeit zu *Dauer* (*durée*): „Das objektive, qualitätslose Zeitmuster zur Strukturierung der Erfahrungswirklichkeit nennt Bergson die homogene Zeit.“ (Volland 2009: 36)

So wird Zeit, wie schon bei Freeman und Halberstam, kontrollierbar: „Durch die Übertragung der Raumvorstellung auf die Dauer wird das Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit auseinandergezogen und in die Übersichtlichkeit des sukzessiven Verlaufs geordnet [...]“ (ebd.: 36) (Homogene) Zeit wird also als ein Nacheinander von Zeitpunkten gedacht, als unterteilte Linie, messbare Strecke, als Zerlegung in Momentaufnahmen.

Im Falle der Dauer verschmelzen diese Punkte im Bewusstsein zu einer Gleichzeitigkeit, das Vorher geht in ein Nachher über, die Momentaufnahmen werden zu einer Bewegung, deshalb bedeutet die Dauer auch die konstante Schaffung von Neuem. Dauer ist für Bergson die dem Bewusstsein immanente, prozessuale Zeit (vgl. Vagt 2014: 11). Die Bewegung vermittelt dabei zwischen Geist (bei Bergson das *Virtuelle*¹⁹) und Materie und verweist auf ein offenes Universum der Dauer, das die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet. Die Vergangenheit rollt sich der Gegenwart entgegen wie ein Schneeball, so Bergson: „[...] Dauer ist ununterbrochenes Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt und im Vorrücken anschwillt.“ (Bergson 1912: 11) Das Gegenwärtige ist also nicht das, was ist, sondern „das [...], was entsteht“ (Bergson 190 zit. nach Brague 2015: 21). Volland formuliert es wie folgt: „Die subjektive Zeitfigur der Dauer fokussiert die Qualität des individuellen Zeiterlebens.“ (2009: 35)

Die Dauer wird nach Bergson durch die *Intuition* erfasst. Nur durch Intuition könne man die Wirklichkeit erkennen – und nicht durch Intellekt. In *Zeit und Freiheit* behauptet Bergson außerdem, dass die eigentlichen Kriterien für die Messung zeitlicher Momente qualitativer, und nicht quantitativer Art seien: Kriterien der *Intensität*. Diese wird in

¹⁹ Das Geistige bekommt durch Bergson eine neue Definition als „das Virtuelle“. Die Virtualität ist der Seinsmodus des Geistigen, „jen[e] Existenz, die den Dingen des Geistes eigen ist“ (Bergson 2015: 296 zit. nach Brague 2015: 22).

Bewusstseinszuständen erlebt, in denen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft aufeinandertreffen: die Dauer. Volland erklärt die widerstrebenden Pole, die in der Dauer integriert werden:

„So denkt er in ihr das Eine und das Viele – die Kontinuität und die Mannigfaltigkeit heterogener Momente – zusammen. Sie werden in einer ganzheitlichen Veränderung vereint, in der Vergangenheit und Gegenwart miteinander koexistieren. Die Dauer ist paradoxerweise zugleich einheitlich und in sich vielfältig, sukzessiv und expansiv, dynamisch und bewahrend, bewahrend und schöpferisch. Es handelt sich um eine produktive Kraft, die der Vergangenheit entspringt.“ (2009: 35)

Auch die Dauer arbeitet also mit Gegensätzen und Dualismen, bricht sie auf und vereint sie.

Iris van der Tuin hat sich mit ihrem Werk *The Untimeliness of Bergson's intuitive metaphysics: Reading Diffractively* (2013) mit Bergsons Metaphysik beschäftigt und sie als unzeitlich bezeichnet, weil es die Unzeitlichkeit der Gedanken praktiziert und deshalb nicht klassifiziert oder periodisiert werden darf.

Für *The Lobster* stellt sich die Frage, wann und wie Momente der Dauer sichtbar werden. Bergson hat festgehalten, dass es dem Bild gar nicht möglich ist, der Intuition der Dauer zu entsprechen oder sie zu ersetzen. Aber: Ein Bild „can direct consciousness to a precise point where there is a certain intuition to seize on.“ (Bergson 2007b: 138)

Die Intuition Bergsons (und somit auch eine Unzeitlichkeit der Gedanken und Empfindungen) wird in *The Lobster* zur Filmerfahrung. Bewegung ist immer Ausdruck eines Wandels in der Dauer. Durch die dynamischen Elemente des Kinos kann Bewegung neue Qualitäten bekommen, beispielsweise durch den Einsatz von Slow-Motion oder sehr langsamen Zooms. Die langsamen Zooms, die oft unmotiviert wirken, gehen näher an die Situation heran, aber nie so weit, dass man dadurch viel mehr erkennen könnte. Er weckt aber Erwartungen, die den Zusehenden zwingt, näher hin zu schauen, weil die Kamera es nicht tut. In der zweiten Sequenz, einer Over-Shoulder-Einstellung, dreht sich David von der Kamera weg, sie geht trotzdem näher an ihn heran. Sein Gesicht sieht man in der gesamten Szene nicht. Meist werden diese Zooms in Verbindung mit David eingesetzt: Beim Golfspielen, beim Gespräch über das Tier seiner Wahl, nach der ersten Jagd, im Whirlpool mit der Heartless Woman.

Ähnlich verhält es sich mit der Slow-Motion. Zeitlupe macht hier aber im Gegenteil etwas sichtbar, das sich sonst dem menschlichen Auge und somit der Wahrnehmung entzieht, sie kann psychologische Zeit und subjektives Zeiterleben inszenieren und spielt mit unterschiedlichen Qualitäten. Dauer kann deshalb queer sein, weil sie so ein „time wrinkle“ nach Freeman darstellt, weil sie auf ein offenes Universum verweist, Intensitäten kreierte, Virtualität statt Narration, weil sie Subjektivität und Individualität der Zeiterfahrung offenlegt und sich nicht dem vorherrschenden Regime der Sukzession unterordnet. „Der Film kann unter die Oberfläche

der vertrauten Erfahrungswirklichkeit [...] tauchen. Durch nonchronologische Montage, die Veränderlichkeit seiner Kadrierung und die Mobilisierung seiner Bezugszentren ist er in der Lage, sich der ungerichteten, unzentrierten Dynamik der Dauer anzunähern.“ (Volland 2009: 115)

6.2.1. Slow-Motion

Die erste Slow-Motion dauert nur ein paar Sekunden, sie zeigt David, der den Saal bei seiner ersten Tanzveranstaltung quert und die Nosebleed Woman zum Tanz auffordert. Sie stoppt in dem Moment, in dem David bei ihrem Tisch ankommt. Die Slow-Motion deutet auf seine Anspannung hin, auch die Musik – Richard Strauss’ *Don Quixote*, das sich im Einkaufszentrum wiederholen wird – lädt diese Schritte mit Bedeutung auf, ein inneres Gefühl, das sich entfaltet, es wirkt zielstrebig und unsicher zugleich, nur, um dann einem emotionslosen, trockenen Gespräch über Blutflecken auf der Bluse zu weichen. Auch hier wird eine Jagd dargestellt: eine Jagd nach Liebe.

Die erste tatsächliche Jagd-Sequenz im Wald dauert hingegen ganze drei Minuten. Eine Totale auf den Wald, die im Verhältnis zum restlichen Bildraum sehr klein wirkenden, uniformierten Körper der Hotelgäste bewegen sich in Slow-Motion von links nach rechts durch die Natur und durch das Bild, auch in das Bild, dringen in den Wald ein. Die Kamera bewegt sich erst nicht mit den Körpern mit, sondern blickt weiterhin auf den Wald.

Die Figuren verlassen den Rahmen, die Zeit scheint scheint still zu stehen und zugleich anzudauern. Helles Licht durchdringt an einzelnen Stellen die Bäume. Die Hotelgäste springen aus dem Van, die Maid und ein betagter Angestellter zünden sich eine Zigarette an. Der Limping Man stolpert durch den Wald, fällt, verzerrt sein Gesicht, Äste fliegen durch das Bild. Auch die Biscuit Woman fällt (aus dem Bild), die Aufnahme verschwimmt. Der Limping Man hilft ihr auf. Die beiden fallen wortwörtlich aus dem Rahmen, sie sind wohl die Figuren im Film, die am meisten Mitleid erregen. Der Limping Man zielt auf jemanden, eine Katze springt durch das Bild. Ein Mensch in einem schwarzen Poncho läuft davon. Nun stürzt auch der Limping Man mit aufgerissenem Mund langsam zu Boden. David zielt mehrmals auf einen Loner, er verfehlt immer. Durch die Slow-Motion werden die Betäubungspfeile, die aus dem Gewehr gefeuert werden, sichtbar und sogar hörbar, als sie in den Baumstamm eindringen. Die Heartless Woman verfolgt zwei weitere Menschen in dunklen Ponchos. Statt sie mit dem Gewehr zu betäuben, tritt sie das Gewehr in den Rücken einer Frau und schlägt sie zu Boden. Sie lacht dabei, die Frau fällt. Noch einmal schlägt sie zu. Die Einstellung wechselt zu einer Nahaufnahme auf das Gesicht der Frau, das mehr und mehr blutet. Während der Jagd ist ein griechisches Liebeslied

zu hören, *Apo Mesa Pethamenos*, zu Deutsch *innerlich tot*, gesungen von Danae Strategopoulou, der diegetische Ton ist stumm.

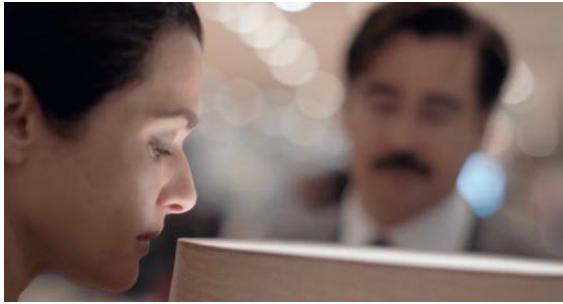
Die Slow-Motion ästhetisiert hier die Gewalt, die Jagd wird zu einer Art Tanz. Diese Sequenz spielt mit exzessiver Körperlichkeit: Wir sehen, wie das Fleisch der Körper wackelt und erzittert, wir sehen Angst in den Gesichtern, Schmerz, Verzweiflung, Blut. Drei Minuten ist eine lange Zeit, wenn man bedenkt, dass hier wenig erzählt, sondern „nur“ die Stimmung der Jagd ausgebreitet wird. Die Leiblichkeit spielt in Lanthimos Filmen immer eine besondere Rolle, sie agieren und interagieren aus ihr heraus, die Verhaltensweisen sind rabiata, weil sie es nicht besser wissen. Es geht um ein Zeigen eines brutalen, animalistischen Zustandes, der durch die Slow-Motion verstärkt wird. Es sind schmerzhafteste Szenen, mit denen Lanthimos schockieren möchte.

„Through movements we can experience changing intensities or feelings, passages from one qualitative state to another; these feelings modulate through time.“ (Mroz 2012: 39)

Slow-Motion erzeugt hier eine Intensität im Sinne Bergsons, lädt zur Intuition ein, weil reiner Intellekt oder Verständnis der Narration nicht reicht, um die Szene angemessen zu lesen. Mroz beschreibt die vielen Schichten, Erfahrungen und das multiple Bewusstsein der Dauer: „In Bergson’s thinking, duration does not constitute a single rhythm but rather forms a variegated experience: ‘it is possible to imagine many different rhythms, which, slower or faster, measure the degree of tension or relaxation of different kinds of consciousness.’“ (Bergson 2007: 275 zit. nach Mroz 2012: 36)

Zeitliche Stränge können sich auf unterschiedlichste Arten und Weisen mit der Dauer eines Filmes verflechten: „... a voice-over with an image, a long-take with a piece of music, or a thematic link with a sensory evocation.“ (ebd.: 3) Genau das passiert hier: Anspannung und animalisches Verhalten trifft auf Slow-Motion, Grausamkeit auf schöne Bilder und klassische Musik.

Die Szene im Einkaufszentrum funktioniert ähnlich. Es ertönt eine pompöse, klassische Musik (*Don Quixote*), die Slow-Motion setzt ein. Die Situation ist filmisch aufgeladen, allerdings sieht man die Figuren „nur“ dabei, wie sie eine Torte essen und durch den Supermarkt laufen, einzelne Dinge besorgen. Sie wirken fehl am Platz, überfordert mit der modernen Welt; David betrachtet ein Pferde-Wackelbild, das an Schwindel denken lässt. Auch diese Szene dauert unverhältnismäßig lange. Der filmische Moment wird aus der Narration isoliert; der Augenblick wird mit der Intensität des absoluten Jetzt aufgeladen. Es scheint so, als würde Slow-Motion immer dann eingesetzt, wenn David etwas zum ersten Mal macht: der erste Tanz bzw. Annäherungsversuch (mit der Nosebleed Woman), die erste Jagd, das erste Mal in der Stadt, das erste Mal Geheimsprache.



01:06:37



01:07:01



01:07:06

Eine Alltagswahrnehmung (Supermarkt) wird zur ästhetisch aufgeladenen Wahrnehmung, Schwindel wird nicht bewirkt, sondern, vor allem von den Zusehenden, gedacht. Angeregt wird dabei ein Denken entgrenzter Sinne (durch fehlenden Sinn?), ein Bewusstsein, das sich im Rezipierenden realisiert.

Die letzte Slow-Motion kommt zum Einsatz, als die Loner Leader gefesselt in ihrem Grab liegt, über das streunende Hunde springen, hier bedrohliche Tiere statt Menschenfreunde. Die Slow-Motion rahmt die Absurdität in einer lyrischen Bewegung, betont eine Unausweichbarkeit und nicht nur das Unvermögen der Figuren, und appelliert vielleicht auch die des Zusehenden.

6.2.2. One-Take und Long-Take

Auch der Long-Take (to take long = lange dauern) hat die Fähigkeit, Dauer darzustellen, alleine dadurch, dass es sich dabei um eine kontinuierliche, „unteilbare“ Aufnahme (Zeit) handelt. *The Lobster* spielt damit gerade zu Beginn und am Ende des Filmes, vollzieht eine Öffnung in beide Richtungen, über seine mediale und gegenständliche Grenze hinaus. Die erste Szene des Films ist ein One-Take und dauert 37 Sekunden, die uns unbekannte Frau fährt und fährt, bis sie schließlich aussteigt, den Esel tötet, wieder einsteigt (woraufhin der zweite anwesende Esel auf dem Feld zu dem getöteten Esel geht; ein Paar?). Kein Schnitt, keine Musik, keine Worte, nur das Quietschen der Scheibenwischer und ein toter Esel. Wenn der Film zu Ende ist, ist der Zusehende zu einer Art Interpretationsbewegung eingeladen: Man zu diesem Anfang zurückkehren und ihn neu (oder erstmals) deuten.

In der letzten Szene wird eine ganze Minute lang die Short-Sighted Woman gezeigt, die auf David wartet, der sich in den Toiletten das Augenlicht nehmen will. Die Kamera verweilt, aber der Moment bleibt nicht stehen, er ist im Werden.

Der Moment öffnet sich für viele Möglichkeiten, die alle in der Schweben bleiben, über das Ende des Filmes hinausgehen und eine Öffnung zum Zusehenden hin kreieren. Long-Takes haben ein immersives Potenzial, ähnlich wie die Virtualität, mit dem der Film hier stark arbeitet. „If you extend the normal length of a shot, first you get bored; but if you extend it further still you become interested in it; and if you extend it even more a new quality, a new intensity of attention is born.“ (Tarkovsky 1999:6 zit. nach Bird 2008: 197) Genau das passiert hier: Man (er)wartet, dann langweilt man sich, dann kommen die Fragen, für die der Film keine Antworten hat, also muss man sie sich selbst geben.

6.2.3. Parallelmontage

Mark Antliff (*Inventing Bergson*, 1993) hat die Inszenierung von Dauer besprochen und behauptet, dass Bilder akausal angeordnet werden müssen, um den Zusehenden in einen Zustand zu versetzen, der Bergsons Intuition entspricht. Darin sieht er eine Verbindung zwischen dem Versuch, Dauer und ein Zeit-Bild nach Deleuze zu inszenieren. Wird die (raum-)zeitliche Verbindung zwischen Einstellungen unterbrochen, also verliert sie ihre Rationalität und Angemessenheit, dann muss sich der Zusehende mehr auf sein Gefühl, seine Intuition verlassen (statt auf Intellekt und narratives Verständnis). Die Parallelmontage stellt hier so einen Moment der Intensität dar. Durch ihren Einsatz wird nicht nur optische Simultaneität, sondern die Absurdität dieser Welt und Sinnlosigkeit der (Gesellschafts-)Ordnung intensiviert; die verschiedenen Handlungsstränge haben dabei keinen zeitlichen Bezug zueinander.

Auf der Bühne wird durch schlechtes Schauspiel der Angestellten gezeigt, wie gefährlich es ist, alleine zu essen oder alleine spazieren zu gehen. Dazwischen wird ein Strang gezeigt, in dem die Maid in Davids Hotelzimmer kommt und sich an seinem Schoß reibt; eine Erektion soll ihn antreiben, schneller eine Partnerin zu finden. Der dritte Erzählstrang zeigt den Lispig Man im Speisesaal, der von der Hotelmanagerin aufgesucht wird; da er beim Masturbieren erwischt wurde, wird er nun, vor den Augen aller anderen, mit der rechten Hand im Toaster bestraft, wobei das Gesicht des Lispig Man gezeigt wird, nicht aber die Hand direkt. Dies gilt beispielsweise auch für den toten Hund, auch hier wird der Akt des Tötens selbst nicht gezeigt. Die Musik verbindet die Szenen miteinander. Wann diese einzelnen Erzählstränge passieren und in welchem zeitlichen Abstand zueinander, lässt sich nicht bestimmen. Das Zeitkontinuum wird perforiert. In der Montage entsteht ein Potenzial, das die Möglichkeit einer neuen, von Sinnzusammenhängen befreiten Sprache aufzeigt; es geht nicht um die Entwicklung von Handlungen, sondern um die Darstellung von Zuständen, ganz im Sinne Bertolt Brechts. Was

hier intensiviert wird, ist die eisige Kontrolle und ideologische Disziplin in ihrer Absurdität. Diese Szenen treffen sich nie, erreichen keinen Höhepunkt, sondern streuen ein Gefühl aus.

Nachdem die Short-Sighted Woman erblindet, versucht David krampfhaft, neue Gemeinsamkeiten zu finden. Dieser Erzählstrang wechselt mit einem Spiel, das sie erfunden haben: *Touch-Think-Guess-Win*. Hier wird die Ausweglosigkeit inszeniert oder vielmehr das Unvermögen, aus dem Denken der Gesellschaft auszubrechen. Dieses Denken gerät in dieser Parallelmontage in Konflikt mit Davids scheinbar ehrlichen, liebevollen Gefühlen, die er für die Short-Sighted empfindet und mit dem wahrhaftigen Versuch, ihr zu helfen und ihre Liebe zu retten.

Auch in der Szene, in der die Loners in das Hotel einbrechen, macht Lanthimos Gebrauch von der Parallelmontage. Die Loner Leader ist mit der Short-Sighted Woman und einem weiteren Loner bei dem Hotelmanager-Paar, während David den Limping Man und seine neue Familie in die Yacht eindringt. Hier findet sich, im Gegensatz zu den anderen beiden Parallelmontagen, eine klassische Steigerung der Spannung, aber auch hier ohne Resolution; man weiß weder, was mit dem Hotelmanager-Paar passiert, noch wird das Schicksal der nasenblutenden Familie geklärt.

6.2.4. Musik

Ein Bild ist „dauerhafter“ als ein Wort, aber nicht so dauerhaft wie Musik: Da wir erst im Verschmelzen einzelner Töne eine Melodie erkennen können, verdeutlichen sie, so Bergson, reine Dauer. Die Musikstücke werden in *The Lobster* ständig wiederholt, wodurch sich entweder die Stimmung verändert, Variationen von einem Stück als Variationen eines Gefühls, oder die Monotonie der Wiederholung den Zusehenden herausfordert; es sind dramatische und aggressive Melodien, die sich durch ein Zusammenspiel entfalten. Die verschiedenen Intensitäten – Anspannung und Entspannung (nach Mroz), ein Wechselbad der Gefühle – werden hörbar. Schrille Streicher durchfahren die Körper, klassische Musik begleitet die Jagd-Sequenzen, Liebeslieder treffen auf Gewalt, mit Songtexten werden Szenen ironisch unterstrichen, etwa wenn das Hotelmanager-Paar Gene Pitney's *Something's Gotten Hold of My Heart* auf der Bühne singen (in dieser Szene tanzen zwei Frauen im Hintergrund miteinander) oder wenn David alleine im Wald sitzt und *They Call Me The White Rose* von Nick Cave und Kylie Monogue, zudem er mit der Short-Sighted Woman zuvor getanzt hat, leise und falsch vor sich hinsingt. Die elektronische Musik der Loners hört man durch ihre Kopfhörer kaum, hier steht das einsame Tanzen als Form der Feier im Vordergrund. Lanthimos

verwendet Streicher- und Piano-Kompositionen von Beethoven, Schittke, Shostakovich und Stravinsky; sie variieren zwischen melancholisch und aggressiv; sie deuten Davids Inneres an, eine Hin-und Hergerissenheit und wachsende Hilflosigkeit gegen Machtstrukturen wider, die ihm seine Menschlichkeit nehmen wollen. Die klassische Musik erzeugt einen romantischen, dann aber wieder rauen, schroffen Soundtrack, der die Spannung, stetige (Be-)Drohung und Gefahr mitunter durch ihre ständige Wiederholung hörbar macht.

Die Musik in *The Lobster* lässt auch an Bernard Herrmann denken, den Mann hinter dem Soundtrack von Orson Welles *Citizen Kane* und Alfred Hitchcocks Werken (*Psycho*, *North by Northwest*). Seine übersteigerte Streichermusik begleitet Hitchcocks visuelle Momente der Spannung, man denke nur an die Dusch-Szene in *Psycho*. Die Musik ist aber nicht nur Hommage, sondern transportiert die Zusehenden in eine andere Welt. Die Musik hat große dramaturgische Qualität, ist ausdrucksstark, sie ist traurig, spannungsgeladen, expressiv; sie ist wie ein eigener Charakter im Film und, ganz im Gegensatz zu manch gezeigten Szenen, dabei immer würdevoll. Der Klang der Musik ist mehr als emotionales Unterfutter zu dem poetischen, aber distanzierten Werk. Sie stellt sich nicht der Handlung unter, auch nicht dem Voice-Over, sie arbeitet den Szenen sozusagen fast entgegen, hat eine eigene Tonalität, eine Intensität, die nicht (immer) dem Gesehenen entspricht. Zusammen kreieren solche Kontradiktionen die Stimmung des Films. Wenn die Ebenen nicht einander entsprechen, entsteht eine Dissonanz, die die „Disjunctions“ oder Unstimmigkeiten in der Erzählung und in dieser Welt hervorheben.

Die Grenzen verschwimmen auf der Tonebene immer wieder: Musik geht über in die nächste Szene, Stimmen aus der folgenden Szene sind bereits in der vorhergehenden Szene hörbar und Überblendungen dauern so lange, dass zwei Einstellungen und Räume zugleich im Film zu sehen sind, eine Art Überlappung nach Freeman. Ein Beispiel: Das „Bye“ des Anrufbeantworters – das letzte, was David von der Biscuit Woman gehört und worauf er nicht reagiert hat, was er sich womöglich vorwirft, denn zu diesem Zeitpunkt hat sie sich bereits aus dem Fenster geworfen – geht über in die Szene, in der sich David an die Heartless Woman im Whirlpool annähert; dieser fließende Übergang kreiert eine Perversion, die deutlich macht, wie die Hilflosigkeit der Singles in eine Skrupellosigkeit übergeht. Am Ende der Whirlpool-Szene ist wiederum bereits das Klatschen der Hotelgäste zu hören und der Satz der Hotelmanagerin „The keys to the double room, please“, denn in der darauffolgenden Szene bekommen die beiden den Schlüssel für das Doppelzimmer; so schnell geht das eben, wenn eine Gemeinsamkeit gefunden wurde.

Die Umkehr oder Ebenbürtigkeit des Bild-Ton-Verhältnisses hat auch Deleuze besprochen, dessen Zeit-Bild nun behandelt wird.

6.3. Deleuze und das Zeit-Bild

Viele Bilder sind in *The Lobster* nicht dazu da, verstanden, sondern assoziativ erschlossen zu werden. Gilles Deleuze unterscheidet in seinen Werken *Kino 1. Das Bewegungs-Bild* (1989) und *Kino 2. Das Zeit-Bild* (1991) zwischen jenen beiden Bildtypen. Das Bewegungs-Bild unterteilt er in Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild; jedem dieser Bilder ordnet er Einstellungen zu: Totale (Wahrnehmung), Halbtotale (Aktion), Großaufnahme (Affekt). Das Wahrnehmungsbild kann objektiv und subjektiv sein (wird etwas von außerhalb gezeigt oder von jemandem, der Teil davon ist, gesehen?). In *The Lobster* handelt es sich vermehrt um objektive Bilder, die Regel der Kamera: Distanz. Die Kamera nähert sich den Figuren nur in wenigen Momenten und ist in vielen Fällen höher oder niedriger als die Augen(linie), um diese Distanz aufrecht zu erhalten. Sämtliche Bilder wurden aus einer gewissen Entfernung gedreht, selbst die Close-Ups. Es wurde mit Deep-Focus-Shots, Weitwinkelaufnahmen, großen Brennweiten und langen Objektiven gearbeitet.

Das Zusammenwirken von Kausalität und Linearität als Reaktion auf die Wahrnehmung beschreibt Deleuze als das Aktionsbild, die zentrale Form des Bewegungs-Bildes und Schema des Hollywood-Kinos. Zeit ist hier der Bewegung untergeordnet, die sukzessive Erzählweise wird nicht ausgesetzt (vgl. Fahle 2002: 99). Auch die Aktionsbilder finden sich in *The Lobster* wieder. Grundsätzlich wird die zeitliche Logik im Film nicht vollständig außer Kraft gesetzt. Lanthimos verwendet durchaus konventionelle Mittel, aber er spielt zugleich mit ihnen, wie etwa mit dem Shot-Reverse-Shot oder der Parallelmontage. Die Kamera ist meist statisch, nur manchmal wackelt sie vor lauter Unsicherheit (beispielsweise am Anfang, als der Van in Richtung Hotel fährt und wir nicht wissen, was passieren wird) und teilweise werden Dollies eingesetzt; diese sind dann aber ganz „klassisch“ durch Bewegungen der Figuren motiviert.

Ein Beispiel: Während der Verfolgungsjagd zwischen David und der Heartless Woman im Hotel bleibt die Kamera statisch; nicht in der Manier einer Actionszene gedreht, kommt vielmehr ein voyeuristischer Ansatz zum Tragen. Die Winkel, aus denen gefilmt wurde, ähneln einer Überwachungskamera. Die Figuren laufen durch das Bild und durch die Korridore. Dadurch werden Raum und Architektur statt den physischen Bewegungen hervorgehoben.

Im Affektbild entsteht und entfaltet sich die Aktion; das Bild steht für sich, ist aber doch im nächsten Moment handlungsbezogen („nichts ist für sich“, würde Derrida sagen); Affekt nimmt das Intervall zwischen Wahrnehmung und Aktion in Beschlag, ohne es zu füllen oder

auszufüllen (vgl. Deleuze 1989: 96). Als Großaufnahme ist das Affektbild losgelöst vom Raum und chronologischer Zeit, sie dehnt sich aus und kreiert Virtualität. Während es viele halbtotale und amerikanische Einstellungen gibt, wird mit Groß- und Detailaufnahmen gespart. Detailaufnahmen sind kaum vorhanden, so als würde sich die visuelle Sprache den bürokratischen und bevormundeten Menschen und ihrem Wahrnehmungsvermögen anpassen. Wenn die Kamera aber genauer hinblickt, dann auch oft lange, um sie mit Schmerz, Brualität, Verzweiflung oder Sinnlosigkeit aufzuladen; ob das Gesicht einer blutenden Loner, die autofahrende Frau, ein totes Tier oder Davids Gesicht, das meist ausdruckslos bleibt.

Auch der Zusehende befindet sich in der Schwebel. Affektive Momente entstehen daher in dem Moment, in dem Zeit oder Dauer selbst dargestellt wird, wie in der bereits erwähnten Slow-Motion-Sequenz im Wald: „They allow viewers to reflect upon the images before them, encouraging us to notice things that we ordinarily would not, and endowing the objects within the frame, and the camera movements that display them to us, with an affective force.“ (Mroz 2012: 191) Der Zusehende hat über drei Minuten Zeit, dieses Geschehen zu verfolgen, kann entscheiden, worauf er achtet, sieht Schönheit, sieht Gewalt, sieht Mücken und Äste und Betäubungspfeile durch das Bild fliegen, ihm/ihr bleibt nichts anderes übrig, als die Szene wirken zu lassen, gleiches gilt für die Long-Takes, die affektive Musik oder Szenen von Gewalt.



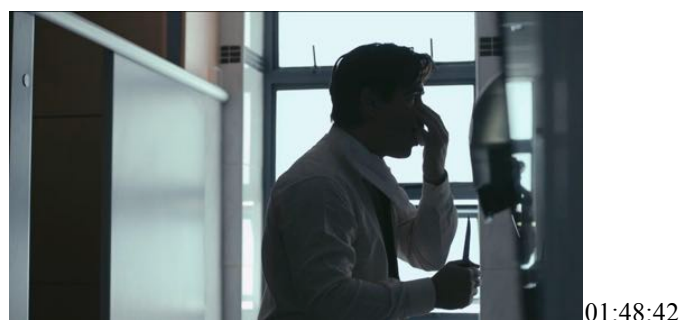
Affekt kann, so Matilda Mroz, Sinn durchbrechen, ihn sprengen: Affektive Töne oder Bilder können lineare Zeitlichkeit aussetzen und müssen nicht dem narrativen Fortschreiten entsprechen (vgl. 2012: 5). Affekt ist von räumlicher Kohärenz und zeitlicher Chronologie losgelöst. „This may occur in moments where the camera moves away from diegetic characters and associations with human perception, to itself perform movements through time and space.“ (ebd.: 6) Gregory Seigworth und Melissa Gregg bringen ihn in Verbindung mit einem Dazwischen, das so oft auftaucht, wenn man sich mit Queerness auseinandersetzt: „Affect arises in the midst of in-between-ness: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more stained state of relation as well as the passage (and the duration of passage) of forces or intensities.“ (2010: 1) Affekt kann

deshalb queer sein, weil er sich in so einem Dazwischen befindet, weil er Raum eröffnet, eine klare Definition verweigert: „The idea of affect aids us in identifying and describing moments that resonate with a force that cannot necessarily be defined.“ (Mroz 2012: 7)

Nach dem zweiten Weltkrieg hat das Zeit-Bild die Unterordnung der Zeit unter Bewegung und Raum verdrängt. Hier bezieht sich Deleuze auf Bergson.

„Kinematographische Zeichen, die den Fortgang der Zeit blockieren, um in ihre innere Verfassung einzudringen, bezeichnet Deleuze als Zeit-Bilder. Sie sprengen sensomotorische Verbindungen und schließen nicht mehr sinnvoll an vorherige und nachfolgende Einstellungen an, so dass sie aus der Erzählfolge ausscheren und sich verselbstständigen. Der Zweck der Zeit-Bilder besteht [...] darin, [...] die Aufmerksamkeit vom Ablauf der Ereignisse – der Filmstory – abzuziehen und sie auf die Bilder selbst zu konzentrieren. Auf diese Weise intensivieren sie das Erlebnis des filmischen Moments, ermöglichen eine kontemplative Augenblickserfahrung und erschließen einen sensitiven Zugang in die Tiefendimension der Zeit.“ (Volland 2009: 24)

Die Klassifizierung verschiedener Formen des Zeit-Bildes ist weniger offensichtlich als beim Bewegungs-Bild. Es lässt sich in Bergsons Begrifflichkeiten von virtuell und aktuell unterscheiden und bringt somit zwei Wirklichkeitsordnungen hervor: die Aktualität materieller Verkörperungen (chronologische, sensomotorische Verkettungen) und die Virtualität denkbarer Möglichkeiten, also entspricht auch bei Deleuze die Virtualität dem Geistigen, ist nicht sinnlich-erfahrbar. Deleuze unterscheidet abseits davon in Erinnerungsbild, Traumbild und Kristallbild; letzteres bedeutet eine Verbindung beziehungsweise Unterscheidbarkeit von aktuellem und virtuellem Bild. Das Zeit-Bild meint die gleichzeitige Präsenz von verschiedenen Zeiten, also Gegenwart und Erinnerungen, Träume oder Wahnvorstellungen: „Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist. Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und seine zeitliche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild. (Deleuze 1991: 108f) Beim Kristallbild geht es um „um die Öffnung des aktuell Sichtbaren und Hörbaren hin auf das im selben Raum und in der selben Zeit ebenfalls Mögliche, Auch-Sichtbare, Auch-Hörbare; Depotenziierung des Aktuellen; [...] und damit einhergehend eine Dehierarchisierung der Bilder.“ (Schaub 2006: 137) Dieses Mögliche wird noch einmal im Zuge der Tierbilder Erwähnung finden. Kristallbilder bedeuten Fragmente, Differenzierung, blinde Flecke, Unbewusstes.



In dem Spiegelbild, ganz am Ende des Films, wird David verdoppelt, der gespiegelte, dadurch verkleinerte Ausschnitt beschränkt sich auf sein Gesicht und das angelegte Messer. Es fokussiert diesen Moment, der von der Aktualität in eine Virtualität übergeht, es eröffnet sich ein Raum der Möglichkeiten. Nimmt er sich das Augenlicht oder nicht? Läuft er davon oder bleibt er bei der Short-Sighted Woman? Gibt es überhaupt einen Ausweg?

„Hier ermöglicht das Kino den Glauben an diese moderne Welt, eine Welt der nicht totalisierbaren Fragmente und Differenzierungen. Er zwingt das Denken oder fordert es dazu heraus, Gründe zu finden, die uns an diese Welt glauben lassen. Anders gesagt: das Kino *gibt* zu denken, d. h. es bezeichnet in seinen Bildern der Zeit einen blinden Fleck des Bewusstseins, einen problematischen Kern des Unbewussten, der *mehr* impliziert, als sich aktuell aus ihm entfalten lässt.“ (Rölli 2004: 36)

Ganz zum Schluss, nachdem wir der Short-Sighted Woman dabei zusehen, wie sie wartet, wird das Bild schwarz, das schwarze Bild ersetzt eine Resolution, ganz so, als würde auch uns das Augenlicht genommen und wir müssen uns auf andere Sinne verlassen, um diese und unsere Welt zu verstehen.

Der Film bricht also an unterschiedlichen Stellen mit dem an Sensomotorik orientierten Prinzip der Narration, um an seine Stelle „die rein optische und akustische Situation in einem ‚beliebigen Raum‘“ zu setzen; nicht das, was in der Zeit geschieht, wird gezeigt, sondern „die Zeit selbst, ‚ein wenig Zeit in reinem Zustand‘“, wie sie insbesondere in Bildern erscheint, die den Charakter von Stilleben haben (Deleuze 1991: 17 und 31 zit. nach Karpenstein-Eßbach 2006: 273) Stilleben sind oft weite Landschafts- und Naturaufnahmen, die unabhängig von der Handlung zwischengeschnitten sind, statisch und gerahmt. Gerade die Aufnahmen in der Natur erinnern an solche Tableaus und Gemälde. Diese Bilder erzeugen den Eindruck, der Film sei ein surrealistisches Gemälde, speziell im Wald, in Szenen und Bilder traumartiger Verschiebungen. Der Film wird dadurch onirisch, lebt aus dem Unterbewusstsein der Traumwelt. Auch durch Überblendungen werden solche Bilder erzeugt.

6.3.1. Überblendung

Ohne Diskontinuitäten kann Zeit, so Deleuze, gar nicht erst spürbar werden. Eine statische Kamera gibt dem Bild selbst seine Zeit, lässt Bewegungen aus dem Bild buchstäblich herauslaufen. Es sind Bilder, in denen sich Assoziationen verdichten, sie werden Träger einer bestimmten Stimmung, entfalten ein Gefühl, es kommt zu einem Konflikt zwischen Handlung und Poesie (vgl. Deeken 2001: 503). Es entsteht eine Spannung zwischen Erzählen und Zeigen, zwischen einer Stimme aus dem Off und inneren Bildern, der Film verweist dabei auf sich selbst. Das filmische Bild zeichnet sich durch die Doppelbewegung von Erscheinen und Entziehen aus; es eröffnet eine neue Wahrnehmung und wird als gleich durch eine neue

ausgestrichen, ist in diesem Sinne eine Art anwesende Abwesenheit (vgl. Zahn 2014:11²⁰ zit. nach Wehmeier 2018: 446). Die Überblendung zeigt zwei Bilder gleichzeitig. Gleich zu Beginn des Films, als David in das Hotel verfrachtet wird, kommt es zu einer drei Sekunden langen Überblendung von Innen- zu Außenraum. Während dieser Überblendung beginnt die Erzählerin zum ersten Mal zu sprechen, mit ihr beginnt auch die Musik. Wenn sie aus der Gegenwart erzählt, dann ist die Geschichte, die wir sehen, vergangen, virtuell, eine Erinnerung. Bildlich und auf Ton-Ebene kommt es zur Verdopplung, in der aktuelles und virtuelles Bilder zur selben Zeit entstehen. Der Flur vor dem Transformation Room mit der betäubten Maid geht über in den Wald, es ist jenes Bild, dass den Prolog einläutet, der Film befindet sich in diesen Momenten an zwei Orten gleichzeitig, öffnet sich; in dieser Gleichzeitigkeit wird die Illusion des Raumes zerstört. Auch die Totale auf den Wald wird mit dem Gesicht der Loner Leader überblendet, sie legt sich über die Bäume, beherrscht sie, wir treten nun in ihre Welt ein. Räume und Zeiten werden überlagert.



00:02:01



00:02:38



00:55:21



00:53:40

Szenen überlagern einander, durchbrechen so die Linearität, greifen ineinander, sind für diesen Moment simultan, wie Bergsons Ineinander der Dauer. Sie sind zu verstehen als Orte, an denen sich Vergangenes und Zukünftiges in der Präsenz angedeuteter (simulierter) Bewegung, als Bild von Veränderung, als Zeit-Bild überlagern. *The Lobster* erschafft eine Wahrnehmung mit differierenden Wirklichkeitsbezügen; das äußere Geschehen schlägt um in ein inneres Gefühl,

²⁰ Zahn, Manuel (2014): Ästhetische Film-Bildung: Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript Verlag.

in traumartige Zustände, wodurch die Oberfläche Ort und Darstellung der Krise und der Fragmentierung werden kann.

Auch, wenn ein Bild oder Flächen verschwommen sind, bewegt sich der Film an seiner medialen Grenze, verweist auf seine Form, denn er wird als Medium der äußeren Realität, das „sich an die Oberfläche der Dinge klammer[t]“ (Kracauer 1993:13²¹ zit. nach Sombroek 2015: 189) in Frage gestellt. Verschwommene Bilder kreieren eine eigene Ästhetik, sind uneindeutig, ungenau, ungefähr; diffus. Oft verschwimmen die Menschen und Hintergründe in *The Lobster*, Menschen lassen sich dann nicht mehr klar fassen, Wasser wird zu einem glitzernden Hintergrund, der Wald zu einer grünen Fläche mit hellen und dunklen Nuancen. Das Filmbild wird zur empfindsamen Oberfläche.

6.3.2. Wiederholung

Durch das Zeit-Bild kann sich eine Welt fehlender Ordnung offenbaren. Es baut auf einer poststrukturalen Form der Wiederholung und verneint die Vorstellung einer repräsentativen Wahrheit. Auch *The Lobster* stellt durch Wiederholung die Frage nach der Wahrheit, die längst verloren gegangen scheint. Die Kamera verbindet die Szenen durch eine zirkuläre Bewegung: Deep-Focus Shots und Wide-Angle Shots, dumpfe, sepia-artige Farben wiederholen die düstere, hoffnungslose Stimmung, die Kamera bewegt sich zwischen geschlossenen und offenen, meist dunklen Oberflächen hin und her. In *The Lobster* wiederholen sich Gesprochenes, Locations, Einstellungen, Blicke und Intensitäten.

Wiederholungen im Film bewegen sich immer in einem Spannungsfeld: „Die Binnen- und die Rahmenform der Wiederholung eint, daß sie ihren Reiz aus dem Spannungsfeld zwischen Repetition und Variation, zwischen Bekanntem und Neuem, zwischen Erfüllung der Zuschauererwartungen und Konfrontation mit Unerwartetem beziehen.“ (Vossen 2001: 462) Ästhetisch gesehen ist die Wiederholung ambivalent, sie erzeugt Langeweile und Nachdruck (vgl. Schanze 2001: 31).

Die Wiederholung bedeutet für die Unterscheidung in Strukturalismus und Poststrukturalismus, unterschiedliche Perspektiven einzunehmen. Wie im Kapitel zum strukturalistischen Zugriff erwähnt wurde geht es in diesem Fall darum, Ähnlichkeiten und Widersprüche, die die Handlung vorantreiben oder verzögern, aufzuzeigen. Für den Poststrukturalismus, also auch für Deleuze, liegt der Fokus nicht auf der narrativen Einheit, sondern auf von der Chronologie des Films losgelösten Zeichenbezügen.

²¹ Kracauer, Siegfried (1993): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Die unten dargestellten Bilder zeigen eine Wiederholung in den Einstellungen. Es handelt sich dabei nicht um dieselben Einstellungen, die Kamera nimmt einen anderen Blickwinkel ein, ist näher dran oder weiter weg. In der ersten Sequenz gehen sie zu viert in die Stadt, in der zweiten sind David und die Short-Sighted Woman alleine. David wird wiederholt gezeigt, wie er alleine auf dem Bett sitzt und sich den Rücken eincremen möchte, aber – weil er alleine ist – scheitert.



01:05:50



01:06:00



01:06:11



01:044:15



01:44:24



01:45:26



00:24:04



00:36:59

Einerseits symbolisieren diese Wiederholungen die Ausweglosigkeit, eine Unveränderlichkeit und Einsamkeit, andererseits aber auch das Fortschreiten der Zeit und das Öffnen hin zu neuen Handlungen und Möglichkeiten (der Interpretation). Die Differenz in der Wiederholung macht die Eingeschränktheit dieser Welt noch deutlicher, ohne nicht aber trotzdem Platz für den Zufall zu machen. Der Weg in die Stadt wird erst als Gruppe angetreten, dann als Paar. Der Weg bekommt eine neue Bedeutung, wird auch durch den Zusehenden mit Subjektivität aufgeladen. David kann sich nicht alleine eincremen, die Wiederholung zeigt seine Hilflosigkeit, die er während des Filmes nie ablegen wird. Auch die Weckerstimme wiederholt sich, weist direkt auf das Verstreichen der Zeit hin; Phrasen und Begriffe wie „didn’t make it“, „match“, „suitable“ wiederholen sich, bestimmen die Welt und sind doch so bedeutungslos.

Aber: Wiederholung lässt sich, so Deleuze, nicht in den Dienst der Sprache stellen; ihr wohnt eine sogenannte begriffslose Differenz inne, eine Nichtwiederholbarkeit, die die Singularität des Bildes betont, den prozessualen Charakter, aber auch die unendlich vielen Möglichkeiten der Kontextualisierung filmischen Zeichen. Zeit-Bilder zeigen, dass Differenz nicht Opposition meint, sondern vielmehr Fragmentierung, auch eine Fragmentierung des Seins. Gerade die Musik arbeitet sehr stark mit Wiederholung; zu hören sind unterschiedliche Variationen desselben Themas; wir erkennen die Melodie wieder, aber einmal ist sie traurig, dann aggressiv. Die Wiederholung ist eine Suchbewegung. „Man wiederholt, weil man nicht weiß, weil man sich nicht erinnert usw., weil man nicht zur Tat fähig ist.“ (Deleuze 1991: 367) Sie konstituiert sich immer im und als Unterschied, da die aktuelle Wiederholung gegenüber dem Wiederholten seine Erinnerung miteinschließt. „In der Wiederholung verschränken sich Vergangenheit und Gegenwart, so dass neue Sinnbezüge, Bedeutungen und Deutungen hervorgebracht werden – in der Wiederholung verändert sich alles.“ (Volland 2009:139) Die Erinnerung der Figuren treffen hier auf die Erinnerungen der Zusehenden. Der Wahrnehmende lässt in seiner Verarbeitung seine Welt, seine Erinnerungen miteinfließen. Auch die Wiederholung spielt mit Dauer, der Zusehender muss diese Wiederholungen „aushalten“, sie ertragen, denn sie können

anstrengend werden, die Musik wird anstrengend, der Film fühlt sich länger an als er sein „sollte“.

The Lobster hat eine offene, schleifenartige Struktur. David scheint von einem Extrem in das andere geworfen zu werden (ein Geworfen-Sein nach Heidegger, das noch besprochen wird): vom militanten Pärchentum zum militanten Individualismus, er scheint zwischen diesen Welten gefangen zu sein, und diese Gefangenheit wird unter anderem durch Zirkularität dargestellt, mit scheinbar unendlichen Variationen derselben Settings. Der Film bewegt sich zwischen einer zyklischen Narrativität und einer Offenheit. So und so unterstützen David und die Short-Sighted Woman das System: Er erblindet, sie leben als Paar in der Stadt; oder die Beziehung endet, weil sie keine Gemeinsamkeit aufweisen können. Dadurch bleibt die Geschichte in einer Schleife. Ein Albtraum, der durch die Dopplung seiner Struktur stetig wiederholt wird. Die räumlichen Strukturen wiederholen sich nicht nur, sie spiegeln sich gegenseitig, kreieren Analogien von „schlechten Orten“ ohne Ausweg. Nur der „innere Weg“ könnte befreiend wirken, aber diesen Schritt schaffen die Protagonisten nicht, er liegt beim Zusehenden.

Die bereits besprochenen Szenen können dabei als emotionale Intermezzos – dargestellt mit Slow-Motion, langsamen Zooms, dramatischer Musik, Überblendungen – betrachtet werden, die Punkte in seiner Reise miteinander verbinden. *The Lobster* ist ein Film über eine Metamorphose, aber kein Film über Veränderung, weil die mentale Welt der Charaktere gleichbleibt. Durch das Eliminieren von Geschlossenheit bleibt der Film in der Schwebel, die möglichen Lösungen werden aufgeschoben, er verweist daher auf etwas außerhalb des Filmes, vielleicht auf die Tristheit unserer eigenen sinnlosen, alltäglichen Wiederholungen.

6.4. Derrida und die Zeit, die aus den Fugen gerät

Auch Jacques Derrida bespricht die Verbundenheit von Zeichen, Sinn und Zeit. Sein Fokus liegt auf der Schrift, während sich Deleuze mehr mit Ästhetik auseinandersetzt. Darin wird auch der Unterschied zwischen Deleuzes poststrukturalistischem und Derridas strukturalistischem Denken deutlich (vgl. Volland 2009: 24). In seiner Auseinandersetzung mit der Wiederholung beziehungsweise Wiederholbarkeit und der daraus resultierenden Andersheit verwendet er den Begriff des Iterierens, der sich auf die Struktur bezieht: Durch Wiederholung können Zeichen aus ihrem Kontext ausbrechen.²² Iterabilität führt zu einer Verschiebung des Sinns. Statt um

²² „Nach einer Überlegung von Jacques Derrida verändert sich mit jeder Wiederholung eines Begriffs auch seine Bedeutung. Jede Iteration produziert demnach eine Variation der vorhergehenden Bedeutung; dem ursprünglichen Begriff wird etwas hinzugefügt oder er erscheint in einem etwas anderen Licht. Im Film wird die Iteration einzelner

Wiederholbarkeit geht es um Veränderlichkeit. Auch Cuntz wirft die Frage nach Identität und Differenz in der Wiederholung auf, die maßgeblichen Anteil an der Wahrnehmung der Zeitlichkeit haben. „Eine Differenz in der Wiederholung macht Zeit und Dauer wahrnehmbar.“ (2011: 202)

Derrida übt also ebenso wie Bergson und Deleuze Kritik an der linearen Zeitkonzeption. Er schreibt dem Film die Möglichkeit zu, subjektives Zeiterleben und einen Durchbruch in das Innere der Zeit anzuregen.

Derrida hat auch über die „Zeit aus den Fugen“ reflektiert. In *The Lobster* kann man sich nicht mehr auf die Zukunft verlassen, die nicht mehr hält, was sie einst versprochen hat (und ganz im Sinne Lauren Berlants *Cruel Optimism*²³ hält David trotzdem daran fest); die Gegenwart ist unübersichtlich geworden und die Vergangenheit verfolgt einen. Ein temporales Chaos und eine fragile Lebensform breiten sich aus, die Gegenwart hat an Gewissheit und Souveränität verloren.

„The time is out of joint!“ ruft Shakespeares Hamlet. Derrida hat diesen Ausruf aufgegriffen und stellt die Frage: „What happens if time is mad? And what if what time gives is first of all the measurelessness of all madness?“ (1995: 15) Eine Zeit aus den Fugen entspricht der Entgleisung. Chronologische Zeit bedeutet, dass jeder Moment unserer Existenz auf dem nächsten gründet, alles, was wir erreicht haben, in einer Vergangenheit angesammelt wird, und mit dieser Ansammlung von Ereignissen bilden wir eine Vergangenheit und bauen eine gemeinsame Zukunft. Aber Derrida meint, dass nur dann etwas *geschehen* kann, wenn die Zeit aus den Fugen gerät: „... Derrida’s point is that the only time in which something can ever happen, is when the time is out of joint, when there is constitutive not knowing what to do and how to be.“ (Reynolds 2010: 61) Derrida bezeichnet das auch als *contretemps*:

„[...] which indicates an unforeseen occurrence or event, but is more literally translated as the untimely, or counter-time. Derrida is clear that the untimely is not, however, atemporal, but is rather counter to linear time, and teleological history, with its seasons, regularity and order. Contretemps is the condition for vulgar time, the time of the present, but it is also that which breaks that living-present apart.“ (Reynolds 2010: 61)

Einstellungen vor allem im Kontext einer radikalen Subjektivierung eingesetzt, Bilder, die im Verlauf der Geschichte ihre tiefere Bedeutung als Erinnerungsbilder, als Siglen von Schlüsselerfahrungen oder als visuell-imaginierte Reste einer Traumatisierung enthüllen. Als intertextuelles Verfahren lässt sich die Überlegung der Iteration auch auf das Zitieren älterer Filme übertragen – auch hier geht es oft um die Variierung und neue Ausleuchtung älterer Bedeutungen.“ (Bruns 2012: k.A.)

²³ *Cruel Optimism*, also grausamer Optimismus, meint nach Lauren Berlant das Festhalten an Idealen, die die Welt(wirtschafts)lage nicht mehr gewährleisten kann: Sicherheit, Stabilität, ein fester Beruf, hier vor allem aber eine erfüllte, glückliche Beziehung. Siehe auch: Berlant, Lauren (2006): *Cruel Optimism*. In: *d i f f e r e n c e s*: A Journal of Feminist Cultural Studies Volume 17, Number 3. Duke University Press, 20-36

Wenn also Zeit aus den Fugen gerät, kann sich die Gegenwart als Totalität nicht entfalten. Die Gegenwart ist dann verpestet, kontaminiert, und die innere und eigene Zeitlichkeit lässt sich nicht mehr mit der Kalenderzeit (Freeman) in Übereinstimmung bringen. Konsequenz ist eine Verschiebung, die für Verrückung und Verrücktheit sorgt. Diese Verrückung wird auf filmischer Ebene durch die verschiedenen sich konterkarierenden Mitteln inszeniert, gerade was David betrifft, der mit der für ihn vorgesehenen Zeit nicht mithalten kann, und deshalb leicht schwindelerregende Zooms oder Slow-Motions erlebt. Dieses Nicht-Wissen, was zu tun ist oder wie man zu sein hat, geht mit einer gewissen Orientierungslosigkeit einher. An einer Zeit, die aus den Fugen geraten ist, kann man sich schwer orientieren. Das hat auch Sara Ahmed festgestellt, die der Queerness eine phenomenologische Orientierungslosigkeit zuschreibt, die auch in *The Lobster* zu finden ist.

6.5. Orientierungslosigkeit

Queerness wurde und wird im westlichen Diskurs als „lack of proper orientation in terms of time as much as of social norms“ (McCallum/Tuhkanen 2011: 7) bezeichnet. Diese Orientierungslosigkeit beschreibt Sara Ahmed in *Queer Phenomenology* (2006). Orientiert zu sein bedeutet, sich zu Hause zu fühlen, zu wissen, wo man (im Leben) steht. Das ist für manche Menschen einfacher als für andere: „The world is shaped by the directions taken by some bodies more than others [...] the world is shaped [by] the white world, the straight world.“ (2006: 159f). Queer definiert sie deshalb wie folgt: „when things become distant, oblique, when they ‚slip away‘.“ (2006: 170) Auch auf die Verbform nimmt sie Bezug: „To make things queer is certainly to disturb the order of things [...] the effects of such a disturbance are uneven, precisely given that the world is already organized around certain forms of living – certain times, spaces, and directions.“ (ebd.: 161)

Gemeint ist also eine queere Unordnung, Dinge werden wortwörtlich schräg, distanziert, sie gleiten davon – und werden dadurch eigenartig, fremd, seltsam, unheimlich: „Disorientation might begin with the strangeness of familiar objects.“ (ebd.: 162)

Auch Martin Heidegger hat diese Unheimlichkeit besprochen. Die Angst beschreibt er als Grundverfasstheit des Menschen, sie „bringt das Dasein vor sein eigenstes Geworfensein und enthüllt die Unheimlichkeit des alltäglich vertrauten In-der-Welt-seins.“ (1993: 188) Er behauptet, dass einem in der Angst unheimlich sei. Das In-der-Welt-Sein ist in *The Lobster* für die Menschen nicht mehr möglich, weil die Bezüge verloren gegangen sind. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen, es hat sich eine existentielle Grundverfasstheit des *Nicht-Zuhause-Seins* ausgebreitet, in der nichts mehr heimlich ist.



00:24:41



00:06:45

Zurück zu Ahmed. Sie erklärt, dass die Dinge queer werden, indem sie ihren „Platz“ verlieren: „This is how phenomenology offers a queer angle – by bringing objects to life in their ‘loss’ of place, in the failure of gathering to keep things in their place.“ (ebd.: 165) Daraus resultiert: „Queer becomes a matter of how things appear, how they gather, how they perform, to create the edges of spaces and worlds.“ (ebd.: 167) Orientiert zu sein bedeutet, in bestimmter Relation und Richtung zu Objekten zu stehen. Ahmed bespricht dabei auch Mobiliar: „Existential phenomenology shows us that the objects that are gathered as gatherings of history [domesticated objects, such as doorknobs, pens, knives, and forks that gather around, by supporting the actions of bodies] are in a certain way overlooked. What makes them historical is how they are ‘overlooked’,“ (2006: 163) Sie stellt die Frage: „What happens when the table dances?“ Was passiert, wenn der Tisch seine historische, gewohnte Form verlässt und etwas anderes macht – etwa tanzen?

In *The Lobster* verlassen viele Dinge ihre ursprüngliche oder gewöhnliche Form (auf Produktionsebene sogar Colin Farrell seine Rollen als Frauenheld und Sex-Symbol) und werden dadurch „uncanny“: Partnerschaft steht nicht für Sicherheit, sondern für Macht und Bedrohung; Emotionen sind schauspielerischen Aktivitäten gewichen; Tiere sind nicht mehr „nur“ Tiere, das Hotel wird zu einem Ort der Bedrängnis und Überwachung.

Gerade das Hotel verweist in seiner Struktur und der Einrichtung derart auf sich selbst, dass es sich seiner eigentlichen Funktion enthebt und in dieser Extremität ständig auf das gesellschaftliche Gedankengut dahinter verweist und unheimlich wird. Durch die Erzählerin wird die Einrichtung und Ausstattung in einer Szene hervorgehoben. Sie zählt alles auf, was David in seinem Zimmer sieht und wir als Zusehende ebenso sehen können. Sämtliche Gegenstände – Stühle, Tische, Waschbecken, Whirlpools, Sportequipment – erinnern daran, dass nur ein Leben zu zweit sinnvoll ist. Alles gibt es nur in Paaren oder ist durch zwei teilbar. Besonders präsent sind Blumenbilder, echte (meist gelbe) Blumen und geblühte Stoffe (Bett, Vorhänge).²⁴ Sie sind überall, eine enorme Übertreibung der Dekorationsstile und -zwänge

²⁴ Ausstatterin Jacqueline Abrahams gibt als Frau, die den Esel erschießt, ihr Schauspieldebüt.

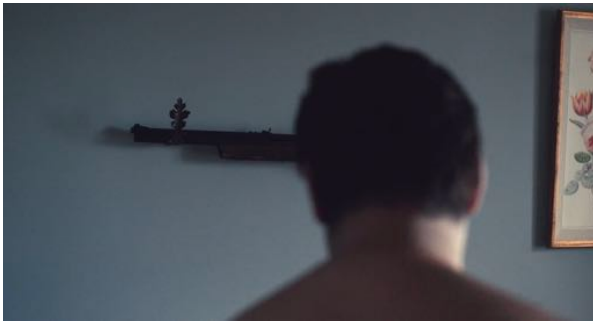
vieler Hotels. Allein in Davids Zimmer gibt es vier Blumenbilder, die sich eigentlich nicht voneinander unterscheiden. Auch im Saal finden sich Blumen (auf der Bühne), im Essbereich, sogar in den kleinen Yachten sind die Bilder, die Kleider sind geblüht. Blumen sind, wo die Welt am brutalsten ist, vielleicht erreichen sie deshalb ihren Höhepunkt mit sieben Bildern vor dem Transformation Room. Sichtbarer Humor, der die Einfältigkeit dieses sozialen Konstrukts parodiert.

Die Perversion der Ausstattung wird auch durch die Postkarten deutlich: In der Check-In-Szene ist hinter David ein Ständer mit Postkarten zu sehen, eine subtile Grausamkeit im Hintergrund, denn an wen sollen diese Gäste schreiben?

Das Hotel ist voller übertriebener Elemente eines Luxusanwesens, sie treiben den Ort von der Authentizität hin zur Parodie. Es wirkt so, als wollte man diesen Ort so sehr mit dem Schein von Natürlichkeit versehen, dass dieser Versuch ihn erst recht in seiner Falschheit entblößt. Auch bei der Tanzveranstaltung wird die Inszenierung deutlich, wenn man erkennt, dass es Tag ist, denn mit dem Alarm öffnen sich die schweren Vorhänge, Tageslicht dringt in den Raum. Alles wird zurechtgelegt, alles ist Inszenierung und Performance.

Zurück zum Blumenbild. Das Bild hängt etwas schief in dieser viel zu ordentlichen, eingeteilten und sortierten Welt (siehe Bilder unten), als Zusehender verspürt man den Drang, es geradezurücken. Zwischen dem Bild und dem Betäubungsgewehr, das ebenso demonstrativ an der Wand hängt, sieht man den verschwommenen David von hinten, ein verschwommenes Subjekt, das sich nicht klar definieren lässt oder, zwischen diesen absurden Regeln, nicht klar definieren kann.

Auch die Einstellungen verlassen ihre konventionelle Form, sind schief, wie das Bild an der Wand. Will ein Film den Zusehenden klar situieren, muss das Bild schnell lesbar sein. Der Fokus der Geschichte stimmt dann meist mit dem Zentrum des Bildausschnitts überein. Ahmed beschreibt die Desorientierung auch als „‘becoming oblique’ of the world“ (2006: 162), also schräg, schief, geneigt, wie die Blumenbilder und die filmischen Bilder. Wenn die Zeit also aus den Fugen ist, dann sind die Charaktere in vielen Momenten aus dem Rahmen. Der Film arbeitet mit eben jenen schiefen und schrägen Aufnahmen, spielt mit fokussierten und verschwommen Bildern, die aus dem Gleichgewicht geraten: Es kommt zu Verschiebungen, zu Asymmetrie, einem verstörenden oder unsicheren Fokus.



00:06:33



00:24:54

Schnitte auf Halbtotale können Figuren von ihrem räumlichen Kontext wortwörtlich abschneiden bzw. loslösen. Solche schrägen Bilder stellen die Orientierung auf den Kopf, es gibt keine Fixierungspunkte mehr, das Bildzentrum stimmt nicht mehr mit dem Zentrum der Erzählung überein. Oft sind Kopf oder Gesicht abgeschnitten, teilweise sieht man gar nur die Beine. So sind die Figuren nicht als ganze Personen greifbar, ein Zeigen und Ausstellen fehlender Menschlichkeit. Der Mann der Hotelmanagerin wird in den ersten Szenen nie gezeigt, sein Kopf ist ständig abgeschnitten (die beiden verbindet eine schöne Stimme, stellt sich später heraus). Auch, als die Hotelmanagerin ihn vorstellt, ist er nicht zu sehen. In der ersten Szene, in der David eingeführt wird, dreht er sich von der Kamera weg, die Ehefrau wird erst gar nicht gezeigt, ihre Stimme kommt aus dem Off. Durch diesen Schnitt, der die Körperteile zerlegt, loslöst, den Körpern ihre Ganzheitlichkeit nimmt, werden diese Menschen zu Studienobjekten oder reine Props der Mise-en-Scène.



„Hello. I’m the hotel manager and this gentleman is my partner.“ *The Lobster*, 00:07:40 und 00:25:54

Im gezeigten Bild sind es die Hotelangestellten, denen der Kopf abgeschnitten wird; die Hotelmanagerin, rechts im Bild, ist nur durch ihre Stimme erkennbar. Statt alle an der Handlung beteiligten Figuren in einem Bild zu zeigen, wird hier eine Anonymität symbolisiert, Kälte, aber auch die unsichtbare Macht, die auf die Individuen ausgeübt wird.

Deleuze unterteilt das Off als imaginären Raum des Films in „relativ“ und „absolut“ (vgl. Frahm 2010: 133). Ersteres meint eine imaginäre räumliche Fortsetzung der diegetischen Welt, während Letzteres eine metaphysische Erweiterung der filmischen Welt erzeugt (vgl. Deleuze 1991: 31f.). Das Off ist nicht nur Negation des Sichtbaren, sondern bietet einen strukturell

vielschichtigen Raum (vgl. Frahm 2010: 131). *The Lobster* kreiert Bilder mit viel Spielraum, auch im Sinne der Interpretation, mit einem Off, das zur Gedankenarbeit einlädt. Durch diese Bildausschnitte werden die Figuren nicht nur fragmentiert dargestellt, sondern in das Off gerückt, das Deleuze ein „radikales Anderswo“ (1991: 34) nennt. Die Verbindung zwischen den Menschen geht optisch und inhaltlich verloren.



00:53:04

Die Kamera löst sich also teilweise vom Verlauf der Gespräche oder den Handlungen. David als Gesprächspartner ist im Bild nicht zu sehen; stattdessen sehen wir die Maid, die aus dem Bild blickt, eine Box Taschentücher (die immer wieder im Hotel auftauchen) und ein Blumenbild. Warum Taschentücher statt David? Sind sie für die Weinenenden, die an ihrem letzten Tag als Mensch in den Transformation-Room gebracht werden?

Der Film kreiert viele Bilder, die nicht den traditionellen Regeln des (Hollywood-)Kinos entsprechen und entwickelt dadurch eine visuelle Eigensprache, die auch mit Affekt spielt.

6.6. Die Erzählerin

Das *Voice-Over* arbeitet auf einer anderen (raum-)zeitlichen Ebene und kann, muss aber nicht Teil der Erzählung sein. Wäre die Stimme mit einem Kameraschwenk zeigbar, spricht man von einer *Off-Screen Voice*. Siegfried Kracauer prägte die Begriffe Synchronismus und Asynchronismus²⁵ und bezog sich dabei auf die Beziehung hinsichtlich des Auftretens von Ton und Bild. „Synchronismus meint, dass die Tonquelle im Bild sichtbar ist. Demgegenüber bezeichnet Asynchronismus die Tatsache, dass eine ‚aktuelle‘ Tonquelle im Bild nicht sichtbar ist.“ (Beil et al. 2016: 166)

Mit dem Voice-Over werden Sprünge in eine andere zeitliche Ebene vollzogen, lassen sich Figuren psychologisieren, versteckte Motive in Gesprochenem dekonstruieren, Innerstes kann zugänglich gemacht werden. Es kann ironisieren, kontrastieren, Spannung erzeugen, gleichsam Nähe und Distanz schaffen.

²⁵ Kracauer, Siegfried (1964): *Theorie des Films. Die Erretung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.

Die Erzählerin in *The Lobster* befindet sich, so lässt sich vermuten, in der Gegenwart. Somit spielt die Geschichte in der Vergangenheit, wird zur Erinnerung, Virtualität, durch das Aufeinandertreffen verschiedener Zeiten vielleicht sogar zu einem Kristallbild. Ist David in der Gegenwart tot? Ein Tier? Liest die Erzählerin ihr Tagebuch vor? Wem erzählt sie diese Geschichte? In dem Moment, in dem die Maid das Tagebuch findet, stoppt die Erzählung – kommt sie in der Gegenwart an? Und wie wird die Stimme eingeführt? Gleich in den ersten Minuten, als David in das Hotel gebracht wird, erklingt zum ersten Mal das Voice-Over:

Erzählerin: „He decided that his brown leather shoes were the best pair to wear. His back hurt a little but not like some other times in the past when the pain was intolerable. He was thinking his wife didn't love him at all any more. He didn't burst into tears and he didn't think that the first thing most people do when they realize someone doesn't love them anymore is cry.“²⁶

Man weiß lange Zeit nicht, wer spricht, fast bis zur Hälfte des Films. Dann stellt sich heraus, dass es sich um eine Ich-Erzählerin handelt, die Teil der diegetischen Welt ist. Nach ca. 51 Minuten sagt die weibliche Stimme:

Erzählerin: „A hotel maid helped him. He couldn't understand why she did it. So he decided to turn her into an animal. He dragged her to the room where the transformations take place. I asked him many times what sort of animal he turned her into but he always gave me the same answer: That's none of your concern.“²⁷

Mit diesem Satz weiß der Zusehende, dass es eine Verbindung zwischen David und der Erzählerin gibt. In *The Lobster* gehört die Stimme zur erzählten Welt, sie gibt aber nicht nur ihre subjektiven Erfahrungen wieder, da sie auch Davids Gedanken erzählen kann, seine Vergangenheit kennt, weshalb sie auch etwas Allwissendes aufweist. Diese Allwissenheit führt sie aber nur an ganz wenigen Stellen aus. Manchmal spricht sie seine Gedanken aus, während David schweigt. Manchmal sieht man David auch sprechen, aber der Ton ist weg, und sie spricht für ihn, theaterhaft und literarisch.

Der Zusehende erfährt durch die kontrapunktische Bild- und Tonebene verschiedene zeitliche Ebenen. Die Erzählerin bewirkt durch sogenannte Prolepsen Zeitsprünge beziehungsweise eine Überlagerung verschiedener Zeitschichten: „Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren.“ (Genette 1994: 25) Als David an seinem ersten Tag im Hotel im Frühstückssaal sitzt, greift die Stimme in der Erzählung voraus. Sie beschreibt spezifische Personen, die David im Saal sieht und im Film eine Rolle spielen werden. Hier vereinen sich drei Elemente: Ein Vorausgreifen,

²⁶ *The Lobster*, 00:02:45

²⁷ *The Lobster*, 00:53:30

eine Dopplung (man sieht Davids Lippen ein „Thank you“ formen, hört ihn aber nicht, stattdessen spricht es die Erzählerin aus) und wir erfahren, was er in diesem Moment denkt.

Erzählerin: „His first day one was one he'd never forget. Near his table at breakfast sat a young woman with her head tilted back. Later he'd learn that she often got nosebleeds. Next to her sat her best friend. He thanked the waiter who served him his coffee and thought about his wife for a moment. A woman who seemed to like butterbiscuits offered one to a man drinking a campari and soda for breakfast. He then looked behind him and saw a woman who he would later will find out was absolutely heartless. And some other in the couples' area²⁸ whom he'd never meet during his stay at the hotel. That morning he was really hungry. He could have eaten a whole chicken, but ate almost nothing.”²⁹

Hier werden nicht nur Personen, die im Verlauf des Filmes eine Rolle spielen werden, eingeführt; es wird bereits in diesem Moment klar, dass David im Hotel keine Partnerin finden wird. Das Voice-Over stellt eine Möglichkeit dar, auf unterschiedlichste Weise mit dem Spiel von Ton und Bild beim Publikum Wirkungen zu erzielen, welche eventuell Antworten auf die zuvor gestellten Fragen geben kann. Diese Lücken füllt die Erzählerin aber meist nicht: Die Stimme beschreibt meist das, was ohnehin im Bild zu sehen ist oder wiederholt Gesprochenes; es erscheint die meiste Zeit „unnötig“ oder ablenkend. Auch das verweist auf die wachsende Bedeutungslosigkeit der Sprache.

Es wird mit Wiederholung und Verschiebung gearbeitet, mit Dopplung und Intensität:

ERZÄHLERIN: „One night on the coach, he sat next to the woman who liked butterbiscuits. He gazed out of the window, not looking at anything in particular, just trying to avoid talking to her.”

Biscuit Woman: „How's Bob?”

David: „He's fine.”

Biscuit Woman: „I'd give anything to go for a walk with you and Bob one afternoon.”

David: „The dog is not allowed out of the room I'm afraid.”

ERZÄHLERIN: “There are some excuses that no one can argue with, he thought. Some excuses are without doubt better than others, and that was a really good one.”

B: „These biscuits are for Bob. I want you to give them to him, whenever you want to reward him or something. Tell him they are from me.”

D: „Thank you.”

B: „Can I come to your room some time for a chat? I could give you a blowjob or you could just fuck me. I always swallow after fellatio and I have absolutely no problem with anal sex if that is your thing. My Ex-husband always used to say I have the most beautiful thighs he's ever seen, but let's not talk about him. My room number is 1-8-0 so my telephone extension is 180. Hope I'll catch some loners tonight. Haven't caught any in the last few nights. Hope you catch lots, too.”

D: „Thank you very much.”

B: „If I don't find a suitable partner soon, I will kill myself by throwing myself out of one of the rooms. Out of the window. I want you to know that. My room is on the first floor.”

ERZÄHLERIN: „I hope I catch some loners today, she said. And I hope you catch lots, too. She then told him that if she didn't find a suitable partner soon, she was going to kill herself by jumping from one of the room windows. 3,20 maybe. Or one higher up. 4,80. That would be even better. When she stopped talking.

²⁸ In der Couples' Area ist, diese Beobachtung soll hier kurz festgehalten werden, ein homosexuelles Paar zu sehen.

²⁹ *The Lobster*, 00:11:16

He stared at her blankely, not knowing what to say. He then looked out at the woods and thought once more how good his excuse had been.”³⁰

Stimmen, besonders jene einer Ich-Erzählerin, sind meist mit persönlichen Eigenschaften konnotiert. Emotionale Verstärkungen ergeben sich durch Stimmlage, Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit oder Artikulation. Aber auch diese ist in hier gleichbleibend: Die Stimme ist monoton, gefühlskalt und gleichzeitig doch dramatisch, ansatzweise erinnert sie an die Kommentarfunktion in einem Dokumentarfilm, ist das Gegenteil von Terence Malicks lyrischem Voice-Over, depoetisiert. Die Erzählerin wiederholt, was die Biscuit Woman sagt und erzählt, was David denkt. Die Wiederholung des Gesprochenen weicht etwas von dem exakten Wortlaut ab. Die Differenz in der Wiederholung sorgt für eine Verschiebung, der (diegetische) Ton wird überlagert, die Szene dadurch künstlich in die Länge gezogen. Gegen Ende dieser Szene wiederholt sie nicht, was die Figuren sagen, sondern übernimmt das Sprechen, weil der diegetische Ton wieder verstummt („4,80. That would be even better.“). Michael Cuntz behandelt in seinem Text *Objets temporels und dureé oder: Die Wiederholung, das Grauen und das Neue* das Stilmittel des Erzählers und beschreibt es als eine Art „multiples Gedächtnis“, als eine *Intensität* einer heterogenen und multiplen *durée* (vgl. Cuntz: 198). Hier vollzieht sich eine Virtualisierung, eine Verdopplung in aktuell (das, was gesagt wird) und virtuell (das, was wiederholt und gedacht wird). Dadurch, dass sie oft wiederholt oder spiegelt, was zu sehen ist, reflektiert und kommentiert sie es, andererseits bricht sie es brutal (auch mit Komik und Absurdität: „and thought once more how good his excuse had been.“) und verwebt damit temporale Stränge und Rhythmen.

Die Erzählerin rückt den Film in die Nähe einer Literaturverfilmung („He stared at her blankely...“), obwohl sie keine ist. Durch das Voice-Over kann es zu einer Literarisierung kommen, wie hier der Fall ist, die wiederum oft mit einer Verfremdung einhergeht, die für *The Lobster* essentiell ist: „Der Film hat seine eigenen Möglichkeiten zur *Literarisierung* im Sinne eines verfremdenden Durchsetzens des Gestalteten mit Formuliertem.“ (Wuss 1993: 348) Und weiter: „Verfremdende Wirkung in Richtung einer Literarisierung kann ferner über die unterschiedlichsten Formen von Voice-over erreicht werden, und auch Dialoge, die Folgeszenen überlappen, schaffen gelegentlich jähe Konzeptionalisierungen.“ (ebd.: 350)

Die immergleiche Musik setzt ein, bevor die Erzählerin zu sprechen beginnt (String Quartet in F Major Op.18 No.1, Juilliard String Quartet); Ebenso ein Spiel mit der Erwartungshaltung.

³⁰ *The Lobster*, 00:29:18

Die Erzählerin wird so zu einem bekannten Element, wird angekündigt, bricht dann in ihrer Funktion aber immer wieder die Erwartungen des Zusehenden.

Bevor die Räume des Films als Einleitung zum Kapitel zu Menschlichkeit und Tierlichkeit besprochen werden, wird in einem letzten Punkt die queere Zeitlichkeit der Loners analysiert.

6.7. Unglückliche Loners und unsympathische Kinder

Die Loners verkörpern den stereotypen Single: kalt, zynisch, egoistisch. Sie verweigern sich jeglicher Sexualität, was im Sinne Eadies die Frage aufwirft: „In a world where it is not just compulsory to be heterosexual, but compulsory to be sexual, is celibacy queer?“ (Eadie 1994: 245).

Sie werden als Opposition des Hotels und der Gesellschaft in die Geschichte eingeführt. Eine *Art Counter-Narrative*, für den Zusehenden ergibt sich deshalb in der ersten Hälfte des Filmes die Hoffnung, dass diese einen Lebensentwurf verfolgen, der auf Freiheit baut, auf Wärme und Akzeptanz. Die Hoffnung auf eine „bessere Welt“ der Loners wird durch ihren Lebensraum der Natur verstärkt: Ein wiederkehrendes Symbol des unverdorbenen Lebens. Aber man wird enttäuscht. Diese Welt ist ähnlich düster und trostlos, baut genau so stark auf Verboten, Restriktionen, Überwachung und Bestrafung.

Leo Bersani, Lee Edelman und Jack Halberstam sind für den *Anti-Social Turn* in der Queer Theory bekannt. *No Future* von Edelman stellt den wohl markantesten Wendepunkt dar: „Edelman’s polemic describes the rejection of futurity as the meaning of queer critique and links queer theory to the death drive in order to propose a relentless form of negativity in place of the forward looking, reproductive and heteronormative politics of hope that animates all too many political projects.“ (Halberstam 2008: 141) Lee Edelman definiert queer als die Verkörperung eines narzisstischen Triebes, die Weigerung sich dem sozialen und politischen System der (besseren) Zukunft und des reproduktiven Versprechens zu fügen. Er verschreibt sich daher einer Negativität, die er mit Ironie, Lacans *Jouissance* und dem Todestrieb verbindet. Edelman hält die Politik für ein gescheitertes Projekt, weil sie sich immer auf eine Zukunft bezieht, die heteronormative Zeitlichkeit bedeutet: Heteronormative Einstellungen reproduzieren sich, so Edelman, durch positive Gefühle, wie etwa Hoffnung, symbolisiert durch die Figur des Kindes. Dem stellt er eine queere Negativität entgegen; er plädiert er für eine Art queere Zukunftslosigkeit und eine Bejahung des Jetzt.

Sara Ahmed beschreibt in *The Promise of Happiness* (2010) Ehe und Familie als „happy objects“, die „future happiness“ versprechen und so definieren, wonach wir streben *sollten*. Jene, die abseits dieser sozialen Normen ihr Glück suchen werden deshalb als unglücklich eingestuft: „Becoming a queer is narrated as giving up on happiness. Queer life is already constructed as an unhappy life, as a life without the ‘things’ that make you happy.“ (2010: 165) Die Loners sind im Sinne dieser Normabweichung queer. Sie verweigern sich dem vorherrschenden System, bauen auf eine eigene Existenz und Lebensweise. Sie verneinen Verpartnerung, jegliche Romantik beziehungsweise romantische Gefühle und heteronormative Vorstellungen von Lebensläufen, von Familie, von Kindern. Sie verfolgen aus Sicht der Gesellschaft und der Politik kein lebenswertes Leben, weil sie allein(stehend) und „für sich“ sind; dadurch kann es wiederum gerechtfertigt werden, sie wie die Tiere zu jagen. Im Wald herrscht eine andere Zeitlichkeit, die sich dem (re-)produktiven Zwang entzieht: „You can be a loner until the day you die.“ Als Loner muss, bis auf das Einzelgängertum, nichts „geleistet“ werden, es wird abgesehen davon nichts erwartet, man existiert einfach, ohne Produktivität oder Reproduktion.

Loner Leader: „Where were you?“

David: „I was masturbating behind one of those trees over there.“

Leader: „Why aren’t you dancing?“

David: „My leg’s a little sore.“

Leader: „Did you dig your grave?“

David: „Not yet.“

Leader: „[...] Don’t expect anyone else to dig your grave for you.“³¹

Die Loners bauen auf Einzelgängertum: Masturbieren ist erlaubt, Geschlechtsverkehr, Flirten und Küssen sind verboten. Läuft jemand in eine Tierfalle, wird dieser Person nicht geholfen. Sie oder er ist auf sich allein gestellt, für sich selbst verantwortlich und jede*r gräbt sein oder ihr eigenes Grab. Eine Referenz, die auf die vorherrschende Angst in unserer Gesellschaft verweist, alleine zu sterben. Getanzt wird nur zu elektronischer Musik, weil sie nicht romantisch ist und sich am besten dazu eigne, alleine zu tanzen.

Abseits der Loners wird, auch im Sinne Edelmans, das Kind im Film als „problemlösendes“ und somit zukunftsorientiertes Element ausgestellt und dieses Denken in seiner Banalität entblößt:

Hotel Manager: „We wish you every success and we hope, you will return to the city as a couple.“

Limping Man: „I’m very happy.“

Nosebleed Woman: „Me too.“

³¹ *The Lobster*, 01:19:03

Hotel Manager: „Congratulations. The course of your relationship will be monitored closely by our staff and by me personally. If you encounter any problems, any tensions, any arguing, that you cannot resolve yourselves, you will be assigned children. That usually helps a lot.“³²

Abgesehen davon, dass die Beziehung einen bestimmten Verlauf hat, der alleine durch die Aufenthalte im Doppelzimmer und der Yacht schon vorstrukturiert ist, „bekommt“ man Kinder wortwörtlich, sie werden zu einem bestimmten Zeitpunkt zugewiesen, und dieser Zeitpunkt ist dann da, wenn es Probleme in der Beziehung gibt. Wo diese Kinder herkommen oder wie sie zugeteilt werden, wird nicht erklärt. Es scheint auch der Wunsch Davids zu sein, Kinder zu bekommen und eine Familie zu gründen. Als David, die Short-Sighted Woman gemeinsam mit der Loner Leader deren Eltern in der Stadt besuchen, tun David und die Short-Sighted Woman so, als wären sie ein (offizielles) Paar.

David: „The only problem with the job is that I don't have enough time for my wife and kids.“

Short-Sighted Woman: „We have four beautiful children.“

David: „But even if we'd never had any children, I would never dream of leaving my wife. Even if it was just the two of us on our own. We'd go on trips. We'd go to Port Fino in Italy and go to a Greek island in summer. And so our relationship would be as intense as it was at the start. I love my wife so much. I could die for her. That's how much I love her.“³³

Hier betont er, dass ihre Beziehung auch ohne Kinder schön wäre. Es bedarf dieser Rechtfertigung, denn, so scheint es, ohne Kinder ist eine Beziehung weniger wert. Interessant ist, dass die beiden gerade hier, in ihrer Performance, die Wahrheit ausleben können.

In einer anderen Szene treffen David und die Heartless Woman auf den Limping Man, die Nosebleed Woman und deren „neue Tochter“: „This is our new daughter, Elizabeth. Elizabeth, give the nice man a kiss!“ David, der der Heartless Woman erneut seine Herzlosigkeit beweisen möchte, tritt dem Kind auf das Schienbein. Es ist, als ob er sich im Sinne Edelmans denken würde: „Fuck you and fuck your Disneyland!“ Dazu lässt sich festhalten, dass dieses (eine) Kind im Film kein Sympathieträger ist. Das ist natürlich eine subjektive Aussage, dennoch: Es wirkt besserwisserisch, ein Schauspielprofi, dabei aber völlig unauthentisch und will schließlich, dass der Limping Man David mit einem Messer ersticht, um das schauspielerische Familienheil aufrecht zu erhalten.

Sexualität scheint von der Zeugung von Kindern gekoppelt zu sein, ist aber genau so wenig mit Genuss verbunden: Die einzige Sexszene im Film, die zwischen David und der Heartless Woman stattfindet, ist emotionslos, maschinell. Hier wird die Leiblichkeit wieder wichtig: Das sexuelle Aufeinandertreffen ist gewaltvoll, desinteressiert; die Heartless Woman streckt David

³² *The Lobster*, 00:36:20

³³ *The Lobster*, 01:11:03

ihr Hinterteil entgegen, sie greift den Akt der Maid auf, ganz im Sinne einer rituellen Handlung, nicht aber Gemeinamkeit oder Intimität, wie im Tierreich. Das Tierreich und das Reich der Menschen weisen weitere Parallelen auf und überschneiden sich im Falle der Loners, die sich den Lebensraum Wald teilen. Carmen Dell'Aversano behauptet in ihrem Werk *The Love Whose Name Cannot Be Spoken: Queering the Human-Animal Bond* (2010), dass der Umgang mit Tieren immer Edelmans *No Future* entspricht:

„Queer does not aim at consolidating or stabilizing any identity [...] but has as its ultimate purpose a critique of identity [...] by making conscious and calling into question the performance that makes us and others what we 'are', which in animal queer means 'humans' and 'animals' respectively. [...] One major object of this subversive perception is time. The animal is indeed the embodiment of Edelman's 'No Future': in our relationship with an animal, all there ever is is Right Now: this moment of play, the soft feel of fur against my chest and under my hands, the warm smell I love.” (2010:103)

Sie schreibt also, dass es in einer Beziehung mit einem Tier immer nur das Hier und Jetzt gibt. Lassen sich die Tiere in *The Lobster* mit Edelmans Theorie verbinden? Es gibt keinen liebevollen Umgang, keinen Genuss oder Streicheleinheiten, außer zwischen David und seinem Bruder Bob, die einzige Mensch-Tier-Verbindung, die mit Emotionen versehen ist. Als Bob von der Heartless Woman getötet wird, weint David. Abseits davon geht es vielmehr darum, sich von den Tieren abzugrenzen. Es gibt verschiedene Strategien, wie solche Differenzen relevant gemacht werden. Menschlichkeit kann sich durch die Abgrenzung und die Erhebung von und über die Tiere performen und wiederholen. Das Aufladen von solchen Differenzen als politisches Werkzeug geschieht auch in *The Lobster*: Die Leben-oder-Tod-Frage wird zur Mensch-oder-Tier-Frage. Die Trennung wird aufrechterhalten und verstärkt, in dem es zur (größtmöglichen) Strafe wird, ein Tier zu werden: Der Limping Man verletzt sich absichtlich selbst, David verhält sich möglichst herzlos und die Biscuit Woman beschließt, sich lieber aus dem Fenster zu stürzen, als sich in ein Tier verwandeln zu lassen. Was bedeutet Mensch-Sein und was Tier-Sein? Was verbindet, was unterscheidet diese Existenzen? Und wie lässt sich diese Grenze queeren?

Bevor diese Fragen verhandelt werden, werden die Räume im Film analysiert, die diese Hierarchien zwischen Paaren, Singles, Loners und Tieren mitstrukturieren.

6.8. Stadt, Hotel, Natur: Symbolische Räume

Die Stadt ist den Paaren vorbehalten, das Hotel den Singles und im Wald leben Tiere und Loners. Es handelt sich hierbei um Gegensätze, die durch Räume ausgedrückt und symbolisch aufgeladen werden: Die Räume *Stadt*, *Hotel* und *Wald* arbeiten hier mit bereits vorhandenen, etablierten mentalen Raumkonzepten der Zusehenden und stellen diese auf den Kopf. Mit

Natur assoziiert man Natürlichkeit, Ruhe, Frieden, Entspannung, Ewigkeit, Leben. Hier bedeutet sie den Tod, Vergänglichkeit, Angst.

Mit der Stadt wird Modernität, Zukunft, Schnelligkeit/Schnelllebigkeit, Fortschritt, eine Vielzahl an Möglichkeiten assoziiert. Im Film wird die Stadt nur „The City“ genannt, es könnte sich dabei um jede beliebige Stadt handeln, wieder ist alles austauschbar; es ist eine durchdesignte Retortenstadt aus Büro Neubauten, metallisch-sauber, das wir durchaus mit Zukunft verbinden. Gezeigt werden breite Straßen, Gebäudekomplexe, Hochhäuser, Restaurants, ein Einkaufszentrum, eine Baustelle, die Wohnung der Eltern. Urbanität bedeutet auch Emanzipation vom Naturzwang; es geht darum, sie als Maschine zu sehen und von natürlich gesetzten Zeitrhythmen zu befreien (vgl. Siebel 1994f: 7).



01:06:27

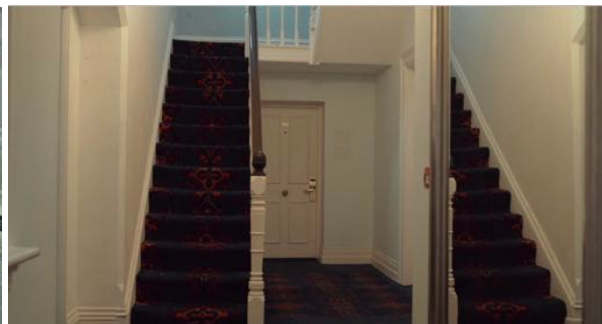


1:12:08

Auch der Raum des Hotels ist symbolisch aufgeladen: Ein Hotel wird mit Reisen, Urlaub, Auszeit und Erholung verbunden. Es ist eine Art Zwischenwelt, ein Ort des Übergangs, des Transits: Nicht fremd, aber auch nicht das eigene Heim, nicht auf Dauer ausgerichtet. Das Hotel als solches ist in *The Lobster* bereits sehr ausdrucksstark; es ist eine Kombination aus moderner und alter Architektur. Die ganze Idee der des Luxushotels als paradiesischer Ort der Freizeit(gestaltung) wird in Frage gestellt; dieses Hotel quält die Gäste mit seinen privaten und publiquen Räumlichkeiten, stellt sie zur Schau. Es ist ein Ort der Disziplinierung, fungiert gleichzeitig als Schule, Straflager, psychiatrische Anstalt, Gefängnis (die Hotelangestellten sind wie Gefängniswärter positioniert) und Krankenhaus. Filmgeschichtlich betrachtet wurde das Hotel schon unzählige Male als bedrohlicher Ort inszeniert, meist in Horrorfilmen.



00:51:18



01:32:50

Wieder wird mit Gegensätzen gearbeitet: „Schein und Sein sind ein elementarer Gegensatz in der Hotelwelt; er bezieht sich wohl auf Architektur, Betrieb und die Angestellten als auch auf die Gäste.“ (Schiemann/Wottrich 2016: k.A.) Ein Hotel ist ein Ort der Vortäuschung und der Oberfläche, genau wie der Film. Sie erlauben die Flucht in alternative Lebens- und Identitätsentwürfe, eröffnen einen Raum, in dem man sich neu erfinden kann. Auch das In-Beziehung-Setzen und Vereinen von eigentlich unvereinbaren, ambivalenten Räumen und Figuren haben das Hotel und der Film gemein. Private und öffentliche Räume, getrennt durch Wände und Stockwerke, verbunden durch Türen, Treppen und Aufzüge. Wieder eine Hin-und-Her-Bewegung, ein Ausloten von Grenzen, ein Dazwischen.

Wie unterscheiden sich diese Räume auf medialer Ebene? Obwohl die beiden Hälften des Films entgegengesetzte ästhetische Pole einnehmen, findet der Film eine visuelle Einheit in seiner Gestaltung. Der Wald ist von offenen Bildräumen geprägt, das Hotel von geschlossenen, aber vor allem von geometrischen Formen. Die Darstellung der Natur ist ebenso wenig futuristisch oder dystopisch, sie ist in üppiges, dunkles Grün gehalten und erinnert dabei an Lars von Triers *Antichrist*. Die Szenen im Hotel unterstützen und verbildlichen die geschlossene, beklemmende Stimmung. Die Bürokratie der Hotel-Welt wird filmisch dargestellt, während der Wald-Teil weniger diszipliniert ist, mehr auf dem Charakter und den Launen der Loner Leader baut als auf einem konkreten System.

Das Innere des Hotels hat mit ihren wiederholten geometrischen Mustern und Schüsse von langen Fluren einen *The Shining*-esque Gruseligkeit. Die Enge und das Ausweglose kommen durch die Geometrie und Gleichheit zum Ausdruck. Neben den vielen Paar-Konstellationen im Bild (und im Zimmer: „20 tranquilizer darts, a pair of sunglasses, four identical grey trousers, four identical butt-down shirts in white and blue...“) findet sich auch in der Zimmernummer die Binarität wieder: 1-0-1, das heißt: Die Welt besteht aus zwei Zahlen, einem binären Code, und zwischen die beiden Einsen hat sich eine 0 geschoben, um sicherzugehen, dass die beiden nicht zueinander finden.

7. DAS TIER: VERQUE(E)RTE MENSCHLICHKEIT?

Der Hummer, der dem Film seinen Namen gibt, ist Symbol des Surrealismus: Dalí platzierte ihn auf einem Telefonhörer, Max Ernst in seinen Collagen, Lanthimos macht ihn nicht direkt sichtbar, aber regt unsere Fantasie damit an. Der deutsche Titel des Films lautet *The Lobster – Hummer sind auch nur Menschen*. Hier wird mit der Mensch-Tier-Grenze auf humoristische Weise gespielt, ähnlich wie auf der Webseite des Films, die ein Quiz zur Verfügung stellt: Nach Beantwortung diverser Fragen schlägt es vor, in welches Tier man sich verwandeln lassen

sollte.³⁴ Wie sieht das Verhältnis zwischen Mensch und Tier abseits der Marketing-Strategien, wie sieht das Verhältnis *im* Film aus?

Zu Beginn stellt sich für den Zusehenden die Frage: Werden die Menschen *wirklich* in Tiere verwandelt? Was im Transformation-Room vor sich geht, wird nur besprochen, nicht gezeigt. Man könnte den Film auch so interpretieren, dass die Menschen von höheren Instanzen angelogen werden. Es könnte, so weit lässt er die Situation offen, auch sein, dass das Hotel die Singles tötet und anschließend wahllos Tiere in den Wald schickt, um die Angst und das System aufrechtzuerhalten. David weigert sich, der Short-Sighted Woman zu erzählen, in welches Tier er die Heartless Woman verwandelt hat. Auch diese Aussage ließe sich dahingehend interpretieren. Es wird hier aber davon ausgegangen, dass die Transformationen tatsächlich möglich sind und vollzogen werden.

Hotel Manager: „Now the fact that you will turn into an animal if you fail to fall in love with someone during your stay here is not something that should upset you or get you down. Just think, as an animal you'll have a second chance to find a companion. But even then, you must be careful; you need to choose a companion that is a similar type of animal to you. A wolf and a penguin could never live together, nor could a camel and a hippopotamus. That would be absurd, think about it.“³⁵

Wichtige Regeln der Menschen scheinen auch für Tiere zu gelten: Während ein weitsichtiger Mensch niemals mit jemand Kurzsichtigem eine Beziehung eingehen kann, ist das auch einem Kamel und einem Nilpferd nicht vorbestimmt. Ziel jeglicher Existenz ist es, eine*n Partner*in zu finden, das haben die Tierwelt und die Welt der Menschen gemeinsam. Aber welche Grenzen werden zwischen Tier und Mensch (oder auch zwischen Tier und Tier) gezogen? Um es mit Christiane Königs Worten zu formulieren: „Wie wird hier generell das Thema der Beziehung oder Nicht-Beziehung zwischen Menschen und Tieren oder – binär gesprochen – der Identität und Differenz mit ihren sämtlichen Zwischenbereichen und Zuspitzungen verhandelt?“ (2009: 49) Wie werden Menschlichkeit und Tierlichkeit performt?

Hotel Manager: „Now have you thought of what animal you'd like to be if you end up alone?“

David: „Yes. A lobster.“

Hotel Manager: „Why a lobster?“

David: „Because lobsters live for over one hundred years, are blue-blooded like aristocrats, and stay fertile all their lives. I also like the sea very much.“³⁶

Man nimmt, wird man in *The Lobster* in ein Tier verwandelt, das Hauptmerkmal in das Tier-Sein mit. So sagt der Limping Man zum Lispering Man: „You'll lisp, even as an animal.“³⁷ Auch

³⁴ <http://thelobster-movie.com/>

³⁵ *The Lobster*, 00:08:08

³⁶ *The Lobster*, 00:08:44

³⁷ *The Lobster*, 00:31:55

die Frau mit den schönen Haaren scheint ein Pony zu wählen, weil sie dadurch ihre Pferdemähne beibehalten kann. Zu einem späteren Zeitpunkt ist ein Pony im Hintergrund im Wald zu sehen, während David und die Short-Sighted Woman miteinander tanzen; ihre „gescheiterte Existenz“ als Hintergrund der Liebenden. David möchte ein Hummer werden, weil diese über 100 Jahre alt werden, blaublütig sind, immer fruchtbar bleiben und er das Meer liebt. Die Prioritäten, die David hier an den Tag legt, sind weit von jeglicher Romantik entfernt: Langlebigkeit, sozialer Status und sexuelle Erfüllung scheinen ihm wichtiger zu sein. Die Hoteldirektorin erklärt in diesem Gespräch, dass sich die meisten Menschen in ein Haustier verwandeln lassen würden, weswegen es so viele Hunde auf der Welt gäbe, was wiederum mit dem Bild des Hundes als treuer Freund und Begleiter spielt.³⁸ Hunde sind emotionale Tiere, loyal, können Beziehungen aufbauen, werden von Menschen geliebt. Als Hund lässt sich eine gewisse Nähe zu der Welt der Menschen aufrechterhalten.

Was aber hat all das mit Queerness oder der Queer Theory zu tun? Queer befragt nicht nur das Konzept Identität, sondern auch Menschlichkeit: „The queer, we could say, runs across or athwart the human.“ (Luciano/Chen 2015: 189) Tiere stehen eng mit der Menschheitsgeschichte in Verbindung: „Am Beginn der Menschwerdung steht – in historischer wie systematischer Hinsicht – die Abgrenzung zum Tier; das Menschsein und die Tier-Mensch-Beziehung sind gleichursprünglich.“ (Möhring et al. 2009: 6) Und weiter: „Die Abgrenzung zum Tier stellt ein essenzielles Moment menschlicher Selbstdefinition dar und ist gegenwärtig massiven Transformationen unterworfen.“ (ebd.: 4) Vorstellungen von Körperlichkeit, Geschlecht und Sex spielen auch in Repräsentationen von Tieren eine Rolle. Dichotomien wie Natur/Kultur bzw. Mensch/Tier haben, wie auch Mann/Frau, immer schon für Höher- und Minderwertigkeitskonstruktionen und Machtausübung in der Gesellschaft gedient. Diese Konstruktionen und Grenzen sollen in diesem Teil der Arbeit näher beleuchtet werden, so wie Carmen Dell’Aversanos *animal queer*, dass die naturalisierte Unterscheidung zwischen Mensch und Tier und der jeweiligen Spezies in Frage stellt. Sie nimmt dabei den Versuch einer Denaturalisierung vor und lenkt den Blick auf eine Leerstelle in der Queer Theory:

„Some humans’ most primitive instinct, deepest need and most heartfelt conviction is [...] to form their most lasting and most vital bonds with non-human animals and to empathize with and support non-human animals in preference to human ones. These people [...] cross the most stable and most entrenched barrier regulating the flow of emotions towards socially sanctioned objects in all human cultures and societies and in the whole course of documented human history; by all definitions of the word, this makes them queer.“ (2010: 78)

³⁸ Hotel Manager: „The first thing most people think of is a dog, which is why the world is full of dogs. Very few people choose an unusual animal which is why they are endangered. A Lobster is an excellent choice.“, *The Lobster*

Es gehe ihr aber nicht darum, alle Grenzen zwischen Mensch und Tier oder zwischen Tieren zu negieren: „Biological differences are not – are never – the point: the point are the discursive and institutional conditions under which some biological differences become social and political differences which are used to establish boundaries, to exclude, to oppress, to maim, torture and murder.“ (ebd.: 88)

In der Wissenschaft sind es auch die Human-Animal Studies (HAS), die sich mit dieser Grenze auseinandersetzen und eng in Verbindung mit der Queer Theory stehen.

7.1. Die Human-Animal Studies und das Tier im Film

Die Begegnung mit Tieren im Film übt seit der Frühzeit des Kinos einen besonderen Reiz aus. Die filmische Darstellung von Tieren beginnt mit den Bewegungsstudien Étienne-Jules Mareys und Edweard Muybridges Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. Nessel 2016: 262). Tiere waren das erste Modell des Kinos (vgl. Möhring et al. 2009: 7): Das Verhältnis zwischen Mensch und Tier konnte auf eine neue Weise betrachtet und gestaltet werden (vgl. Nessel/Pauleit 2012: 7f). Dieses wiederum gibt Aufschluss über weitere Unterscheidungen: „Die Tier-Mensch-Differenz als Basisunterscheidung berührt alle anderen gesellschaftlichen Unterscheidungen; sie bietet Anschlussstellen für die sozialen Differenzierungen nach Klasse, Geschlecht und ‚Rasse‘ und wird selbst von diesen Kategorien mitstrukturiert.“ (Möhring et al. 2009: 6) Es geht somit bei der Darstellung von Tieren nicht nur um Tiere selbst: „Verhandelt wird vielmehr das Menschsein, das Verhältnis des Menschen zu anderen Spezies, Fragen der Moral, des Begehrens, oder des Gefühls. An der Darstellung des Tiers werden menschliche Kultur und Gesellschaft reflektiert – sowie Formen von Politik und Gemeinschaft verhandelt.“ (Nessel/Pauleit 2012: 7) Im weiten Feld der europäischen Kultur- und Geisteswissenschaften ist ungefähr seit der Jahrtausendwende ein *Animal Turn* (Ritvo 2007³⁹) oder auch *Nonhuman Turn* zu beobachten: u.a. Soziologie, Philosophie, Anthropologie sowie Kunst-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft, wenden sich in Form der interdisziplinären Human-Animal-Studies den Tieren zu.

„Die Human-Animal Studies beschäftigen sich also mit Interaktionen, Beziehungen und Verhältnissen zwischen Menschen und Tieren. Sie untersuchen, welchen Raum Tiere in Kultur und Gesellschaft einnehmen und wie sich die Lebensweisen von Tieren und Menschen begegnen und gegenseitig beeinflussen. Im Fokus der HAS steht also die Erforschung der Schnittpunkte zwischen tierischen und menschlichen Gesellschaften.“ (Kompatscher et al. 2017: 16)

Die soziale Konstruktion des Tieres sowie das Herrschafts- und Gewaltverhältnis sind zentrale

³⁹ Ritvo, Harriet (2007): On The Animal Turn. *Daedalus* 136, 118-122.

Themen: „Die Kulturgeschichte hat [...] in den letzten Jahren begonnen, die Tier-Mensch-Beziehung als Schlüssel für eine neuartige Gesellschaftsanalyse zu nutzen, die gleichsam vom Rand her zentrale soziale Strukturen und Machtverhältnisse zu entziffern erlaubt.“ (Möhring et al. 2009: 5)

Diese Entzifferung und Befragung findet auch mittels Film statt: Die HAS analysieren, dekonstruieren und reflektieren Darstellungsformen des Mensch-Tier-Verhältnisses im Film. Schon seit den 1980er-Jahren ist ein Aufkommen diverser Abhandlungen zu beobachten; die Filmgeschichte der Tiere, Medialität, Tierliebe und Empathie, Ästhetik, Tierethik, der symbolische Status von Tieren im Film oder das Verhältnis zwischen Filmtier und Ökologie sind dabei zentrale Themen. Philosophischen Schriften zum Tier(-Mensch-Verhältnis) gibt es u.a. von Martin Heidegger, Jacques Derrida, Gilles Deleuze und Félix Guattari sowie Giorgio Agamben.

Einen Überblick über die HAS zu bewahren ist nicht einfach, ihre wachsende Diversität und Entwicklung ist enorm, die Perspektiven sind breit gefächert. Nicht nur die anglo-amerikanische, auch die deutschsprachige Forschung entwickelte sich in den letzten Jahren rasant: *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies* (Chimaira-Arbeitskreis für Human-Animal Studies, 2013), *Tiere, Texte, Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies* (Spannring et al., 2015), *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen* (Spannring et al., 2015), das *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* (Arianna Ferrari und Klaus Petrus, 2015) und *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal-Studies* (Wirth et al., 2016) sowie *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende* (Kompatscher et al., 2017) sind diesbezüglich relevante Werke.

Auch Werke zum Film mehren sich: 2010 wurde *Human-Animal Studies – Film Studies* von Pete Porter und Margo DeMello veröffentlicht, John Berger fragte bereits 2003: *Warum sehen wir uns Tiere an?* (In: Ders: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*). Von Maren Möhring stammt – gemeinsam mit Massimo Perinello und Olaf Stieglitz – *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne* (2002), auch Roland Borgards Werk *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch* (2016) ist für die Filmtheorie von großem Wert; darin finden sich auch Texte von Sabine Nessel, die Tiere, Film und Gender/Queer Theory in Verbindung bringt (*Das Andere Denken: Tiere, Kinematografie und Gender*, 2011) und gemeinsam mit Winfried Pauleit et al. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien* (2012) veröffentlichte.

Eine andere Richtung schlägt Donna Haraway ein, sie bewegt sich im Bereich Feminismus, Wissenschaft, Tiere, Cyborgs (*A Cyborg Manifesto Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 1985, und *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, 2003). Astrid Schrader (*Abyssal intimacies and temporalities of care: How (not) to care about deformed leaf bugs in the aftermath of Chernobyl*, 2015), Karen Barad (*Verschränkungen*, 2015, *On Touching - The Inhuman That Therefore I Am*, 2012) und Iris Van der Tuin (*New Materialism: Interviews & Cartographies*, 2012 und *A Different Starting Point, a Different Metaphysics: Reading Bergson and Barad Diffractively*, 2011) beschäftigen in ihrer Mensch-Tier-Auseinandersetzung u.a. mit der (Quanten-)Physik, sind Teil einer Bewegung, die sich *New Materialism(s)* nennt und Strukturen und Handlungen auflösen will. Barads „Agential Realism“ meint eine Untrennbarkeit von Sein und Wissen, sie ersetzt Interaktion mit „Intra-Aktion“, und das bedeutet, dass nichts mehr autonom ist.

Eines haben all diese Ansätze und Konzepte gemein: Der Mensch rückt aus dem Mittelpunkt. „Die Animal Studies erinnern an eine [...] zutiefst problematische Differenz: die anthropologische Differenz. Aus dieser Perspektive ließe sich die Aufforderung ableiten, gerade anhand der Vervielfältigung von Differenzen – Geschlechterdifferenz, ethnische Differenz, kulturelle Differenz aber auch die Bild/Ton-Differenz, die Differenz Bewegung/Stillstand, u. v. m. – die Historizität der anthropologischen Differenz zu erkennen.“ (Nessel 2016: 268) Wichtig ist also, neben einer neuen Wertung und Betrachtung der Mensch-Tier-Grenze, ein Abrücken vom bislang vorherrschenden Anthropozentrismus. Luciano und Chen stellen in *Has the Queer ever been Human?* (2015) fest, dass auch Strukturalismus und Poststrukturalismus den Menschen zu sehr in den Vordergrund drängen:

„[...] the ‘human’ [...] has unjustly dominated and unduly limited the horizon of critical thought, even in the work of structuralist and post-structuralist thinkers who sought to de-emphasize the centrality of human agency and intentionality. For despite their identification as antihumanist, both structuralism and post-structuralism [...] respectively remained, in the view of many thinkers associated with the nonhuman turn, irredeemably anthropocentric insofar as they privileged (human) epistemology over ontology, language over matter, ‘representation’ over ‘realism’.” (2015: 189f)

Auch der Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies e. V. bezieht sich in einem Interview auf den Poststrukturalismus; es gehe nicht darum, den Menschen abzuwerten, sondern zu begreifen, dass sowohl Tiere als auch Menschen in Strukturen eingebunden sind:

„[...] die antihumanistische Kritik von [...] Althusser, Foucault, Butler und Derrida [stellt] einen wichtigen Impuls zur Weiterentwicklung des Humanismus dar. [E]s [geht] gerade nicht um eine ethische Abwertung von Menschen [...], sondern um eine Infragestellung des humanistischen Subjekts mit seiner vermeintlichen Autonomie und seiner selbstbestimmten Handlungsfähigkeit, [...] Menschen [sind] in bestimmte, innere und äußere Strukturen eingebunden [...], die ihre Möglichkeiten zu handeln einschränken. Zwar gibt es weiterhin die Möglichkeit gegen diese Strukturen anzugehen, allerdings nicht von außen, als autonomes Subjekt, sondern innerhalb komplexer Machtverhältnisse. Ein solcher poststrukturalistischer Antihumanismus [...] [macht es] unter anderem möglich [...], nichtmenschliche Tiere stärker mitzudenken, nämlich als Lebewesen, die wie Menschen in gesellschaftliche Strukturen eingebunden sind und gewisse Formen von Handlungsfähigkeit besitzen.“ (Kurth et al. 2016: 145f)

Es stellt sich nun in einem ersten Schritt, bevor geque(e)rt wird, die Frage: Wie hat sich der Mensch bislang vom Tier abgegrenzt und in eine Vormachtstellung gebracht?

7.2. Hierarchien und *das Andere*

Das Tier wurde und wird vielfach als das Andere, Nicht-Diskursive, als das Körperliche oder als einfache Form der Präsenz gefasst (vgl. Nessel/Pauleit u. a. 2012: 7f). Lippit schreibt: „Die filmischen Möglichkeiten, etwas jenseits unserer gängigen Grammatik, jenseits des Symbolischen auf die Leinwand zu bringen, werden in besonderer Weise transparent, wenn Tiere im Kino auftauchen. Tiere im Film [...] fungieren als Träger des Realen, das mit ihrem Auftauchen in den Film einbricht.“ (2002: 5) Die Frage der (Un-)Möglichkeit der Repräsentation ist auch für *The Lobster* interessant.

Mona Mönnig schreibt, dass Tiere selten als sie selbst dargestellt werden: „Das Tier fungiert demnach als repräsentierendes Moment, als Medium. Repräsentiert wird hingegen etwas Anderes; das Tier ist nicht selbstreferenziell. Zeichen und Referent sind klar voneinander zu unterscheiden.“ (2013: 242) Sie bespricht die Repräsentation und die Hierarchien in diesen Bildern und erkennt „Konstruktionen tierlicher Sichtbarkeit als Phänomen menschlicher Überpräsenz.“ (ebd.: 241) Der Film zeige, so Mönnig, eine mediale Illusion realer Tiere. Sie sieht tierliches Leibsein als Spur des Authentischen, dem sie mithilfe einer Dekonstruktion der artifiziellen Vorstellungsbilder näherkommen möchte (vgl. Chimaira Arbeitskreis 2013: 14). Jede Wahrnehmung von Tieren sei bereits von Tierbildern durchzogen, von menschlichen Konstruktionen wie Metaphern, Effigien und Bildern überlagert. Sie dekonstruiert jene Bilder einerseits als mentales Bild menschlicher Spiegelwünsche (wie etwa das Verlangen nach Vereinigung mit der Natur), andererseits als Artefakt künstlerischer und künstlicher Bildproduktion (vgl. ebd.: 242).

Mönnig beschreibt das Tier als „anthropomorphes Repräsentat“ (ebd.: 244): Die Repräsentation richtet sich nach der menschlichen Vorstellungsart, dadurch ist das Tier nur artifiziell präsent und wird zu einem Gegenstand reiner Sichtbarkeit; der Mensch wird als Konstrukteur überpräsent; der tierliche Leib wird zum Träger einer fremden Information (vgl. ebd.: 244).

Die Mensch-Tier-Hierarchie gibt es also innerhalb und außerhalb der Tierbilder. In der abendländischen Philosophie wurde – unter anderem durch Aristoteles, Descartes, Kant, Heidegger und Lacan – die Differenz im Sinne einer Hierarchie von Mensch und Tier häufig mit Bezug auf die Sprache bestimmt. Dem Tier fehlen Sprache und Subjektivität – so wird es zu jenem *Anderen* (vgl. Fay 2012: 146).

7.2.1. Sprache

Martin Heideggers Aufsatz *Vom Wesen des Grundes* (1929) erschien zwei Jahre nach *Sein und Zeit* (1927). Es geht darin um die ontologische Differenz, die *Seiendes* von *Sein* unterscheidet: Das *Seiende* ist, so Heidegger, *das, was ist* (ein Ding, ein Mensch, ein Tier). „Dieses Seiende, das wir selbst je sind und das unter anderem die Seinsmöglichkeit des Fragens hat, fassen wir terminologisch als Dasein.“ (1993: 7) Das *Dasein* zeichnet sich also dadurch aus, dass es in der Lage ist, die Frage nach dem *Sein* zu stellen. Die Grundstruktur des *Daseins* sei wiederum das *In-der-Welt-Sein*, das die Möglichkeit meint, dass Seiendes werden kann: Der Mensch kann nach Heidegger selbst (s)eine Welt aus Vorstellungen aufbauen. Diese Freiheit hat das Tier nicht, weil es „weltarm“ ist, diese Bezüge nicht herstellen kann. Heidegger unterscheidet bezüglich dem *In-der-Welt-Sein* drei Kategorien: 1. der Stein (das Materielle) ist weltlos; 2. das Tier ist weltarm; 3. der Mensch ist weltbildend (vgl. 1983: 264).

Der Mensch sei, so behauptet er, ausgesetzt im Seienden. Existenz bedeutet daher ein Hinaustreten in das Nicht-Wirkliche, denn nur der Mensch kann gedanklich in die verschiedenen Möglichkeiten eintreten – das Tier nicht. Existenz hat deshalb mit Extase zu tun: ein Außer-Sich-Sein.⁴⁰

Der Mensch ist nach Heidegger daher mehr als das *animal rationale*. Er sieht den Unterschied vor allem in der Sprache. Am ihrem letzten Tag als Mensch legt die Direktorin der *Woman With Beautiful Hair* nahe, etwas zu tun, dass ihr nur als Mensch möglich ist.

Hotel Manager: „So, today is your last day, and as it's customly, you can choose how you'd like to spend your last night. What I always say in these situations it would be wise to choose something you can't do as an animal, for example read a work of classic literature or sing a song you really like. It would be silly to choose for example a walk on the grounds or to have sexual intercourse with another person because those things you can do as an animal.“

Woman with Beautiful Hair: „I'd like to watch the film *Stand by me* with River Phoenix, Kiefer Sutherland and Richard Dreyfuss. Alone.“

Hotel Manager: „Excellent choice. Lovely film.“⁴¹

Abgesehen von dem sehr trockenen Humor und der Absurdität dieser Szene muss festgehalten werden, dass diese Tätigkeiten Sprachfähigkeit voraussetzen. Ein Buch lesen oder einen Film sehen kann nur, wer sprachfähig ist und sich in Geschichten hinein imaginieren kann. Das wird dem Tier bzw. dem verwandelten Menschen abgesprochen. Spaziergänge oder

⁴⁰ Heidegger verwendet den Begriff Ekstase zur Charakterisierung der ursprünglichen Zeit: „Zeitlichkeit ist das ursprüngliche ‚Außer-sich‘ an und für sich selbst. Wir nennen daher die charakterisierten Phänomene Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart die Ekstasen der Zeitlichkeit.“ (1993: 329)

⁴¹ *The Lobster*, 00:38:48

Geschlechtsverkehr können auch als Tier vollzogen werden und sind deshalb nicht empfehlenswert.

Diese Auffassung, dass die Sprache das Tier vom Menschen trennt, bespricht auch Derrida in seinem Text *Das Tier, Das Ich Also Bin*. Er behauptet, dass das Tier „der Sprache beraubt“ ist (2010: 41) und nur als Vielheit, als Plural existiert. Diese beraubte Sprache bringt den Menschen in eine logozentrische Herrschaftsposition. „Finding oneself deprived of language, one loses the power to name, to name oneself, indeed to *respond* to one's name.“ (Derrida 2013: 401) Gerade westliche phonetischen Schriften täuschen einen Durchgriff von Signifikant auf Signifikat vor („Tier“ = Tier), das Zeichen wird somit unsichtbar. Diese Lüge will Derrida entblößen: „The animal is a word, it is an appellation that men have instituted, a name they have given themselves the right and the authority to give to another living creature.“ (Derrida 2002: 392) Das Wort ‚l'animal‘ ignoriert den Artenreichtum der Tiere und wertet den Menschen gleichzeitig auf. „Beim Singular Tier handle es sich um ein irreführendes gedankliches Konstrukt, um einen sprachlichen Missgriff, der nach ‚Dekonstruktion‘ verlange.“ (Kompatscher et al. 2017: 122) Derrida tut dies anhand seines Neologismus ‚l'animot‘ (vgl. Derrida 2010: 68ff), in dem der phonetische Plural der ‚animaux‘ mitschwingt, da es gleich ausgesprochen wird. *Animal* (das einzelne Tier) und *animnaux* (Plural) und *mot* (bloßer Name, leere Bezeichnung) wird zu *Animot*. Damit will er auf die Unsinnigkeit des Allgemeinbegriffs *Tier* hinweisen. „Das *Tier* sei eine bloße Konvention, ein bloßer Name (*mot*). Denn Tiere existieren im Plural und in der Differenz.“ (Kompatscher et al 2017: 122)

Karen Barad hat, in Bezugnahme auf Heidegger und Derrida, die Frage gestellt: „How did language become more trustworthy than matter?“ (2003: 801) Wenn die Sprache den Menschen zum Menschen macht, dann haben sich die Menschen in *The Lobster* bereits den Tieren angenähert, denn Sprache wird in ihrer Bedeutungslosigkeit entlarvt. Ohne Emotion, Nuancen, Verfeinerung und Subtext lässt sich die Welt nicht begreifen, obwohl alle in ihrer Sprache so direkt sind. Sprache ist zur reinen Konvention und Kommunikation zu purem Informationsaustausch geworden.

„Language, that is, a set of ‚*pre-existing concepts*‘ (162; emphasis in original) thoroughly influences our approach to reality; it makes sensations felt as repetition without difference, and at times simply deceives us.“ (Bergson 1889/1913: 131 zit. nach Van der Tuin 2011: 24) Wiederholungen ohne Differenz, die nur beschreiben oder vorschreiben: „According to Bergson, ‚[I]language transmits orders or warnings. It prescribes or describes... But in either case the function is industrial, commercial, military, always social“ (Bergson 1934/2007: 62f zit. nach Van der Tuin 2011: 24) Nach Bergson ist Sprache nicht dafür gemacht, die vielfältigen inneren Zustände, die die Welt ausmachen, zu beschreiben. Dieser Gedanke wird in *The Lobster*

stark weitergeführt. Die Realität wird der vorgefertigten Sprache nicht gerecht, sie ist trügerisch geworden, die Gegenwart (im Sinne einer Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft) ist von einer Unmöglichkeit ihrer Versprachlichung geprägt, selbst die außersprachliche Realität der festen Bedeutungen, auf die man sich beziehen und zu denen man sich verhalten kann, ist fragwürdig geworden, und so werden Gegenwart und Sprache in ihren virtuellen Bedingungen entlarvt, werden unsicher.

Die Menschen haben vergessen, wie man kommuniziert, oder wurden dazu gezwungen, die Komplexität der Kommunikation zu verlernen. Vielleicht verstummen deshalb regelmäßig die diegetischen Stimmen und weichen der Musik und der Erzählerin, die das Geschehen mit Intensität und Dauer überlagern. Viel von dem, was gesagt wird, wirkt, als wäre es wortgetreu von etwas abgelesen, frei von Emotion und nur fähig, in Polaritäten zu existieren. Diese Polarität geht erst verloren, als sie zur Zeichensprache wechseln. Liebe und Gefühle werden performativ ausgedrückt, so wie auch in der Synchronisation-Exercise, in der es darum geht, zur exakt selben Zeit dasselbe Musikstück zu hören, um sich durch die geteilte Erfahrung nahe zu kommen. Die Gebärdensprache wird auch in Slow-Motion dargestellt, untermalt von einem String Quartett von Beethoven, wodurch erneut ihre Emotionen externalisiert werden, denn in der Sprache gibt es sie nicht mehr.

Aber nicht nur die Sprache fungiert(e) als trennendes Element zwischen Tier und Mensch. Auch die Sorge und die Angst beziehungsweise das Leid stellen ein trennendes Moment dar. Unterscheidet die zukunftsgerichtete Sorge den Menschen vom in der Gegenwart lebenden Tier?

7.2.2. Sorge und Angst

Zurück zu Heidegger. Das Phänomen der Angst vor dem Tod sei das Grundlegende am Dasein des Menschen, denn dieser habe als einziges Sein ein Wissen um die eigene Endlichkeit (vgl. 1993: 66). Durch die Angst wiederum erweist sich das Sein als Sorge (vgl. ebd.: 182f). „Das Dasein erstreckt sich selbst in seinem Sein zwischen Geburt und Tod. Beide ‚Enden‘ sind, solange das Dasein ist. Als Sorge ist das Dasein dieses ‚Zwischen‘.“ (Lehmann 2013: 701). Heidegger selbst drückt es so aus: „Die Sorge ist Sein zum Tode.“ (1993: 329) Die Zeit wiederum ist der existenziale Grund der Sorge. Auch Derrida stellt fest: „[...] time involves something like the knowledge of being mortal [...]“ (2002: 289).

Ein Tier kann sich selbst nicht sehen und kennt den Abstand zwischen sich und seiner Umgebung nicht. Es weiß nichts von seiner eigenen Endlichkeit und hat somit keine eigene Zeitlichkeit. Heidegger behauptete, dass „Care“, also die Sorge bzw. Sorgfalt, aber auch die

Empfindung erst mit der Zeit und einem Bewusstsein über Zukunft möglich werden: „For Heidegger, time makes care possible. Care signifies our (human) relationship to the ‘world’ as distinctly different from an animal’s relation to the world. An authentic mode of caring is future-oriented; it implies knowing and caring about one’s own death.“ (Schrader 2015: 8) Diese fehlende Sorge wiederum reduziert das Tier zu einem so genannten *Nur-lebenden*, eine Existenz, die auf ihr Minimum reduziert ist: „The being of animals is only an example [...]. But for Heidegger it is a trustworthy example of what he calls Nur-lebenden, that which is living but no more, life in its pure and simple state.“ (Derrida 2002: 391)

Nur-lebend zu sein, das muss mindestens so schlimm sein wie der Tod, scheinen doch die Figuren in *The Lobster* den (Frei-)Tod oder lebenslanges Unglück zu bevorzugen.

Auch Astrid Schrader beschreibt eine zeitliche Verschiebung von Sorge. Sie wendet sich allerdings gegen Heidegger und behauptet – mithilfe von Derrida – das Gegenteil: „Gegen diese Version eines menschlichen Exzeptionalismus setzt sie mit Derrida die abgründige Intimität des Endlichen, Sterblichen, als eben das Gemeinsame des Menschlichen mit dem Nichtmenschlichen.“ (Trinkaus 2017: 77) Es geht nicht um Empathie oder ein Hineinversetzen, weil dieser eine Trennung vorausgeht, sondern um Nähe, um eine Intimität der Alterität (vgl. ebd.: 78). Auch dieser Prozess setzt eine Destabilisierung, eine Öffnung der eigenen Position voraus: In der Sterblichkeit, Verletzbarkeit und der damit verbundenen Alterität wird also die Verbindung mit dem Nicht-Menschlichen aufrechterhalten.

In *The Lobster* gibt es dieses *Caring*, diese Fürsorge nicht mehr. Durch die ausgeübten Zwänge (sich über ein Merkmal zu definieren, sich systematisch zu paaren, sich zwanghaft zu lieben) weichen Emotionen einem (animalistischem) Überlebensdrang. Nur die Stärkeren überleben und die Schwächeren werden gejagt, um den Menschen, die in Pärchen und Familien eingeteilt werden, als Spezies weiterzubringen. Die Menschen haben sich, ohne es zu merken, durch den Verlust von Sprache und des Carings schon an die eigene beziehungsweise Heideggers Vorstellung des Tier-Seins angenähert.

Auch Karen Barad nimmt in ihrem Text *On touching - The Inhuman that therefore I am* (2014) Bezug zu Derrida. Es geht ihr um Berührung, um Emotionalität und dass gerade diese Qualitäten dem Nicht-Menschlichen entsprechen: „Wie würden wir uns fühlen, wenn es das Nicht-Menschlich wäre, mittels dessen wir fühlen, uns sorgen, antworten können?“ (Barad 2014: 173). Im Film sind die Tiere die einzigen Wesen, die niemandem etwas zu Leide tun, friedlich „im Hintergrund“ leben, während sich die Menschen gegenseitig ruinieren. Die Fähigkeit zu lieben unterscheidet Mensch und Tier nicht mehr.

In *The Lobster* geht es für die Menschen vielmehr um ein *Überleben* als um ein Leben; mit dem Überleben haben sich sowohl Lee Edelman (*Against Survival: Queerness in a Time That's Out of Joint*, 2011) als auch Jacques Derrida auseinandergesetzt: Es bewegt sich immer zwischen Tod und Leben und lässt sich in Relation zu diesen Begriffen schwer positionieren. Überleben ist Zukünftigkeit, Wiederholungszwang und Todestrieb zugleich: „Neither supplementary to living and dying, nor derived from one or from the other, survival precedes and determines both, according to Derrida, unsettling from the outset every attempt to distinguish between the two.” (Edelman 2011: 152)

Demnach bewegen sich die Menschen zwischen Leben und Tod hin und her, haben ihre Menschlichkeit bereits verloren, ganz ohne Tier zu werden.

7.3. (Un-)Menschlichkeit und Tier-Werden

Limotrophie, zusammengesetzt aus *limes* (lat. Grenze) und *trophè* (griech. ernähren, subsistieren) weist auf eine transgressive Zone hin, eine Art „Grenz-Ernährung“ nach Derrida (vgl. Acil 2017: 60): „what [...] grows at the limit, around the limit, by maintaining the limit [...] what feeds the limit, generates it, raises it, and complicates it” (Derrida 1972: 29f⁴² nach Acil 2017: 61) ist ein essentieller Bestandteil der Analyse von *The Lobster*.

Inhuman als Begriff vereint Gegensätze, in dem das „in“ einerseits ein „innerhalb“ bedeutet, andererseits aber auch eine Unmöglichkeit, ein Unvermögen (vgl. Cohen 2015: 10). Luciano und Chen beschreiben einen *Queer Inhumanism(s)* und beziehen dabei sich auf Edelman und Grosz, die argumentieren, dass das Beleben des Begriffs *inhuman* nicht damit einhergeht, alle(s) in den Begriff *human* einzuschließen oder die Grenzen zu negieren, sondern eine neue Denkbewegung zu schaffen. Ein *Queer Inhumanism(s)* meint keine (neue) Identität, sondern eine Begegnung, die herausfinden möchte, wie beide beiden Begrifflichkeiten aufeinander wirken und sich dadurch erweitern können:

„They posit the inhuman as a method of thinking other-wise, of thinking about the tensions, frictions, and viscous porosity of the human/non-human relation. [...] Rather than simply demand that the inhuman be assimilated into the category of the human, [...] queer scholars are problematizing the ways in which we consider inside and outside, and how when we create such distinctions something is always left out.” (Springgay/Truman 2017: 855)

Deleuze und Guattari beschreiben im Zuge des *becoming-animal*⁴³ ein Werden, eine Öffnung, in der ein Subjekt nicht einer stabilen, sondern nomadischen und anormalen Existenz entspricht,

⁴² Derrida, Jacques (1972): *Positionen*. Wien: Böhlau.

⁴³ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus*. Minnesota: University of Minnesota Press.

die sich nicht definieren lässt. *Nicht-Identität* sei die Bedingung für Freiheit: für Tiere, aber auch für Menschen (vgl. Bruns 2007: 703). Tier-Werden bedeutet, physische und emotionale Angewohnheiten zu verlernen, neu zu lernen, um sich für weitere Perspektiven, für Gemeinsamkeiten mit Tieren zu öffnen, wie Kafkas Gregor Samsa, der als Käfer in völligem Bewusstsein darüber, was passiert ist, aus einer neuen Position heraus reflektiert; Deleuze und Guattari schreiben dazu: „to become a beetle, to become a dog, to become an ape [...] rather than lowering one’s head and remaining a bureaucrat, inspector, judge or judged [...] To become animal is to participate in movement, to stake out the path of escape in all its positivity, to cross a threshold [...]” (Deleuze/Guattari 1986: 13) *Becoming* ist also eine Öffnung, ein nicht-imitativer Prozess. Es soll an dieser Stelle noch ein Zitat von Cox angeführt werden:

„If, for Aristotle, ‘Man’ represented the paradigm of the human, then becoming other will begin with a becoming-woman, the first deviation from man. Becoming-animal represents an even further and more radical step, examples of which Deleuze and Guattari find all over the place: in the writing of Kafka and Melville, in the paintings of Francis Bacon, in the music of Mozart and Messiaen, in films such as Willard and Taxi Driver, and in countless incidents of everyday life. ‘Becoming animal’ does not mean imitating an animal. Again, it is not about given animal forms but about animal capacities and powers. To become animal is to be drawn into a zone of action or passion that one can have in common with an animal. It is a matter of unlearning physical and emotional habits and learning to take on new ones such that one enlarges the scope of one’s relationships and responses to the world.” (Cox 2005: 23)

In diesem Zitat wird betont, dass *der* Mensch als männlich definiert und wahrgenommen wurde, während das Frau-Sein eine erste Abweichung davon darstellt. So auch bei Luciano und Chen, die u.a. mit Begrifflichkeiten von Michel Foucault arbeiten: „‘The human,’ in this body of work, is usually associated with [...] ‘Man’ as glossed in Michel Foucault’s *The Order of Things*⁴⁴: he is rational, bounded, integral, sovereign, and self-aware [...]“ (2015: 190) *Der* Mensch wurde und wird normativ und maskulin gedacht. Luciano und Chen fügen dieser kognitiv-rationalen eine mitfühlend-emotionale Figur (vgl. ebd.: 190) hinzu und beschreiben es als „hetero-gendered pair“, da sie den Stereotypen *weiblich* und *männlich* entsprechen. Die „sympathetic-emotional figure [...] is an affective one: the often-feminized subject of sympathy, defined by the capacity for emotional attachment to others. To be ‘human,’ in this sense, is to feel for others, to love and to grieve and to respond to the suffering of others. (ebd.: 190). In *The Lobster* sind die Menschen weder souverän, noch mitfühlend.

Barad hält fest, dass „[...] wir ‚queeren‘ als Verb verstehen [können], das sich zum Nomen ‚Kreatur‘ verhält.“ (2015: 32) Kreatur, das bedeutet Geschöpf, aber auch bedauernswerter, verachtenswerter Mensch oder ein willenloses, gehorsames Werkzeug eines Anderen.

⁴⁴ Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaft. Berlin: Suhrkamp.

„Zum einen bedeutet das Wort Kreatur ein belebtes Wesen, wobei die Trennlinie zwischen ‚belebt‘ und ‚unbelebt‘ als gegeben angenommen wird, statt als Effekt bestimmter grenzziehender Praktiken. Andererseits ist ‚Kreatur‘ schon in sich queer, da dem Begriff konträre Assoziationen verbunden werden: Er wird sowohl in Kontrast bzw. Unterscheidung zum Menschen (in seinem Bezug auf belebte Nichtmenschen) als auch in Beziehung zum Menschen definiert. Somit sind Kreaturen per Definition inhärent destabilisierend und ohne determinierte Identitäten.“ (Barad 2015: 32)

In *The Lobster* scheint es ausschließlich solche destabilisierenden Kreaturen zu geben. Menschen, die sich unmenschlich verhalten, gehorsame Werkzeuge der Gesellschaft sind, treffen auf Tiere, die zugleich Menschen sind oder waren, im Jenseits und im Diesseits sind, lebendig als Tier, tot als Mensch.

Luciano und Chen betrachten die Menschen auch als Spezies. In diesem Sinne ist der Mensch die stärkere Spezies, der sich gegen das Tier durchsetzen kann, wobei hierbei Begrifflichkeiten wie *un/natürlich* („Homosexualität ist unnatürlich“) ebenso relevant werden wie Zeitlichkeit: „The human as species, then, is both materially ‘here’ (and hence vulnerable to ‘degeneration’ or extinction) and speculative, not yet ‘here.’ This temporal duality obtains for the other forms of the human as well: they refer at once to a putative ‘fact’ of (human) nature, the way things *are* [Hervorhebung im Original], and an ideal, a standard to aspire to, the way things *should be*. [Hervorhebung im Original] (ebd.: 190) Es gibt also immer den Dualismus zwischen dem Zustand des Menschen, wie er *ist*, und das Ideal, das sich in der Zukunft entfalten soll, wie die reine Existenz von Paaren in *The Lobster*, ein Zustand, den das repressive System vom Soll-zum zwingenden Ist-Zustand durchsetzt beziehungsweise herbeiführen möchte.

Die Frage nach der Spezies wird in *The Lobster* neu ausverhandelt, weil es möglich ist, artenübergreifene Verwandlungen durchzuführen. Hier wird das Tier-Werden also in erster Konsequenz auf biologischer Ebene vollzogen. Es ist, als könnte man Dell’Aversano antworten: „Now, biological differences *are* the point.“ Queere Spezies statt queerer Tierliebe? Man könnte davon ausgehen, dass mit Tieren durch die Verwandlungen anders umgegangen oder anders für sie mitgeföhlt wird. Dem ist aber nicht so. Das ehemalige Mensch-Sein wertet die Tiere nicht auf, sondern vielmehr ab. *Becoming-animal* kann hier mehr wortwörtlich als eine mentale Öffnung verstanden werden. Eine Ausnahme stellt die Geschichte des Limping Man dar: Seine Mutter wurde in einen Wolf verwandelt (nachdem ihr Ehemann jemanden fand, der noch besser in Mathematik ist) und in den Zoo verfrachtet. Er besucht sie regelmäßig dort, bis er eines Tages, aufgrund eines starken Bedürfnisses nach einer Umarmung, in das Gehege geht. Die Wölfe attackieren ihn, nur zwei davon stehen still. Zum einen wird hier die Mensch-Tier-Unterscheidung bis zu einem gewissen Grad negiert, er sucht nicht die Nähe zu einem Wolf, sondern zu seiner Mutter; er projiziert sein menschliches Gefühl nach Intimität auf das wilde Tier, dessen menschliche „Seele“ hier zur Debatte steht, die – so die Hoffnung des

Limping Man – in den Körper des Wolfes übergegangen ist, was wieder eine Anthropomorphisierung des Tieres darstellt. Dadurch wird u.a. auch der Körper-Seele-Dualismus aufgespannt. Was bleibt, wenn der Körper geht? Was definiert eine Existenz abseits vom Körper? Und was repräsentiert der Tier-Körper?

7.4. Verlust und Tod

„[...] the animal symbol or image is understood not so much as a sign of absence, or nonpresence, but as a symptom of a deeper and more permanent loss.“ (Burt 2006: 157) Tiere stehen in *The Lobster* meist in Verbindung mit einem Verlust (der Menschlichkeit) oder Tod (nicht nur des Menschen, sondern des Tieres selbst) – auch jene, die eine narrative Rolle spielen: Der Tod Bobs läutet den Prolog ein, tote Hasen dienen David und der Short-Sighted Woman zur ersten Annäherung.

In einer Sequenz erzählt die Short-Sighted Woman in ihrer Funktion als Erzählerin, wie ihr Lieblingessen, Hase, am besten zubereitet wird.⁴⁵ Eine übschüssige Information gepaart mit Perversion (eine moralische Frage wird aufgeworfen: Ist es schlimmer, Tiere zu essen, die zuvor Mensch waren? Und wenn ja, warum?), die weder dem Zusehenden, noch der Geschichte dienlich ist. Zugleich sieht man zwei tote Hasen, die sich farblich in den Grund des Bodens einfügen, nur schwer zu erkennen sind. Auch auf den toten Bob wird ein langer Blick geworfen. Dieses Bild arbeitet mit Kontrast: Rotes Blut ergießt sich auf weissen Fliesen, die Augen sind geöffnet. Das starre Bild erinnert an eine menschliche Leiche. Zuvor werden aber noch die blutigen Beine der Heartless Woman gezeigt, mit denen sie den Hund zu Tode getreten hat. Beide Bilder sind statische, lange Aufnahmen, die mit Bergsons Dauer arbeiten, damit sich der Schock entfalten kann. Deleuze assoziiert auf den Schock im Kino mit einer indirekten Repräsentation von Zeit (vgl. Mroz 2012: 37). Film kann den Betrachtenden mit visuellen Schocks verstören, in Verwunderung versetzen, zum Denken zwingen und im besten Fall zu neuen Denkweisen gelangen lassen.

Eine ähnliche Einstellung findet sich auf die Biscuit Woman wieder, die sich aus dem Fenster gestürzt hat, die Kamera bleibt aber viel weiter weg. Man sieht die Heartless Woman rechts im Bild regungslos an einem Tisch sitzen, die außerdiegetische Musik überlagert sich mit den Schreien. Diese Bilder werfen die Frage auf, welcher Tod tragischer, brutaler ist: Der der Hasen, des Hundes oder der Frau? Wieder muss der Zusehende diese Frage beantworten.

⁴⁵ **Erzählerin:** „You carefully flay the rabbit with a sharp knife and cut off its head. You then slice open its belly and stuff it with well washed bread and green peppers. Not too spicy and a little garlic and mint. You then soak it into lemon juice and leave it a while to marinate the flesh, before you stew it on a stick and roast it over a fire for about an hour. That’s my favourite food. Rabbit.“ // *The Lobster*, 01:04:48



1:05:25



00:42:17



00:49:29

„I killed your brother. I left him to die slowly.“ In dieser Sequenz erwähnt die Heartless Woman mit keinem Wort, dass es sich hier um ein Tier handelt, diese Tierlichkeit wird ignoriert; es ist einfach „der Bruder“. Sie öffnet sein Winseln nach. Bob als Tier kann seinen Schmerz sprachlich nicht ausdrücken, nur Wimmern, in der gezeigten Szene ist es still, man hört weder Stimmen noch Musik, es herrscht eine Sprachlosigkeit. Bob ist übrigens der einzige richtige Name, abgesehen von David, der in den Credits Erwähnung findet.

7.5. Im Hintergrund, im Dazwischen

Erst im Prolog sind in *The Lobster* vermehrt Tiere zu sehen. Nach fast genau einer Stunde sitzt die Maid rauchend im Wald, Vogelgezwitscher ist zu hören, im Hintergrund läuft ein Pfau durch das Bild. Nach ungefähr 1,5 Stunden wird in einer Sequenz ein Flamingo gezeigt, ebenso im Hintergrund. Kurz danach, als die Loner Leader und die Maid das Tagebuch besprechen, läuft ein Kamel durch das Bild. In einer Jagd-Szene springt eine Katze durch den Wald, in der Szene, in der David einsam an einen Baum gelehnt singt, ist es ein Hase. Die Menschen schenken den Tieren keine Aufmerksamkeit, es sei denn, sie sind von Nutzen: Mit einem Schwein lässt es sich besser nach Trüffeln suchen als ohne. Es sind immer Einstellungen in der Totale, in denen die Tiere durch das Bild laufen, die Kamera macht sie nie zum Mittelpunkt des Bildes, das bleiben die Menschen, auf die vielmehr ein zoologischer Blick geworfen wird als auf die Tiere.

Neben den Dichotomien Tod und Leben, Tier und Mensch oder Beziehung und Einsamkeit gibt

es auch die der der An- und Abwesenheit beziehungsweise Präsenz und Nicht-Präsenz. Der Einfluss der Tiere im Film definiert sich auch durch ihre Abwesenheit. Oft wird die Phrase „didn't make it“ verwendet, um zu umschreiben, wenn jemand in ein Tier verwandelt wurde. Jemand hat es (das Mensch-Sein) nicht geschafft, diese Aussage tabuisiert das Tier-Werden nicht nur, es impliziert eine gewisse Abwesenheit, öffnet einen negativen, unsichtbaren Bereich hin zum Tier. Auch der Film selbst schenkt den Tieren nicht so viel Aufmerksamkeit, es wird mehr über sie geredet als dass sie tatsächlich gezeigt werden. Es sind flüchtige „Auftritte“, Momente, Bilder, die sich ähneln, wiederholen und eine Unheimlichkeit kreieren. Es sind ruhige, leise Momente, in denen diese Tiere durch das Bild laufen, oft so unauffällig, dass man sie übersehen könnte. Lanthimos wählt immer wieder Tiere, die eigentlich nicht im Wald zu sehen oder zuhause sind, um sie mit der Intensität aufzuladen, die uns fragen lässt: Was war das wohl für ein Mensch?

Durch das Übersteigern von Dualismen, wie es in *The Lobster* vollzogen wird, lassen sie sich brechen, auch Bergson hat mit dieser Methode gearbeitet; als Folge davon ist nicht(s) mehr trennbar: Die Natur nicht von der Kultur, der Mensch nicht vom Tier, es gibt kein klares Innen oder Außen, Systeme sind voneinander abhängig, können ohne einander nicht existieren. So auch das Hotel und die Loners, die Singles und die Paare. Alles wird ganz strikt voneinander getrennt, dennoch: Die Existenz des Einen erhält das Andere aufrecht und umgekehrt. Wenn Menschen ihre Menschlichkeit verlieren, das Tier nicht mehr für *Tier* steht, dann gibt es nur noch leere Hüllen, die lineare Kausalität wird außer Kraft setzt. Die Untrennbarkeit im Tier wird deutlich; untrennbar zwischen dem Tier als Symbol, als Körper, als Mensch. Eine Nichtlokalisierbarkeit und Nichtidentifizierbarkeit kommt zum Tragen (vgl. Trinkaus 2017: 81). Die Tiere im Hintergrund sind ein Moment der Irritation, des Bruches, ein Ein-Bruch in die menschliche Welt. Die Szenen im Wald bieten Raum für traumartige Verschiebungen, die Tiere eröffnen einen virtuellen Möglichkeitsraum. „Deleuze identifiziert die allgemeine Vergangenheit Bergsons mit der Virtualität. Im Unterschied zur konkreten Vergangenheit des Subjekts, welche die Vergangenheit sinnlich konkreter Gegenwarten enthält, bewahren sich in der allgemeinen Vergangenheit darüber hinaus auch all jene Aspekte, die sich nicht realisiert haben, aber denkbar gewesen wären.“ (Volland 2009: 98) Im sogenannten *Äon* wird Zeit als ein Möglichkeitsraum gedachter Realitäten verstanden, deren spezifische Vergangenheiten auch Auswirkungen auf denkbare zukünftige Ereignisse haben (vgl. Könitz/Ruge 2010:15). So einen Möglichkeitsraum stellen auch diese Tiere dar; virtuelle, nicht realisierte Vergangenheiten entstehen in dem Moment, als eine Gegenwart, die, wie das exotischen Wesen im Hintergrund, (wortwörtlich) vorübergeht. Tiere eröffnen hier Möglichkeits- und

Reflexionsräume, in denen gesellschaftliche und psychische Zustände ausverhandelt werden.



Kamel, 01:28:44



Flamingo, 01:27:25



Pfau, 01:00:18



Pony, 01:24:01

7.6. Blickwechsel

Am Ende des Films und dieses Kapitels bleibt die Frage übrig, was die Heartless Woman meint, wenn sie auf Davids Frage, was die Strafe für seine Lüge sei, antwortet: „They turn you into the animal no one wants to be.“⁴⁶ Hier betreibt Lanthimos wieder sein übliches Spiel, möchte von uns nicht nur, dass wir die Hierarchie Mensch-Tier selbst denken, sondern dass wir auch Hierarchien innerhalb der Tier-Welt kreieren, um uns dann dabei zu erwischen und sie in Frage stellen. Denn Tiere stehen hier für alle, die sich nicht mit der vorherrschenden Konventionen der Mehrheit vereinbaren lassen: Ob Andersdenkende, Geflüchtete oder Freiheitsliebende.

Während sich der nackte Jacques Derrida vor dem Blick seiner Katze entblößt fühlt, hat David vor den Augen seines Bruders Geschlechtsverkehr. Oft wendet sich die Kamera in solchen Momenten (Sex mit der Heartless Woman, das Reiben der Maid an den Schenkeln) vom Geschehen ab und zeigt stattdessen den beobachtenden Bob: Der (tierliche) Blick (*the animal gaze*) ist es, der dazu einlädt, über radikale Alterität nachzudenken. Der Hund sieht aus einer anderen Perspektive, eine, die Menschen im und außerhalb des Films nicht zugänglich ist, und mit dieser Blockade im Perspektivenwechsel wird durch Bob bzw. die Tiere im Film gespielt. Wir werden nicht erfahren, ob Bob als Mensch oder Hund denkt, imaginiert, wie sehr er leidet,

⁴⁶ *The Lobster*, 00:50:17

spricht, benennt; der Film hat nur die Oberfläche, kann nur zeigen; die Gefühle und Denkbewegungen entstehen immer erst im Zusehenden.

Es wird eingeladen, die Perspektiven zu wechseln, auch, als das Bild am Ende des Filmes schwarz wird. Das offene Ende und das schwarze Bild gehen über die Zeit und über das, was wir sehen und wissen können, hinaus, zeigen uns die Perspektive beziehungsweise Position des *Anderen* auf, aus der wir Menschen nicht(s) sehen können. Dazu hört man *Ti'ne afto pou to lene agape?* (*What's this thing called love?*) aus dem Film *Boy on a Dolphin* (Jean Negulesco, 1957), der in Griechenland spielt und Sophia Loren als Schwammtaucherin zeigt, die eine goldene Statue eines Knaben, der auf einem Delfin reitet, findet und die angeblich magische Kräfte hat.

The Lobster stellt Fragen nach Selbsterhaltung, Liebe, Gewalt und Macht. Dieser Film lädt mit seinen Allegorien ein, über vieles nachzudenken: Politik, Gender, Beziehungen, Emotionen, Rasse. Nur eines ist in diesem Film eindeutig: Wenn es kein Dazwischen, keine Verbindungen und Verschränkungen gibt, verdummt und vereinheitlicht die eigentlich so bunte, vielfältige Welt – und dazu zählen Menschen, Tiere, und noch sehr viel mehr.

8. FAZIT

Unsere Gesellschaft hat das Dating und die Heirat in Rituale verwandelt, die einem heteronormativen Zeitraster entsprechen. Diese Rituale strukturieren unser Leben, entscheiden, wie wir leben (sollen) und welches Leben lebenswert ist. In *The Lobster* werden diese Rituale wichtiger als die Liebe selbst. Hinterfragt werden sie nicht. Es regieren Konformität und Homogenität, die unsichtbaren Kräfte ersticken eigenständiges Denken und Individualität im Keim und eignen sich jeden Körper an, der sich den Konventionen nicht fügt: Wer nicht folgt, wird in das Tierreich verbannt.

Wie sehr fühlen wir uns durch gesellschaftlichen Druck in Rollen- und Lebensmodelle gezwungen? Der Film inszeniert die Performativität dieses Zwangs, Machtausübung durch Chrononormativität und Wiederholung und dessen Auswirkungen auf die Gesellschaft. *The Lobster* entfaltet sich in seiner Ambiguität, in dem er das Spiel mit Binaritäten und Widersprüchen aufnimmt. Es gibt kein Gut, es gibt kein Böse, obwohl er gerade das Schwarz-Weiß-Denken behandelt, eine Wir-Gegen-Die-Anderen-Mentalität. *The Lobster* stellt inhaltlich und formal Konventionen und was, was als normal oder natürlich verstanden wird, auf den

Kopf und macht es dadurch anzweifelbar. Lanthimos zeigt, dass Menschen nicht in vorgefertigte Kategorien passen, so wie ein Schuh, der ein bisschen zu groß oder ein bisschen zu klein ist.

Der Film zeigt eine Gesellschaft, in der alles perfekt zusammenpassen muss, deshalb wird auf formaler Ebene mit Kontradiktionen gearbeitet und experimentiert. Verschiedene Rhythmen und Intensitäten treffen aufeinander: Der Schnitt ist rhythmisch, gleichbleibend; die Kamera objektiv und distanziert, wertet nicht; die Musik ist klassisch und würdevoll, aber auch bedrängend, unheimlich; Sprache ist mechanisch, leblos. Der Film verweigert sich dabei nicht vollständig der Logik des Sukzessiven; aber die Verkettungen und lineare Abfolge der Handlungen tritt immer wieder in den Hintergrund, um Erfahrungen der Zeit möglich zu machen. Es handelt sich um ein Aus-Stellen, Ver-Stellen, aus den Fugen geraten, um Leere und Sinnverlust, um Veränderung, Stagnation und Dauer. Ein Durchbruch in das Innere der Zeit, der Platz für Intensität und Intuition macht: für Schock, Brutalität, Einsamkeit, Verzweiflung, Hoffnung, Liebe. Ganz im Sinne des Übergangs von Strukturalismus zu Poststrukturalismus wird auch in *The Lobster* aus einer Linearität ein Nebeneinander, Ineinander: Dadurch verschwinden Hierarchien und es wird Platz für viele Bedeutungen gemacht.

Lanthimos analysiert diese Welt nicht, er lässt das die Zusehenden tun und erzwingt so eine andere Form von Analyse, ein Re-Evaluieren, Re-Konstruieren und Zusammen-Auseinander-Schneiden von Erwartungen, denn einen vorgefertigten Sinn hat *The Lobster* nicht, schon gar keine Lösungen. Wahrheit wird in Frage gestellt und der Zusehende wird eingeladen, zu dekonstruieren, das Filmische neu zu sehen. Es ist ein Film, der zur mentalen Aufgabe wird, zu vielen unterschiedlichen Perspektiven einlädt und keine einheitsstiftenden geistigen Inhalte schafft.

The Lobster zeigt eine Welt der Unsicherheit. Ihm kann kein eindeutiges Genre zugeordnet werden, er arbeitet mit Elementen der Satire, Parodie, Pastiche, romantischen Komödie, Situation Tragedy, mit Science-Fiction und dem Absurden, mit Klischees und Stereotypen.

The Lobster hat ein philosophisches Ende statt einer Resolution. Kein einziges Schicksal ist geklärt: Ist die Loner Leader wirklich tot? Was wurde aus dem Limping Man und seiner „Familie“, haben sie die Resozialisierungsphase geschafft? Wurde aus dem Limping Man tatsächlich ein Papagei? Es gibt keine Antworten, die Ambiguität der Entscheidung Davids in der letzten Szene selbst ist der Gipfel der dysfunktionalen Gesellschaft.

„Queere Affekte lassen sich als uneindeutige und transitive Intensitäten beschreiben, die Verwirrung und ein Bewusstsein darüber stiften können, was es heißt, in einer heteronormativen Gesellschaft zu leben.“ (Tedjasukmana 2016: 13) *The Lobster* bringt den Zusehenden in eine unheimliche Gefühlslage, weil er*sie sich nicht verorten kann, also muss er*sie sich fragen: Würde ich mich dem System fügen? Wäre ich Paar oder Loner? Hätte ich den Mut, mich beiden Gruppierungen zu verweigern? Würde ich mir das Augenlicht nehmen? Würde ich lieber eine unglückliche Beziehung als gar keine führen? Kann ich single und glücklich sein? Als welches Tier würde ich weiterleben wollen? Was der Film erzählt, hängt von den Erfahrungen des Zusehenden ab.

The Lobster lädt zu den erwähnten „multiple, attentive viewings“ ein. Der Film ist ein Prozess der Neugierde, der nie an einem Punkt endgültiger Definition ankommt: Er bahnt den Weg für Unsicherheit. Was *The Lobster* auszeichnet, ist seine offenkundige, neugierige und metaphorische Verfahrensweise. Lanthimos arbeitet mit visuellen und semiotischen Hinweisen, der Film überschreitet die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum, Aktualität und Virtualität.

Queer als Werkzeug zu betrachten und einen dekonstruktiven Blick auf den Film zu werfen, fiel nicht leicht, da es keine klaren Regeln gibt; Dekonstruktion hat auch mit dem Aufgeben von Souveränität zu tun. Es geht nicht darum, von außen etwas anzuwenden, sondern vielmehr um eine offene Bewegung. In einer wissenschaftlichen Arbeit mit Non-Konformität und Regelbruch zu arbeiten, ist nicht einfach. Wie frei darf man* in so einem Fall agieren? Eine Frage, die während dem Schreiben dieser Arbeit immer wieder neu ausverhandelt werden musste.

Gäbe es Raum und Zeit, diese Arbeit weiterzuführen, so wäre der Aspekt der (griechischen) Mythologie von großem Interesse, sowohl im Zuge des Films auch im Zusammenhang mit dem Begriff *queer*; viele Motive ließen sich dadurch neu lesen und analysieren: Ob die Suche nach einem Gegenüber als passendes Abbild oder die Geschichte der Menschen, die einst mit vier Armen und Beinen und zwei Gesichtern kreierte wurden, aber aus Angst vor ihrer Macht von Zeus in zwei Hälften gespalten wurden (Plato, Symposium) – und somit dazu verdammt, ihr Leben mit der Suche nach ihrer zweiten Hälfte zu verbringen. Auch die Verwandlung in das Tier beziehungsweise das Tier als Mischwesen ist ein grundlegendes Motiv in der griechischen Mythologie.

9. QUELLENVERZEICHNIS

Acil, Tufan (2017): *Grenzüberschreitungen (in) der Kunst. Eine praxisbezogene Ästhetik*. Bielefeld: transcript.

Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham/London: Duke University Press.

Ahmed, Sara (2010): *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University Press.

Ahmed, Sara (2011): *Happy Futures, Perhaps*. In: McCallum, E.L.; Tuhkanen, Mikko (Hg.): *Queer Times, Queer Becomings*. State University of New York (SUNY), 159-182.

Antliff, Mark (1993): *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

Barad, Karen (2003): *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 28, No. 3, 801 – 831.

Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and The Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/London: Duke University Press.

Barad, Karen (2014): *Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin*. In: Witzgall, Susanne; Stakemeier, Kerstin (2014) (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Zürich/Berlin: diaphanes, 163-176.

Barad, Karen (2015): *Verschränkungen*. Berlin: Merve.

Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Wetzel, Michael (2011): *Einleitung*. In: Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Wetzel, Michael (Hg.): *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*. München: Wilhelm Fink, 7 – 28.

Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian (2016) (Hg.): *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean (2004) (Hg.): *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge.

Bergson, Henri (1912): *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Diederichs.

Bergson, Henri (1989) [1911]: *Zeit und Freiheit*. Frankfurt am Main: Athenäum.

Bergson, Henri (1991) [1986]: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner.

Bergson, Henri (2007): *Matter and Memory*. New York: Cosimo Classics.

Bergson, Henri (2007b) [1946]: *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. New York: Dover Publications.

Berlant, Lauren (2007): *Neary Utopian, Neary Normal: Post-Fordist Affect in La Promesse and Rosetta*. In: *Public Culture*, 19/2, 273-301.

Berlant, Lauren; Edelman, Lee (2013): *Sex Without Optimism*. Durham/London: Duke University Press.

Bird, Robert (2008): *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books.

Bleicher, Joan Kristin (2008): *Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film*. In: Eder, Jens (Hg.): *Oberflächenrausch*. Hamburg: Lit Verlag, 113 – 132.

Brague, Remi (2015): Einleitung. In: *Henri Bergsons Materie und Gedächtnis*. Meiner: Hamburg.

Browne, Kath; Nash, Catherine J. (2010): *Queer Methods and Methodologies: An Introduction*. In: Browne, Kath; Nash, Catherine J. (Hg.): *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Burlington und Farnham: Ashgate, 1 – 24.

Bruns, Gerald L. (2007): *Becoming-Animal (Some Simple Ways)*. In: *New Literary History*, Volume 38 / 4, 703 – 720.

Burt, Jonathan (2006): *Morbidity and Vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and Animal Film Imagery*. In: *Configurations*, Volume 14/1-2, Winter-Spring, 157-179.

Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2005): *Gewalt, Trauer, Politik*. In: *Butler, Judith: Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Chimaira Arbeitskreis (2013): *Tiere Bilder Ökonomien. Fährtenuche und Streifzüge*. In (ders.): *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld: transcript, 7 – 16.

Cohen, Jeffrey J. (2015): *Stone: An ecology of the inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cox, Christoph (2005): *Of Humans, Animals and Monsters*. In: Thompson, Nato; Thompson, Joseph (Hg.): *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*. Massachusetts: Museum Of Contemporary Art: MIT Press, 18 - 25.

Cuntz, Michael (2011): *Objets temporels und dureé* oder: Die Wiederholung, das Grauen und das Neue. Eine Konfrontation von Roberto Bolaños Erzählungen der Ungleichzeitigkeit mit Poe, Bergson, Duchamp, Simondon und Stiegler. In: Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Wetzell, Michael (Hg.): *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*. Wilhelm Fink: München, 177- 220.

Cuntz-Leng, Vera (2015): *Harry Potter Que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre*. Bielefeld: transcript.

Deeken, Annette (2001): *Visuelle Tropen. Zur Rhetorik des poetischen Films*. In: Felix, Jürgen; Kiefer, Bernd; Marschall, Susanne; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren, 499 – 514.

Degele, Nina (2005): *Heteronormativität entselbstverständlich. Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies*. In: *Freiburger FrauenStudien*, 11 / 17, 15-39.

Deleuze, Gilles (1989). *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1991). *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1986): *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Dell'Aversano, Carmen (2010): *The Love Whose Name Cannot Be Spoken: Queering the Human-Animal Bond*. *Journal for Critical Animal Studies*, Volume VIII, Issue ½, 73 – 125.

Derrida, Jacques (1972): *Die différance*. In: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 29-52.

Derrida, Jacques (1995): *The Time is Out of Joint*. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Deconstruction Is/In America. A New Sense of the Political*. New York: NYU Press, 14 – 38.

Derrida, Jacques (2002): *The Animal That Therefore I Am*. Hg. v. David Wills. In: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2 (Winter), 369 – 418.

Derrida, Jacques (2004): *Die différance. Ausgewählte Texte*. Hg v. Peter Engelmann. Ditzingen: Reclam.

Derrida, Jaques (2010): *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen.

Derrida, Jacques (2013): *Signature Derrida*. Hg. v. Jay Williams. Chicago: University of Chicago Press.

Doane, Mary Ann (2002): *The Emerge of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge: Harvard University Press.

Doty, Alexander (1993): *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eadie, Jo (1994): *Queer*. In: *Paragraph* 17 (3), 244-51.

Eco, Umberto (1987): *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: dtv.

Edelman, Lee (2004): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham und London: Duke University Press.

Edelman, Lee (2011): *Against Survival: Queerness in a Time That's Out of Joint*. In: *Shakespeare Quarterly*, 62(2), 148-169.

Ehrenspeck, Yvonne; Lenzen, Dieter (2003): *Sozialwissenschaftliche Filmanalyse – Ein Werkstattbericht*. In: Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer, Burkhard (Hg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Opladen: Leske + Budrich, 439 – 450.

Fahle, Oliver (2002): *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*. In: *montage av. Erinnern, Vergessen*, 11/1, 97 – 112.

Faulstich, Werner (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Fay, Jennifer (2012): *Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus*. In: Nessel, Sabine; Winfried, Pauleit; Rüffert, Christine; Schmid, Karl-Heinz; Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz + Fischer, 132 – 155.

Fiske, John (1986): *Television: Polysemy and Popularity*. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3, 391- 408.

Foucault, Michel (1996): *Friendship as a Way of Life*. In: Lotringer, Sylvere (Hg.): *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*. New York: Semiotext[e].

Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts.

Frampton, Daniel (2006): *Filmphilosophy*. New York: Columbia University Press.

Freeman, Elizabeth (2005): *Time Binds, or, Erotohistoriography*. In: *Social Text* 23, 57 – 68.

Freeman, Elizabeth (2007): *Introduction*. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Duke University Press, Volume 13 / 2 – 3, 159 – 176.

Freeman, Elizabeth (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham/London: Duke University Press.

Freeman, Elizabeth (2010): *Introduction: Queer and Not Now*. In: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham/London: Duke University Press, 1 – 20.

Fuchs, Christian; Hofkirchner, Wolfgang (2003): *Studienbuch Informatik und Gesellschaft*. Norderstedt: Books on Demand.

Garcia, Christien (2010): *General Queer; or, Lee Edelman and the Oppositional Meaning of Queer*. In: Scherer, Burkhard (Hg.): *Queering Paradigms*. Bern (u.a.): Peter Lang, 11 – 26.

Garský, Zbyněk (2012): *Das Wirken Jesu in Galiläa bei Johannes. Eine strukturelle Analyse der Intertextualität des vierten Evangeliums mit den Synoptikern*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Gay, Christian (2010): *To the Queerly Departed: Looking at Scorsese from a Queer Perspective*. In: Jones, D. M., & Juett, J. C. (Hg.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 218 – 232.

Gehring, Wes D. (1996): *American Dark Comedy. Beyond Satire*. Westport, London: Greenwood Press.

Geller, Theresa L. (2013): *Is Film Theory Queer Theory? Or, Everything I Know About Queerness I Learned at the Movies*. In: Camera Obscura 84, Volume 28 / 3, Duke University Press, 169 – 167.

Genette, Gérard (1994): *Die Erzählung*. München: Fink.

Gotto, Lisa (2013): *Komödie*. In: Kuhn, Markus (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: eine Einführung*. Berlin (u.a.): de Gruyter.

Halberstam, J. Jack (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York/London: NYU Press.

Halberstam, J. Jack (2008): *The Anti-Social Turn in Queer Studies*. Graduate Journal of Social Science, Vol. 5, Issue 2, 140 – 156.

Halperin, David M. (1995): *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Hark, Sabine (1999): *Deviant Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Heckert, Jamie (2010): *Intimacy with Strangers/Intimacy with Self: Queer Experiences of Social Research*. In: Browne, Kath; Nash, Catherine J. (Hg.): *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Burlington/Farnham: Ashgate, 41-54.

Heidegger, Martin (1962): *Being and time*, übersetzt v. John Macquarrie und Edward Robinson. New York.

Heidegger, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Vorlesung Wintersemester 1929/30*, in: Ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 29/30, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (1993): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.

Hieber, Lutz (2012): *Queer Studies*. In: Möbius, Stefan (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 63 – 87.

Hutcheon, Linda (2000): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Jackson, Stevi (2006): *Gender, Sexuality, and Heterosexuality: The Complexity (and Limits) of Heteronormativity*. In: Feminist Theory 7, No.1, 105 – 121.

Jagose, Annemarie (2005): *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag GmbH.

Johnston, Keith M. (2011): *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. London/New York: Berg.

Juhasz, Alexandra (2010): *A Stake in the Future: Transforming Queer Cinema, Staying Dissonant. On Productive Queer Cinema: The Owls*. In: Jones, D. M.; Juett, J. C. (Hg.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 257 – 275.

Karpenstein-Eßbach, Christa (2006): *Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten bei Gilles Deleuze. Medialitäten der Zeit im Film*. In: Penkwitt, Meike (Hg.): *Erinnern und Geschlecht Band 1*. Freiburger FrauenStudien 19, Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung. Freiburg i. Br., 267 – 283.

King, Geoff (2002): *Film Comedy*. London (u.a.): Wallflower.

Klawitter, Arne; Ostheimer, Michael (2008): *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Kompatscher, Gabriela; Spannring, Reingard; Schachinger, Karin (2017): *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Münster/New York: Waxmann.

König, Christiane (2009): *Wie aus einem Mädchen keine Frau, sondern ein Wolf wird*. In: Möhring, Mahren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln (u.a.): Böhlau, 47 – 62.

Kraß, Andreas (2003): *Queer Studies: eine Einführung*. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–28.

Kreutzer, Oliver et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Kuhn, Anette; Westwell, Guy (2012): *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Kurth, Markus; Keller, Helen; Rosen, Aiyana (2016): *Human-Animal Studies zwischen wissenschaftlicher Distanz und politischem Engagement. Ein Gespräch über Wissenschaft, Politik und Gesellschaft mit dem Chimaira-Arbeitskreis*. In: sub/urban. zeitschrift für kritische stadtforschung. Band 4, Heft 2/3, 145-154.

Lehmann, Karl (2013): *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage im Denken Martin Heideggers*. Band 2. Freiburg i.Br.: Universitätsbibliothek.

Leibetseder, Doris (2010): *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*. Bielefeld: transcript Verlag.

Lippit, Akiza Mizuta (2002): *The Death of an Animal*. In: Film Quarterly 56/1, 9 – 22.

Lorraine, Tamsin (2003): *Living a Time Out Of Joint*. In: Patton, Paul; Protevi, John (Hg.): *Between Deleuze and Derrida*. New York: Continuum, 30 – 45.

Luciano, Dana (2007): *Arranging Grief. Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*. New York/London: New York University Press.

Luciano, Dana; Chen, Mel Y. (2015): *Has the Queer ever been Human? Introduction*. In: GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies. Duke University Press, 182 – 207.

McCallum, E.L.; Tuhkanen, Mikko (2011). *Introduction. Becoming Unbecoming*. In: McCallum, E.L.; Tuhkanen, Mikko (Hg.): *Queer Times, Queer Becomings*. State University of New York 2011, 1 – 21.

Möhring, Maren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf (2009): *Tierfilme und Filmtiere. Eine Einleitung*. In: Möhring, Maren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln (u.a.): Böhlau, 3 – 10.

Mönnig, Mona (2013): *Konstruktionen tierlicher Sichtbarkeit als Phänomen menschlicher Überpräsenz*. In: Chimaira-Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hg.): *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld: transcript, 241 – 266.

Mroz, Matilda (2012): *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Münker, Stefan; Roesler, Alexander (2012): *Poststrukturalismus*. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler.

Nessel, Sabine (2016): *Tiere und Film*. In: Borgards, Roland (Hg.): *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 262 – 270.

Nesse, Sabine; Pauleit, Winfried (2012): *Vorwort. Ist das Filmtier ein spezifisches Tier?* In: Nessel, Sabine; Winfried, Pauleit; Ruffert, Christine; Schmid, Karl-Heinz; Tews, Alfred (Hg.) (2012): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz + Fischer, 7 – 10.

Nowlan, Bob (2010): *Queer Theory, Queer Cinema*. In: Jones, D. M.; Juett, J. C. (Hg.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2-19.

Powell, Helen (2012): *Stop the Clocks! Time and Narrative in Cinema*. London/New York: I.B. Tauris.

Reynolds, Jack (2010): *Time Out Of Joint: Between Phenomenology and Post-Structuralism*. In: Parrhesia, Nr. 9, 55- 64.

Rölli, Marc (2004): *Einleitung: Ereignis auf Französisch*. In: Rölli Marc (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink, 7 – 42.

Schaub, Mirjam (2006): *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink.

Schrader, Astrid (2015): *Abyssal intimacies and temporalities of care: How (not) to care about deformed leaf bugs in the aftermath of Chernobyl*. *Social Science of Studies*. In: Sage, Volume 45, Issue 5, 1 – 26.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993): *Tendencies*. Durham, NC: Duke University Press.

Schanze, Helmut (2001): *Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung*. In: Felix, Jürgen; Kiefer, Bernd; Marschall, Susanne; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Die Wiederholung*. Schüren: Marburg, 31 – 40.

Scherer, Burkhard (Hg.) (2010): *Queering Paradigms*. Bern & Co.: Peter Lang.

Schiemann, Swenja; Wottrich, Erika (2016): *Film-Bühne Hotel: Begegnungen in begrenzten Räumen*. München: edition text + kritik.

Seigworth, Gregory J.; Gregg, Melissa (2010): *An Inventory of Shimmers*. In: Seigworth, Gregory J.; Gregg, Melissa (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press, 1 – 28.

Sombroek, Andreas (2015): *Eine Poetik des Dazwischen: Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript.

Springgay, Stephanie; Truman, Sarah E. (2017): *Stone Walks: inhuman animacies and queer archives of feeling*. In: *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 38/6, 851-863.

Tedjasukmana, Chris (2016): *Queere Theorie und Filmtheorie*. In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden, k.A.

Trinkaus, Stephan (2017): „Into the Chthulcene“ – Wissen, Fiktion und Sorge nach dem Menschen. In: Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog. Experimentalräume zwischen Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, 69 – 84.

Vagt, Christina (2014): *Einführung*. In: Bergson, Henri. *Dauer und Gleichzeitigkeit* (Original 1922). *Über Einsteins Relativitätstheorie*. Hamburg: Philo Fine Arts, 7 – 46.

Van Der Tuin, Iris (2011): *A Different Starting Point, a Different Metaphysics: Reading Bergson and Barad Diffractionally*. In: *Hypatia*, Vol. 26, No. 1, 22-42.

Van der Tuin, Iris (2013): *The Untimeliness of Bergson's intuitive metaphysics: Reading Diffractionally*. In: Mullarkey, John; de Mille, Charlotte (Hg.): *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 232 – 246.

Volland, Kerstin (2009): *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Vossen, Ursula (2001): *Die zweite Chance. Differenz und Wiederholung in Alain Resnais' SMOKING / NO SMOKING*. In: Felix, Jürgen; Kiefer, Bernd; Marschall, Susanne; Stiglegger, Marcus (Hg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren, 479 – 490.

Voytilla, Stuart; Petri, Scott (2003): *Writing the Comedy Film: Make 'em Laugh*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Wehmeier, Henrik (2018): Das filmische Off als markierte Leerstelle. Audiovisuelle Inszenierungsstrategien einer anwesenden Abwesenheit in *Nachthelle* (2015). In: Ehrler, Martin; Weiland, Marg (Hg.): *Topografische Leerstellen. Ästhetisierung verschwindender und verschwundener Dorfer und Landschaften*. Bielefeld: transcript, 443 - 460.

Wetzel, M. (2010): *Derrida*. Stuttgart: Reclam.

Wulff, Hans J. (2011): *Filmanalyse*. In: Ajaß, Ruth; Bergmann, Jörg (Hg.): *Qualitative Methoden in der Medienforschung*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 220 – 244.

Wuss, Peter (1993): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma.

ONLINE-QUELLEN

Bruns, Katja (2012): Iteration. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7562> [Zugriff 01.07.2018]

IMDB, *The Lobster* (2015): <https://www.imdb.com/title/tt3464902/> [Zugriff 02.07.2018]

Lanthimos, Yorgos: <https://www.lanthimos.com/biography/> [Zugriff 30.05.2018]

Malsky, Bea (2017): Pleasure Won: A Conversation With Lauren Berlant: <https://thepointmag.com/2017/politics/pleasure-won-conversation-lauren-berlant> [Zugriff 11.7.2018]

Kenny, K. (2009): The performative surprise: parody, documentary and critique. *Culture and Organization*, 15 (2). https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/2700/0902_Culture_and_Organization.pdf?sequence=1 [Zugriff 09.07.2018]

Könitz, Christopher; Ruge, Wolfgang (2010): „The Tracey Fragments“ als Zeitbild: Gilles Deleuzes Filmtheorie am Beispiel. In: *wissenschaft in progress. Kommunikation / Medien / Sprache / Bildung*. 1.12, 8. Ausgabe, 4. Jahrgang, 4-24. <http://dl.ruge.at/2012/Koenitz-Ruge-2012-The-Tracey-Fragments-als-Zeitbild.pdf> [Zugriff 05.07.2018]

Siebel, Walter (1994): Was macht eine Stadt urban? Oldenburger Universitätsreden. Nr. 61. http://www-a.ibit.uni-oldenburg.de/bisdoc_redirect/publikationen/bisverlag/unireden/ur61/dokument.pdf [Zugriff 01.07.2018]

FILMOGRAFIE

The Lobster (2015). R: Yorgos Lanthimos. Santa Monica, CA: Lionsgate, 2016. DVD.

ABSTRACT

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, die Queerness des Films *The Lobster* (2015, R: Yorgos Lanthimos) herauszuarbeiten. *Queer* wird dafür von der Triade *Sex – Gender – Desire* gelöst und als verunsicherndes Potenzial verstanden: Nicht nur inhaltlich, sondern auch in seiner Form kann ein Film queer sein; wenn er Grenzen verhandelt und überschreitet, wenn er mit Konventionen und Affekt spielt und selbstreflexiv ist, Denkfiguren denaturalisiert, das Verhältnis von Form und Inhalt aus dem Gleichgewicht bringt und neue, außergewöhnliche Perspektiven und Interpretationsräume öffnet.

Inhaltlich sind es die Infrage-Stellung des Konzepts Identität, das Spiel mit Binaritäten und gesellschaftliche Machtausübung durch künstliche Differenzen, die den Film queer machen. Als Folge eines repressiven Zustandes werden romantische Gefühle politisch und Menschen Identitäts- und emotionslos. *The Lobster* zeichnet eine Welt, die auf binären Strukturen baut: Dichotomien wie Single und vergeben, Tier und Mensch oder hetero- und homosexuell werden performativ aufrechterhalten und extrem gesteigert, ein „Dazwischen“ gibt es nicht. Durch diese extreme Steigerung werden diese Kategorien aber fragil und hinterfragbar.

In dieser Arbeit trifft eine strukturalistische Filmanalyse auf einen poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Blick.

Im Fokus der Arbeit steht einerseits die queere Zeitlichkeit, die etablierte raumzeitliche Normen aussetzt und neu ausverhandelt. Der Film zeigt, wie durch Zeit Macht ausgeübt werden kann, spielt mit einem linearen Ablauf, setzt diesen stellenweise aus, spielt mit Dauer und Intensitäten (Bergson), mit Zeit-Bildern (Deleuze), Desorientierung (Sara Ahmed) im Sinne einer Zeit sowie Bildern aus den Fugen (Derrida), einer Negativität (Edelman), mit Erwartungshaltungen und Affekt. Er verweigert sich einer gewissen Produktivität, stellt eine filmische Suchbewegung dar und entfaltet eine Offenheit gegenüber dem Zusehenden, der sich am Film beteiligen, sich positionieren muss und im Idealfall ständig die Perspektiven wechselt.

Der zweite Hauptteil der Arbeit wird den Tieren und der damit einhergehenden Ausverhandlung von Menschlichkeit gewidmet. Wenn es die größte Strafe ist, Tier zu werden, dann impliziert das ein Denken in Kategorien und Hierarchien; die anthropologische Grenze, die auch zentrales Thema der Queer Theory ist, wird hier gefestigt, gleichzeitig aber auch überschritten und verque(e)rt. Mit Theorien von Martin Heidegger, Jacques Derrida, Karen Barad und Astrid Schrader wurde diese Grenze ausverhandelt und analysiert. Sprache, Caring und Sorge, die einst nur Menschen zugesprochen wurden, wurden verlernt, während die Tiere dieses Scheitern und einen Verlust symbolisieren, sich zwischen einer An- und Abwesenheit bewegen, sie sind in jenem „Zwischen“ (Leben und Tod, Körperlichkeit und Seele, Mensch

und Tier, Diesseits und Jenseits, Repräsentation und Nicht-Repräsentation, An- und Abwesenheit, virtuell und aktuell), dass den Menschen verloren gegangen ist, verweisen auf Alterität und zeigen dem Menschen durch eine Blockade im Perspektivenwechsel dessen Blindheit auf.

ABSTRACT (ENGLISH)

This thesis tries to work out the queerness of the Film *The Lobster* (2015, R: Yorgos Lanthimos). Queer was detached from the triad *Sex – Gender – Desire* and understood as an unsettling potential, not only contentwise but concerning the form; a film can be queer in its form when it breaks up binaries, plays with conventions and is self-reflexive; when it destabilizes form and content and opens up new perspectives and and room for interpretation. Contentwise it is the questioning of the concept of identity and the display of social power through artificial differences that make the film queer. It shows a world that is built out of binary structures: dichotomies like single/in a relationship, human/animal, hetero-/homosexual. There is no in-between. As a consequence, romantic feelings become political and humans lose their identities and emotions.

In this work, a structural film analysis was combined with a poststructuralist view, deconstruction and queer reading.

On the one hand, the thesis focuses on queer time. Queer time discusses and questions established heteronormative spatiotemporal norms and opens up new possibilities of structuring a life, new possibilities of giving sense and meaning to a life.

The film shows how power can be ruled out through time, it plays with a linear course of action, dismisses its chronology at some points, plays with *durée* and intensities (Bergson) instead, with time-images (Derrida), deorientation (Ahmed), with time and shots out of joint (Derrida), negativity (Edelman), with expectations (of the audience) and affect. It denies a certain productivity, establishes a filmic searching process and show openness towards the audience, who has to situate itself, give itself answers, because the film won't do it.

On the other hand, the thesis focuses on the relationship between humans and animals; it looks at how the animals are staged in order to find out what that tells us about the humans on display and what it means to be human. If it is the greatest punishment to become an animal, then this implies a thinking in categories and hierarchies; the anthropological border, which is a central topic in Queer Theory, is strengthened and crossed at the same time. With theories of Heidegger, Derrida, Karen Barad and Astrid Schrader this human-animal-border was looked at, discussed and analysed; language, caring and death were once the tools to separate humans from animals. In this film, however, this is no longer the case. Humans lost their ability to express their feelings with language, to care about one another, while animals in the film represent that loss. The animals move between presence and absence, they are in an in-between (life and death, body and soul, human and animal, this world and another world, virtual and actual) that the humans have lost, point to alterity and put human blindness on display.

Seq- uenz	Darstellung	Dialog	Ton	Kamera / Einstellung	Zeit
	Opening Credits.				00:00 – 00:27
1	Eine Frau fährt mit dem Auto durch eine Landschaft, es regnet. Es dauert 37 Sekunden, bis sie das Auto stoppt. Sie steigt aus, erschießt einen Esel auf einem Feld. Der zweite Esel, der danebensteht, geht zu dem erschossenen Esel. Die Frau steigt wieder in das Auto ein.		Regen, der auf das Auto prasselt. Quietschende Scheibenwischer. Pistolenschuss. Biependes Auto.	Close-Up (seitlich); Die Kamera bleibt im Auto, während sie aussteigt. Drehung der Kamera, ist leicht verwackelt („ruckt“ wie das Auto). Durch die Drehung und die sich entfernende Frau wird die Einstellung zur Totalen, fast schon zum Panorama-Shot.	00:27 – 01:47
2	Schwarzes Bild, weiße große Schrift: THE LOBSTER		Kein Ton	Standbild	01:47 – 01:52
3	David von schräg/hinten (over-shoulder). Er atmet, ein Hund liegt am Boden vor ihm, sieht ihn an. Er trägt Hemd, Schnauzer, Brille, ist unauffällig / durchschnittlich. Er atmet, Pause. Es klingelt an der Tür, der Hund bellt.	Sie (Off): I'm really sorry. Er : Does he wear glasses or contact lenses? Sie (Off): Glasses. Sie (Off): You'll have to hurry up.	Gespräch, Hund.	Amerikanisch / Over-Shoulder. Die Kamera bewegt sich sehr langsam auf ihn zu (Zoom).	01:53 – 02:35
	Überblendung		String Quartet		02:35 – 02:39
4	Blick auf Haus, die Stadt erhebt sich im Hintergrund. Menschen, die wie Kellner aussehen, begleiten David zu einem weißen Van.	Erzähler:in : He decided that his brown leather shoes were the best pair to wear. His back hurt a little but not like some other times in the past when the pain was intolerable.	Musik und Erzähler:in. Kein innerdiegetischer Ton. String Quartet in F Major, Op. 18, No. 1, Adagio	Szene beginnt mit Überblendung. Wechsel von halbtot zu total. Kamera wackelt, fährt dem Van hinterher (Unsicherheit?).	02:39 – 02:55 David in Begleitung

	Schnitt auf den fahrenden Van von hinten, Stadt weicht ländlicher Gegend.	He was thinking his wife didn't love him at all any more. He didn't burst into tears and he didn't think that the first thing most people do when they realize someone doesn't love them anymore is cry. Stimme geht über in die nächste Szene.	Affettuoso Ed Appassion / Juilliard String Quartet	02:55 – 03:01 Schnitt auf Van von hinten 03:02 – 03:08 Landschaft
5	Man sieht David zum ersten Mal von vorne. Er beantwortet alle Fragen, überlegt bezüglich seiner sexuellen Ausrichtung, möchte dann aber als heterosexuell registriert werden. Schließlich muss er ein Registrierungsformular unterschreiben.	Rezeptionistin: Sir, do you mind taking a look into camera here for me? That's okay, thank you. David: Have you ever been on your own before? No, never. Are you allergic to any foods? – No. - Your last relationship lasted how many years? – Around 12. – Do you remember how long I was exactly, Sir? – 11 years and one month. – Sexual preference? – Women. However, I had one homosexual experience in the past in college. Is there a bisexual option available? – No Sir, this option is no longer available since about last summer due to several operational problems. I'm afraid you'll have to decide right now if you want to be registered as homosexual or a heterosexual. - I think I should be registered as a heterosexual. – „Any children, Sir? – No. – And the dog? My brother, he was here a couple of years ago but he didn't make it. You might remember him; medium built, 48 years old, bald patch, brown hair. – I'm afraid not Sir. Okay, I'd like you to write your name clearly on this form, in capital letters. And sign it please.	Diegetischer Ton mischt sich mit der Musik (nach wie vor String Quartet). Der Hund bellt und wimmert, die Musik verstummt nach und nach. – Vogelgezwitscher, Schritte im Hintergrund. Schritte von High Heels → in dem Moment, in dem David sich entscheiden muss, er hetero- oder homosexuell eingestuft werden möchte → er blickt nicht wohin er will (er blickt der Frau nach?) → „I think I should be registered as a heterosexual.“	Medium Shot auf David: er sitzt; Einstellung ändert sich nicht. 03:08 – 04:45

5	David an der Rezeption; nun ist auch die Rezeptionistin im Bild.	Rezeptionistin: Thank you very much. And so you are not allowed to use the volleyball on the tennis courts, these are only for the couples. You can use the facilities for individual sports such as squash and golf. You can stay in the hotel up to 45 days, you'll be staying in a single room. If everything goes well and you make it, you'll be moved to a double room.	Nur Text, Hund aus dem Off.	Zwischen Halbtotale und Amerikanisch. Beide sind im Bild, Kopf bis zu den Knien. David bewegt sich aus dem Bild. Das Bild an der Wand ist schief.	04:45 – 05:06
	David nimmt sein Gepäck und den Hund.		Musik fängt wieder an; diesmal unheimlich.	Halbtotale.	05:07 – 05:11
	Das schlossartige Hotel am Wasser in sepia-artige Farben getaucht.		Musik geht weiter in diese Szene, samt Plätschern des Wassers.	Panorama.	05:12 – 05:18
6	Kamera fokussiert David, der seine Ringe abnimmt; im Hintergrund sitzen Menschen in Unterwäsche. Die Maid stattet David mit Kleidung und Schuhen aus. David zieht sich aus. Schließlich Einstellung auf die halbnackten Menschen: zwei vorne (ein junger Mann und eine Frau mittleren Alters, hinter ihnen ein älterer Mann und eine dunkelhäutige Frau). Die blonde Frau wiederholt die Aussage über den Friseur, um sich zu vergewissern.	Maid: I'm afraid you cannot keep any of your personal belongings. We will provide you with everything you need as far as garments, accessories, and shoes are concerned. You can keep this. – David: Thank you. – Shoe size please? – „44 ½ – 44 or 45? There are no half sizes. - 45. - If you need a haircut, call the reception one day ahead. Smoking is not allowed. That way you will be able to run longer during the hunt without getting tired and your breath won't smell bad when you kiss. Enjoy your stay. Biscuit Woman: Excuse me, if we need to get a haircut, we must call the reception a day before, is that right? – That's right.	Giegetische Geräusche, Musik ist verstummt.	Schuss-Gegenschuss zwischen David und den Hotelangestellten. Halbtotale / Amerikanisch. Dann Einstellung auf andere Hotelgäste, Amerikanisch. Zum Schluss der Szene eine Totale auf alle im Raum.	05:19 – 06:21

7	Die Kamera zeigt, was gesprochen wird; erst Aufnahme auf David von hinten, dann Fenster, dann beobachtet die Kamera Einzelheiten im Zimmer: Das Gewehr, der Tisch, den Kleiderschrank. David ist dabei die meiste Zeit verschwommen. Er blickt aus dem Fenster. Auf der Straße stehen aufgereiht Hotelgäste mit ihren Gewehren, am Boden liegen „Loners“. Die Maid zählt gefangene Loner auf und teilt den Hotelgästen zusätzliche Tage zu.	Erzählerin: His room number was 1-0-1. A tranquilizer gun was hanging on the wall above his bed. On the table were 20 tranquilizer darts, a black plastic watch, a pair of sunglasses and a cologne for men. Inside the wardrobe were four identical grey trousers, four identical button-down shirts in white and blue, a belt, socks, underwear, a blazer, a stripe tie and a white bath rope. He looked out the window. The unconscious bodies of the captioned loners were lying on the wet ground. <u>Thank god they wear those waterproof ponchos, he thought.</u> Maid: Room 1-9-5. Two Loners, two extra days. Room 2-7-2. One Loner, one extra day.	Musik beginnt wieder (String Quartet). Sie ist durchgehend zu hören, bis 07:30, dann verstummt sie. Stimmen von draußen. Kamera „schneidet“ mit der Erzählerin mit. Einstellung auf das Fenster und David dahinter, danach Blick auf Straße (Totale), wieder aber durch das Fenster. Kamera zoomt langsam auf das Geschehen.	Totale, dann Einstellung auf Fenster, Nahaufnahme, Davids verschwommener Kopf. Kamera „schneidet“ mit der Erzählerin mit. Einstellung auf das Fenster und David dahinter, danach Blick auf Straße (Totale), wieder aber durch das Fenster. Kamera zoomt langsam auf das Geschehen.	06:22 – 06:27
8	Er liegt im Bett, jemand klopft an die Tür. Die Hotelmanagerin und ihr Mann kommen rein, zwei Mitarbeiter sind auch dabei. Hinter David ist verschwommen der Hund zu sehen. Die Hotelmanagerin ist klassisch, fast streng gekleidet, trägt eine Perlenkette, sitzt aufrecht. Sie begrüßt David, fragt nach dem Tier seiner Wahl, dann wird ihm eine Hand nach hinten gebunden. Der bellende Hund wird gezeigt. Die Hotelmanagerin und ihr Mann gehen, die Angestellten legen ihm den Gürtel an, binden seine Hand nach hinten und versperren mit dem Gürtel seine Hose.	Hotel manager: Hello, I'm the hotel manager and this gentleman is my partner. We'd like to welcome you. You are one of the lucky ones, you have one of our superior rooms with a view. Did you read the leaflet? David: Yes, I did. – Very good. Now the fact that you will turn into an animal if you fail to fall in love with someone during your stay here is not something that should upset you or get you down. Just think as an animal you will have a second chance to find a companion. But even then you must be careful. You need to choose a companion that is a similar type of animal to you. A wolf and a penguin can never live together, nor could a camel and a hippopotamus. That would be absurd, think about it. I understand this discussion is a little unpleasant for you, but it is my duty to prepare you psychologically for all possible outcomes. Now have you thought	Wieder hört man am Ende des Gesprächs den Hund im Hintergrund leicht wimmern; als sie ihm den Gürtel anlegen, bellt er. Als Die Hotelmanagerin geht, fängt die unheimliche Musik wieder an. Zwischendurch wieder langsamer Zoom auf David. Die Kamera begleitet statisch das Geschehen, wechselt zwischen den agierenden Personen, lässt zum Schluss nur David über, filmt Brust – Knie, lässt seinen Kopf weg. Aufnahme auf Hund.	Zwischen Habtotale und Amerikanisch, nur Füße abgeschnitten. Kamera wechselt zwischen der Hotelmanagerin und David hin und her (Schuss – Gegenschuss). Wieder sind nicht die ganzen Körper zu sehen, Nahaufnahmen. Zwischendurch wieder langsamer Zoom auf David. Die Kamera begleitet statisch das Geschehen, wechselt zwischen den agierenden Personen, lässt zum Schluss nur David über, filmt Brust – Knie, lässt seinen Kopf weg. Aufnahme auf Hund.	07:43 – 10:00

		about what animal you'd like to become when you end up alone? - Yes. A Lobster. - Why a Lobster? - Because Lobsters live for over 100 years, they are blue blooded, like aristocrats, and stay fertile all their lives. I also like the sea very much. I waterski and swim quite well since I was a teenager. - I must congratulate you. The first thing most people think of is a dog. Which is why the world is full of dogs. Very few people choose an unusual animal which is why they are endangered. A Lobster is an excellent choice. Could you stand for us please? This is to show you how easy life is when there are two of something rather than just one. We tend to forget that from time to time. The handcuffs will be removed same time tomorrow. David: It's alright, pal. (zum Hund) Hotel manager: I hope you enjoy your stay with us, goodbye. Hotellangestellter: Have a good day.	Die Angestellten sind erst im Eck des Bildes, dann zentral. Immer wieder wird den Figuren in dieser Sequenz der Kopf abgeschnitten.	
9	David putzt sich die Zähne mit seiner linken Hand. David liegt auf dem Bett, versucht sich mit einer Hand die Hose ausziehen (erinnert fast an Charlie Chaplin). Einstellung dauert 25 Sekunden.		Diegetischen Geräusche (Zähneputzen, Winden am Bett), keine Musik.	Amerikanisch. 10:00 – 10:10 10:11 – 10:36
10	David schläft, wird von hinten gefilmt, die Bettdecke hebt sich. Dann läutet der Wecker. Das Bild ist in Blauis und Grau getaucht.	Wecker / Computerstimme: „Good morning room 1-0-1. 44 days left. Breakfast served.“	Innerdiegetische Geräusche, keine Musik. Leises Vogelgezwitscher.	Medium Close Up. Amerikanisch. 10:37 – 10:44 schlafend 10:45 Wecker klingelt

11	David kommt in den Frühstückssaal. Einzelne Tische mit je einer Person, alle Männer und alle Frauen tragen die gleiche Kleidung. Der Kellner ist wieder „kopflo“. Durch die Erzählung wird in der Handlung vorgegriffen, angedeutet.	Hotelangestellter: Sit where you like. Erzählerin: His first day was one he'd never forget. Near his table at breakfast sat a young woman with her head tilted back. Later he'd learn that she often got nosebleeds. Next to her sat her best friend. He thanked the waiter who served him his coffee and thought about his wife for a moment. A woman who seemed to like butter biscuits offered one to a man drinking a campari and soda for breakfast. He then looked behind him and saw a woman who he would later find out was absolutely heartless. And some other in the couples' area whom he'd never meet during his stay at the hotel. That morning he was really hungry. He could have eaten a whole chicken, but ate almost nothing. Limping Man: Hello. – David: Hello. – I've decided to go for a walk outside with my new friend. Let me introduce you. This is Robert. He stays in the room next to mine and has a lisp. – Lisping Man: Pleased to meet you. I'm staying in room 1-0-1. – I'm on the same floor, I'm room 1-8-6. – Would you like to join us? – Why not.	Die Musik (String Quartet) und die Erzählerstimme überlagern den diegetischen Ton. Die eigentlichen Dialoge sind stumm. Dann verstummt die Musik, der innerdiegetische Ton kehrt zurück.	Die Kamera schwenkt mit seinem Eintritt in den Raum, bleibt stehen und erblickt den gesamten Saal. Totale. Dann zeigt die Kamera wieder alles, was David sieht. Viele Nahaufnahmen / Medium Shots bzw. Amerikanisch. Kurze Großaufnahme auf Davids Gesicht. Totale auf „Couple's Area“. Schließlich kommt es zu dem Gespräch mit den beiden Männern, die sich zu ihm umgedreht haben.	10:59 – 12:50
12	Panorama auf die drei Männer, die auf einer Art Steg sitzen, zwei weitere Menschen stehen einige Meter daneben. Gewässer, zwei Segelboote. Zwei Blumen. Sie unterhalten sich über die Yachten und über Johns Bein.	Lisping Man: One of those days it's gonna be me on one of these yachts. – David: What are those yachts? – The final ordeal before they are letting you go. They are the hardest one. 15 days of vacation just a couple alone. Didn't you read the leaflet? – I did. Lisping Man: Did you see John's leg? – No. – John, would you show your leg? – Oh yeah.	Vogelgezwitscher. Meeresrauschen.	Panorama. Dann Totale auf die drei. Kamera geht näher ran, zeigt Robert von Kopf bis zur Brust. Medium Close Ups. David ist etwas abgeschnitten. John zeigt sein Bein, aber man sieht es nicht. Die Kamera bleibt bei den Oberkörpern. Dann wieder Totale.	12:50 – 13:27

13	Die neuen Hotelgäste stellen sich vor. Abwechselnd wird die Bühne und das Publikum gezeigt. Als sich John, der Limping Man vorstellt und den Tod seiner Frau vor sechs Tagen erwähnt, sieht man im Publikum Robert, den Limping Man, der sich Tränen aus den Augen wischt.	Hotel manager: Room 1-8-7. Day 2. Limping Man: Hello everyone. My Mother was left on her own when my father fell in love with a woman who was better at math than she was. She had a postgraduate degree I think. Whereas my mother was only a graduate. I was 19 at the time. My mother entered the hotel but didn't make it and was turned into a wolf. I really missed her. I found out she was moved to a zoo. I often went there to see her. I'd give her raw meat. I knew that wolves liked raw meat, but I couldn't find out which of the wolves was my mother so I used to give a little bit to each of them. One day I decided to enter the enclosure. I really missed her and I wanted a hug. (Wechsel zum Publikum). I climbed the fence and jumped in. All the ones jumped at once and attacked me. All but two who stood motionless. My guess is that one of those must have been my mother. The zoo guards got to me quite quickly and took me to the hospital. Thankfully I didn't lose my leg. I just have this limp. Which is also my defining characteristic. My wife died 6 days ago. She was very beautiful and I loved her very much. She had a limp, too. Hotel manager: Thank you John, you can return to your seat. (Kamera blickt währenddessen auf David. Alle klatschen.) Let's move on to our next guest. Room 1-0-4, day 2. Hotelgast: Hello everyone, this is only my second day here, but already I feel like a member of your wonderful group. My defining characteristic is that I have a very beautiful smile.	Keine Musik.	Totale. Kamera ist erst weiter weg, zeigt die Bühne mit den Menschen darauf und das Publikum. Geht dann näher an John ran. Schuss-Gegenschuss. - Nahaufnahme auf John. - Publikum. - Halbtotale auf Bühne. - Medium Close-Up auf David. - Totale auf den Raum. - (Halb)Totale auf den nächsten Gast, der sich vorstellt.	13:27 – 15:39
----	---	---	---------------------	---	------------------

14	Das Hotelmanager-Pärchen steht auf der Bühne und singt. Sie verziehen beide keine Miene. Die Kamera verfolgt nun die Biscuit Woman durch den Raum. Sie fragt die Heartless Woman, ob sie neben ihr sitzen könne, aber diese blickt sie nur gefühllos an. Sie geht weiter, setzt sich zur Nosebleed Woman und ihrer besten Freundin. Sie stellt ihre beste Freundin vor, erwähnt aber keinen Namen.	Something's gotten hold of my heart, you bring my soul and my senses apart.... Limping Man: Have you ever danced with anybody? Lisping Man: Sorry? - Have you ever danced with anybody? - Yes. - What sort of dancing did you do? - Just depends on the music. Do you need to sit down? - No no no, I'm getting ready to dance. - Ah. Biscuit Woman: Can I sit here? Heartless Woman: ... Biscuit Woman: Sorry. (Geht weiter) Can I sit here? Nosebleed Woman: Of course. This is my best friend. That woman you were talking to has no feelings whatsoever. She feels nothing at all. Best Friend (Woman with Beautiful Hair): She is the best hunter in the hotel. Silent and very fast. She is the women's record holder. A 192 captives.	Musik ertönt, diesmal diegetisch, eine Band spielt. Mit der Slow-Motion verstummt innerdiegetischer Ton – es beginnt Don Quixote, Op. 35. (Jan Vogler, Staatskapelle Dresden)	Totale auf Bühne. Aufnahme auf David, John (Limping Man) und Robert (Lisping Man). Amerikanisch. Kamera wechselt zur Heartless Woman. Kamerafahrt verfolgt Biscuit Woman (Amerikanisch). Aufnahme auf die drei Mädchen. Die Kamera geht näher ran. Medium Shot. Dann wieder Totale auf Bühne. Totale auf Tische, David sitzt in der Mitte. Etwas schiefes Bild.	15:39
14	David erhebt sich, geht durch den Raum. Als er beim gegenüberliegenden Tisch ankommt, fragt er die Nosebleed Woman nach einem Tanz.	David: Would you like to dance?	Außerdiegetische und (sehr leise) diegetische Musik überlagern sich. Verstummt dann.	Erste Slow-Motion-Sequenz. Kamera fährt mit David mit.	17:30
14	Die beiden tanzen miteinander. Die Nosebleed Woman blutet sein Hemd an, entschuldigt sich und erklärt auf drei Arten, wie er die Blutflecken	Nosebleed Woman: I'm sorry, I got the blood on your shirt. But don't worry there are many ways to remove blood stains from clothing, one way is to rinse the clothes with cold water, then rub in sea salt. Another way	Some things gotten hold of my Hand (Manager-Pärchen) Up.	Amerikanisch, dann Nahaufnahme / Medium Close-Up.	18:13

	am besten entfernen kann. Er erwidert „okay“ und blickt an ihr vorbei.	is to rape the stain with cotton ball dip in ammonia. The third way is to make flour mold into a paste like toothpaste. Especially if the clothes are delicate or brightly coloured. But just never use warm water on blood, ever. David: Okay.			
14	Der Limping Man tanzt mit der Heartless Woman. Sie bewegen sich mechanisch, er blickt am Boden, sie an ihm vorbei. Sie sprechen nicht miteinander.			Amerikanisch.	18:50
14	Der Limping Man tanzt mit der Biscuit Woman. Singendes Hotelmanager-Pärchen. Sie beenden das Lied, es wird geklatscht. Es erklingt ein schriller Ton, die Feier ist somit beendet. Die Vorhänge gehen auf, alle bewegen sich aus dem Saal.	Limping Man: I think I have to rest a little bit. My leg's hurting. Biscuit Woman: That's okay. But let me know when you feel better and we can dance again. Hotel manager: Leave the building in an orderly fashion. Do hurry up but please be careful not to get hurt or injured. And good luck with your hunt.		Amerikanisch. (Halb)Totale auf Bühne, dann Amerikanisch. Totale auf den Raum.	19:00 19:42 Sirenen erklingen
15	Die Hotelgäste sitzen im Van. Sie sind am Weg zur Jagd, ausgestattet mit Betäubungs-Gewehren. Die Heartless Woman schweigt, der Limping Man redet mit der Biscuit Woman.	Limping Man: I wish I didn't have this limp. I used to be good at running but not anymore. I'm sure I'll be slower than them. David: If I were you, I'd think of some tricks that use the element of surprise instead of speed. Limping Man: You're right. That's what I'll do.	Diegetischer Ton.	Das Bild hat sich verdunkelt. David und der Limping Man sind fokussiert, die anderen Passagiere verschwommen. Alle sind bis zum Brustkorb zu sehen.	19:56
16	Aufnahme auf den Wald. Helles Licht durchdringt an einzelnen Stellen die schattigen Bäume. Aus dem unteren Bildrand erscheinen Körper, die sich in Slow-Motion		Vogelgezwitzscher Klaviermusik beginnt: Apo mesa pethamenos - Hrysoula Stefanaki.	Erst Totale auf den Wald. Statisch. Die Einstellung wechselt, die Körper bewegen sich von links nach rechts durch das Bild. Slow-Motion. Das Bild verschwimmt regelmäßig.	20:26

bewegen. Sie laufen durch den Wald, springen aus dem Van. Die Angestellten zünden sich vor dem Van eine Zigarette an. Der Limping Man stolpert durch den Wald, verzerrt sein Gesicht, Äste fliegen durch das Bild. Die Biscuit Woman fällt, das Bild verschwimmt. Der Limping Man hilft ihr auf. Der Limping Man zielt auf etwas, eine Katze ist im Bild zu sehen. Ein Mensch in einem schwarzen Poncho läuft davon. Auch der Limping Man stürzt mit aufgerissenem Mund zu Boden. Die Heartless Woman verfolgt zwei weitere Menschen in dunklen Ponchos. Statt sie mit dem Gewehr zu betäuben, tritt sie das Gewehr in den Rücken einer Frau und schlägt sie zu Boden. Sie lacht dabei, die Frau fällt. Noch einmal schlägt sie zu. Nahaufnahme auf das blutende Gesicht der Frau. Ein weiteres Mal schlägt sie zu. Weiterhin Slow-Motion. Ein weiterer Mann im Poncho liegt am Boden. Ein Mann versucht, ihn zu schleppen. David läuft durch den Wald. Ein Mann in Poncho flüchtet. David schießt, trifft nicht. Er schießt ein zweites Mal, trifft wieder nicht, da sich der Poncho-Mann rechtzeitig zu Boden wirft. David sitzt erschöpft am Waldboden.		Die Schreie der Jagenden sieht, aber hört man nicht. Der diegetische Ton bleibt stumm. Die Musik verstummt.	Die Szene beginnt mit Totalen, Großaufnahmen zwischendurch (blutendes Gesicht und Gesicht der Heartless Woman) Die Kamera bewegt sich mit den Figuren mit, sie sind aber fast nie im Zentrum des Bildes. Letzte Einstellung: David, der am Waldboden sitzt.	Die gesamte Sequenz dauert drei Minuten und 19 Sekunden!
--	--	---	--	--

17	Die Hotelgäste stehen in einer Schlange auf der Straße, es regnet. Vor ihnen liegen die betäubten Loner am Boden. Die Maid zählt diese und teilt den Gästen zusätzlich „erjagte“ Tage zu. Ist eine Art Wiederholung.	Maid: Room 1-8-6. One Loner, one extra day. 38 days still left, plus 1, 39. Room 1-8-0: The days of your stay remain unchanged. Room 2-9-0. 4 Loners, 4 extra days. 154 days left, plus four, 158. Room 1-0-1: The days of your stay remain unchanged.	Regengeräusche, Wind. Stimme der Maid.	Totale. Die Kamera bewegt sich langsam auf die Gruppe zu. Medium Close Up auf David.	23:28
18	David sitzt mit nacktem Oberkörper am Bett, versucht sich den Rücken einzuremen. Im Bild links unten ist verschwommen der Hund zu sehen, der ihn anblickt.	Computerstimme / Wecker: 32 days left. Breakfast is served.	Erst stumm, man hört David leise stöhnen, dann erklingt Geigenmusik.	Nahaufnahme, David am Bett ab der Hüfte, wobei ein Teil des Kopfes abgeschnitten ist.	24:04
19	Die Hotelmanagerin und Angestellte stehen auf der Bühne und spielen Szenen vor, die die Gefahr des Alleine-Seins im Alltag darstellen sollen. Der alte Hotelangestellte geht zum Tisch, tut so, als würde er essen, verschluckt sich und simuliert einen Anfall.	Hotel Manager: Man eats alone.	Die Streicher gehen über in diese Szene. Innen- und außerdiegetischer Ton zugleich.	Totale auf den Saal / die Bühne, wie zuvor bei der Vorstellung. Halbtotale auf die Bühne.	24:16
20	Die Maid bereitet das Bett vor, David steht an der Wand und sieht ihr zu und blickt dann auf den Boden. Sie bringt ihm neue Darts. Bild hängt schief.	Maid: How many darts did you use yesterday? David: 12. (...) - Please take of your trousers and sit on the bed. - Can we not do this today? It's awful. - I know. But I'm afraid we have to do it. And you have no idea how much it helps you psychologically in your search for a partner.	Unheimliche Streicher.	Medium Long Shot. Kamera bewegt sich mit der Maid mit. Parallelmontage zwischen drei Erzählsträngen. Amerikanische, Kamera verfolgt die Maid. Close-Up auf Maid, Nahaufnahme / Medium Close-Up auf David. Amerikanische auf Maid. Schuss-Gegenschuss.	24:34

21	Jetzt sitzen die Maid und der Hotelangestellte am Tisch, selbes Szenario, dieses Mal eilt ihm die Maid aber zur Hilfe. Alle klatschen.	Hotel Manager: Man eats with woman.	Unheimliche Streicher.	Medium Close-Up auf David, Lipping und Limping Man im Publikum (bis zur Brust), dann Medium Long Shot auf Bühne. Totale auf Bühne.	25:02
20	David zieht sich die Hose aus und setzt sich auf das Bett. Er legt sich hin. Die Maid zieht ihre Uniform hoch, reibt sich mit ihrem Gesäß an seinem Schoß. Der Hund wird sekundenlang gezeigt; er sieht den beiden zu.	Maid: Lie down. Spread your legs. More.	Unheimliche Streicher. Das Bett quietscht.	Zu Beginn der Szene sind die Köpfe wieder abgeschnitten. Amerikanisch. Dann (Nah-)Aufnahme auf den Hund (rechts im Bild).	25:23
21	David beim Essen im Speisesaal. Aus dem Off hört man die Stimme der Hotelmanagerin und den Limping Man. Als sein Tisch zu sehen ist, stellt ihm die Maid einen Toaster darauf. Die Hotelmanagerin ist erst nur abgeschnitten zu sehen, auch die Hotelangestellten.	Hotel Manager: Is your room number 1-8-6-? (noch ist nur David im Bild und der Rücken der Hotelmanagerin) Limping Man: Yes it is. (nicht im Bild) - I imagine you know that masturbation is not permitted in the rooms or any other area at the hotel? – Yes. – And yet it has been brought to my attention that you continue to do it.	Geigenmusik: Quintet for Piano and Strings; In Tempo Di Valse (Borodin Quartet)	Erst Medium-Close-Up auf David, dann (Nah-)Aufnahme auf Limping Man's Tisch. Er sitzt am linken Bildende.	25:45
20	Maid reibt sich an David. David blickt schließlich auf, als sie aufsteht und sich zurechtrichtet. Sie verlässt das Zimmer.	Maid: Today you became erected quicker than on other days. That's good. David: Please. Just a little longer. – Have a good day. – That's awful. Just awful.	Schrille Streicher.	Erst Aufnahme auf die Maid (Amerikanisch), dann Nahaufnahme auf den Hintern und Davids Unterhose (Nahaufnahme). Dann wieder Nahaufnahme auf die Maid, Medium-Close Up auf David. Schuss-Gegenschuss.	26:03

21	Zurück zu dem Tisch des Lissing Man. Die Hotelmanagerin stellt ihn zur Rede, weil er beim Masturbieren erwischt wurde.	Hotel manager: Where you looking at a photograph while you were masturbating? – Lissing Man: Yes, yes. – What did the photograph show? – A naked woman on a horse in the country. – If I were in your shoes, I would not be ogling the naked woman but the horse. I'm sure that horse was once a weak and cowardly man just like you.	Schrille Streicher.	(Medium/Nah) Man sieht die Maid und den Angestellten nur bis zum Hals, ohne Kopf. Den Lissing Man sieht man bis zur Hüfte, die Managerin hört man nur / sieht nur ihre Arme. Dann Schnitt auf die Managerin (Medium/Amerikanisch). Dann Schnitt auf den Saal (Totale).	26:24
19	Die Maid geht über die Bühne. Der junge Angestellte geht ihr nach, zieht seine Hose runter, deutet eine Vergewaltigung an bzw. „spielt“ Vergewaltigung.	Hotel manager: Woman walks alone. Maid: Help! Help!	Schrille Streicher.	Dieselbe Einstellung wie zuvor auf den Saal (Totale). Amerikanische auf Hotelangestellten. Dann Schnitt auf die Zuschauer, die Kamera fokussiert die beiden jungen Hotelgäste: Nosebleed Woman und ihre Freundin (Woman With Beautiful Hair).	26:44
21	Der Lissing Man will sich rausreden. Die Hotelangestellten stecken seine rechte Hand in den Toaster. Er beginnt zu schreien. Er schreit nach Hilfe.	Lissing Man: This is not necessary. Please. It was an accident. I just got carried away. This is not necessary. Maid: Please place your hand in the toaster. Lissing Man: This could be a warning. I've been good otherwise. Please, please!	Schrille Streicher.	Totale: Saal, man sieht einige Leute neben Lissing Man im Bild, so auch David vor ihm, der auf den Tisch start. Schnitt auf die Hotelmanagerin (Nah/Medium). Schnitt zurück zu Lissing Man (Nah/Medium).	27:01

19	Die Maid geht mit dem älteren Angestellten auf der Bühne „spazieren“, der Junge sieht zu, unternimmt aber keinen Versuch der Vergewaltigung. Als die Vorführung zu Ende ist, klatschen alle.	Hotel Manager: Woman walks with man.	Schrille Streicher.	Totale: Großteil der Bühne, halbe Köpfe des Publikums. Kamera geht erst näher ran, dann wieder Schnitt auf den ganzen Saal, Totale. Kamera ist während der Parallelmontage sehr statisch.	27:31
22	Lisping Man, Limping Man und David sitzen in der Lobby bei Getränken und unterhalten sich.	Limping Man: What they do, as soon as you enter the room, is to wash your body and your head really well. Limping Man: How do you know? - Limping Man: My uncle used to know a waiter who worked here. - Lisping Man: No way they know about the procedure, they are now allowed inside that room. - Limping Man: Nevertheless. They peel off the skin, which has become soft due to the water and the soap. Afterwards they remove the heart, the eyes and other vital organs of the body with a lazer or scalpels. Then the procedure changes according to the animal one has chosen. - David: That makes total sense. I mean, I suppose mammals demand a different work than fowls, for example. - Limping Man: Exactly. Afterwards they throw the remaining body parts in the carcass outside the hotel's restaurant and distribute the blood to the hospitals in the city. - Lisping Man: Why is that? - Limping Man: The blood is used for surgeries where there are no blood donors available. - David: New guests arrived yesterday. - Limping Man: Yes, I saw them. - David: I think I saw a woman with a limp. - Limping Man: It's just a sprained ankle. Should be walking normally	Am Ende der Szene erklingt der Alarm wieder.	Schuss-Gegenschuss. Erst zeigt die Kamera alle drei (Amerikanisch), dann David (Medium/Nah), der das Gespräch verfolgt. Schnitt auf den Lisping Man (Amerikanisch). Schnitt auf Limping Man (Amerikanisch, links im Bild), dann wieder David. Schnitt hin und her zwischen allen dreien, ungläubige Blicke von Lisping Man, gleichgültiger Blick / leerer Blick von David. Am Ende der Sequenz zeigt die Kamera wieder alle drei.	27:58

[illegible]

23	Aufnahme im Van, es ist dunkel, es geht wieder zur Jagd.	Erzählerin: One night on the coach, he sat next to the woman who liked butterbiscuits. He gazed out of the window, not looking at anything in particular, just trying to avoid talking to her. – Biscuit Woman: How's Bob? David: He's fine. – I'd give anything to go for a walk with you and Bob one afternoon. – The dog's not allowed out of the room, I'm afraid. Erzählerin: There are some excuses that no one can argue with, he thought. Some excuses are without doubt better than others, and that was a really good one. Biscuit Woman: These biscuits are for Bob. I want you to give them to him, whenever you want to reward him or something. Tell him they are from me. – Thank you. – Can I come to your room some time for a chat? I could give you a blowjob or you could just fuck me. I always swallow after fellatio and I have absolutely no problem with anal sex if that is your thing. My ex-husband always used to say I have the most beautiful thighs he'd ever seen, but let's not talk about him. My room number is 1-8-0 so my telephone extension is 180. Hope I'll catch some loners tonight. Haven't caught any in the last few nights. Hope you catch lots, too. – Thank you very much. – If I don't find a suitable partner soon, I'm gonna kill myself by throwing myself out of one of the rooms. Out of the window. I want you to know that. My room is on the first floor. Erzählerin: I hope I catch some loners today, she said. And I hope you catch lots, too. She	Wieder Geigenmusik, die von der Jagd bekannt ist. In dem Moment, in dem die Erzählerin anfängt zu sprechen, verstummt der diegetische Ton. Die Erzählerin synchronisiert die die Biscuit Woman. Währenddessen läuft immer noch die Musik. Nachdem die Biscuit Woman den Selbstmord androht, ändert sich die Musik, sie wird dramatischer, die Melodie der Streicher ist bereits bekannt.	Wieder Einstellung auf Gäste im Van, diesmal auf Biscuit Woman und David (Nahaufnahme / Medium), die Heartless Woman und andere sind im Hintergrund verschwommen. Die Einstellung ändert sich während der gesamten Szene nicht.	29:16
----	--	---	--	---	-------

		then told him that if she didn't find a suitable partner soon, she was going to kill herself by jumping from one of the room windows. 3,20 maybe. Or one higher up. 4,80. That would be even better. When she stopped talking, he stared at her blankly, not knowing what to say. He then looked out at the woods and thought once more how good his excuse had been.			
24	Ein Schießstand im Garten des Hotels. Ein uns unbekannter Hotelgast zielt auf eine Zielscheibe in Form eines	Hotellangestellter: Not bad. A bit higher. Lisping Man: Have you thought about what animals you wanna be if you don't make it? – David: A lobster. – Lisping Man: I wanna	Erst keine Musik, mit dem „Kampf“ kommen die Streicher wieder: String Quartet No. 8 in C Minor,	Erst fremder Mann und Angestellter von hinten (Amerikanisch), dann David und Lisping Man (Medium).	31:20

	Menschen. Ein Hotelangestellter reicht ihm die Pfeile / Darts. Limping Man steht auf, die Kamera bewegt sich mit (kommt gar nicht so oft vor). Nachdem er die beiden beleidigt, steht der Limping Man auf und beginnt einen „Kampf“. David versucht, die körperliche Auseinandersetzung zu stoppen.	be a parrot if I don't make it. Why don't you become parrots, too? Then we'll all be together! Limping Man: „You're a complete idiot. Picking one of the few animals that can talk when you have a speech impediment. You'll lisp, even as an animal. As for you, they'll catch you and put you in a cup of boiling water until you die. And then they'll crack open your claws with a tool by pliers? and they suck out the little flesh you have with their mouths. You're pathetic. Both of you. I'm not gonna be turned into some animal, I'll come and visit you though. With my partner. When we're walking together in some park or when we're swimming in the sea. Or when we're on one of our trips. David: Friends! Angestellter: Number 1-8-7, please. It's no coincidence that the targets are shaped like single people and not couples.	Op. 110: IV. Largo Emerson String Quartet	Ein Teil des Gesichts vom Limping Man ist verschwommen zu sehen. Dann Aufnahme auf Limping Man, die Kamera bewegt sich mit ihm (Nah/Medium). Dann Nah/Medium auf David, dann Amerikanisch auf Limping Man, schließlich Limping Man. Es wird wieder zwischen allen dreien hin- und hergeschnitten. Totale auf alle drei. Der Hotelangestellte ist ganz links im Bild nur zur Hälfte zu sehen. Ab dem Kampf: Amerikanisch, die Kamera bewegt sich mit. Dann Totale.	
25	Die Nosebleed Woman schwimmt. David sitzt am Rand auf einem Stuhl, ein Getränk steht vor ihm am Tisch. Der Limping Man steht am Beckenrand. Wieder: 2 Yachten. Er verfolgt am Beckenrand die schwimmende Frau, er ist verschwommen, sie fokussiert. Er geht ins Wasser. Sie reden, sie schwimmt weiter, er bleibt am Rand. Er schlägt sich mit dem Kopf auf den Beckenrand, beginnt aus der Nase zu bluten. David beobachtet die beiden.	Limping Man: Hello! – Nosebleed Woman: Hello! – Your swimsuit is very nice. – Thank you very much. – You're welcome. – Do you like to swim breaststroke, front row, butterfly or backstroke? I like all swims equally. I love breaststroke. No, really. But then friends often teased me and said 'don't swim breaststroke all the time'. And then they laughed. – Nosebleed Woman: Breaststroke is great. It's excellent exercise for the back. – Limping Man: When swimming breaststroke, men shouldn't wear swim shorts, as it really limits movement in the buttocks. But you knew that, didn't you? – I think your nose is bleeding. Really? Oh no!	Plätschern des Wassers und Zirpen. Mit John beginnt die Musik: 3 Pieces for String Quartet No. 3: dramatisch, schrill, passt nicht zur relativ „ruhigen“ Handlung.	Medium Shot auf die schwimmende Nosebleed Woman. Die Kamera bewegt sich mit ihr. Totale auf David, der am Beckenrand in einem Sessel sitzt. Amerikanische auf Limping Man, der in den Pool start. Dann Totale auf John und die Nosebleed Woman, John geht auf ihrer Höhe, Kamera fährt mit. Medium Shot auf die beiden. Totale auf das Becken. Totale auf David. Medium auf Nosebleed Woman. Medium auf Limping Man (er ist links oben im Bild).	32:46

		This happens to me all the time. It's really, really annoying. – I know. I have a nosebleed-problem, too.			
26	Es klopft an der Tür. David kommt aus dem Bad und öffnet sie. Limping Man steht vor der Tür. David schlägt sich wieder den Kopf. Zwei Mal. Nach dem Gespräch steht John auf, umarmt David, der die Umarmung nur sehr zögerlich erwidert.	David: I saw what you did. Must have hurt. Limping Man: Is it coming out? – No. Yes. – Can I use a tissue? – Yes.- Can I ask you a question? And I want you to answer it honestly. What's worse: To die of cold and hunger in the woods, to become an animal that will be killed and eaten by some bigger animal or to have a nosebleed from time to time? – To become an animal that will be killed and eaten by some bigger animal. – Exactly. – She doesn't suspect that you are lying? – No.	Musik ist mit der vorhergehenden Szene verstummt.	Aufnahme auf die Tür (Amerikanisch). Limping Man (Medium/Nah), Kamera leicht von unten. Kamera verweilt auf ihm. Dann Nah/Medium auf David, dann zurück zu Limping Man. Umarmung: Medium-Shot.	34:50
27	Die Hotelmanagerin stellt das neue Pärchen (Limping Man und Nosebleed Woman) vor, alle klatschen. Die Woman with Beautiful Hair weint? Die Hotelmanagerin erklärt, was nun passiert, nach ihrer Rede wird geklatscht. Das Paar bekommt etwas überreicht. Während die Hotelmanagerin spricht, beobachtet die Biscuit Woman David.	Hotel Manager: I'm very happy, because we have a new couple. They met just two days ago but they are very much in love and perfectly suited. They both have the same problem with their noses. They bleed quite suddenly. Tomorrow they will be transferred to a double room with a larger wardrobe and a larger bathroom. They will remain in the double room for two weeks, and then they will be transferred to the yachts for a further two weeks. We wish you every success and we hope you will return to the city as a couple. Limping Man: I'm very happy. Nosebleed Woman: Me too! Hotel Manager: Congratulations. The course of your relationship will be monitored closely by our staff and by me personally. If you encounter any problem, any tensions, any	Klatschen	Erst Paar auf der Bühne (Amerikanisch), dann Publikum: Limping Man, David neben Frau mit schönen Haaren. Heartless Woman. Hotelmanagerin (Amerikanisch/Medium), bei Applaus dann wieder gesamte Bühne, mit Band von Angestellten (Totale). Totale auf den Saal, alle jubeln und applaudieren.	35:56

		arguing that you cannot resolve yourselves, you will be assigned children. That usually helps. A lot.			
28	Ein weiterer Morgen, David versucht, sich den Rücken einzuschmieren. Es wird nur der Hund gezeigt, sieben Sekunden lang. Dann spielt er kurz lieblos mit dem Hund, wirft einen Ball.	Computerstimme / Wecker: Good morning 1-0-1-7 days left. Breakfast is served.	Computerstimme und winselnder Hund.	Wiederholung, ähnliche Einstellung. Nah/Medium auf David von hinten, dann auf Hund. Amerikanisch/Halbtotale auf David.	36:59
29	Die Woman with Beautiful Hair liegt im Spa-Bereich. An der Glasscheibe spiegeln sich die Yachten der Pärchen. Es sind zwei Handtücher rechts im Bild.	David: You have really nice hair. Woman with Beautiful Hair: I know. Look. – How do you like mine? – Well, I think you have quite dry hair. The colour is okay, though. The most important thing is that you're not bold. However, when it comes to men, boldness is always a possibility you can't avoid. Is your father bold? – No, he isn't. And even if I someday lose my hair, there are things I can do to get my hair back. I can have a hair transplant. – You always can tell when someone has had a hair transplant. – I know. – Nice hair is not something you can get, it's something you are born with. And the fact that your father isn't bold shouldn't put you at ease. – Have you decided what you are going to do on your last day? – I'm still thinking about it.	Lautes Vogelgezwitscher, Wasserrauschen, keine Musik(Totale).	Die Kamera zoomt sich an die blonde Frau heran (Totale). Dann Totale auf David. Wieder Schuss-Gegenschuss. Amerikanisch auf blonde Frau. Totale auf den Raum.	37:32
30	Büro der Hotelmanagerin. Sie geht rein, die Nosebleed Woman und ihre Freundin erwarten sie bereits.	Hotel manager: Good morning, ladies. So, today is your last day, and as it's customly, you can choose how you'd like to spend your last night. What I always say in these situations is that it would be wise to choose something you can't do as an animal, for example read a work of classic literature or sing a song you really like. It would be silly	Keine Musik. Stimmen sind durch die geschlossene Tür gedämpft, die Kamera (also die Zuschenden) bleiben erstmal draußen, wechseln dann nach Innen.	Totale auf das Büro. Durch die Tür / Glasscheibe ist alles weichgezeichnet. Dann Schnitt, Kamera ist nun im Raum. Amerikanische auf die Woman with Beautiful Hair, die Maid ist wieder abgeschnitten, auch die Nosebleed Woman ist nur teilweise rechts (verschommen) zu sehen. Die Hotelmanagerin spricht wieder aus dem Off.	38:46

	Nachdem die Nosebleed Woman ihren Brief verlesen hat, gibt ihr ihre Freundin eine Ohrfeige.	to choose for example a walk on the grounds or to have sexual intercourse with another person because those things you can do as an animal. But first, your best friend has written something she'd like to read to you which is really very touching. Nosebleed Woman: We always sat together in school. And whenever I had a problem, I talked to you about it because you always gave the best advice. When we didn't manage to find dance partners at the school prom, the fact that we were together in that difficult moment gave me strength. I'm sorry that things have come to this. I'm sure that if you had a few more days, you would find someone just like I did. Because you are an adorable person, and you have very beautiful hair and very nice breasts. I was always jealous of your hair, you know that. You were, are and always will be my best friend, and I'll think of you often, and I'll always wear those silver earrings you gave me for my birthday. I'll miss you. And however many new girlfriends I will make in the next few days, when I move back into the city, I don't think I'll find another as true- (Ohrfeige) Woman with Beautiful Hair: I'd like to watch the film 'Stand by me' with River Phoenix, Kiefer Sutherland and Richard Dreyfuss. Alone. Hotel manager: Excellent choice. Lovely film.		Schnitt auf Hotelmanagerin (Ehemann ist wieder abgeschnitten); dann auf Nosebleed Woman (Medium). Schuss-Gegenschuss.	
--	--	---	--	---	--

31	Durch eine Fensterscheibe sieht man auf die Straße nach unten. Die Maid steht mit einem Pony auf der Straße, der Lipping Man und die Nosebleed Woman stehen davor, sie beugt sich zu dem Tier runter, streichelt es. Ein Telefon läutet. Der Anrufbeantworter ertönt. „Please leave a message.“ David steht am Fenster, wieder oben ohne. Er dreht sich um. Die Maid nimmt das Pony mit.	Buiscuit Woman (Anrufbeantworter): Hello, you're probably in the bathroom and that's why you can't hear the phone ring. Nothing like a cold shower in the morning! Well I'll call you a little bit later when you've finished your shower. We'll talk later! Bye.	Keine Musik, nur das Telefon.	Totale (von oben). Die Kamera bewegt sich langsam weg vom Geschehen, obwohl es schon so distanziert ist. Der Fensterahmen ist langsam zu sehen. Dann Schnitt auf David (Amerikanisch/Medium).	40:35
32	Jemand spielt in der Ferne Golf. Es ist David. Er geht am Tennisplatz vorbei. Er sieht einem Pärchen beim Tennis spielen zu. sepia-artige Farben.	Erzählerin: One day, as he was playing golf, he thought that it is more difficult to pretend that you do have feelings when you don't than to pretend you don't have feelings when you do. He also thought that he'd like her accent, and he'd always preferred women with short hair, so he decided that she was the one. During the hunt, he would follow her and as soon as she shot a loner, he would say to her ,I wish we had real guns instead of these silly tranquilizer ones. Why don't you kill him with your bare hands? And the moment he put her hands around the loner's throat, he would say ,I hope he dies right away' .	Die Musik beginnt wieder.	Totale. Die Kamera zoomt zur Person hin. Nächste Einstellung: Natur, Wasser und Wald, David im Vordergrund, verschwommen, Golf spielend. Die Kamera begleitet David (Amerikanisch), der beim Tennisplatz vorbeispaziert (Kamerafahrt). Er bleibt vor einem spielenden Pärchen stehen. Dann Einstellung von vorne (Amerikanisch).	41:14

33	Die Heartless Woman blickt auf etwas, man sieht den Ansatz eines Lächelns. Dann Blick von oben auf die Biscuit Woman, die aus dem Fenster gesprungen ist. Ein Mann eilt herbei, es folgen weitere Menschen.		Die Musik geht weiter, vermischt sich mit innerdiegetischem Geschrei. Die Vögel zwitschern.	Erst Einstellung auf Heartless Woman (Medium/Amerikanisch), dann Totale von oben: die Biscuit Woman liegt am Boden.	41:59
33	David kommt dazu; er geht zur Heartless Woman.	David: What happened? Heartless Woman: She jumped from the window from 1-8-0. There is blood and biscuits everywhere. – I hope she dies right away. On second thought, I hope she suffers quite a bit before she dies. I just hope her pathetic screams can't be heard from my room, because I was thinking about having a lie-down and I need peace and quiet. I was playing golf and I'm quite tired. The last thing I need is someone dying slowly and loudly. – I can't hear you with all the screaming. We'll talk some other time when it's quieter. Goodbye. – Goodbye.	Die Musik verstummt.	David kommt zum Geschehen, Medium/Nahe. Halbtotale auf ihn und die Heartless Woman. David ist im Zentrum des Bildes, die Heartless Woman im rechten Eck. Im Hintergrund sind zwei Pärchen zu sehen.	42:30
34	David sitzt in seinem Zimmer auf dem Bett, hört den Anrufbeantworter ab.	Biscuit Woman (Anrufbeantworter): Hello, you're probably in the bathroom and that's why you can't hear the phone ring. Nothing like a cold shower in the morning! I'll call you after you finished your shower. We'll talk later.	Anrufbeantworter	David, Amerikanisch. Dann Totale auf das Anwesen. Fisheye.	43:33
35	David und die Heartless Woman sitzen in je einem Whirlpool, David steigt zu ihr hinüber. Sie nimmt die Olive aus dem Martini und isst sie; sie simuliert eine Erstickung, David greift nicht ein. Als sie „tot“ ist, dreht er sich weg.	Das „Bye“ des Anrufsbeantworters geht in diese Szene über. David: Mind if I join you? Martini, huh? Heartless Woman: I think we are a match. David: Yes, I think so, too. Hotel Manager: The keys to the double room, please. (Zu hören aus der darauffolgenden Szene)	Nur innerdiegetischer Ton. Mit der „Erstickung“ kommen die schrillen Geigentöne wieder. Musik verstummt, wieder. Klatschen.	Totale auf zwei Whirlpool, im Hintergrund Gewässer, mit Yachten, Gebirge. Dann Blick auf sie (Nah/Medium), David ist nur im linken Rand verschwommen von hinten zu sehen. Zoom auf David, der überlegt, was er tun soll (Nah/Medium) – Kamera bleibt aber „seitlich“, filmt nicht direkt aufs David's Gesicht. Shot-Gegenshot. Totale am Ende der Szene.	43:51

				Überlagerung zeigt das unmenschliche Handeln Davids.	
36	Die Heartless Woman und David stehen mit dem Hotelmanager-Pärchen und Angestellten auf der Bühne, erhalten den Schlüssell für das Doppelzimmer. Sie verlassen die Bühne, alle applaudieren. Die Heartless Woman lässt sich bei den Treppen nicht helfen, läuft schnellen Schrittes davon, David versucht sie einzuholen.	Hotel Manager: I wish you the best of luck. We all wish you the best of luck.	Klatschen, keine Musik	Totale: Bühnen-Einstellung, die schon von Limping Man und Nosebleed Woman bekannt ist; dieselbe Deko, dieselben Angestellten auf Bühne, gleiche Aufstellung, gleiche Outfits. Dann Totale auf den gesamten Raum.	45:13
37	Das Doppelzimmer. Es ist Nacht. Zwei Handtücher, zwei Stühle, zwei Lampen. Die beiden gehen ins Bild, auch der Hund ist dabei. David zieht sich die Hose aus. Sie kommt ins Bild. Sie reibt sich an ihm, der Hund blickt weg.	David (aus dem Off): Do you normally sleep on the left side on the bed or on the right? Heartless Woman (Off): The right. You? – The left. Perfect. Heartless Woman: Spread your legs.	Musik beginnt langsam.	Totale auf das Doppelzimmer (Bett). Amerikanisch auf David, der am Bett sitzt. Totale.	45:32
38	Sie liegt im Bett und liest, David legt sich dazu.	David: Should I turn off the light or would you like to read? – I'd like to read. Does the light bother you? – No. I'm not bothered by light. I'm a deep sleeper.			46:20
39	David und die Heartless Woman sind spazieren. Sie treffen auf den Limping Man, die Nosebleed Woman und deren neues Kind. Das Kind soll David einen Kuss geben, dieser tritt ihr aber gegen das Knie.	Limping Man: Hello! (aus dem Off) David: Hello! - Limping Man: Congratulations. David: Thank you. - Limping Man: This is our new daughter, her name is Elisabeth. Elisabeth, give the nice man a kiss, it's a friend of mine. – David: The last thing I want right now is a kiss from a silly little girl. Girl: Ow! (weint) - David: Don't cry Elisabeth, you should thank me. Now you have a limp and will be more like your father.	Musik immer noch im Hintergrund.	Totale auf die beiden in der Landschaft, sie laufen auf die Kamera zu. Schnitt auf Limping Man, Nosebleed Woman und ihr Kind (Medium). Schnitt auf David und Heartless Woman (mit Kind, Medium). Totale auf die gesamte Gruppe.	46:44
40	David und die Heartless Woman schlafen miteinander. Es ist dunkel. Er	Heartless Woman: What was that sound? Did you say something?	Schrille Geigenmusik:	David ohne Kopf, bis zur Hüfte (Amerikanisch) Dann Nahaufnahme auf die Heartless Woman.	47:11

	stöhnt. Perspektiven- beziehungsweise Stellungswechsel. Sie blickt nach oben, wirkt unbeteiligt. Er beugt sich runter, deutet einen Kuss an, sie dreht sich weg.	David: No.- Do you mind if we fuck in a position where I can see your face? – Sure. – Turn the light on please, so I can see you better.	String Quartet No. 2: I. Moderato Tale Quartet		
41	Sie liegt im Bett, er steigt dazu. Sie liest. Sie blickt ihn kurz an, liest dann weiter.		Schrille Geigenmusik.	Totale aufs Bett. Kamera bewegt sich ganz langsam auf die beiden zu.	48:06
42	Der nächste Morgen. Sie steht am Bett, sieht ihn an. Sie erzählt David, der gerade aufwacht, dass sie seinen Bruder getötet hat. Er tut erst so, als sei es ihm egal, fängt dann aber im Bad zu weinen an.	Heartless Woman: Good morning. David: Good morning. - I killed your brother. I left him to die very slowly. He may not be dead even as we speak. I was kicking him for ages. - Doesn't matter. – He wined a little, a strange kind of bark. Something like this: uh, uh. Must have been from the pain. You didn't hear anything? – No. – You really are a deep sleeper. Would you like some coffee? – I'd love some. As soon as I wash my face and brush my teeth. – I can't wait to hear the story you promised to tell me last night. About that student of yours at the university and his awful, final project.	Keine Musik mehr.	Einstellung auf Heartless Woman am Bett (Amerikanisch). Shot-Gegenshot. David rechts im Bild (Nah/Medium). Nahaufnahme auf blutige Beine.	48:26
42	Nah auf den toten Hund. Fliesenboden, viel Blut, leerer Blick. David geht zum Waschbecken. Wieder im Hintergrund: zwei Tissue- Boxen, zwei Wasch-Sets, etc. Sogar das Waschbecken hat zwei Wasserhähne.	David: It's really a very funny story. His name was Riess. RIESS. (<i>Weint</i>) It's not tears, it's just water, I just washed my face! (<i>Ohrfeige</i>) – I knew you were lying. I can't understand why you did it. When you know as well as anyone, that a relationship cannot be built on a lie. We are going to the hotel manager right now and you'll get the punishment you deserve. – What's the punishment for this? – They turn you into the animal no one wants to be.	Stille	Nahaufnahme Hund. Dann David bis Hüfte (Amerikanisch). Sie kommt rein, ist von hinten verschwommen.	
43	Die Heartless Woman schleppt David aus dem Zimmer, die Treppen entlang zur Hotelmanagerin.			Hotelflur, geometrische Aufnahme. Statisch.	50:20

				Nächste Aufnahme. Treppen von oben, nicht ganz symmetrisch, leicht verschoben.	50:33
43	Plötzlich schlägt er zu. Sie fällt, er läuft davon, sie richtet sich auf und folgt ihm.		Mit dem Schlag kommt die Geigenmusik. (Schrille)	Flur-Aufnahme. (Erinnert an The Shining? Sie gehen auf die Kamera zu. Kurzer Zoom, als sie wieder aufsteht.	50:41
43	Man hört Schritte, aber sieht keine Menschen im Bild.		Musik verstummt	GLEICHE EINSTELLUNG – TREPPEN	51:02
43	Man hört Schritte, aber sieht keine Menschen im Bild.			GLEICHE EINSTELLUNG – FLUR	51:07
43	David läuft davon.		Schritte	Kamera bewegt sich mit David mit (hand-held): Nahaufnahme auf Gesicht.	51:12
43	David läuft davon.		Schritte	Hotelflur	51:14
43	David läuft davon, die Treppen hinunter, sein Körper wird gespiegelt.		Schritte	Hotelflur	51:18
43	Heartless Woman läuft hinterher, die Treppen hinunter, ihr Körper wird gespiegelt.		Schritte	Hotelflur	51:23
43	Hotelflur, die Heartless Woman öffnet die Türen, um David zu finden.		Schritte, Türen	Totale auf Flur	51:32
43	Heartless Woman läuft suchend die Flure entlang und trifft auf die Maid. Als sie weitergeht, holt die Maid David aus einem der Zimmer und David beschießt die Heartless Woman mit dem Betäubungsgewähr. Sie bricht am Flur zusammen.	Maid: I saw your partner running back that way. He looked very frantic. Is everything okay?	Schritte	Die Kamera verfolgt die Heartless Woman, die in Richtung Maid läuft.	51:53
43	Die Maid und David laufen in ein Zimmer. Die Tür fällt zu, die Kamera bleibt am Flur.		Musik erklingt.		

43	Die Maid und David tragen die bewusstlose Heartless Woman in den „Transformation Room“.	Erzählerin: At first he wanted to kill her in some horrible and painful way. Like the death she had inflicted on his brother. (David: Can you take her legs, please?) He thought about kicking her in the stomach over and over again and then stabbing her in the same spot in the stomach. But then he thought there wouldn't be much point because she was already unconscious and wouldn't feel any pain from the kicks or the knife. Maid: You have to shoot me, so they won't suspect I helped you. Erzählerin: A hotel maid helped him. He couldn't understand why she did it, so he decided to turn her into an animal. He dragged her to the room where the transformations took place. I asked him many times what sort of animal he turned her into but he always gave me the same answer: That's none of your concern.	Musik	Totale auf den Flur, die bewusstlose Heartless Woman liegt am Boden. Totale auf den Raum, der zum „Transformation Room“ führt. Schnitt auf die Bewusstlose, von David und der Maid ist nur ein Teil der Beine zu sehen. Amerikanische auf die Maid. Dann wieder Totale. Langsamer Zoom.	52:28
				ÜBERBLENDUNG: HOTEL ZU WALD.	53:40
44	David als kleine Figur auf der Straße zwischen Wald. Er läuft in den Wald hinein.	Erzählerin: That night he left the hotel once and for all. He began to run without knowing where he was headed. But he was headed towards us.	Musik.	Totale auf Weg und Wald. Er läuft auf die Kamera zu, schließlich bewegt sich die Kamera mit ihm (Kamerafahrt).	53:44
44	David läuft im Wald, er ist erst kaum zu sehen. Er trinkt an einem Fluss. Es wird Nacht, er lehnt sich frierend an einen Baum. Man kann ihn fast nicht erkennen.	Erzählerin: This was the start of his new life. Back then he didn't know how much it hurts to be alone. How much it hurts when you cannot reach to rub pain relief ointment on your back and you're constantly in pain.	Erst nur Musik, dann Waldgeräusche.	Totale auf Wald. Die Kamera fährt mit ihm mit. Verschiedene Totalen auf David (trinkend am Fluss, an einen Baum gelehnt: Schräges Bild.)	54:02

45	Nächster Morgen. Von rechts kommen Menschen ins Bild. Einer im Poncho, einer im Anzug. Loner Leader steht auf, umarmt David. Zweite Umarmung im Film, wieder bleibt er reglos stehen.	Loner: Found him in the woods. He escaped from the hotel. Loner Leader: Are you a doctor by any chance? David (Off): No. Loner Leader: That's a pity. We need a doctor around but they caught him a couple of months ago. – I'm an architect. – That's okay. So, welcome. You can stay with us for as long as you like. You can be a loner until the day you die. There is no time limit. – Thank you very much. (Umarmung)– By the way. Any romantic or sexual relations between loners are not permitted. And any such acts are punished. Is that clear? – Can I have a conversation with someone? – Of course you can. As long as there is no flirting or anything like that. That applies to dance nights as well. You all dance by yourselves. That's why we play electronic music.		Totale/Panorama auf Wald, David und ein Loner laufen durch das Bild. Dann ÜBERBLENDUNG ZU LONER LEADER Nahaufnahme Loner Leader (Nah/Medium), Schuss-Gegenschuss. Totale auf David, der Kopf des Loners ist abgeschnitten. Totale: Loner Leader am unteren Bildrand, David verschwommen ein kleiner Ausschnitt im Bild, Menschen im Wald. Medium Shot (bis Brust) auf David, auch der Loner ist im Bild. Die Loner Leader steht auf, umarmt ihn, steht jetzt genau vor ihm, sodass Davids Gesicht verdeckt ist.	55:05
46	Ein Mann mit verklebtem Mund gibt David Dinge in die Hand: Einen Discman, andere Dinge erkennt man nicht.	David: What happened to your mouth? Loner: He can't speak, he was given the red kiss. David: What's the red kiss? They slash his lips with a razor; and the lips of another loner. Then they force them to kiss each other. It was a couple of days ago but the cuts were deep and they are still in pain. They were flirting, you know?		Totale, David steht mit zwei Lonern im Wald. Totale, dann näher, dann wieder Totale. Medium Shot auf David und einen Loner mit zugeklebtem Mund.	56:32

47	SCHWEIN IM WALD. Die Loner Leader beobachtet das Schwein, zieht ein Seil aus dem Poncho. Sie bindet dem Schwein das Seil um den Hals.	Erzählerin: Some punishments are worse than other punishments. Having your thumb cut is worse than having your head shaved. And having a hot boiled egg under your armpit is worse than having your leg kicked. The punishment I'm not afraid of isn't the red kiss but another one that is called the red intercourse. I have never seen it happen but it's not difficult to imagine what it means. Oh my god. I am so afraid of it.	Musik erklingt wieder. Streicher (sanft).	Totale auf den Wald und ein Schwein, dann Halbtotale auf die Loner Leader. Die Kamera verfolgt das Schwein (Nah, fast Close-Up). Dann wieder Totale. Halbtotale. Close-Up auf Schwein. Totale.	57:03
48	Totale auf Wald. Körper erheben sich nach dem Befehl „Move“, plötzlich vom Boden. Sie führen die Befehle aus, bewegen sich, verstecken sich.	Loner Leader: Move! Hide! Move! Hide! Jetzt wird die Erzählerin zu einer handelnden Figur im Film. He was hiding behind a tree close to mine. He seemed quite presentable. The next day, in the city, he found out that I was short-sighted, too.	Keine Musik, nur innerdiegetischer Ton; mit der Aufnahme auf die Short-Sighted Woman kehrt die Musik zurück.	Totale auf Wald. Aufnahme auf Loner Leader (Amerikanisch). Aufnahme auf Short-Sighted Woman (Amerikanisch), dann David. Schuss-Gegenschuss (Medium), langsamer Zoom.	57:46
49	Abwechselnd werden die Short-Sighted Woman und David gezeigt, die laufen und sich immer wieder verstecken.	Erzählerin: That night, in my sleep, I dreamt that we lived in a big house together in the city, with a large well-lit kitchen, and I was wearing dark blue trousers and a tight cream blouse and he took my clothes off and fucked me up the ass. And as he was fucking me a thug came into the kitchen and took the steak knives from the second drawer and attacked us, stabbing the knives into our bellies one by one. I woke up terrified.	Musik überlagert den innerdiegetischen Ton. Ein Knall, ein Schrei, Musik verstummt.	Loner Leader (Medium Close-Up). Short-Sighted Woman (Medium Shot). Kamera verweilt auf der Short-Sighted Woman. David (Amerikanisch) liegt am Boden, versteckt sich. Totale.	58:23 09:03 Schrei, Totale
50	Einer der Loner ist in eine Tierfalle getreten, sein Bein ist eingeklemmt.	Loner Leader: Try harder. Don't give up, you know you should have been more careful. Try harder or they'll find you and will turn you into an animal. A weak one. (Gelächter) We must get a move on now. It's really too dangerous to stay here. If you	Schreie.	Medium Shot auf die Loner Leader und einen anderen Loner. Im Hintergrund stehen weitere. Totale. Medium auf David, dahinter die Short-Sighted Woman. Dann auf Loner Leader.	59:08

		manage to free yourself run as fast as you can and come and find us. If you manage to free yourself but think you'll die from the bleeding, go straight to your grave. Have you dug your own grave? Loner: Yes. Loner Leader (Off): Very good. That's enough for now.		Halbtotale (?) auf eingeklemmten Loner, Auch der Loner ist abgeschnitten, fast ganz im Bild, aber die Augen sind weg – der Gesichtsausdruck ist nur angedeutet.	
51	Van, junger und alter Hotelangestellter stehen davor. Der ältere Mann raucht. Die Maid kommt und erklärt ihnen, dass sie jetzt Trüffeln suchen gehe.	Maid: I am going to hunt for truffles. They are delicious and quite rare. A kilo can fetch a lot of money. Angestellter (jung): You are going to need a pig; they are impossible to find otherwise. – I know. Angestellter (alt): Don't be long. Gonna get them back in 15 minutes. – Okay.		Van, junger und alter Hotelangestellter (Amerikanisch) rechts im Bild. Dann Totale (fast Panorama) auf den Van, den Wald.	59:47
52	Maid raucht im Wald. Im Hintergrund ist ein Pfau zu sehen.		Vogelgezwitscher	Totale.	1:00:07
53	David versteckt sich im Wald. Er stößt auf Lipping Man, der ein Gewehr in der Hand hat. Die Short-Sighted Woman schleicht sich im Hintergrund an, sticht ihm in das Bein. David nimmt das Gewehr, betäubt ihn. David entkleidet Robert, nimmt sein Gewehr und flieht.	Lipping Man: Hello David. – David: Hello Robert. – What you did to that woman was dreadful. – She killed my brother. I would have done the same thing If she'd killed you. You're like a brother to me, you're my best friend in the whole world. – I don't think I'm your best friend in the whole world. You used to spend much more time with John. – Oh, who's John? – John, The Limping Man. – Oh yeah, I didn't even remember his name. Or his face. You're the one I think of whenever I need a friend. Nevertheless, did John make it? – They're getting ready for the yacht. It all begins this week. Everyone says	Musik. Streicher (schrill).	Totale, wobei David nur im rechten unteren Eck zu sehen ist. Amerikanische auf den Lipping Man mit Gewehr. Shot-Gegenschot. Halbtotale auf David. Totale auf die beiden. Dann wieder Amerikanisch und Medium Shots. Medium Close-Up auf Robert. Totale. Halbtotale, als ihm die Short-Sighted Woman den Pfeil ins Bein rammt (wieder sind einzelne Körperteile nicht im Bild, wie etwa der Kopf der Short-Sighted Woman)	1:00:19

		they are going to make it as they're perfectly suited and a child will help and get past the fighting and the arguing. – That's great. – You're not thinking about coming back? You know if you told the hotel manager about your brother she'd probably forgive you. – No, it's really nice to be on your own, there's no one tying you down. You listen to music whenever you like, you masturbate whenever you want, go for walks whenever you like, have a chat whenever you like. I don't miss companionship at all. I just miss you because you are my one true friend. Are you gonna shoot me? – I'm afraid so. I only have two days left. – What did you say? I can't understand the way you speak. – I am going to shoot you! I only have two days left, I need more time. – Do you believe another day will make a difference? Have you seen how ugly you are? You haven't got a chance. If I was a woman, I... (Short Sighted Woman sticht ihm ins Bein). Short-Sighted Woman: Don't tell anyone I helped you. If you want to repay me there is a way. If you kill a rabbit, bring it to me to eat. You promise? – Yes. – Bye. – Bye.	Dann verstummt die Musik. Mit dem Angriff kommt die Musik wieder. Sie verstummt mit der Betäubung des Lissing Man.	Medium Shot auf Short-Sighted Woman. Halbtotale und dann Totale auf Lissing Man und David. Am Ende der Sequenz bleibt die Kamera beim Lissing Man (Totale), wieder ein ganz langsamer Zoom.	
52	Maid von hinten, rauchend. Der Wald ist ganz verschwommen. Loner Leader kommt. Sie grüßen sich auf Französisch. Der Pfau ist immer noch im Hintergrund. Umarmung zum Schluss. Hätte die Maid einen Kuss erwartet?	Maid: Bonjour. Loner Leader: Bonjour. Did you bring the stuff I asked for? (<i>Französisch</i>) – Of course. The gun is in the folder, as are the keys and the numbers of the double rooms. Try not to lose the key cards. I have to return them to where I found them. I suggest tomorrow, saturday, because after the dance everyone will be quite tired. And many of the staff are off work at the weekend. – What about the shampoo? – I forgot it. – I'll bring you two bottles next time. – You're terrific, do you	Lautes Vogelgezwitscher.	Maid und Loner Leader (Medium Shot). Dann Totale. Medium Shot auf Maid, Loner Leader von hinten. Medium Shot auf Loner Leader, Maid von hinten. Wechselt immer wieder. Der Hintergrund ist extrem verschwommen – nur so Punkte aus grünen, dunklen Farben.	01:02:52

		know that? Please make note of the shampoo so you don't forget it. – I have to tell you something. – What is it? – This will be my last mission. I can't take it anymore. I can't live in that terrible house with that fat dentist. He's always asking whether I've flossed. And forces me to brush my teeth after every meal, however small. – When we are done with the big night we've planned, you can come and live with us and I'll find another insider. I doubt I'll find anyone as efficient as you are, but I must respect your wishes. Just be patient for a few more days and don't forget to take your birth control pills, okay? – Thank you. – No, we thank you. You are brilliant.			
54	Aufnahme auf einen Hasen im Wald. Das Tier läuft in eine Falle. David schleicht sich heran, dann toter, blutender Hase im Sack. Er legt den Hasen neben die schlafende Short Sighted Woman. Der tote Hase ist fast nicht mehr zu erkennen, er hat dieselbe Farbe wie das nasse Laub, auf dem er liegt.	Erzählerin: You carefully flay the rabbit with a sharp knife and cut off its head. You then slice open its belly and stuff it with well washed bread and green peppers. Not too spicy and a little garlic and mint. You then soak it into lemon juice and leave it a while to marinate the flesh, before you stew it on a stick and roast it over a fire for about an hour. That's my favourite food. Rabbit.	Erst nur Vogelgezwitscher und Stille im Wald, dann Musik (ruhige Streicher, Musik der Erzählerin).	Erst Totale auf lebendigen Hasen und David, der ihn mit einem Netz fängt. David hinter Pflanzen (Medium), hinter Bäumen (Halbtotale), dann Totale. Halbtotale auf Short-Sighted Woman. Zum Schluss Nahaufnahme auf den toten Hasen.	01:04:31
55	David von hinten, er sitzt im Wald, der Rücken ist frei. Er versucht sich wieder den Rücken einzucremen.		Die Musik geht über in die nächste Szene.	Totale auf David von hinten. Licht verändert sich.	01:05:27
56	Feld, Gebirge, Wasser. Menschen kommen aus großer Entfernung aus dem Wald, sie sind winzige Punkte in der Landschaft. Vier Personen in Anzügen: Short-Sighted Woman, David, Loner Leader und ein weiterer Loner (namenlos). Sie gehen die		Musik endet langsam. Rauschen des Wassers, Vögel. Dann ein Zug.	Panorama auf Landschaft. Dann wieder Panorama / Totale, aber etwas näher dran. Dann Totale auf Straße. Die Kamera filmt sie schließlich von der Seite, begleitet sie (Kamerafahrt, Totale).	01:05:38

	Straße entlang. Sie nähern sich der Stadt, gehen unter einer Brücke durch.			Dann von hinten, in Pärchen, eingehackt (Medium, Totale).	
57	Schließlich sind sie in einem Einkaufszentrum, fahren die Rolltreppen hoch. Sie sehen sich Möbel an. Sie sind im Supermarkt, schlendern durch die Regale. Sie essen Kuchen. David sieht sich ein Pferdebild an. Sie kaufen ein (u.a. eine Säge). Der Blick der Loner Leader verweilt länger auf der Short-Sighted Woman, beide lächeln.		Mit dem Einkaufszentrum kommt Streichermusik. Aufgeregt, wild. Don Quixote, Op. 35: Var. II Jan Vogler, Staatskapelle Dresden	Slo-Motion: Medium Shot von hinten auf Rolltreppe. Totale. Close-Ups und Medium Shots auf David, die Short Sighted Woman und Loner Leader. Close-Up auf Pferde-Wackelbild. Totale im Supermarkt. Close-Up auf Short Sighted Woman. Amerikanische im Supermarkt. Close-Up auf Torte. Kamera etwas verwackelt. Medium Close-Up auf Loner Leader und Short Sighted Woman.	1:06:28
58	David wartet auf die Short-Sighted Woman, wird währenddessen von Offizieren / Beamten geprüft. Sie wollen eine Heiratsurkunde sehen, die bescheinigt, dass er in einer Beziehung ist. David versucht sich rauszureden, die Short-Sighted Woman kommt dazu, rettet die Situation.	Jemand aus dem Off: Woman. Brunette. 50 years old. Marriage certificate expired 2 months ago. Woman: My husband is on a business trip. Police Woman: Can I have a look? (...) Hands? (...) No dirt under nails or mud on the shoes. Nine, Bell Size Road. So your husband is away? – Yes. – Where? – Barth. Polizist zu David: Morning, Sir! Are you here alone? David: Good morning, Officer. No, I'm here with my partner. She's inside one of the stores. She's shopping right now. – Can I see your certificate, please?– My partner keeps it in her purse. You see, I am losing it all the time. – I see. And what store is she shopping in? – Oh, here she is. Short-Sighted Woman: I'm sorry darling, they had such a huge variety of pain relief ointment, I bought you this one, I hope it's the one you were looking for. – That's	Keine Musik mehr. Nur innerdiegetischer Ton.	Totale auf Einkaufszentrum, David wartet auf die Short-Sighted Woman. Totale auf Beamte und kniende Frau. Halbtotale, dann Amerikanisch. Medium auf David. Ein Beamter kommt dazu. Den Beamten sieht man nur von hinten, es gehen ständig Leute direkt vor der Kamera vorbei.	01:07:44

		wonderful, dear. Can I have my certificate, please? – Of course, darling. Would you like to see mine also, officer? – No. That's okay. Thank you, sir. You have a good day. – Thank you officer, you have a good day. – Madam. – Sir.			
59	Gehen auf der Straße.	David: If I'm walking too slowly, just say it and I will pick up my pace. Short-Sighted Woman: This pace is fine. Maybe you don't squeeze my hand so tightly, my palms are getting a bit sweaty. – Better? – Yes. Much better. – Are you planning on buying anything nice for yourself while we are here? – Yes. Contact lense solution and a pack of rollerball. - I didn't know you were short-sighted. I'm short-sighted, too.	Schritte.	Erst die beiden von der Seite. Medium Close-Up auf David und die Short-Sighted Woman. Kamera fährt mit. Alle vier von vorne (Amerikanisch).	01:09:23
60	Die vier stehen in einem Hausflur, klopfen bei einer Türe an.		Stille.	Totale auf einen Flur.	01:09:55
61	Sie sitzen auf einer Couch, trinken Kaffee. Die Loner Leader und ihre Eltern kommen dazu, setzen sich. David erzählt, dann beugt er sich zur Short-Sighted Woman, sie küssen sich.	Vater: Will you stay a few days? Loner Leader: I'm afraid not, papa. We're heading back again today. Tomorrow, I am going away on a business trip. You know how demanding my job is. Don't ask if I can stay a few days every time I come. – Vater: Do you all work for the same company? – David, Loner Leader: Yes. – Vater: My daughter says me it's very fine company. Do you agree? – David: It's a rather good company. – Short-Sighted Woman: It is. – David: One of the best, I'd say. The only problem with the job is that I don't have enough time for my wife and kids. – Short-Sighted Woman: We have four beautiful children. – Vater: Congratulations. – Beide: Thank you. – David: But even if we'd never had children, I would never dream of leaving my wife. Even if it was just the two of us, on our own, we'd go on trips. We'd go to Porto	Stille.	David fokussiert, die anderen beiden verschwommen. Medium Shot bis Brust. Schuss-Gegenschuss (Vater, Loner Leader, Couch... Medium / Amerikanisch). Totale auf die Gruppe.	1:10:00

		Fino in Italy or go to a Greek Island for the summer. And so our relationship would be as intense as it was at the start. I love my wife so much. I could die for her. That's how much I love her.			
62	Es wird Nacht, sie laufen die Straße entlang.	Loner Leader: For your first day in the city you did great. That part about holiday destinations in the mediterranean was brilliant. – David: Thank you very much. David: When did you become short-sighted? Short-Sighted Woman: When I was 16. You? – When I was 12. – What was the make of your first pair of glasses? – I don't remember. – Do you have astigmatism, too? – Yes. – Would you like me to rub some balm on your back? On the bits you can't reach on your own? – I'd like that. – Here? – A little lower, please. – Here? – Yes.	Schritte.	Totale auf die Straße.	01:11:55
63	Short-Sighted Woman und David sitzen im Wald, angelehnt an Wurzeln. Viel Landschaft, in der sie fast verschwunden.	Loner Leader: Hello everyone and good luck. The room numbers are as follows: Room 3-0-6: the hotel manager and her partner. They both have nice voices. Room 2-8-4-0: Couple who both love to ski. Room 2-8-2: Couple who both studies Social Sciences. Name of the Yacht Bliss, couple prone to nosebleeds.	Nur innerdiegetischer Ton, Rauschen des Wassers, Vogelgezwitscher.	Totale auf die beiden, dann sie von hinten (Medium). Medium von vorne. (Halb)Totale von hinten, sie sitzen, sind in der unteren Bildhälfte.	01:12:08
64	Loner Leader packt eine Waffe aus einem Umschlag. Eine Gruppe von Lonern steht im Wald.			Medium / Amerikanisch auf Loner Leader, Totale auf die gesamte Gruppe. Dann wieder Loner Leader. Amerikanische auf Short-Sighted Woman, David und einen Loner.	1:13:33
65	Nacht. Yachten.		Musik beginnt wieder (nervös). Zirpen.	Totale auf Yachten	1:14:04
66	Am Gelände, man sieht das Leuchten einer Taschenlampe. Sie verstecken sich am Gelände und besprechen wie sie vorgehen. Die Loner Leader teilt alle ein.	Loner Leader: Me and you take 3-0-6. You and you take 2-4-0. You take 2-8-0 and you two take the yacht. David: Can I go to the yacht? – Okay, then you take the yacht and you take 2-8-2. And	Strings; Schneller als zuvor.	Totale auf Weg. Dann Amerikanische auf die Gruppe, die sich am Hang versteckt.	1:14:09

		us three, we'll take the manager's room. We have 40 minutes.				
67	David läuft die Treppen hinunter, Richtung Yacht.	Zwei Hotelangestellte stehen herum. David betäubt sie mit dem Gewehr.	Musik / Strings.	Totale auf das Anwesen / Treppen , dann Totale auf die Angestellten. (Fast Panorama)	1:14:50	
67	David läuft den Hang hinunter und rudert zur Yacht.		Musik / Strings.	Panorama auf die gesamte Anlage. Totale / Panorama auf David im Ruderboot.	1:15:07	
68	Schlafendes Hotel-Manager-Pärchen, das von den Loners geweckt wird.	Loner: Wake up. Get up. Sit over there. Put your hands behind your back.		Amerikanisch auf Pärchen, dann auf Loner Leader. Parallelmontage, schneller als üblich.	1:15:19	
67	Yacht. Limping Man, Nosebleed Woman und „ihr“ Kind sitzen am Tisch. Sie haben alle das gleiche Shirt an, auf Limping Man's Shirt sind Blutflecken. Nosebleed Woman verpasst David eine Ohrfeige, nachdem er sie über Limping Mans falsches Nasenbluten aufklärt.	Limping Man: A basketball weighs between 550 and 650 grams, did you know that? Nosebleed Woman: No, I didn't know that. - Yes. The weight is different for men's and women's games. That's roughly how much it weighs. Do you know how much a volleyball weighs? - Kind: No. But I'd like to find out. (David kommt herein.) David: Good evening. - Limping Man: Good evening. - David: I have something to tell you. His nose doesn't really bleed on its own. He bangs it against a wall or a piece of hard wood or something like that. Or he cuts it with a pen knife, when you are not looking. You two are not suited. - Kind (Off): Shut up! Dad, tell him to leave, I'm sleepy. David: And I'm quite sure, that stain on his T-Shirt isn't blood but cherry juice or tomato ketchup or red water color paint or something like that. (<i>Ohrfeige</i>) Or beetroot juice.		Halbtotale auf die Yacht von innen auf die Familie (Limping Man, Nosebleed Woman, Kind). Einstellung auf Treppenabgang, Amerikanisch / Medium auf David und Limping Man. Nahaufnahme / Medium Close-Up auf Nosebleed Woman. Medium auf David.	1:15:35	

68	Loner Leader bedroht den Manager mit der Waffe.	Loner Leader: Do you love her? – Hotel manager's husband: With all my heart. – How much do you love her? On a scale from 1 to 15. – 14. – 14 is a very impressive score. He loves her very much indeed. Who do you think we should kill? Who will be able to live on their own better?		Medium (Close Up) auf Loner Leader. Licht von unten durch Taschenlampe, „Gruseleffekt“. Amerikanisch / Halbtotale auf Short-Sighted Woman und Managerin. Halbtotale auf Loner Leader. Amerikanisch auf Ehemann. Medium auf Short-Sighted Woman und Loner Leader.	1:16:24
67		Kind: Here's the knife, mom, kill him! Limping Man: You better get out while you still can. David: Okay. That's all I came to say anyway.		Nahaufnahme Limping Man. Dann Medium auf Kind. Medium Shots auf alle, Totale.	1:16:51
68	Loner Leader fragt den Mann, wer besser alleine zurechtkommt. Er meint, dass er das ist. Er wird von ihr aufgefordert, seine Frau zu erschießen. Er drückt ab, die Waffe ist aber nicht geladen. Sie gehen.	Loner Leader: You. If this woman dies, you think you'll manage on your own? Or would you get involved with someone else? – Ehemann: No, I can live alone, she can't. I'm on my own for hours when she's not in the hotel. I like sitting in the room. Relaxes me. Calms me. I like it a lot. I can definitely live on my own. (Frau schreit) Loner: Be quiet. Loner Leader: Take it. (<i>Hält dem Mann die Waffe hin</i>) Shoot her.	Nach „Shoot her“ kommt die Musik wieder.	(Halb)Totale auf das Bett. Amerikanische auf Ehemann. Amerikanisch / Halbtotale auf Managerin und Short-Sighted Woman. Schuss-Gegenschuss. Medium (Close Up) auf Loner Leader.	1:17:18
	SCHWARZES BILD				1:18:38 – 1:18:42
69	Die Loners und die Maid tanzen mit Kopfhörern im Wald. David kommt hinzu. Die Loner Leader fragt ihn, ob er sein Grab schon geschaufelt hat; David verneint. Zurück zu den Tanzenden.	Loner Leader: Where were you? I was looking for you. David: I was masturbating behind those trees over there. Loner Leader: Why aren't you dancing? – My leg's a little sore. – Did you dig your grave? – Not yet. – I don't mean to pressure you, or to ruin the mood now that we're celebrating, but at some point you'll have to do it. Don't expect anyone else to dig your grave for you. Or to carry your corpse. We'll	Musik geht kurz über in diese Szene, verstummt dann. Man hört die Musik, die sie hören (leise; Hog Shuffle – Johnnie Bum).	Totale auf den Wald in der Nacht. Amerikanisch auf Short-Sighted Woman, dann wieder Totale. Kamera bewegt sich mit David. Amerikanisch auf Loner Leader und David. Wieder sehr „schiefes“ Bild; Loner Leader, dunkel, verschwommen, David nur im Eck (Medium). (Halb)Totale auf Tanzende.	1:18:42 1:18:42

		throw some dirt over you but that's about it. So tomorrow find a spot you like, where the ground isn't too rocky and make a start. Enjoy the rest of your evening. – Thank you.			
--	--	--	--	--	--

70	Die Maid erzählt David etwas, David blickt weg; er sieht die Short-Sighted Woman, die einen Hasen von einem anderen Loner bekommt. David geht zur Short-Sighted Woman. Er ist eifersüchtig.	Maid: As soon as his last patient left, I entered his office and I said to him: Honey, the dinner is ready. However, I'm not sure I can eat right now. One of my front teeth hurts a lot. Can you take a look please, dear? Yes sure, no problem, he said. And the minute he turned his head, I took the drill and shoved it into his chest. David: That story sounds really interesting, but I have to leave. I just remembered, I left some batteries next to the tree down there. And the last thing I want is to loose them. Sorry. David: Did you catch rabbits? Short-Sighted Woman: No. Someone brought me them. Who? – A friend of mine. Do you want one? David: No. You don't need to accept rabbits from other people. If you need more rabbits, just ask. And I'll bring you more. Catching more rabbits is difficult but I try to do better. There is no need for you to be indebted to others. Short-Sighted Woman: Thank you very much. David: The man who brought you the rabbits. Is he short-sighted? Short-Sighted Woman: I don't know, but I think so. David: Okay.	Keine Musik.	Medium (Brust) auf David, dann auf David und Maid, Amerikanisch. Totale auf Short-Sighted Woman und Loner. Medium Shots; Schuss-Gegenschuss; langsamer ZOOM.	1:19:56
----	---	--	---------------------	--	---------

71	David stellt schließlich den Loner, der ihr die Hasen gebracht hat, zur Rede. Der Loner rasiert sich gerade. Er fragt ihn, ob er kurzzeitig sei. Als dieser verneint, will David mit Tests herausfinden, ob er die Wahrheit sagt oder lügt, schließlich bedrängt er ihn und sieht er sich seine Augen genau an.	David: Is that a sparrow over in that tree? Loner: Can't really see that far. I don't think so. – Are you short-sighted? – No. – You're lying. – It's the truth. – What does it say here? – YKK. – You knew that already. All zips are saying the same thing. – I'm not short-sighted. I don't understand why you won't believe me. I can see very clearly, used to be a pilot. – You wearing contact lenses? – I don't wear contact lenses, I'm not short-sighted. Why? – You are. You think I'm an idiot and can't tell. Let me see. I wanna see your eyes. Look up. Up, up. Look down now. Look left. Look right. Up again. I'm sorry. I thought you were trying to fool me. I'm sorry.	Keine Musik.	Totale. Die beiden sind rechts unten. Nahaufnahme. Blätter. Dreckige Fingernägel. Dann Kamera weiter weg, das Gesicht von dem Loner ist hinter dem Baum. Halbtotale auf die beiden.	1:12:21
72	David und die Short-Sighted Woman hören mit ihren Discmans zur gleichen Zeit den gleichen Song und tanzen dazu. David nennt es die „synchronisation exercise“.	David: For this synchronisation exercise we have to fully concentrate as we both have to press play at exactly the same time. Short-Sighted Woman: Why don't we just use one headset? – Because that's the whole point. This is an exercise for us both. We have to be totally synchronised. – Okay. I'm ready. – Okay. 5,4,3,2-	Nur innerdiegetischer Sound, lautes Rauschen durch Wind. Ein Gewitter bahnt sich an.	Wieder Medium auf die beiden (bis Bauch, Brust). Totale auf das tanzende Paar.	1:22:43
72	Die beiden tanzen miteinander im Wald. Sie küssen sich. Im Hintergrund ist – kaum merklich – ein Pferd / Pony zu sehen.		Man hört ganz leise, was sie hören. <i>Nick Cave & Kylie Minogue</i> – <i>Where the Wild Roses Grow</i> .	Totale. Hält an.	1:23:18 – 1:24:06
73	Sie erfinden eine Art Gebärdensprache, mit der sie kommunizieren können, ohne dass andere Loner es merken.	Erzähler:in: We've developed a code so that we could communicate with each other even in front of the others without them knowing what we are saying. When we turn our heads to the left it means 'I love you more than anything in the world'. And when we turn	Musik beginnt wieder. Die Erzähler:in wird eingeläutet.	Close-Up auf David. Zeitlupe. Close-Up auf Short-Sighted Woman.	1:24:07

		our head to the right, it means ,watch out, we're in danger'. We had to be very careful in the beginning not to mix up ,I love you more than anything in the world' with ,watch out, we're in danger'. When we raise our left arm, it means ,I want to dance in your arms'. When we make a fist and put it behind out backs it means ,Let's fuck'. The code grew and grew as time went by, and within a few weeks we could talk about almost anything without even opening our mouths.		Totalte auf David, Halbtotale auf Short-Sighted Woman. Schuss-Gegenschuss.	
74	Sind wieder bei Loner Leaders Familie. Die Eltern spielen ihnen ein Musikstück vor. David und die Short-Sighted Woman kuscheln, küssen und berühren sich ständig. Die Loner Leader beobachtet sie. Sie reißt sie auseinander.	Loner Leader: Stop it! That's enough. Show my parents some respect. They are playing you music. Mutter: That's okay. – No, mother. That's not okay. Please continue. – Do you want us to perform the same piece or something else? – Something else.	Musik verstummt.	Amerikanische auf Loner Leader. Halbtotale auf die Couch, Totale auf den Raum. Halbtotale auf die Eltern. Nahaufnahme beim Küssen. Eher rechts im Bild. Amerikanische auf Loner Leader. Schuss-Gegenschuss.	1:25:02
75	Sie gehen wieder auf der Straße. Ähnelt der Einstellung in den vorhergehenden Szenen in der Stadt.	David: Didn't her parents play beautifully? Short-Sighted Woman: Yes they did. It was wonderful.		Kamera fährt wieder mit. Sind nicht ganz im Bild, bis zu den Knien. Halbtotale, die zur Amerikanischen wird.	1:27:06
76	Im Wald. Loner lehnen an Bäumen, im Hintergrund spaziert ein Flamingo vorbei. Sie tauschen ihre Geheimsprache aus. Andere Loners werden gezeigt. Die Erzählerin spricht über ihre Pläne, in die Stadt als Pärchen zurückzukehren.	Erzählerin: We love each other and we suit each other and that's the reason why we decided to leave the woods and stay together forever in the city. Tomorrow, during the hunt, we're going to disappear and everyone will think we've been captured and that we were going to be turned into dogs or canaries or something. I think the first thing that I am going to do when I get into the city is buy a bath robe and then we'll go to a pool with a high diving board perfect for diving.	Musik (Erzählerin) beginnt wieder.	Totalte auf den Wald / Short-Sighted Woman, dann auf David. Kamera zeigt erst die beiden, dann unterschiedliche Loner. Totale auf Loner mit Red Kiss, Loner Leader (Amerikanisch). Dann wieder Totale auf alle. Langsamer Zoom.	1:27:22

77	Maid liest der Loner Leader das Tagebuch der Short-Sighted Woman (?) vor. Ein KAMEL läuft im Hintergrund vorbei. Die Erzählerin verstummt mit dieser Szene.	Maid: And we'll do lots of different things together. Serious things, not silly ones. Like go for walks in the park or play the guitar together. (<i>In Französisch:</i>) That's where it ends. There are some notes in the back, but I don't think they are important. Loner Leader: Read me the notes. Maid: Porto Fino: Italian Fishing Village and upmarket resort, famous for its picturesque harbour. Population: 439. Beacher nearby: Paraggi beach, Camogli, Chiavari and Lavagna. Serifos: Located in the western Cyclades. Loner Leader: Where did you find it? - By the river. Somebody probably dropped it during the hunt. – Give it to me. I'll deal with it.	Keine Musik.	Erst Maid (relativ nah, Medium), dann Maid + Loner Leader + Loner (Totale). Medium auf Loner Leader.	1:28:14
78	Loner Leader zeigt David, wo er sein Grab schaufeln soll und sieht ihm dann dabei zu. Er legt sich hinein. Er begräbt sich selbst, zittert.	Loner Leader: Can you imagine why I brought you to such a quiet place today? David: No. Loner Leader: Because I think it's the perfect spot for your grave. Loner Leader (Off): Now cover yourself with soil. Use your hands. (...) Over your face, too. You wouldn't want to get your face eaten by dogs, would you? If you die before me, I'll visit you as often as I can. I promise.	Keine Musik.	Medium auf Loner Leader. Medium auf David, Loner Leader in der Seite des Bildes. Erst Shot-Gegenshot, dann Totale. Amerikanische auf David. Kamera bewegt sich mit Loner Leader, als sie aufsteht. Medium Shot. (Medium-)Close-Up auf David.	1:29:02
79	Loner Leader, davor verschwommen die Short-Sighted Woman. Sie sitzen in einem Gang, es sieht nach Krankenhaus aus. Aus dem Gespräch heraus wird klar, das sie an den Augen operiert werden soll, um wieder gut zu sehen.	Short-Sighted Woman: I think we should leave. Right now. The three of us coming here instead of two or four is very dangerous. Why didn't we think of that earlier? Highly likely that the doctor will suspect us. I suggest that we leave the first chance we get. Right now, actually. Loner Leader: Don't be afraid. No one will suspect a thing. I bet you weren't suspecting this surprise. Isn't it wonderful? – Yes it is. Still I'd like a few days to think it over so that maybe I could have the surgery when we		Erst Medium, dann (Halb-)Totale auf die drei (Maid ist auch dabei). In der ersten Einstellung ist die Short-Sighted Woman verschwommen und verdeckt das Gesicht der Loner Leader. Langsamer Zoom. Medium Shot auf Loner Leader, dann Short-Sighted Woman. Die Kamera fährt mit, als sie sich hinsetzt.	1:31:07

		next come to the city? – (Off): What's there to think about? If it's better to see clearly or to be short-sighted? Is that it? That's absurd, you know that. Anyway, this doctor is the best there is and it's really difficult to get an appointment. I called him one month ago to get him to see you today.			
80	Short-Sighted Woman ist im Koma, liegt auf dem Patientenstuhl. Der Arzt kommt.			Musik beginnt (nervös).	Erst Close-Up, dann wird das Geschehen durch einen Türspalt gefilmt. 1:32:32
80	Sie kommt aus dem OP, die Augen sind verbunden. Die Maid hilft ihr in das Jackett. Die Maid umarmt sie. Sie verlassen den Arzt.	Doktor (Off): She's blind. Loner Leader (Off): Thank you.		Die Musik geht weiter, verstummt kurz.	Medium Shot auf die Short-Sighted Woman. Kamerafahrt. 1:33:10
80	Sie verlassen das Krankenhaus / den Arzt.				Treppen. Erst Einstellung auf die Beine, dann laufen sie durch das Bild. Kamerafahrt. 1:33:30
81	Short-Sighted Woman im Wald, kniet am Boden, mit einem Messer in der Hand. Sie droht der Loner Leader, sie umzubringen. Diese nimmt die Maid und benutzt sie als Schutzschild. Die Short-Sighted Woman sticht zu, verletzt die Maid am Bauch. Die Maid bricht zusammen, Loner Leader mimt ihre Bewegungen. Loner Leader täuscht erst ihren Tod vor, steht dann aber auf.	Loner Leader (Off): Throw down your knife and stand up. Short-Sighted Woman: Why did you have to blind me? You could have blinded him. Loner Leader: We have no idea what you're talking about. The drugs are messing with your head. If I were you I would try and be a little braver about the whole thing. Now get up and give me your knife. Or I'll hit you and take it by force. Here I come. – I swear I want to kill you. Maid: Let go of my hair, you're hurting me. Loner Leader: Just think that when someone goes blind, one of the other senses is heightened. Loner Leader: You could also catch a dog in the woods and train it to guide you. Dogs can do that, you know. I hope I'll catch a dog myself. Now calm down or I'm going to		Musik beginnt wieder. Regen. Musik schließt die Szene ab.	Halbtotale auf Short-Sighted Woman. Zoom auf sie. Amerikanische, alle drei sind zum Teil im Bild. Amerikanische auf Short-Sighted Woman, Kamera bewegt sich mit. Totale auf alle drei auf der Straße. Amerikanisch. Halbtotale. Der Kopf Short-Sighted Woman ist abgeschnitten. Dann wieder näher auf Short-Sighted Woman. Die Kamera bewegt sich wieder mit. Amerikanisch. Medium. 1:33:42

82	Landschaft (Baum, Wasser, Gebirge am Horizont). Die Short-Sighted Woman sitzt am Baum, David kommt dazu.	leave you here and I don't think you'll manage to find meeting point 2 on your own. David: Are you enjoying the view? Short-Sighted Woman: Sure. David: What happened to your hand? – I was cutting a tree branch with a knife and I cut myself by accident. You look handsome today, did you get your hair cut? – Thank you! No, I didn't get a haircut. I am going to get my haircut today. Look what I brought you. – Oh, thank you so much I'm so hungry I'll eat it right away. – It's a bigger flashlight. – Oh, I'm sorry, it's so big, I thought it was a rabbit. Biggest flashlight I've ever seen. – Oh. Are you ready for tonight? – Of course I am. I want to tell you something but please don't be angry. – Okay, what's wrong? – I can't see anything. I'm blind. – What do you mean? – There's no point in lying to you, you'll find out sooner or later. Our leader blinded me in the city. She must have realized that I love you and you love me and that we were going to run away to the city together. I'm sorry. – You can't see at all? – No, not at all. – And when you asked if I've had my hair cut? – I was just saying that so you wouldn't realize that I can't see. I'm sorry. – Don't cry. Crying will make your eyes hurt more. We'll find a way. David: What blood type are you? Short-Sighted Woman: B. David: From the first time I saw her I knew she was the one. She stared in my eyes and smiled. And her lips were the colour of roses that grew down the river all bloody and wild...	Rauschen des Windes.	Totale / Panorama auf Landschaft. David ist ganz klein mi Bild. Halbtotale auf die beiden. Medium auf Short-Sighted Woman. Sehr langsamer Zoom. Dann wieder beide.	1:35:51
83	Die Short-Sighted Woman steht im Wald. David geht erst zu ihr hin, verlässt sie dann wieder.		Musik (neu): traurig, verzweifelt, tragisch, melancholisch.	Totale, fast Panorama. Dann Amerikanisch.	1:37:58
84	David sitzt alleine im Wald. Er singt.		Musik.	Totale (viel Wald, die Füße sind abgeschnitten).	1:38:26

83	Die beiden im Wald.	David: You like berries? Blueberries? Blackberries? Short-Sighted Woman: No, no. – Can you play the piano? – No.	Musik.	Totale auf die beiden im Wald. PARALLELMONTAGE	1:38:44
85	Sie sitzen an einem Baum, David reicht ihr Gegenstände, sie versucht diese zu erraten.	Short-Sighted Woman: Plastic cup. David: That's right. Very good.	Musik.	Medium Shot auf Short-Sighted Woman, dann Totale.	1:38:57
83	Wald. David sucht weiterhin nach Gemeinsamkeiten. Er hat ihr einen (noch zappelnden) Fisch mitgebracht.	David: Do you speak German? Short-Sighted Woman: No. – I could teach you German. But it would take at least a year if you'd be able to speak the basics, not fluently, so there is no point. You know, German is one of the most difficult languages in the world to learn, because its grammar is very complicated. I brought you something. It's a fish. – Oh.	String Quartet No. 1 in D, Op. 25: Andante Sostenuto Takács Quartet	Totale auf David im Wald (rechts unten im Bild).	1:39:08
84	David sitzt singend im Wald. Neben ihm hoppelt ein Hase.	David: On the second day I brought her a flower. She was more beautiful than any woman I'd seen and I said, Do you know where the wild roses grow? So sweet and scarlett and free...'	Musik.		1:39:42
85	Short-Sighted Woman, die einen Tennisball in der Hand hält. Sie spielen wieder das Rate-Spiel („Touch-Guess-Think-Win“)	Short-Sighted Woman: Kiwi. David: That's right. 10 out of 10 again. Can I give you a kiss? – I can't thank you enough for all the activities and games and for keeping me company, but you know we can't do this anymore. Would you like to play another round of touch-guess-think-win? – No, that's enough for today. In any case, I've run out of things to test you with. Maybe tomorrow or one of these days. – Tomorrow morning? – We'll see. – Bye. – Bye.	Musik.	Medium auf Short-Sighted Woman. Dann beide (sie am Rande des Bildes, Fokus auf ihm, er ist enttäuscht; Medium.) Dann Totale, er geht aus dem Bild.	1:39:59
86	Es ist Nacht, David schläft, man sieht kaum etwas. Er wacht auf, setzt sich die Brille auf.		Musik verblasst zu Beginn der Szene.	Amerikanisch	1:40:56

87	Im Wald. David geht auf die Short-Sighted Woman zu.	David: Good afternoon. Short-Sighted Woman: How are you? – Fine. – I'm hungry. You haven't brought me a rabbit for days. Or things for me to touch and guess. – I've got good news. I've had a great idea. Have you a minute? – What kind of idea? – I raise my left foot, I bring my elbow to my knee and tap it twice, I bring my foot to my knee and tap it three times, I lie face down, I kneel down, I touch my left cheek and then lie face up. – Are you sure you are prepared to do that? – Yes, of course I'm sure. I wouldn't propose it otherwise. – When? – Tomorrow. – Tomorrow?		Totale. Dann näher, Amerikanisch auf Short-Sighted Woman, David ist teilweise im Bild. Langsamer Zoom. Dann Schnitt auf ihn. Kamera bleibt auf David, sie ist kaum im Bild, nur ihre Hand. Einstellung dauert.	1:41:15
88	Abends. Die Loner Leader lehnt an einen Baum und hört Musik. David kommt angerannt, betäubt sie. Er verbindet ihr den Mund, die Beine. Sie wacht auf, liegt in einem Grab. Hunde laufen um sie herum, springen darüber.		Rascheln. Bellen. Musik kommt hinzu. Eine neue Variation eines bekannten Liedes.	Totale, fast Panorama. Medium auf Loner Leader im Grab. Die Kamera geht wieder weiter weg, Totale auf das Grab, wobei die Loner Leader abgeschnitten ist. Slow-Motion beginnt.	1:42:53
89	David und die Short-Sighted Woman fliehen aus dem Wald.		Musik geht weiter.	Totale. Die Kamera folgt ihnen, wirkt kurz so, als würde sie sich im Kreis drehen. Sie geht näher ran, Amerikanisch.	1:43:48
90	EINSTELLUNGEN WIEDERHOLEN SICH: wieder das Feld vor dem Wald, dann Straße. Sie laufen Richtung Stadt. Ein weißer Van nähert sich den beiden auf der Straße, sie verstecken sich.	Short-Sighted Woman: We should speed up a little. David: I can't go much faster. These trousers are too tight, I'm sorry. It was dark and I couldn't see clearly. And I didn't have time to try them on. I'm sorry. – Nevermind. David: There's a bus coming. (...) It was the hotel coach. They didn't see us.	Nur Musik, kein innerdiegetischer Ton; dann Schritte; die Musik verstummt.	Panorama (Feld) Totale (Straße); die Kamera fährt mit. Kamera geht näher an sie heran, als sie sich verstecken; wieder sind sie nur ein Ausschnitt des Bildes, links unten. Die Kamera ist wieder etwas verwackelt.	1:44:15

90	Verschiedene Einstellungen; unter Brücke, dann kommen sie zwischen einem Restaurant und einem Hotel in die Stadt; verspiegelt, grau, symmetrisch.		Aufbrausende Musik. Wieder eine neue Variation eines bekannten Themas.	Wieder unter der Brücke, Halbtotale; wieder fährt genau in dem Moment ein Zug durch; Kamerafahrt. Panorama / Totale auf Restaurant.	1:45:25
91	Die Short-Sighted Woman sitzt in einem Restaurant. David sieht sie sich genau an, will sich ihre Körperteile einprägen. Im Hintergrund: zwei Bäume, eine vorbeilaufende Familie, weitere Passanten. Autos, eine Baustelle.	David (Off): Profile. (...) Fingers. (...) Elbows. Short-Sighted Woman: Do you'd like me to show you my belly? – No. I remember your belly very well. Smile. Zum Kellner: Can I have a fork and a knife, please? Not a butter knife, a steak knife. – Kellner: Certainly. – Thank you. (...) David zu Short-Sighted Woman: I'm going to do it with a knife. Short-Sighted Woman: Do you want me to come with you? – I'd rather you didn't. – Don't worry. It's strange at first but then you get used to it. And your other senses are heightened; touch, for example, and hearing. – I know. I won't be long.	Aufbrausende Musik geht weiter, verstummt dann.	Schuss-Gegenschuss. Aufnahme auf sie (Amerikanisch) Dann David (Amerikanisch; im Restaurant, er ist rechts vorne im Bild, das Restaurant ist verschwommen) Dann wieder sie, zentraler (Amerikanisch). Halbtotale (Beine abgeschnitten) auf die beiden. Dann wieder David.	1:45:46
92	Er begibt sich in Richtung Toilette. das „Toilets“-Sign, es ist dunkel. Die Kamera verweilt im Gang, obwohl David ihn schon verlassen hat.		Keine Musik.	Aufnahme von hinten.	1:48:01
92	David steht in den Toiletten vor dem Spiegel und hält sich das Messer ans Auge. Er stopft sich Tücher in den Mund.		Stille.	Geometrische Aufnahme, Spiegel in der Mitte, Waschbecken auf beiden Seiten. David bis zu den Knien. Kamera geht näher ran (bis Bauch, Brust). Amerikanisch – Medium.	1:48:14
91	Short-Sighted Woman wartet im Restaurant. Der Kellner bringt neues Wasser. Die Einstellung dauert über eine Minute.	Short-Sighted Woman: Thank you very much.		(Halb)Totale (Füße sind wieder abgeschnitten)	1:48:57 – 1:50:03

	Schwarzes Bild. Bei 1:50:14 steht wieder „THE LOBSTER“ in großen, weißen Buchstaben da.	THE LOBSTER			1:50:03 – 1:50:18
	CREDITS		Ti Ein Afto Pou To Lene Agapi (Boy On a Dolphin)		1:50:18

MUSIK

String Quartet in F Major, Op. 18, No. 1, Adagio affettuoso ed appassionato (Live) (Juilliard String Quartet)
Apo Mesa Pethamenos (Danae)
Quintet For Piano And Strings: In Tempo di Valse (Borodin Quartet)
Million \$ (feat. Milla M) (Benjamin John Tomlin)
3 Pieces For String Quartet No. 3 (Goldner String Quartet)
String Quartet No. 2: I Moderato (The Tale Quartet)
Hog Shuffle (Johnnie Burn)
Where The Wild Roses Grow (Nick Cave & The Bad Seeds and Kylie Minogue)
String Quartet No. 1 in D, Op. 25: Andante Sostenuto (Takács Quartet)
Ti Ein Afto Pou To Lene Agapi (Sophia Loren and Tonis Maroudas)