

Universität Siegen
Philosophische Fakultät
Medienwissenschaftliches Seminar

Zwischen Stilisierung und Realität. Körperbilder in Filmen von Ulrich Seidl

Abschlussarbeit zur Erlangung des Grades

Master of Arts

vorgelegt durch: Laura Maria Melchior

Erstprüfer (M.): Dr. habil. Marcus Stiglegger

Zweitprüfer (M.): Dr. Jochen Venus

Abgabedatum: 21.08.2014

Inhaltsverzeichnis

1. Thematische Einführung.....	1
1.1. Forschungsstand und -interesse.....	3
1.2. Forschungsfrage und methodisches Vorgehen	6
2. Theoretischer Einsatz.....	8
2.1. Körpertheorien und die etablierten Vorstellungen von medialen Körperdarstellungen in westlichen Gesellschaften oppositionell zu Seidls Körperbildern... 12	
2.2. Realismustheorien und der medienspezifische Bezug des Films zur Wirklichkeit übertragen auf Filme von Ulrich Seidl	24
3. Vorläufer und Vorbild von Ulrich Seidl: Pier Paolo Pasolini und seine poetischen Körperbilder des Realen.....	32
3.1. ACCATTONE und MAMMA ROMA - Parallelen zu Werken von Ulrich Seidl.....	34
4. Der Filmemacher Ulrich Seidl fernab von Normativität und Konventionalität.....	43
4.1. Die Untermalung des Realitätseindrucks durch die Mischung von Filmgattungen.....	47
4.2. Die Bedeutung von Seidls malerischen Tableaus und die damit einhergehende Stilisierung der Körperbilder.....	50
5. Sequenzanalysen von Ulrich Seidls realistisch stilisierten Körperbildern	55
5.1. PARADIES: LIEBE (2012)	55
5.2. HUNDSTAGE (2001).....	61
5.3. IMPORT EXPORT (2007).....	65
6. Fazit	72
7. Quellenverzeichnis	77
8. Eidesstattliche Erklärung	86

1. Thematische Einführung

In unserer gegenwärtigen Medienlandschaft haben sich geschönte und manipulierte Bilder von menschlichen Körpern weitestgehend etabliert. Diese Entwicklung hat sowohl Auswirkungen auf die öffentlich präsente Bilderwelt als auch auf die Individuen, die in unserer Gesellschaft leben. Das Thema zeugt von großer Relevanz, weil die „Schönheitsideale“, die von den Massenmedien vermittelt werden, von den Menschen angestrebt werden. Um diesen diktierten Normen von Schönheit entsprechen zu können, beschreiten die Menschen nicht selten außergewöhnliche Wege. Diese können sich facettenreich äußern, z.B. in Form von Krankheiten, wie Bulimie, Magersucht, geschädigte bzw. krankhafte Selbstwahrnehmung und Minderwertigkeitskomplexe oder auch durch Arten der Körpermodifikationen, wie Tattoos, Piercings, Brandings, Cuttings oder im extremsten Fall Operationen zur „Optimierung“ des Körpers. Die Frage ist, was die Menschen dazu verleitet, die medial vermittelten Körperdarstellungen als erstrebenswert anzusehen?

Im Gegensatz zu den medialen Körperdarstellungen wird den Körperbildern von Ulrich Seidl des Öfteren unterstellt, dass diese von ihm absichtlich hässlich präsentiert werden. Mehr noch sollen diese aufgrund ihrer Stilisierung hyperreal, das bedeutet überzogen dargestellt sein.

„Seidl bildet beide in ihren Einstellungen äußerst ähnlich ab, die Körper wie die Häuser, was beim Zuschauer jedoch nicht den Eindruck von Realität entstehen läßt, sondern vielmehr für ein unangenehmes Gefühl der Künstlichkeit sorgt. Obwohl jeder solche Siedlungen kennt und damit auch vorausgesetzt ist, daß diese authentisch sein könnten, wirken Gebäude wie schwitzende Körper unecht. Beides scheint nicht der Realität zu entstammen, der Ansatz, Seidl zeige ‚hyperrealistische Realität‘, erscheint zutreffend.“ (Lamp 2009: 134).

Die Frage, die sich aufgrund dieser Annahme ergibt, lautet, was diesen Eindruck bei manchen Rezipienten evoziert, welche Faktoren sind ausschlaggebend? Die Gründe hierfür werden dargelegt und im weiteren Schritt wird oppositionell zu dieser Einschätzung erläutert werden, warum gerade Ulrich Seidls Körperbilder als wahrhaftig zu rezipieren sind.

Die vorherrschenden Körpernormen und Schönheitsideale, die in unserer Gesellschaft vor allem durch die Massenmedien vermittelt werden, haben sich so fest verankert, dass diese als wahrhaftig und normativ angesehen werden. Dass die Körper der Menschen, die einem tagtäglich auf der Straße begegnen, mit diesen Körpernormen in der Regel relativ wenig gemein haben, scheint verdrängt bzw. nicht wahrgenommen zu

werden. Die geschönten Körperbilder der Medienlandschaft werden als wahrhaftig wahrgenommen. Es besteht hier eine Diskrepanz zwischen Realität und Wahrnehmung. Der Filmemacher Ulrich Seidl versucht diese Diskrepanz mit Hilfe seiner realitätsgetreuen Körperrepräsentationen den Menschen sichtbar zu machen und seinen Zuschauern wieder das wahrhaftige Körperbild zu zeigen, fernab jener geschönten und retuschierten Körperdarstellungen. Er ist bestrebt die unrealistischen Körperbilder, mit denen die Menschen in unserer Gesellschaft täglich konfrontiert sind, auszuhebeln und zu entlarven. Aus diesem Grund stößt seine Filmästhetik immer wieder auf Kritik. Seine Mittel, mit denen er es vermag hierzu einen Kontrapunkt zu setzen, sind seine Filme. Es wird untersucht werden, wie die Körpernormen, die unrealistische Schönheitsideale in unserer Gesellschaft etablieren, die Menschen unter Druck setzen und sie auf persönlicher Ebene beeinträchtigen.

Anhand von Realismustheorien, die sich mit einem filmischen Realismus befassen, wird detailliert aufgezeigt werden, warum und wodurch Ulrich Seidls Körperbilder realitätsgetreu und authentisch anmuten. Es wird mit Hilfe unterschiedlicher Faktoren dargestellt werden, wie Ulrich Seidl in seinen Filmen die etablierten Körpernormen auf der Diskursebene aufgreift und zugleich auf der Bildebene die „wahrhaftige Normativität“ der Körper darstellt. Ulrich Seidl will zum einen mit seinen Körperbildern die gängigen Schönheitsideale revidieren, andererseits deutlich machen, dass es bezüglich des menschlichen Körpers eine Norm als solche nicht gibt und dass auch nicht das grundsätzlich als schön anzusehen ist, was von den Massenmedien als solches definiert wird. Er vertritt den Standpunkt, dass sich eine wahrhaftige Schönheit u.a. auch im Hässlichen finden und vor allem darstellen lässt.

Diese Annahme teilt er mit seinem Vorbild Pier Paolo Pasolini. Auch anhand der Werke dieses Regisseurs wird in dieser Arbeit deutlich gemacht werden, dass der Einsatz bestimmter Kunstmittel den Realitätseindruck und die Wahrhaftigkeit von Körperdarstellungen unterstreicht. Pier Paolo Pasolini repräsentiert seine Protagonisten realistisch, auf eine poetische und stilisierte Weise. Beide Regisseure vermitteln anhand ihrer Filme die Botschaft, dass es eine „Ästhetik des Hässlichen“ (vgl. Witte 1998: 59/Lamp 2009: 89) gibt und es keine Normierung von Schönheit in der Gesellschaft geben sollte. Wie und wodurch den beiden Filmemachern dies gelingt, welche filmtechnischen Mittel genutzt wurden, um Körperbilder wahrhaftig und zugleich stilisiert zu repräsentieren, wird explizit dargestellt werden.

Es wird dargelegt, wie und in welchem Maße unsere Auffassungen von wahrhaftigen Körperdarstellungen durch die Massenmedien beeinflusst werden und auf welche konkreten Körperbereiche sie abzielen. Des Weiteren werden hieraus Folgerungen im Bezug auf die diskriminierten und ausgeschlossenen Körperdarstellungen gezogen.

Das grundsätzliche Forschungsanliegen dieser Arbeit besteht darin, anhand der Körperbilder von Ulrich Seidl aufzuzeigen, dass die etablierten Schönheitsnormen in unserer Gesellschaft sich von den wahrhaftigen Körpern weitestgehend distanziert haben, und diese Ideale dazu führen, dass die wahrhaftigen, realistischen Körperdarstellungen aus der medialen Bilderwelt ausgeschlossen werden. Dies hat weitreichende Konsequenzen, denn die Menschen empfinden somit die Körper als wahrhaftig und erstrebenswert, denen sie nicht entsprechen und auch von Natur aus weitestgehend nicht in der Lage sind diesen Idealvorstellungen entsprechen zu können. Somit werden immer neue künstliche Mittel zur Manipulierung und „Optimierung“ des menschlichen Körpers entwickelt. Der Körper wird so zu einer Bearbeitungsfläche degradiert, die ein Ideal anstrebt, das nichts mehr mit der Realität gemein hat und paradoxerweise dennoch als wahrhaftig rezipiert wird.

Diese Arbeit soll aufzeigen, dass Ulrich Seidl mit seinen Körperbildern den Menschen wieder ein reales Körperbild näher bringen möchte, so dass diese es in ihre persönliche Bilderwelt wieder aufnehmen können. Er möchte seinem Publikum veranschaulichen, was der Realität entspricht. Zudem will er seine Rezipienten durch diese Bilder dazu anregen, die Darstellungen der Körper in den Massenmedien auf ihren Realitätsgehalt zu überprüfen und ihre eigenen Ansprüche an ihre Körper an die realen Körperbilder anzupassen.

1.1. Forschungsstand und -interesse

In den vergangenen drei Jahrzehnten haben die Debatten über Körperdarstellungen in Medien kontinuierlich zugenommen. Dies ging einher, mit den sich in diesen Jahren entfaltenden soziologischen Untersuchungen des Körpers (Vgl. Gugutzer 2004: 7ff.). Die sogenannte Soziologie des Körpers entwickelte sich seither in Deutschland intensiv weiter, konnte starke Impulse setzen und den Körper als gesellschaftsstrukturierendes und -strukturiertes Phänomen in den Fokus rücken (vgl. Backes 2008: 189). Somit wird Körper in diesem Zusammenhang nicht als rein biologisches Konstrukt verstanden. Im Zentrum steht hier der Körper als kulturelles und gesellschaftliches Phänomen, das allerdings ebenfalls Bezüge zur leiblichen Erfahrung herstellt (vgl.

Ritzer/Stiglegger 2012a: 9). „Thematisiert werden Körpergrößen, Körpermaße respektive Proportionen und Gewichte, Körperhaltungen und Körpererscheinungen.“ (Hoffmann 2010: 15). Dies geschieht vor allem angesichts populärer Medien und anhand der Werbebranche, wo zunehmend geschönte Körper dargestellt werden, die man in der Realität in diesem Umfang nicht vorfinden kann. „Körper manipulieren in den heutigen Medien ihren Betrachter: sie zeigen sich als übermenschlich schöne oder virtuelle Körper, welche die Grenzen des natürlichen Körpers verlassen.“ (Belting 2002: 88). Es wird retuschiert, gedoubelt und mit spezieller Lichtsetzung (z.B. Augenlicht) dafür gesorgt, dass die dargestellte Person möglichst makellos, jung, ja nahezu perfekt abgebildet wird und zwar oftmals soweit, dass es sich entweder gar nicht mehr um die eigentliche Person handelt (Körperdoppel), oder vom eigentlichen „Original“ nicht mehr viel wiederzuerkennen ist.

„Medial konstruierte Körperbilder sind von fundamental gesellschaftlicher Bedeutung, unabhängig davon, ob man ihnen als Einzelner folgt oder sich von ihnen distanziert.“ (Gugutzer 2010: 121). Dennoch stellt man fest, dass diese medialen Bilder in unserer Gesellschaft oftmals als die erstrebenswerten Schönheitsideale vorherrschen. Dies ist hochgradig geprägt von der Gesellschaft und der Kultur in der wir leben (vgl. Gugutzer 2004: 5). Diskurse über den Körper sind hochaktuell und beschäftigen sowohl die Gesellschaft, zahlreiche wissenschaftliche Disziplinen und die Medien, die diese aufgreifen und weiter bearbeiten. Im Besonderen liegt das Interesse dieser Arbeit auf dem Medium Film, „[d]enn der Diskurs um den Körper hat inzwischen zweifellos auch die deutschsprachige Filmwissenschaft erreicht.“ (Ritzer/Stiglegger 2012b: 8). Die große Bedeutung, die der Filmwissenschaft im Bezug auf den Körperdiskurs zugesprochen wird, gründet vor allem darauf, dass es sich beim Film um ein anthropozentrisches Medium handelt. Dies bedeutet, dass in dessen Mittelpunkt primär der menschliche Körper mit all seinen Darstellungsmöglichkeiten steht (vgl. Stiglegger 2006: 108). „Die aktuelle Tendenz des Kinos, dem Körper einen besonderen Stellenwert beizumessen, hängt [zudem] mit soziohistorischen Entwicklungen und einer deutlichen Marginalisierung des Körpers in vielen Lebensbereichen zusammen [...]“ (Tischleder 2002: 60). In den vergangenen Jahren sind zahlreiche Publikationen zum Thema Körperbilder in Spielfilmen erschienen. Zu nennen wären hier u.v.a. *Global Bodies* von Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger; *The cinematic body* von Steven Shaviro; *Körperästhetiken* von Dagmar Hoffmann; *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* von Jürgen Felix, etc.

Übertragen werden diese Körperdiskurse auf Spielfilme des österreichischen Regisseurs Ulrich Seidl. Sie dienen in dieser Arbeit aus unterschiedlichen Gründen als Analysegegenstand. Zum einen hat Ulrich Seidl eine konsequent ablehnende Einstellung bezüglich der, wie er selbst sagt, „geschönten“ Körperbilder der Massenmedien. Dieser „verfälschten Medienwirklichkeit“ (vgl. Huber/Petch 2013) stellt er seine filmischen Körperdarstellungen sozusagen gegenüber.

„Ich liebe es, hautnahe Bilder zu machen; Menschen ungeschminkt in ihrer Physis zu zeigen. Gerade darin, in dem Ungeschönten, liegt für mich so etwas wie Schönheit. Es geht mir da auch um die Perversität von gesellschaftlichen Zwängen. Was tun Frauen und auch Männer – beziehungsweise was tun sie sich alles an –, um mit ihrem Aussehen gesellschaftlich verordneten Normen zu entsprechen?“ (Seidl 2012: 6).

Zum anderen bieten seine Filme mannigfaltige Facetten von Körperbildern, die er mit seinem ganz eigenen Stil zu inszenieren versteht. Erneut wurden die Debatten bezüglich der Körperinszenierungen in seinen Filmen durch die im Jahr 2012 erschienene *PARADIES: TRILOGIE (A/D/F 2012)*, mit der er es schaffte auf drei namhaften Filmfestivals vertreten zu sein (*PARADIES: LIEBE* - Filmfestspiele Cannes; *PARADIES: GLAUBE* - Filmfestspiele Venedig; *PARADIES: HOFFNUNG* - Filmfestspiele Berlin), intensiviert. Durch diese wieder angefachten Diskurse wurde das Interesse einer eingehenden Analyse der Körperbilder in Spielfilmen von Ulrich Seidl geweckt und soll mit dieser Arbeit geschehen. Konkrete Analysen zu Körperbildern in Filmen von Ulrich Seidl wurden bisher nicht veröffentlicht, sondern allenfalls im medialen Diskurs angesprochen und umrissen. Indes gibt es einige Veröffentlichungen zu Ulrich Seidl bezüglich seines filmischen Werdegangs und im Speziellen zu dem Vermischen der Gattungen in seinen Filmen. Denn der Filmemacher kommt ursprünglich aus dem Dokumentarfilm, auch wenn er sich selbst niemals als Dokumentarfilmer gesehen hat (vgl. Lamp 2009: 19). Welchen Einfluss dieser Aspekt auf die Körperbilder hat, wird im Abschnitt 4.1. genauer erläutert werden. Darüber hinaus sind es Seidls Filme, „[...] die ja alle Kritik an Institutionen, Zeitumständen der gesellschaftlichen Verhältnisse üben“ (Grissemann 2013: 44), und dadurch versuchen, die Zuschauer auch auf der Ebene der Körperdarstellungen fernab der gängigen gesellschaftlichen Konventionen und Normen hierfür zu sensibilisieren.

„Seidl setzt Signale, indem er abseitige Themen und unkonventionelle Gestaltungsmöglichkeiten sucht. Hier, so demonstriert er, ist jemand am Werk, der die Regeln ändert, der sich abgrenzt, den der Mainstream kalt lässt – und der sich ein Kino anmaßt, wie man es in Österreich noch nicht gesehen hat.“ (ebd.: 51).

Durch seine Arbeit fernab des Mainstreams und jedweder geschönten Darstellung von Köpern ist der Regisseur Ulrich Seidl so bedeutend und bezugnehmend auf die Körperdiskurse in den Medien, hochgradig aktuell.

1.2. Forschungsfrage und methodisches Vorgehen

Die Frage, der in dieser Arbeit nachgegangen wird, thematisiert konkret die besondere Art der Körperbilder von Ulrich Seidl. Vermag es der Regisseur Ulrich Seidl die Körperbilder realistisch und/oder stilisiert zu repräsentieren? Und falls dies der Fall ist, auf welche Art und mit welchen Stilmitteln gelingt ihm dies?

Das Verfolgen dieser Frage ist von äußerster Wichtigkeit und Aktualität, da die Körperbilder in Ulrich Seidl Filmen konträr zu den gängigen Körperdarstellungen in den Medien zu sein scheinen. Dennoch ist auffallend, dass Körperbilder von Seidl, obwohl sie keinesfalls geschönt sind, eine sehr hohe ästhetische Qualität aufweisen. Durch die ungeschönte, realitätsnahe Repräsentation der Körper, die in einem ganz eigenen Stil repräsentiert werden, entsteht die Rezeptionswirkung eines wahrhaftigen Körpers. Der Standpunkt, der damit vertreten wird, orientiert sich an André Bazins Aussage: „Der Realismus in der Kunst kann nur über einen artifiziellen Weg erreicht werden.“ (Bazin 1975: 142). Übertragen auf diese Arbeit besagt dies, dass Ulrich Seidls Körperbilder einen Realitätseindruck beim Betrachter hinterlassen, aufgrund seiner speziellen Art und Weise die Körper seiner Protagonisten mittels seiner individuellen Stilisierung zu inszenieren. „Seidls Grenzüberschreitungen sind [...] Übertretungen traditioneller Erzählgrenzen; es sind Kündigungen ästhetischer Übereinkünfte, ausgehend von der Vermutung, dass die Idee der Gewalt in der Kunst heftiger schmerzen kann als die Gewalt selbst.“ (Grissemann 2013: 284).

Die Aspekte und filmischen Mittel, die für einen filmischen Realitätseindruck heranzuziehen sind, werden dargelegt und analysiert. Allerdings ist zu konstatieren, dass „Realismus [...] weniger eine Frage der Technik als eine Frage der Ästhetik [ist], Realismus stellt sich nicht einfach ein, wenn man die Kamera betätigt, sondern er muß hergestellt werden.“ (Hohenberger 1988: 142). Es geht nicht darum darzulegen, dass Film in der Lage ist die Realität eins zu eins wiederzugeben. Film ist ein Medium der Repräsentation. Es soll veranschaulicht werden, dass Ulrich Seidls Körperbilder durch ihre Stilisierung einen wahrhaftigen Realitätseindruck vermitteln. „Wahrhaft sein, die Realität zeigen, die ganze Realität, nichts als die Realität, das ist vielleicht eine

rühmliche Absicht. Als solche geht sie nicht über die moralische Ebene hinaus. Im Kino kann es nur um eine *Repräsentation* der Realität gehen.“ (Bazin 1981: 47).

Zur Begründung und genaueren Analyse werden im weiteren Vorgehen vor allem Realismustheorien von Siegfried Kracauer und André Bazin bezüglich des Films herangezogen. Verweisend auf diese theoretischen Positionen wird illustriert werden, dass Film in der Lage ist physische Realität wiederzugeben und somit Körperbilder realitätsgetreu darzustellen. Film kann das Rohmaterial (die Körper der Protagonisten) intakt lassen (vgl. Kracauer 1964: 13). Vertraute Bilder werden uns durch Film auf eine Weise nähergebracht, wodurch sie uns zunächst auch irritieren können (z.B. die Körperbilder der Protagonistin aus PARADIES: LIEBE). Obwohl es sich hierbei um Körper handelt, die wir tagtäglich sehen, nehmen wir diese durch die Inszenierung anders wahr als wir es im täglichen Leben tun. Wir rezipieren diese viel bewusster und achten auf mehr Details. Die Körper wirken anders, fremd, verstörend, aber dennoch wahrhaftig (vgl. ebd.: 89). Warum und wodurch dies so ist, wird im weiteren Verlauf ausführlich thematisiert werden.

Zu den Kritiken, die Ulrich Seidl gemeinhin unterstellen, dass er die Körper extra „schiach“ [österreichisch, umgangssprachlich für hässlich/unschön] abbildet, führt Ulrich Seidl an:

„Ziehen wir uns doch jetzt mal alle aus [...] und dann schauen wir uns alle einmal an, ob wir anders ausschauen als die Menschen in HUNDSTAGE!‘ das zeigt, daß die Menschen nicht genau hingeschaut haben, wenn sie glauben, daß das alles ‚Freaks‘ sind. Die Menschen schauen nicht anders aus. Das ist die Realität. Also ist es natürlich so: Man besichtigt unsere Welt nur im Fernsehen und der Werbewelt und die Bilderwelt ist geprägt von einer Ästhetik und einem Ideal und einem Wunschenken, daß das andere ausgeschlossen ist.“ (Lamp 2009: 176).

Oder um es mit Siegfried Kracauer zu formulieren:

„Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage [sic!], deren Erscheinen im Zeugenstand folgenschwer ist. [...]. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.“ (Kracauer 1980: 108).

Zur Verdeutlichung der Arbeitsweise und des Stil des Regisseurs Ulrich Seidl wird der Vergleich mit Pier Paolo Pasolini vorgenommen. An dieser Stelle werden Parallelen der beiden Regisseure auf verschiedenen Ebenen verdeutlicht. Der Fokus wird hierbei auf den ersten beiden Spielfilmen von Pier Paolo Pasolini liegen und ausgehend von diesen auf Filme von Ulrich Seidl verwiesen.

Zur Bewertung der Körperbilder hinsichtlich ihres ästhetischen Wertes werden verschiedene Körpertheorien, die die Stellung des Körpers in unserer Gesellschaft behandeln und bewerten, herangezogen. Hierbei wird sich an den Vorstellungen unseres westlichen Kulturkreises orientiert. Es wird nicht nur festgelegt werden, was genau unter Körper und Leib zu verstehen ist, sondern auch, welche Vorstellungen von Körperbildern sich in unserer Gesellschaft etabliert haben. Was als schön und hässlich bewertet wird und warum.

Konkret bedeutet dies, dass sich dem Ergebnis dieser Arbeit anhand einer hermeneutischen Filmanalyse genähert und diese mit denen im Vorfeld dargelegten Körper- und Realismustheorien zusammengeführt wird. Hinter einer hermeneutischen Filmanalyse verbirgt sich eine Analyseform, deren Intention es ist, hinter den Schein des allgemein Verständlichen zu schauen, und hierbei die Strukturen der Gestaltung hervorzuheben und die zusätzlich vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufzudecken (Vgl. Hickethier 2007: 30f.). Hiervon gibt es in Filmen von Ulrich Seidl reichlich zu entdecken, darzulegen und zu analysieren.

2. Theoretischer Einsatz

Im Folgenden wird der theoretische Einsatz detailliert illustriert werden. Hierzu werden im ersten Abschnitt verschiedene Theorien bezüglich unseres Körpers vorgestellt. Sowohl in Bezug darauf, wie wir diesen selbst empfinden, demgegenüber wie die Mitmenschen den Körper wahrnehmen und bewerten und auch, wie der menschliche Körper in den Medien dargestellt und von den Menschen rezipiert wird. Hierbei ist es essentiell, zunächst zu verdeutlichen, dass unsere Körperwahrnehmung aus, wenn man so möchte, zwei Komponenten besteht. Die menschliche Natur ist „[...] in zwei grundsätzlich nicht ineinander überführbaren Aspekten zu erfahren und zu studieren, weil sie aus zwei Substanzen, dem Körper (als dem ausgedehnten Ding) und der Seele (als dem denkenden Ding) zusammengesetzt [ist].“ (Plessner 1982: 232). Und zwar zum einen aus dem Leib, und zum anderen aus unserem Körper. Gängig spricht man davon, dass man der Leib *ist* und den Körper *hat*.

„Das heißt, dass der Mensch sich selbst als Wesen erfährt, das mit seinem Körper nicht identisch ist, sondern dem vielmehr dieser sein Körper zur Verfügung steht. Die menschliche Selbsterfahrung schwebt also immer in der Balance zwischen Körper-Sein und Körper-Haben, einer Balance, die stets von neuem wiederhergestellt werden muß.“ (Berger/Luckmann 2007: 53).

Der Leib beinhaltet demnach unsere Selbstwahrnehmung, das, was wir spüren. Hierbei handelt es sich in der Regel um einen passiven Vorgang. Im Leib realisiert sich das *Ich/Selbst* in einer vorsprachlichen und vorbewussten Weise (vgl. Abraham/Müller 2010: 18). Die Leiblichkeit zielt somit auf das individuelle, subjektive Fühlen jedes Einzelnen ab, dem man sich nicht entziehen kann und, das von keinem anderen Menschen außer einem persönlich wahrgenommen werden kann (vgl. Hoffmann 2010: 12). Körper signifiziert hingegen etwas, das von außen durch andere wahrnehmbar ist. Also „[...] die sicht- und tastbare Fremdwahrnehmung sowie die aktive Instrumentalisierung des eigenen Körpers.“ (Gugutzer 2008: 183). Diese beiden – Körper und Leib – gilt es stets in Einklang zu bringen. Besonders das Körper-Haben stellt uns vor eine große Aufgabe, denn diesen gilt es im Verlauf des Lebens immer wieder aufs Neue kennenzulernen. „Jede Person muss im Zuge ihres Älterwerdens lernen, mit dem eigenen Körper umzugehen, ihn einzusetzen, die Vorgänge im und am Körper zu verstehen, zu verarbeiten und in die eigene Körperbiographie zu integrieren.“ (ebd.: 184).

Im Kontext dieser Arbeit ist zudem von grundlegender Bedeutung, was unter dem Begriff des Körperbildes verstanden wird. Mit diesem Terminus wird der filmische oder gefilmte Körper bezeichnet.

„Er [der gefilmte Körper] stellt das auf der Analogie und der Bewegung aufbauende photographische Bild des außerfilmischen menschlichen Körpers dar, der grundsätzlich abwesend ist und im zweidimensionalen Filmbild als dreidimensionaler wahrgenommen wird. Er ist sinnlich materielle Grundlage der Figur in bezug [sic!] auf die Bild- und die Tonspur, ihre primärste vorfilmische Instanz, die eigentliche Basis der anderen Facetten der filmischen Figur. [...]. Er ist jedoch von vornherein ein kinematographischer Körper, d.h. kein Abbild, sondern eine ästhetische und soziale Konstruktion mit einem physisch-psychischen Ausdruckspotential [...].“ (Taylor/Tröhler 1999: 139).

Das Körperbild, respektive der gefilmte Körper, steht im zentralen Fokus der Analyse. Die filmischen Dialoge dienen einer interpretativen Ergänzung. Eine filmische Repräsentation des menschlichen Körpers entsteht allerdings erst durch die Montage. Durch sie ist der Rezipient dazu in der Lage, den Körper überhaupt als solchen wahrzunehmen (vgl. Stiglegger 2002: 7). Im Zuge der Auseinandersetzung mit Körperbildern geht es darüber hinaus auch um die „[...] Rekonstruktion der filmischen

Verkörperung von Werten und Normen, Idealen und Ideologien, (Macht-)Strukturen und Identitäten.“ (Gugutzer 2010: 123). Im Speziellen wird hier die filmische Verkörperung von Körpernormen und etablierten Schönheitsidealen in den Blick genommen.

Des Weiteren wird in der zweiten Theoriepassage auf die *Theorie des Films* von Siegfried Kracauer eingegangen, welche, um es mit den Worten Thomas Elsaessers zu sagen, „[...] is traditionally put alongside André Bazin as *the* classical theory of filmic realism, [...].“ (Elsaesser/Hagener 2010: 127). Allerdings wird nicht nur auf dieses Werk von Siegfried Kracauer eingegangen, sondern seine Realismustheorie anhand mehrerer Werke und Artikel dargelegt. Die Ausführungen zum filmischem Realismus von André Bazin bilden hierzu die Ergänzung. Diese Theorien wurden seither von vielen Wissenschaftlern aufgegriffen und weiterentwickelt. Auf diese Entwicklungen wird durch Verweise auf andere Werke, die sich mit filmischen Realismus beschäftigen, ebenfalls verwiesen. Zunächst ist es allerdings von Bedeutung zu bestimmen, was genau unter Realismus in diesem Kontext zu verstehen ist. Allgemein lässt sich zum wissenschaftlichen Begriffsgebrauch sagen, dass dieser eine komplexe Begriffsgeschichte in sich birgt.¹ „Philosophie, Erkenntnistheorie, Sprachphilosophie, Geschichtswissenschaft und Ästhetik setzen den Realismus in unterschiedliche Stellen ihrer Denksysteme ein und belasten ihn so mit den je fachspezifischen Funktionszusammenhängen.“ (Aust 1977: 6). „Es gibt [also] nicht einen, sondern viele Realismen. Jede Epoche sucht ihren Realismus, das heißt jene Technik und Ästhetik, die am besten einfangen, aufnehmen und wiedergeben können, was man von der Realität einfangen will.“ (Bazin 1981:46f.).

„Allen Verwendungen des Begriffs ‚Realismus‘ gemeinsam ist jedoch der Bezug auf eine je epochenspezifische Konzeption von ‚Realität‘, die eine unabhängige vom Beobachterbewusstsein existente Außenwelt annimmt, deren natürliche und kulturelle Wirklichkeit Kunst und Literatur nachzuahmen oder darzustellen beansprucht.“ (Ort 2007: 11).

Hier geht es dennoch grundlegend um den filmischen Realismus, der vor allem durch André Bazin und Siegfried Kracauer geprägt wurde. Nach Bazin entsteht Realismus dann, „[...] wenn der Film sich seiner medialen Spezifik, nämlich der Identitätsbeziehung seiner Bilder zur Realität, bewusst sei und diese produktiv verarbeite.“ (Kirsten 2013: 110). Filmischer Realismus sollte in der Lage sein, eine möglichst perfekte Illusion der Wirklichkeit im Rahmen des logischen Anspruchs der

¹ siehe hierzu das Kapitel „Realismus/realistisch“ in Klein 2003: 149ff.

Erzählung und der gegenwärtigen Grenzen der Technik zu erschaffen (vgl. Bazin 1975: 142). Dies bedeutet somit, dass filmischer Realismus

„[...] die Konstruktion einer fiktionalen Welt [ist], die dennoch für real gehalten werden kann, weil sie die Mittel der Produktion verschweigt, weil sie leicht wahrgenommen werden kann eben dadurch, daß sie die Wahrnehmung selbst nicht problematisiert.“ (Hohenberger 1988: 96).

Somit geht es beim filmischen Realismus nicht darum, die Welt unmittelbar wie sie ist wiederzugeben, sondern mit Hilfe von technischen Mitteln eine fiktive Welt zu schaffen, die es vermag, beim Rezipienten einen wahrhaftigen Realitätseindruck zu evozieren.

„Der ‚Realismus‘ besteht also nicht nur darin, uns eine Leiche zu zeigen, sondern dies außerdem unter Bedingungen, die gewisse physiologische oder mentale Gegebenheiten der natürlichen Wahrnehmung respektieren oder, genauer gesagt, Entsprechungen dafür finden.“ (Bazin 1981: 47).

Die grundlegende Voraussetzung für den Realismus ist für André Bazin, dass die Kunst (hier der Film) stilisiert und ästhetisch ist. „Nach meiner Meinung ist es der Verdienst des [...] Films, noch einmal daran erinnert zu haben, daß es keinen ‚Realismus‘ in der Kunst geben kann, der nicht zuallererst und zutiefst ‚ästhetisch‘ ist.“ (Bazin 1975: 140). Stilisiert bzw. artifiziell bedeutet, dass es sich aufgrund verschiedener filmischer Mittel um eine künstliche, arrangierte filmische Bildkomposition handelt², anhand derer der Betrachter dazu in der Lage ist, Körperbilder als real wahrzunehmen.

An dieser Stelle gilt es zu beachten, dass der Begriff des Realismus nicht mit dem der Realität zu verwechseln ist. Realität signifiziert in der Regel eine objektive Gültigkeit und eine Wirklichkeitsgeltung (vgl. Holz 2003: 211). In diesem speziellen Konnex bezeichnet Realität all das, was an Material in der „profilmischen“³ Wirklichkeit anzutreffen ist. Louis Giannetti merkt ferner an, dass „[t]here is also an important

² Der aus dem Dokumentarfilm stammende Ulrich Seidl merkte schon vor Jahren an, dass es keinen Film geben kann, der nicht auf eine gewisse Weise „gemacht“ ist. „An die nach wie vor kursierenden konventionellen Dokumentarismus-Definitionen, [...], kann er nicht glauben, weil er aus eigener Erfahrung weiß, dass sich ‚Realität‘ im Kino unausweichlich in etwas anderes, ‚Gemachtes‘ verwandelt.“ (Grissemann 2013: 25). Selbst der dokumentarische Film, so Seidl, zeichnet niemals etwas Spontanes auf, sondern ebenfalls immer etwas, das auf eine gewisse Weise präpariert ist (vgl. ebd.: 48).

³ Dieser Begriff bezeichnet „[...] jede objektive Wirklichkeit, die aufgenommen wird, insbesondere alles was speziell hierfür geschaffen oder arrangiert wurde, [...]. Eine Studiokulisse ist ein profilmischer Gegenstand. Die Reihenfolge der Dreharbeiten ist rein profilmisch und unabhängig von der späteren filmographischen Folge, welche durch die Montage geschaffen wird.“ (Souriau 1997: 157).

difference between realism and reality, although this distinction is often forgotten. Realism is a particular style, whereas physical reality is the source of all the raw materials of film, [...].“ (Giannetti 1982: 1). Übertragen bedeutet das, dass ein realistischer Film, d.h. ein Film der den Ansprüchen eines filmischen Realismus entspricht, ein genaues Bild der „afilmischen“⁴ Welt vermittelt. Dieser soll der Welt auf ehrliche und getreue Weise Ausdruck verleihen (vgl. Kirsten 2013: 24). Das heißt aber nicht, dass es sich um ein Abbild der Wirklichkeit handelt. Film wird als Medium verstanden, mit dem sich Wirklichkeit als ein physisch-sinnliches In-der-Welt-sein erschließt (Vgl. Kappelhoff 2008: 61). Hierbei ist es vollkommen unbedeutend, zu welchem Genre oder welcher Gattung der entsprechende Film zuzuordnen ist. Entscheidend ist, dass es sich, laut André Bazin, um ein Medium handelt, welches in der Lage ist, das Verlangen des Rezipienten nach Realismus seinem Wesen nach zu befriedigen (vgl. Bazin 2004: 36). In diesem Kontext bedeutet das, dass Film Körperbilder wahrheitsgetreu wiedergibt, sodass das Publikum eine authentische und realitätsgetreue Rezeptionswirkung erfährt.

2.1. Körpertheorien und die etablierten Vorstellungen von medialen Körperdarstellungen in westlichen Gesellschaften oppositionell zu Seidls Körperbildern

„Der menschliche Körper der Gegenwart ist von einem Anspruch der Machbarkeit, der Aneignung und aktiven Gestaltung ergriffen. Das Subjekt erfährt sich als Schöpfer seiner Selbst.“ (Antoni-Komar 2001: 25).

Dass Menschen ihren Körper formen und auf eine gewisse Art bearbeiten, ist nichts Neues. „Überall und zu allen Zeiten haben die Menschen ihre Körper auf vielfältige Weise gestaltet. Die Art und Weise, wie dies geschieht, spiegelt unter anderem soziale Strukturen, Status, religiöse Modelle und bestimmte gesellschaftliche Werte einer Gesellschaft.“ (Engel 2001: 108). Allerdings haben nun die Ausmaße in Zeiten von

⁴ Die „afilmische“ Wirklichkeit bezeichnet die Welt, „[...] die unabhängig vom Film existiert, die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab. Alles, was sich in ihr befindet und insoweit es unabhängig von jeder kinematographischen Aktivität besteht, bezeichne ich als ‚afilmische‘ Wirklichkeit.“ (Souriau 1997: 146). „Das Afilmische [...] funktioniert gleichzeitig als ein Horizont, mit dem das im Film Gezeigte immer wieder abgeglichen wird.“ (Kessler 1998: 72).

Schönheitschirurgie, Fitnesstraining und Diäten andere Dimensionen angenommen. Heute ist „[d]er Körper nicht einfach Schicksal, bei dem einen eben etwas besser, bei dem anderen etwas schlechter; er ist vielmehr das Ergebnis von Handlungen. Der herrschende Körperkult etabliert damit den Körper als Projekt.“ (Posch 2001: 84). Diesen gilt es stetig zu verbessern, zu recyceln und aufzurüsten, da der Körper eben als grundsätzliches Ausgangsmaterial angesehen wird, der mit zahlreichen Hilfsmitteln und Prothesen zu perfektionieren ist (vgl. Böhme 2001: 34).

Aufgrund dessen stehen die Menschen unter enormen Druck, man könnte sogar fast sagen, einem Zwang ihren Körper der gesellschaftlich verordneten Schönheitsnorm anzupassen. Diesen stets zu bearbeiten und zu verbessern, sodass man gesellschaftliche Anerkennung erfährt. Der Körper ist in unserer heutigen Zeit

„[...] gleichermaßen a) *subjektive Identitätsoberfläche*, die es zu bearbeiten gilt (z.B. durch Kosmetik, Peeling, Mani-/Pediküre oder Hairstyling), b) *Instrument des Selbst*, das zu entwickeln, stärken und kultivieren ist (z.B. durch verschiedene Formen von Fitness und Wellness, wie Body-Fit, Depilation, medizinische Bäder, Body-Wrapping, Massagen, Feng-Shui) und c) *handlungsfähige Struktur*, die Risiken ausgesetzt und deswegen zu pflegen und zu hüten ist (z.B. durch Sport/Bewegung, Diät oder Nahrungsergänzungsmittel).“ (Schroeter 2006: 965).

Der Körper ist etwas, was man in unserem westlichen Kulturkreis nicht vollkommen zu verbergen vermag. Es ist zwar möglich durch eine gezielte Modeauswahl Teile des Körpers zu verdecken und gleichzeitig durch Mode zu demonstrieren, dass man sich den gesellschaftlich auferlegten Trends fügt, allerdings kann man Tatsachen wie Alter, Gewicht, Behinderungen oder sonstige Makel wie faltige Haut, zu kleine oder zu große Brüste, eine zu große Nase etc. nicht verbergen.

„Das gegenwärtig leitende körperlich-ästhetische Ideal im westlichen Kulturraum ist geprägt von Schlankheit und Sportlichkeit, die mit einer Reihe positiv konnotierter persönlicher Eigenschaften assoziiert werden, z.B. Disziplin, Erfolg und Ansehen. Umgekehrt wird höheres Körpergewicht mit den korrespondierenden negativ evaluierten Charakterzügen Nachlässigkeit, Faulheit und Dummheit in Verbindung gebracht.“ (Ried 2010: 182).

Dass die Menschen nur allzu oft vom äußeren Eindruck auf innere Werte schließen, ist ein täglicher Vorgang in unserer Gesellschaft. „In einer stark visuell orientierten Kultur und in einem von vielen flüchtigen Begegnungen bestimmten Alltag spielt der körperliche Eindruck eine zunehmend wichtige Rolle.“ (Tischleder 2002: 61). Unattraktive Menschen haben es somit grundsätzlich in zahlreichen Bereichen schwerer, als schöne Menschen. Dass diese Tatsache auch im Umkehrschluss nach einer Zeit die Persönlichkeit angreift, ist wenig verwunderlich. Wer zusehends mit einer

gewissen Form von Ablehnung und Distanz konfrontiert ist, wird dies zwangsläufig nach einer Zeit auch auf seine Persönlichkeit beziehen. Hierdurch wird das Selbstwertgefühl negativ beeinflusst.

„Schönheit steigert die ‚persönliche Ausstrahlung‘ und andererseits machen Schönheitsdefizite vor einer rein körperlichen Zuschreibung nicht halt, sie färben auf die Wahrnehmung der Persönlichkeit, deren ‚Ausstrahlung‘ sie beeinträchtigt, und ziehen damit das Ganze der Person in Mitleidenschaft.“ (Koppetsch 2000: 111).

Da jeder Mensch gerne vom ersten Augenblick an einen positiven Eindruck bei seinen Mitmenschen hinterlassen möchte, eifern viele den gesellschaftlichen und kulturellen Normen von Schönheit und Attraktivität nach. Nun muss man allerdings feststellen, dass viele Menschen diese Ideale vergebens anstreben und grundlegend von den körperlichen Idealvorstellungen abweichen (vgl. Schnorr 2010: 173). Soziale Anerkennung beeinflusst zudem das Selbstbewusstsein und sorgt oftmals für eine ausgeglichene und stabile Persönlichkeit. „Jeder, der an den Proportionen seines Körpers zweifelt, ihn dünner oder dicker, größer oder jünger wünscht, ihn mit anderen vergleicht, verliert an Souveränität und Macht. Denn er konstruiert sich damit als ein Objekt in den Augen des anderen.“ (Koppetsch 2000: 112). Die Folge sind vor allem Unsicherheit und ein gemindertenes Selbstbewusstsein. Man schätzt sich selbst weniger, weil man durch die Außenwelt konsequent mit einer gewissen Ablehnung konfrontiert ist. Somit wird durch die Abwertung des Körpers durch die Gesellschaft auch der Leib in Mitleidenschaft gezogen und diese Abwertung auf das *Selbst* übertragen.

Diese Erfahrung macht auch die Protagonistin aus Ulrich Seidls Spielfilm PARADIES: LIEBE (2012). Von den Männern in Österreich enttäuscht, verlassen und nun im Alter nicht mehr beachtet, fährt sie nach Kenia, um dort Sextourismus zu betreiben. Eigentlich aber in stiller Hoffnung, dort endlich wieder Liebe und Wertschätzung zu erfahren. In diesem Film werden auf der Dialogebene viele gesellschaftliche Körperthemen behandelt. Zum einen geht es um Schönheitsoperationen wie Fettabsaugung und Busenliftings [00:40:35], da die Frauen hier tendenziell alle übergewichtig und auch im Alter schon fortgeschrittener sind. Zum anderen werden Themen wie Körperbehaarung angesprochen. Teresa fragt ihre Freundin Inge, die schon einige Erfahrungen mit den kenianischen Beachboys⁵ gesammelt hat, ob sie sich die Schamhaare rasieren solle [PARADIES: LIEBE: 00:14:55]. In unserer heutigen

⁵ So werden die jungen kenianischen Männer betitelt, die sich von reichen älteren Frauen, so genannten „Sugar Mamas“, für ein bisschen vorgeheuchelte Liebe und Sex bezahlen lassen. (vgl. Peters 2012).

Gesellschaft geht mit der Abwertung des Alterns von Frauen auch die Diskriminierung der weiblichen Körperbehaarung einher (vgl. Posch 2001: 80). „Von Frauen mit ‚zuviel‘ Körperbehaarung (d.h. überhaupt Körperbehaarung) erwartet man, dass sie täglich mit Enthaarungsmitteln aller Art dagegen angehen, um haarlos zu erscheinen.“ (ebd.: 80). Die Freundin sagt, dass sie das für die kenianischen Beachboys nicht machen muss, denn diese würden Körperbehaarung mögen. In dieser Szene erzählt Teresa auch von ihrem Ex-Lebensgefährten und wie es sie genervt hat, dass er wollte, dass sie sich sämtliche Körperhaare entfernt. Sie selbst hat diese nie als störend empfunden, sondern als etwas ganz Natürliches, was zu ihrem Körper gehört [PARADIES: LIEBE: 00:15:14]. Dieses Thema wird auch in PARADIES: HOFFNUNG (2012) angesprochen. Hier fragt Melanie ihre Freundin, die schon im Gegensatz zu ihr sexuelle Erfahrungen gesammelt hat, ob ihr Freund verlangt, dass sie sich irgendwo rasiert [PARADIES: HOFFNUNG: 00:14:30]. Auch in HUNDSTAGE (2001) werden Körperhaare bearbeitet, hier allerdings ausschließlich auf der Bildebene, indem die Lehrerin bei der Intimrasur gezeigt wird [HUNDSTAGE: 00:44:00], weil sich ihr Liebhaber telefonisch angekündigt hat und sie dazu aufgefordert hat, sich für ihn frisch zu machen und schön herzurichten [HUNDSTAGE: 00:28:50].

„In einer Kultur, in der es immer normaler wird, den Körper künstlich und technisch zu manipulieren, werden Körperbilder geschaffen, in denen Normabweichungen weniger Platz haben.“ (Schnorr 2010: 170). Diesen Trend kritisiert der Regisseur Ulrich Seidl vehement und versucht diesem mit seinen Körperbildern entgegenzuwirken, indem er in seinen Filmen Menschen ungeschönt, ungeschminkt und nicht idealisiert inszeniert. Verstörend wirken diese Bilder auf die Zuschauer oftmals aus dem Grund, da sie es nicht mehr gewohnt sind, mit Körperbildern konfrontiert zu werden, die von der medial vermittelten Körpernorm abweichen. Denn die sonstigen Medien präsentieren uns größtenteils diese technisch manipulierten, geschönten Körperbilder, die eigentlich mit der Realität, so wie die Menschen üblicherweise in unserer Gesellschaft aussehen, nichts zu tun haben. Es herrscht eine Diktatur des Schönen(-Scheins) vor. In den Medien werden hauptsächlich junge, gesunde, sportive und leistungsfähige Körper präsentiert (vgl. Böhme 2001: 38). Abweichungen von dieser Schönheitsnorm findet man selten. Dies verdeutlicht auch die unentwegte Medienpräsenz der heutigen „Magermodels“.⁶ Deren Präsenz suggeriert, dass es zahlreichen jungen Frauen

⁶ siehe hierzu die Studie von Harper/Tiggemann 2008: *The effect of thin ideal media images on women's self-objectification, mood, and body image*. http://psy.haifa.ac.il/~ep/Students_Post/Projects/Project_1/2010-11/harper_tiggemann_2008.pdf, Zugriff: 20.05.2014.

möglich ist, so wie sie auszusehen, wenn sie nur dazu bereit sind, hart genug an sich zu arbeiten bzw. bearbeiten zu lassen.⁷ Dass ein Großteil der Bevölkerung die körperlichen Voraussetzungen für dieses Schönheitsideal nicht mitbringt, darüber wird grundsätzlich Stillschweigen bewahrt (Vgl. Posch 2001: 72). Seidl zeigt Körper in ihrem natürlichen „Rohzustand“. Er zeigt die Körper der Menschen so wie sie in Wahrheit aussehen und führt dadurch die etablierten Körpernormen vor und hebt diese somit aus. Ihm ist es ein grundlegendes Bedürfnis mit seinen Körperbildern dem höchsten Maß an Authentizität zu entsprechen und den Rezipienten die „wirkliche Norm“ zu präsentieren.

Doch aufgrund der ständigen Konfrontation mit diesen geschönten Bildern der Medienlandschaft „[...] gilt mittlerweile der nachbearbeitete Körper als der ‚wahre‘ und der naturbelassene Körper als der ‚falsche‘.“ (Traub 2010: 301). Dadurch erklären sich die häufig geäußerten Kritiken an Seidls Körperbildern. Diese Kritiken unterstellen ihm, dass er in seinen Filmen sogenannte „Zwangsausings“ inszeniert, indem er die Protagonisten halbnackt bzw. nackt durch einzelne Szenen laufen lässt (vgl. Hallenslebens 2012).

„Tatsächlich aber erstattet Seidl den Menschen und Ereignissen, die er zeigt, durch seine bisweilen rücksichtslose Bildsprache ihren Platz im Leben zurück: als wolle er all das gesellschaftlich Unterdrückte, Verdrängte und die Wut, die Irritation seiner Protagonisten für die Wirklichkeit retten.“ (Grissemann 2013: 12).

Er will der Welt zeigen, wie die Menschen wirklich aussehen. Er versucht den Rezipienten die reale Welt wieder nahezubringen und durch seine Körperbilder ihnen die wahrhaftigen Körper wieder ins Gedächtnis rufen.

Denn noch niemals zuvor

„[...] klafften das Imaginäre und das Reale des Körpers mehr auseinander. Je mehr Körperkult, um so tiefer die latente Mißachtung des natürlichen Körpers, die seit Jahrhunderten unsere Kultur in ihrem Bemühen um Überwindung und Perfektionierung der Ersten Natur antreibt.“ (Böhme 2001: 40).

Seine Körperbilder sind für Ulrich Seidl auch nicht hässlich, weil er die Körper nicht nach den gesellschaftlich festgelegten Bedingungen beurteilt, sondern anhand seiner ganz eigenen Auffassung von Ästhetik und Schönheit.

⁷ Diesen Themenkomplex griff Ulrich Seidl in seinem Film MODELS (1999) auf. In diesem Film zeigt er zu was Models alles bereit sind, um den „idealen“ Körper zu erreichen. Nicht nur Dinge wie Schönheitsoperationen (Brustvergrößerungen, Aufspritzen der Lippen), auch Bulimie und Drogenkonsum zur Gewichtsabnahme werden in diesem Film thematisiert.

Dass Kritiker und einige Rezipienten ihm unterstellen, seine Protagonisten absichtlich hässlich vorzuführen, sieht er darin begründet, weil wir eben heutzutage

„[...] in einer Welt voll verordneter Schönheitsideale [leben], die diese auch ständig medial reproduziert. Beinahe diktatorisch. Man muss sich fragen, wieso das passiert. Wieso sich solche Dinge auch ändern. Wer gibt da den Ton an? Betrachten wir Frauenbilder von vor 30 Jahren, haben Frauenkörper anders ausgesehen. Schön war anders. Nehmen wir Haare: Das hat sich in einer Generation verändert. Die Frage ist, warum wir uns dem unterwerfen?“ (Demmerle 2013).

Auch Umberto Eco merkt in seinem detaillierten Werk *Die Geschichte der Schönheit* für die Neuzeit an, dass die Menschen heutzutage den Schönheitsidealen aus der Welt des Warenkonsum nacheifern, gegen die die Kunst seit über 50 Jahren versucht anzukämpfen (vgl. Eco 2004: 418). Zu diesen Künstlern kann man auch Ulrich Seidl zählen. Denn er versucht mit seiner Kunst, respektive seinen Filmen, diese Schönheitsideale zu unterlaufen. Seine Körperbilder sollen auf den Menschen im Kino wie eine Art Spiegel wirken. Ihm ist es ein Anliegen, Dinge zu erzählen und zu präsentieren, die mit dem Rezipienten selbst etwas zu tun haben.

„Ich will die Leute im Kino nicht nur unterhalten, sondern sie berühren, wenn nicht sogar verstören. Ich übe mit meinen Filmen Kritik, nicht am einzelnen Menschen, sondern an der Gesellschaft. Und ich habe eine Vision von einem würdigen Leben. Wenn es ein Film schafft, beim Zuschauer über das Vergnügen hinaus etwas aufzubrechen, das mit seinem eigenen Leben zu tun hat, dann hat er viel erreicht. Ich will, dass die Menschen im Kino auf sich selbst zurückgeworfen werden.“ (Presseheft Import Export 2007 – Interview mit Ulrich Seidl: 7).

Er hat die Intention, die Menschen mit seinen Filmen zum Nachdenken zu bringen und ihnen keine vorgefertigte Moral mit auf den Weg zu geben.

“Zwar beschäftigt sich Seidl in allen seinen Filmen mit gesellschaftlich-sozialen Mißständen, doch dient dies nie zum Zweck des Aufrufs zur Veränderung der herrschenden Umstände. Seidl ist kein Revolutionär, er zeigt lediglich den Status Quo des Alltags, dessen Grausamkeit und lethargische Monotonie.“ (Lamp 2009: 64).

Hierzu gibt es allerdings von Seiten der Kritiker auch Gegenstimmen, wie z.B. von Birgit Schmid, die Seidl als einen Moralisten betitelt, um ihn im gleichen Atemzug dann mit Michel Houellebecq⁸ zu vergleichen (vgl. Schmid 2003: 49f.). Doch die Kälte, die man seinen Inszenierungen hinlänglich unterstellt, resultiert daraus, dass Seidl sich eben weigert, seine persönliche moralische Position zur Schau zu stellen. Er verlangt

⁸ siehe genauer zu Leben und Werk von Michel Houellebecq – Demonpion, Denis. (2006): *Michel Houellebecq: Die unautorisierte Biographie*.

von seinen Zuschauern eine selbstständige, individuelle Interpretationsarbeit (vgl. Grissemann 2013: 16).

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass seine „Körper-Inszenierungen veranschaulichen, modifizieren oder [sie] hinterfragen zentrale gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Deutungsmuster wie Natur/Kultur, Männlichkeit/Weiblichkeit oder Realität/Fiktion.“ (Fleig 2000: 13). Nicht nur seine Darstellungen der Körper bilden einen Kontrast zu den gängigen Vorstellungen von Schönheit und Darstellbarkeit. Mit seinen Inszenierungen von alten, teils kranken Körpern bricht er mit Darstellungskonventionen. Zu verweisen wäre an dieser Stelle auf die Stripteaseszene der älteren Haushälterin aus HUNDSTAGE (2001) [HUNDSTAGE: 01:41:30] oder auch auf die verschiedenen Szenen der alten Menschen im Pflegeheim aus IMPORT EXPORT (2007) [IMPORT EXPORT: 01:01:30/01:16:10/01:25:15].

„Auch im Alter rückt der Körper als konsumierende Größe verstärkt ins Blickfeld. Und so zielen Botschaften von Mode und Werbung ebenso wie die von Lebenshilfe und Gesundheitsförderung auf eine Korrektur der erschlaffenden Körper. Alterszeichen werden weithin als von der Norm abweichende Makel vermittelt.“ (Schroeter 2006: 965).

Niemand möchte in unserer heutigen Gesellschaft alt sein und schon gar nicht danach aussehen. In der heutigen Zeit gibt es nur wenige, die eine gesunde Beziehung zum Alter haben und zu diesem stehen. Es ist aber nun einmal nicht von der Hand zu weisen, dass der menschliche Alterungsprozess zum Leben gehört und somit unausweichlich ist. Der Angst, welche die Massenmedien vor dem Alter und der damit einhergehenden Geringschätzung verbreiten, versuchen die Menschen auszuweichen. Hierzu gehört es auch, dass man sich im Kino (hauptsächlich im Mainstream-Kino) keine Bilder von alten, unattraktiven, unförmigen oder gebrechlichen Menschen ansieht.

Die strippende Haushälterin aus HUNDSTAGE (2001) verstört tendenziell das Publikum. Denn zum einen wird das gesellschaftliche Tabuthema der Sexualität im Alter aufgegriffen und zum anderen werden hier die Körperbilder als unkonventionell wahrgenommen, da sie Altersanzeichen verkörpern, die in unserer Gesellschaft als Abnormitäten verurteilt werden.

„Die Striptease-Szene handelt von der Sehnsucht des alten Mannes und ist, denke ich, ein Moment der Zärtlichkeit und Sentimentalität. Viele Zuschauer finden diese Szene aber hauptsächlich peinlich, weil die Frau in ihrer Körperlichkeit nicht den gängigen Striptease-Bildern von schönen Frauen entspricht.“ (Grissemann 2013: 168).

Nackte Haut an sich schockiert schon lange Zeit niemanden mehr. Sie verstört das Publikum heutzutage nur dann, wenn sie scheinbar den konventionellen Vorstellungen von Ästhetik und Schönheit widerspricht.

„Sie [die Nacktheit] wird nicht mehr nach moralischen, sondern nach ästhetischen Maßstäben bewertet: Die nackte Haut muss makellos erscheinen. Hieraus resultiert eine neue Art der Scham, welche nicht mehr den verbotenen, sondern den kritischen Blick fürchtet.“ (Traub 2010: 312).

Das, was gesehen und vor allem, was den Menschen hauptsächlich präsentiert wird, sind junge, gesunde, sportive, schöne und attraktive Körper. Alles, was von dieser etablierten Norm abweicht, wird selten der Öffentlichkeit vorgeführt und somit verleugnet. Wohingegen unsere Gesellschaft demographisch gesehen immer älter wird, strebt die Kultur eine Utopie des jugendlichen Körpers an (vgl. Böhme 2001: 39). Diesem Streben der Kultur hin zu dieser Form von einer Utopie stellt Ulrich Seidl seine Körperbilder von alten und versehrten Menschen entgegen. Doch durch diesen gesellschaftlich verordneten Fanatismus nach Jugend und Schönheit wird von den Menschen alles dafür getan, sich so lange wie möglich jung zu halten, um weiterhin Anerkennung zu erfahren.

„Denn die Wertschätzung der ‚jungen Alten‘ und die soziale Geringschätzung der ‚alten Alten‘ fußen doch gerade auf den dominanten Wertigkeiten der modernen Gesellschaft, die sich ‚verzweifelt auf Jugend schminkt‘, und in der über allen Lebensaltern das verführerische und zugleich fordernde Jugendlichkeitsideal schwebt. Wer dem Tribut zollt, sich auch im Alter noch jung hält, seine Dynamik und Produktivität nicht verliert, der bleibt auch in der Leistungsgesellschaft erfolgreich und anerkannt.“ (Schroeter 2006: 968f.).

Alt werden bzw. als alt zu gelten, ist in unserer Gesellschaft somit ein Zustand, der nicht einfach zu ertragen ist, und großen Einfluss sowohl auf das Körper-Sein als auch auf das Körper-Haben hat. Dementsprechend lässt sich aus dieser Perspektive der gegenwärtige Jugend- und Schönheitswahn durchaus erklären.

Um der Gesellschaft und den in dieser vorherrschenden Körperdarstellungen noch einprägsamer den Spiegel vorzuhalten, präsentiert der Regisseur weitere Facetten von Körperbildern, die von der Gesellschaft auf unterschiedliche Weise ausgegrenzt werden. Zum einen zeigt er versehrte, d.h. behinderte Körper, wie z.B. die Autostopperin Anna aus HUNDSTAGE (2001), die eine geistige Behinderung zu haben scheint und auch Nabil aus PARADIES: GLAUBE (2012) der aufgrund eines Unfalls querschnittgelähmt und dadurch an den Rollstuhl gebunden ist. Auch ganz zu Beginn von PARADIES: LIEBE (2012) inszeniert Seidl behinderte Menschen und zwar beim Autoskooterfahren [00:00:58]. Zum anderen greift er das Thema der Adipositas in

PARADIES: HOFFNUNG (2012) auf, und führt den Rezipienten unförmige, übergewichtige Jugendliche vor, die in einem Diätcamp gemeinsam abnehmen sollen. Deutlich wird vor allem in diesem Film, dass es nicht die Jugendlichen selbst sind, die Probleme mit ihrem Körper und dessen Unförmigkeit haben, sondern, dass es die Gesellschaft ist und in diesem Zusammenhang die Eltern, die davon ausgehen, dass ihr Kind mit diesem Aussehen weniger Chancen und Anerkennung im Leben erfährt. Man nimmt wahr, dass die Jugendlichen das Camp nicht wirklich ernstnehmen. Sie essen gemeinsam auf ihren Zimmern Süßigkeiten und klauen nachts heimlich Essen aus dem Kühlschrank der Großküche [PARADIES: HOFFNUNG: 00:03:40/00:37:30]. Somit wird nicht der Eindruck vermittelt, dass die Jugendlichen selbst den Wunsch haben, ihr Körpergewicht zu reduzieren, um den gesellschaftlichen Normen zu entsprechen. „[A]bends auf ihren Stockbetten lassen sie rührend ein bisschen die Sau raus: Flaschendreher, Tanzen, beschwipste, eilige Freude am Körpersein und -haben.“ (Lutz 2013).

Wenn man in sonstigen Spielfilmen adipöse Körper präsentiert bekommt, „[...] symbolisiert [dieser zumeist] die Disziplinlosigkeit und die maßlose Begierde nach oraler Befriedigung einer postmodernen Konsumgesellschaft.“ (Günter 2010: 152). Als Beispiele wären hier GILBERT GRAPE – IRGENDWO IN IOWA (1993), PRECIOUS – DAS LEBEN IST KOSTBAR (2009) oder auch die Dokumentation SUPER SIZE ME (2004) anzuführen. Darüber hinaus werden in zahlreichen populären Spielfilmen Dicke „[...] entweder lustig, [als] Witzfiguren wie Oliver Hardy, John Candy, Bud Spencer [...], oder fies wie Gert Fröhe als Kindermörder („Es geschah am helllichten Tag“) und Bond-Schurke („Goldfinger“) [präsentiert].“ (Volk 2013). Solchen Inszenierungen stellt Ulrich Seidl seine Körperbilder von Übergewichtigen oppositionell entgegen. Seidl setzt seine Protagonistinnen aus PARADIES: LIEBE (2012) und PARADIES: HOFFNUNG (2012) zwar immer ungeschönt und wahrhaftig in Szene, aber ohne diese bloßzustellen. Im Verlauf der Filme werden ihre Körpererscheinungen zur Nebensache, denn Ulrich Seidl zeichnet seine Protagonistinnen vielschichtig und keineswegs klischeehaft. So schonungslos ehrlich seine Körperbilder sind, so respektvoll inszeniert er diese im selben Augenblick. Ulrich Seidl zeigt, dass es in unserer Konsumgesellschaft, die voll von diskriminierenden Klischees und Schönheitsidealen ist, trotz allem Möglichkeiten gibt sich diesen zu widersetzen.

In PARADIES: HOFFNUNG (2012) stören sich die Campteilnehmer nicht an ihrem Gewicht und auch nicht daran, was die Gesellschaft ggf. von ihnen halten könnte. Dass der Druck, der hier ausgeübt wird, nach einer Zeit dennoch Auswirkungen hat, zeigt sich

anhand der Protagonistin Teresa aus PARADIES: LIEBE (2012). Teresa ist aufgrund ihres Körpers zu Beginn vollkommen verunsichert und gehemmt, da sie diesen als defizitär empfindet. Hier finden sich die Auswirkungen, die die gesellschaftliche Ablehnung des Körpers auf das *Selbst* hat. Teresa ist von Selbstzweifeln und Unsicherheit bezüglich ihres eigenen Körpers geprägt und hat ein gemindertes Selbstwertgefühl. „Die Werbung, welche im kapitalistischen System die Körperideale vorschreibt [gleiches gilt für andere populäre Medien], übt auf das Publikum einen Zwang aus, den Bildern ähnlich zu werden und Modellkörper nachzuahmen, die das eigene Körpergefühl lähmen.“ (Belting 2002: 92). Erst im Laufe des Films gelingt es Teresa nach und nach, entspannter und selbstbewusster zu werden, indem sie z.B. luftigere, knappere Kleidung trägt, aufgeschlossener in ihrer Körpersprache wirkt und freier mit ihrem Körper umgeht [PARADIES: LIEBE: 01:22:23]. „As the film progresses, Teresa’s dresses get shorter, and she fairly crackles with self-confident erotic energy.“ (Felperin 2012).

Behinderte Körper werden in unserer gesellschaftlichen Bilderwelt ebenso ausgeklammert, wie unschöne, dicke und alte Körperdarstellungen. „Behinderung beginnt im medizinischen Verständnis dort, wo Krankheit aufhört, weil eine Heilung nicht gelingt.“ (Schnorr 2010: 166). Für die Betroffenen ist es schwer, da sie täglich mit Barrieren und der damit einhergehenden Ausgrenzung konfrontiert sind. Auch auf gesellschaftlicher Ebene werden behinderte Menschen heute oftmals noch als fehlerhaft angesehen. Auch diese Menschen müssen, wie zahllose andere in unserer Gesellschaft, sich damit abfinden, dass sie nicht den diktierten Schönheitsnormen entsprechen und diesen auch niemals entsprechen werden. „Eine Relativierung und Abgrenzung von gängigen Körperbildern kann als ein Weg zur Bewältigung der Behinderung betrachtet werden, weil für die Betroffenen ein Raum für die Aussöhnung mit dem geschädigten Körper entsteht.“ (ebd.: 176). Hierzu leistet Seidl mit den Filmen seinen Beitrag. Der querschnittgelähmte Nabil aus PARADIES: GLAUBE (2012) kehrt nach einiger Zeit, die er bei seiner Familie im Ausland verbracht hat, zu seiner Frau Maria zurück, die sich in der Zwischenzeit auf extreme Weise dem katholischen Glauben genähert hat. Nabil selbst ist Moslem. Der unterschiedliche Glaube der beiden Partner war zuvor kein konfliktbehaftetes Thema für das Ehepaar. Erst nach Nabils Unfall hat Maria Zuflucht

im katholischen Glauben gesucht.⁹

Seidl zeigt deutlich, dass Nabil aufgrund seiner Behinderung in einem Abhängigkeitsverhältnis zu Maria steht. Zudem erfährt er von Maria vehemente körperliche Zurückweisung mit der sie seine Eifersucht gegenüber Jesus schürt. Der Regisseur zeigt, wie Maria sich gegen Nabil zu wehren versucht, indem sie seinen Rollstuhl in den Keller stellt, als Rache für die Zerstörung der Kreuze und Jesusbilder [PARADIES: GLAUBE: 01:19:30/01:22:30]. Der behinderte Körper wird hier zwar als Handicap dargestellt, allerdings führt Seidl diesen nicht vor. Nabil hadert weniger mit seiner körperlichen Beeinträchtigung, als mit der Zurückweisung seiner Ehefrau, die ihm in seinen Augen ihre ehelichen Pflichten verweigert [ebd.: 00:43:40/01:15:15]. In einer Szene benutzt er seine Behinderung sogar als Vorwand, um Maria körperlich zu bedrängen [ebd.: 01:40:25].

Im Vergleich dazu zeigt Ulrich Seidl die angedeutete geistige Behinderung der Autostopperin Anna auf eine sehr humoristische Art und Weise. Aufgrund seines individuellen Stils, die Protagonisten zu inszenieren und kontrastreiche Szenen aneinander zu montieren, evoziert Seidl, dass dem Publikum nicht selten das Lachen im Halse stecken bleibt (vgl. Lamp 2009: 45). Gleichzeitig drückt er in den Szenen mit Anna seine Kritik an der Konsumgesellschaft aus, indem er sie unentwegt Werbeslogans und -jingles oder sinnlose Rankings zitieren lässt. In diesen Szenen sitzt Anna bei fremden Leuten im Auto und fährt mit diesen durch Industriegebiete in denen

⁹ Dieser Plot basiert auf einer wahren Geschichte. Im Jahr 2003 drehte Ulrich Seidl einen Dokumentarfilm namens JESUS, DU WEIßT, der das Thema „Menschen im Gebet“ behandelt. In diesem Film zeigt Ulrich Seidl verschiedene Gläubige, während diese zu Gott sprechen. Eine Frau erzählt hier von ihrem pakistanischen Mann, der nach einem Schlaganfall das Schöne im Leben nicht mehr sehen kann und nur noch zu Hause im Trainingsanzug vor dem Fernseher sitzt. Ihre unterschiedlichen Glaubensrichtungen werden nun zu einem brisanten Thema, das zuvor in ihrer Beziehung allerdings keine Rolle spielte. Ihre Zuflucht hin zur Kirche und zu Gott bildet in ihrer Beziehung ein wachsendes Konfliktpotential, da ihr Mann zunehmend eifersüchtig auf Jesus wird [JESUS, DU WEIßT: 00:04:30/00:17:56].

„Und die zentrale Paarkonstellation des Spielfilms – eine mit querschnittgelähmten Moslem verheiratete Katholikin – stammt ganz direkt aus JESUS, DU WEIßT; allerdings überhöht Seidl in der Fiktion den interreligiösen Konflikt zwischen den beiden vehement.“ (Grisseemann 2013: 244).

Auch die Idee der „Wandermuttergottes“, die in PARADIES: GLAUBE (2012) entscheidende Szenen des Films bestimmt, entstand ursprünglich bei den Dreharbeiten zu IMPORT EXPORT (2007). Es wurden damals schon Szenen mit Maria Hofstätter als neurotische Predigerin gedreht, die mit der Wandermuttergottes von Haustür zu Haustür zog. Doch damals wurden diese Szenen letzten Endes nicht verwendet (vgl. ebd.: 200).

zahllose Super-, Bau- und Elektronikmärkte nebeneinandergereiht stehen. Er inszeniert diese Figur als eine fröhliche, unbeschwerte Frau, die im Vergleich zu ihren Mitmenschen kein Schamgefühl kennt und sich nicht an die gängigen Konventionen des Small-Talks hält, sondern sich bei fremden Menschen nach ihren sexuellen Vorlieben oder Krankheiten erkundigt [HUNDSTAGE: 00:13:20]. Ulrich Seidl inszeniert diese Figur fernab jedweder Norm. Ebenfalls beginnt Anna immer wieder Diskurse bezüglich der Körpermasse und des Körperbaus ihrer Mitfahrer. Er zeigt hier zwar deutlich, dass Anna anders ist als andere, aber zugleich, dass sie selbst hiermit keine Probleme hat, sondern es eher ihre Mitmenschen sind, die sich durch ihr Verhalten vor den Kopf gestoßen fühlen. Er zeichnet das Bild ihrer Behinderung in Ansätzen, konkret wird diese allerdings nicht thematisiert. Wie in PARADIES: GLAUBE (2012) ist die Behinderung Nebensache und wird nicht in den Mittelpunkt der Handlung gedrängt. So wie es in der Gesellschaft auch sein sollte. Die Menschen mit Behinderung gehören wie alle anderen dazu. Sie haben ihr Handicap, aber dieses sollte nicht das ganze Leben bestimmen und einschränken. Bilder von behinderten Personen sind in der medialen Bilderwelt nur spärlich vorzufinden, da es nach den gängigen Vorstellungen Personen sind, die mit Makeln behaftet sind und die somit niemand sehen möchte oder gar als ästhetisch und attraktiv empfinden würde. „Mediale Körperästhetiken sind [...] insofern von Interesse, als dass sie durch ihre Akzeptanz bzw. Nicht-Akzeptanz Hinweise darauf ermöglichen, an welchen Images und Körperpraktiken Menschen audiovisuell teilhaben möchten und an welchen nicht.“ (Hoffmann 2010: 22). Die Körperbilder von Ulrich Seidl repräsentieren häufig gerade die, die in der Gesellschaft auf wenig Akzeptanz stoßen. Körperbilder, die in einer Gesellschaft wenig Anerkennung finden, galten schon in den vergangenen Jahrhunderten als unansehnlich und hässlich. Die Definition der Hässlichkeit ist, wie die der Schönheit immer schon an Epochen, Kulturen und Gesellschaftsmodelle gebunden gewesen (vgl. Eco 2010: 391).

Zusammenfassend lässt sich übertragen auf unsere Epoche anführen, dass es selten so schwer war dem vorherrschenden Schönheitsideal zu entsprechen. „Die schöne Frau ist glatt und haarlos wie ein Kind, fettfrei und gerade wie ein Knabe, groß wie ein Mann, mit den vollen und festen Brüsten eines jungen Mädchens und einem knackigen Männerpo.“ (Posch 2001: 83). Hiervon ausgehend scheint es fast unmöglich auf natürliche Weise dieses Wunschbild verkörpern zu können. Dies wäre eine Erklärung für den temporären Boom der Schönheitschirurgie.

„Das Phänomen der Schönheitschirurgie spiegelt nicht nur den ‚Mythos der Machbarkeit‘ (Günther Anders) und die zunehmende Pflicht, einen makellosen Körper zu präsentieren, sondern auch eine kulturell tradierte Körperordnung der Geschlechter.“ (Engel 2001:113).

Allerdings lässt sich hierzu anmerken, dass Schönheitsoperationen nicht nur bei den Frauen, sondern mittlerweile auch bei den Männern immer mehr Anklang finden. Denn selten erfuhren Menschen eine solche Geringschätzung dafür, dass sie ggf. nicht in der Lage sind mit den Normen von Schönheit konform zu gehen. Nicht nur, dass Körperbilder „normaler“, naturbelassener Körper in den Medien kaum zu finden sind und diese somit aus der gesellschaftlichen Bilderwelt ausgeschlossen werden, sondern die Folge dieser geschönten Körperbilder ist, dass die Menschen unter Druck gesetzt werden, dass sie diesen zumindest in einem gewissen Maße entsprechen müssen, um von der Gesellschaft sozial anerkannt zu werden. Gegen diese Diktatur der Medienlandschaft übt Seidl Kritik in Form seiner Körperbilder. Das Problem ist, dass sich die gesellschaftlichen Sehgewohnheiten bereits weitestgehend an diese manipulierten Körperbilder angepasst haben, dass einige Rezipienten Ulrich Seidl infolgedessen unterstellen, dass er seine Protagonisten absichtlich hässlich inszeniere und somit bloßstellt. Dass dies nach wissenschaftlichen Maßstäben nicht der Fall ist und der Regisseur lediglich bestrebt ist, seine Körperbilder real und authentisch zu repräsentieren und ihnen Wahrhaftigkeit zu verleihen, wird im Verlauf eingehender erörtert werden.

2.2. Realismustheorien und der medienspezifische Bezug des Films zur Wirklichkeit übertragen auf Filme von Ulrich Seidl

Grundlegend lässt sich konstatieren, dass dem Film und auch der Fotografie ein direkter Kontakt zur materiellen Wirklichkeit zugeschrieben werden kann, da es sich hier um Medien handelt, die in der Lage sind Gegenstände so wiederzugeben, wie sich diese zum Aufnahmezeitpunkt vor der Linse befunden haben (vgl. Kirsten 2013: 37). Allerdings gehen Filme bei der Sichtbarmachung der physischen Existenz anders vor als die Fotografie. Der Film gibt die Realität in der Form wieder, wie sich diese in der Zeit entfaltet. Hierzu bedient sich der Film zahlreicher Mittel und Raffinessen (vgl. Kracauer 1964: 71). Anhand dieser ist Film in der Lage, Dinge zu enthüllen, die fremdartig wirken, aber dennoch wahrhaftig sind und somit fähig den Rezipienten zum Staunen zu bringen (ebd.: 89).

„Aus dem eben Gesagten ergibt sich, daß filmische Filme [respektive fiktionale Filme] eine umfassendere Wirklichkeit beschwören als jene, die sie faktisch abbilden. Sie weisen in dem Maße über die physische Welt hinaus, in dem die Aufnahmen oder Aufnahmefolgen, aus denen sie bestehen, vielfältige Bedeutungen mit sich führen. Dank dem fortwährenden Zustrom der so auf den Plan gerufenen psychophysischen Korrespondenzen deuten sie auf eine Realität hin, die passenderweise ‚Leben‘ genannt werden mag.“ (Kracauer 1964: 109).

Dennoch sind weitere Argumente vonnöten, um deutlich zu machen, dass es sich beim Film um ein Medium handelt, das fähig ist, die Welt realitätsgetreu zu repräsentieren. Auf die u.a. hierfür verantwortlichen filmtechnischen Mittel wird im Folgenden verwiesen. Zum einen gilt es die richtigen Schauplätze zu wählen, denn „[u]m eine Geschichte zu erzählen, muß der Filmregisseur oft nicht nur die Handlung, sondern auch ihre Schauplätze in Szene setzen.“ (ebd.: 62). Der Regisseur Ulrich Seidl dreht seine Filme grundsätzlich *on location*¹⁰. Ein Großteil seiner im Vorfeld stattfindenden Recherchearbeiten verbringt er damit, geeignete und authentische Schauplätze für seine Filme zu finden. Hat er diese ausfindig gemacht, gestaltet er z.B. Wohnungseinrichtungen nach seinen Vorstellungen um, platziert seine Darsteller für seine Szenen symmetrisch auf Sofas oder Betten. Hierbei handelt es sich bereits um Teilaspekte seiner Stilisierung. Auch Guido Kirsten erklärt, dass es für einen realistischen Modus essentiell ist eine Welt zu erschaffen, „[...] die strukturell der aus Alltagserfahrung und medial vermitteltem Wissen bekannten, als ‚wirklich‘ angenommenen Welt entspricht.“ (Kirsten 2013: 26).¹¹ Die Filme von Ulrich Seidl kann man dementsprechend dem

„[...] realistischen Film [zuordnen], der, wie Kracauer es forderte, die physische Realität mit der Kamera wiederherzustellen versuchte, in dem in nicht besonders für den Film manipulierter Umgebung gedreht wurde, weil man glaubte, daß der geringste Aufwand an Manipulation bei der Wirklichkeitswiedergabe diese am reinsten und damit am realistischsten erscheinen lasse, [...]“ (Stein 1980: 345).

Zum anderen beinhaltet der filmische Realismus zumeist die Arbeit mit Laiendarstellern. Es gilt allerdings, ein gutes Gespür bei der Auswahl zu haben. Sinnvoll ist es in diesem Zusammenhang, die Laien Rollen spielen zu lassen, die nahezu deckungsgleich mit ihrem Leben sind, d.h. dass diese sich quasi selbst verkörpern (z.B. die Beachboys aus Seidls *PARADIES: LIEBE* (2012)). „Die Laien werden natürlich

¹⁰ Konkret bedeutet das, dass Filme in natürlicher Umgebung bzw. an schon vorhandenen Schauplätzen gedreht werden. Siehe hierzu auch das Kapitel „Natur und gebauter Umraum“ in Hicketier 2007: 70ff.

¹¹ Als Gegenposition zu dieser Annahme wird auf den Aufsatz von Albert Michotte van den Berck (2003): *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion* verwiesen.

nach ihrer speziellen Eignung für die Rolle ausgewählt, die sie spielen sollen, wegen ihrer physischen oder biographischen Übereinstimmung also.“ (Bazin 2004: 305). Denn dadurch wirken sie authentischer und ihr Spiel macht im Vergleich zu den professionellen Darstellern keinen Unterschied. Im Gegenteil, es fördert den Realitätseindruck im hohen Maße. „Wenn die Mischung [aus Laiendarstellern und professionellen Schauspielern] gelungen ist, [...] erhält man eben jenen außerordentlichen Eindruck von Wahrhaftigkeit, [...]“ (ebd.: 305). Ulrich Seidl arbeitet mit einem ausgewogenen Verhältnis von Laienschauspielern und professionellen Darstellern. Diese Arbeitsweise wählt er aus unterschiedlichen Beweggründen. Einerseits, um den Eindruck von Wahrhaftigkeit zu steigern und zum anderen, weil er der Meinung ist, dass Personen, die sich selbst spielen, diese Rolle mit Abstand am besten (im Sinne von authentisch) verkörpern können.

„Ich bin bestrebt bei meinen Filmen sehr wirklichkeitsnah zu sein. Also auf Authentizität lege ich sehr großen Wert. Deswegen sind auch sehr oft die Darsteller meiner Filme eben keine professionellen Schauspieler, sondern eben Darsteller, weil die wirklich oft sehr sehr [sic!] nah an der Realität sind und etwas verkörpern, wo man sehr oft als Zuschauer gar nicht weiß, ‚ist das jetzt erfunden oder ist es wirklich?‘ Und das möchte ich natürlich schon erreichen und versuche auch bei der Inszenierung die Szenen so zu inszenieren, dass sie auch der Wirklichkeit entsprechen, sehr authentisch sind. Wobei die Geschichten, die erzählt werden ja auch fiktiv sind. Also es ist dann sozusagen eine, ja eine Mischung.“ (IMPORT EXPORT: Bonus – Interview mit Ulrich Seidl 2007: 00:03:28).

Oftmals kann man in seinen Filmen auch nicht ausmachen, wer nun Professioneller und wer Laie ist. „Hier lässt sich zwischen dem realistischen und dem dokumentarisierenden Modus leicht hin- und herwechseln, weil die Drehsituation der fiktionalen Situation stark ähnelt. [...]. [F]ür kurze Momente werden Schauspieler und Figuren fast ununterscheidbar, [...]“ (Kirsten 2013: 180). André Bazin führte zu der Mischung an: „Die handwerkliche Naivität der einen zieht Nutzen aus der Erfahrung der anderen, während diese wiederum von der allgemeinen Authentizität profitieren.“ (Bazin 2004: 305).

Für Bazin zählen allerdings nicht nur der Einsatz von Laien und das Drehen an Originalschauplätzen zu den realistischen filmischen Mitteln. Er führt u.a. auch die Detailgenauigkeit der Mise-en-scène und eine realistische Narrativierung an (vgl. Kirsten 2013: 56). Bezugnehmend auf die realistische Narrativierung lässt sich ferner sagen,

„[...] dass diese weniger dazu neigt, konventionellen Spannungsbögen und Dramaturgien zu folgen, als die Narrativierung klassischer Unterhaltungsfilme, dass sie weniger intertextuell motiviert und weniger selbstreferenziell ist als filmische Erzählungen im modernistischen und auteuristischen Modus und dass die Erzählungen meist so konstruiert werden, als ergäben sie sich automatisch aus scheinbar ihnen vorgängigen Ereignissen.“ (Kirsten 2013: 27).

Verweisend auf Ulrich Seidl kann man anmerken, dass dieser immer versucht seine Narrativierung an individuelle Gegebenheiten anzupassen. Seine Inspiration für neue Geschichten schöpft er aus dem alltäglichen Leben. „Ich habe mich immer mit großer Neugierde in der Stadt herumgetrieben. Menschen und das Menschliche beobachtet. Egal an welchen Orten und in welchem Milieu. Die Wirklichkeit war es, die mich immer inspiriert hat, Bilder für einen Film zu finden.“ (Grissemann 2013: 73). Nach der Stoffsammlung für ein filmisches Sujet entwickelt Seidl grobe szenische Entwürfe. Ausgehend von dem allgemeinen Verständnis des Wortes, gibt es bei ihm kein Drehbuch und auch keine vorgefertigten Dialoge.

„Die Produktion der authentischen Situation setzt nicht nur auf der Ebene des Montageprinzips Offenheit für den Zuschauer voraus, sondern diese Offenheit muß auch für die am Film Beteiligten bestehen, damit nicht ihre Authentizität in einem fest vorstrukturierten Plan gefesselt wird. Um das Herrschaftsprinzip, das die Sinnlichkeit verstümmelt hat, nicht auf das Verhältnis des Filmemachers zu den Mitarbeitern zu übertragen, muß die traditionell durch das Drehbuch vorab festgelegte Filmform und die streng arbeitsteilige Produktionsweise geändert werden.“ (Stein 1980: 348).

Ulrich Seidl hat zu Beginn eines Films verschiedene Szenen im Kopf, die er je nach Bedarf, nach materiellen oder menschlichen Ressourcen an die jeweiligen Situationen anpasst. Für seinen ersten Teil der PARADIES: TRILOGIE (2012) änderte er z.B. das Drehbuch nochmal essentiell nachdem er Margarethe Tiesel in Kenia bei der Interaktion mit den Einheimischen beobachtet hatte. „Er unterwirft also jedes Drehbuch einem Re-Check durch die Wirklichkeit.“ (Grissemann 2013: 232). Seinen Schauspielern verlangt er viel ab, aber er gibt ihnen im Gegenzug auch sehr viel Freiraum, damit sich diese in die Szene einfühlen und daraufhin entwickeln können.

„Tatsächlich aber findet sich so etwas wie ‚Wirklichkeit‘ in diesen Werken, ein Realismus, den Seidl wie nur wenige seiner filmemachenden Kollegen beherrscht; er produziert diesen Realismus, indem er Instinktreaktionen vor der Kamera testet und Einmaliges, Unwiederholbares mit seinen Schauspielern herzustellen versucht.“ (ebd.: 27).

Dies gelingt ihm durch seine eigenwillige und unkonventionelle Regiearbeit ohne vorgefertigte Dialoge. Dadurch, dass er seine Schauspieler und Laien zusammen inter-

agieren lässt, sodass sich diese im improvisierten Spiel entfalten können, entsteht sein unverwechselbarer filmischer Realismus.

„Menschen, die in Seidls Erzählungen mitwirken wollen, müssen darauf gefasst sein, überfordert zu werden, müssen offen sein für – auch unliebsame – Überraschungen. Das ist Ulrich Seidls Hommage an die ‚Realität‘: er lässt vor der Kamera Dinge geschehen, die nur teilweise planbar sind, die nicht zu schreiben oder zu spielen sind.“ (Grissemann 2013: 27).

Konkret kalkulierte Spannungsbögen findet man bei Ulrich Seidl selten bis gar nicht. Konventionelle Darstellungs- und Arbeitsweisen des populären Kinos wecken bei dem Filmemacher kein Interesse.

Ein in der realistischen Narrativierung oft anzutreffender Wirklichkeitseffekt, der sich auch bei Ulrich Seidl häufig findet, ist das Vorkommen dramaturgisch irrelevanter Ereignisse. Diese Ereignisse scheinen keinen gravierenden Sinn für das Fortkommen der Geschichte innezuhaben, sondern unterstreichen den realistischen Charakter der Diegese (vgl. Kirsten 2013: 27f.). Seine stark stilisierten Tableaus, auf die im weiteren Verlauf genauer eingegangen wird, und seine langen Einstellungen, kann man als solche Ereignisse betrachten. „In solchen Bildern, die keine ‚Handlung‘ voranzutreiben haben, kündigt sich ein Filmemacher an, der dem Atmosphärischen, der Vieldeutigkeit mehr Raum zu geben versucht, als dem bloß ‚Nötigen‘, dem zum besseren Verständnis Unerlässlichen.“ (Grissemann 2013: 47). Seidls lange Einstellungen zwingen den Rezipienten zudem in unschönen Situationen zu verharren, steigern aber den authentischen Charakter seiner Filme, da man in einem gewissen Maße das Gefühl von Echtzeit vermittelt bekommt. Sie sind somit im Gegensatz zu schnell aneinander montierten kurzen Einstellungen als realistischer zu beurteilen, da sie den realen Kognitionsbedingungen eher entsprechen (Vgl. Kirsten 2013: 99).

„Die langen Einstellungen werden dann in erster Linie nicht als Kunstmittel verstanden [...], sondern im Sinn einer ‚realistischen‘ Relationierung der filmischen und diegetischen Relationen: Die langsam (ohne Ellipsen) vergehende Zeit entspricht der Situation in der fiktionalen Welt.“ (ebd.: 178).

Seine Tableaus verweisen auf die Detailgenauigkeit seiner filmischen Inszenierung. Auf bildkompositorischer Ebene überlässt er, ganz im Gegensatz zum Spiel seiner Schauspieler, nichts dem Zufall. Es dauert teilweise Stunden bis Ulrich Seidl ein Bild so komponiert hat, dass es seinen Vorstellungen entspricht. „Das Wichtigste ist für mich, wenn die Form mit dem übereinstimmt, was ich sagen will.“ (Wulff 1995: 249). Seine strengen Tableaus zeugen von diesem Verlangen.

„Er bringt Improvisation und Choreografie, Unbewusstes und Absichtsvolles virtuos zur Deckungsgleichheit, um einerseits das Instinktive, den Impuls des Augenblicks festzuhalten – und die so gewonnenen Ergebnisse andererseits einen von langer Hand geplanten, künstlich gebauten Universum einzuverleiben.“ (Grissemann 2013: 10).

Diese Detailgenauigkeit der Mise-en-scène zeugt für André Bazin von einem hohen Realitätscharakter. Bazin vertritt zudem Seidls Prinzip der Mise-en-scène „[...] die Welt so nah und so eindringlich zu betrachten, daß sie schließlich ihre Häßlichkeit und Grausamkeit enthüllt.“ (Bazin 2004: 94). Hierzu tragen auch die realitätsgetreuen Kostüme der Schauspieler bei. Ein Beispiel wäre die ukrainische Krankenschwester aus *IMPORT EXPORT* (2007), die aufgrund ihres Kleidungsstils ihre osteuropäische Herkunft authentisch verkörpert. Auch Pauli, der in diesem Film mit seinem Stiefvater alte Spiel- und Kaugummiautomaten in die Ukraine verkauft, bringt aufgrund seiner Kleidung seine Herkunft aus der Unterschicht und seinen zunächst leicht rechtsradikalen Einschlag zum Ausdruck.

Die Lichtsetzung in Filmen von Ulrich Seidl ist meist eine natürliche. Er hält sich, was die künstliche Ausleuchtung seiner Szenen betrifft, zurück. Auch hier bricht er oftmals mit gängigen Konventionen. Als Beispiel kann eine Szene aus *PARADIES: LIEBE* (2012) angeführt werden, in der Teresa und Munga in dessen Zimmer Palmwein trinken. Es ist bereits dunkel und man erkennt nur noch die Umrisse der Personen, da hier keine künstliche Lichtquelle zur Ausleuchtung des Raumes herangezogen wurde [*PARADIES: LIEBE*: 00:45:50]. Eine weitere Lossagung von den gängigen Konventionen stellen auch Ulrich Seidls Gegenlichtbilder dar.

„Er zeigt wertfrei ‚schlechte‘ Bilder und erhebt das Zeigen derselben sogar zur Methode, indem er immer mehr davon hintereinander schneidet [...]. Auch hierbei geht es um das Prinzip der Wahrhaftigkeitssuche. Auch der Optikkapparat des Menschen benötigt, wenn eine Person sehr schnell aus einem sehr dunklen in einen sehr hellen Raum tritt einige Zeit, um sich den neuen Lichtverhältnissen anzupassen.“ (Lamp 2009: 52).

Andere filmtechnische Mittel, die den Realitätseindruck verfälschen können, wie z.B. eine ausgiebige Farbkorrektur der Bilder, verwendet Seidl nicht. Allerdings benutzt er teilweise für die Stilisierung mancher Aufnahmen Verlaufsfilter, die z.B. den Himmel und die Wolken von manchen Außenaufnahmen nachdunkeln (vgl. Grissemann 2013: 108). Aufgrund dieser Tatsache und in Verbindung mit der natürlichen Lichtsetzung, wirken seine Filmbilder zum Teil grau und farblos, aber authentisch.

Die Montage als filmtechnisches Mittel unterstützt den filmischen Realismus in dem Sinne, dass sie die Geschichte sinngemäß strukturiert. „Ihrem Wesen nach setzt die

Montage bei ihrer Realitätsanalyse einen eindeutigen Sinn des dramaturgischen Geschehens voraus.“ (Bazin 2004: 103). Ebenso dient diese Technik dazu beim Rezipienten durch eine bestimmte Aneinanderreihung von Bilderfolgen den gewünschten Eindruck hervorzurufen. Seidl macht dies z.B. mit mehreren nahezu gleich anmutenden Motiven, um Untätigkeit und Monotonie zu verdeutlichen (Lamp 2009: 36). Die Montage ist ein Mittel, anhand dessen es dem Regisseur nochmal gelingt, evozierte Aussagen zusätzlich zu unterstreichen.

Ebenso tendiert sie dazu,

„[...] die der Realität immanente Mehrdeutigkeit teilweise auszuschließen. Sie ‚subjektiviert‘ das Ergebnis extrem, denn jedes Stückchen ist der Meinung des Regisseurs geschuldet. Sie schließt nicht nur eine dramatische, gefühlsmäßige oder moralische Wahl ein, sondern auch und grundlegender eine Stellungnahme zu Realität als solcher.“ (Bazin 1981: 48).

Zudem ist Seidl ein Verfechter harte Schnitte, durch die er sein Publikum schonungslos mit neuen Situationen konfrontiert.

„Schock statt Sanftmut, harte Schnitte statt ausgeklügelter narrativer Konstruktionen. Ulrich Seidl geht gern in medias res; er schätzt es, sein Publikum mit unangekündigten Bildern und Handlungen zu konfrontieren, mit Erzählzusammenhängen, die nicht gleich zu durchschauen sind. Erst kommt der spektakuläre Augenblick, Erklärungen finden sich später.“ (Grissemann 2013: 156).

Dieses Montageprinzip ist Teil von Ulrich Seidls ganz eigenem Stil. Er untermalt damit nochmal sein Vorhaben, die Rezipienten seiner Filme zu verstören, ja schockieren zu wollen, um dadurch in ihnen etwas auszulösen. Aufgrund seiner harten Schnittfolgen, wird das Publikum im Besonderen auf die Figuren zurückgeworfen, die somit verstärkt in den Fokus rücken.

„Ein Grundprinzip des Schnitts läßt sich daher so formulieren: jede Filmerzählung sollte so geschnitten werden, daß sie sich nicht nur einfach darauf beschränkt, die Story zu verbildlichen, sondern sich von ihr auch abgekehrt, den dargestellten Objekten zu, damit diese in ihrer suggestiven Unbestimmbarkeit erscheinen können.“ (Kracauer 1964: 109).

Diese angeführten inszenatorischen Mittel sind vor allem im Sinne André Bazins und Siegfried Kracauers als die Mittel anzusehen, die zu einem filmischen Realismus führen. Ulrich Seidl macht sich diese filmischen Mittel zunutze, wendet sie aber auf eigene Weise an, um einen authentischen Realitätseindruck beim Rezipienten herbeizuführen.

Resümierend bedeutet das, dass „Filme [...] dann als realistisch gelesen [werden], wenn die Zuschauer eine der Alltagswelt strukturell homologe Diegese konstruieren, wenn sie realistisch narrativieren und wenn sie sich auf die wirklichkeitsnahen Figuren, Probleme und Geschichten einlassen.“ (Kirsten 2013: 28). Dies ist bei Ulrich Seidls Filmen ohne Ausnahme der Fall. Aufgrund dessen werden seine Werke als realistische Filme rezipiert. An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass hierbei zu Beginn von zwei unterschiedlichen Ebenen ausgegangen werden muss. Und zwar muss das Werk ursprünglich von seinem Schöpfer als ein wahrscheinliches Werk konzipiert worden sein und es sollte aus der Perspektive des Rezipienten als ein wahrscheinliches Werk beurteilt werden (vgl. Jakobson 1979: 130). Ulrich Seidls Sujets gründen immer auf Wahrscheinlichkeiten. Er greift für seine Filme auf sein ganz persönliches Repertoire an Geschichten zurück, die alle auf Alltagserfahrungen oder -erlebnissen, zumindest in ihrer Grundidee, basieren. „Realismus ist bei Ulrich Seidl eine Frage der Wahrscheinlichkeit: eine Erzähl- und Darstellungsweise, die sich nicht an Tatsachen sondern Möglichkeiten orientiert.“ (Grissemann 2013: 140). Im Wesentlichen kann man sagen, dass „trotz aller Inszenierung [oder auch gerade wegen ihr] Ulrich Seidls Filme real bzw. Teil der Realität [sind], die ‚in Wirklichkeit noch viel schlimmer ist als gezeigt‘.“ (Lamp 2009: 106). Methodisch nutzt er hierzu die authentische, wahrheitsgetreue Fiktion, eine realistische Narrativierung, eine Kombination aus professionellen Darstellern und Laien, die die Dialoge aus der Situation heraus improvisieren, kein vorgefertigtes Drehbuch und eine akribisch durchdachte Bildkomposition. „Es sind die Bildausschnitte eines Filmemachers, der wie ein Fotograf denkt: Bilder, die Distanz und Realität künstlerisch inszenieren.“ (Waskönig 2013).

3. Vorläufer und Vorbild von Ulrich Seidl: Pier Paolo Pasolini und seine poetischen Körperbilder des Realen

Die Parallelen zwischen Pier Paolo Pasolini und Ulrich Seidl lassen sich auf vielfältige Weise finden. Das Verlangen der beiden Filmemacher den Randständigen, im Speziellen dem Subproletariat eine Stimme anhand ihrer Filmfiguren zu verleihen, durchzieht zahlreiche Werke der Regisseure. Diese Affinität, die sie hin zu den Menschen zieht, die in der Gesellschaft aus verschiedenen Bereichen ausgeschlossen bzw. an unterster Stelle stehen, drückt sich in den ästhetischen, ja poetischen Filmbildern von Hässlichem aus (vgl. Witte 1998: 58f.). Sie lassen sich von der Realität für ihre filmischen Sujets inspirieren und repräsentieren diese Wirklichkeiten mittels einer realistischen Fiktion. Diese beiden Regisseure stellen Realität auf eine poetische, stilisierte Weise dar. Im Besonderen lässt sich dies an ihren Körperbildern erkennen.

Pier Paolo Pasolini¹² war ein italienischer Schriftsteller, Poet und Regisseur, der mit seinen Werken (im Fokus stehen hier seine ersten beiden Spielfilme) bis heute großen Einfluss ausübt. Er verbrachte sein Leben in Italien und lebte dort stets gemeinsam mit seiner Mutter. Die Familienverhältnisse in denen Pasolini aufwuchs, prägten ihn zutiefst für sein weiteres Leben. Zu seinem Vater hatte Pier Paolo keine innige Beziehung. „Der Vater, Carlo Pasolini, stammte aus einer alten Adelsfamilie aus der Romagna, hatte aber schon in jungen Jahren sein kleines Erbe durchgebracht und wurde dann faschistischer Offizier unter Mussolini.“ (Tilch-Bauschke 2012: 85). Innerhalb der Familie Pasolini war der Vater sein Leben lang der Offizier. Er flößte jedem Respekt ein und verhielt sich herrisch. Carlo war zwar immer vernarrt in seinen Sohn, doch zeigte er seine Liebe auf sehr widersprüchliche Weise. Dies resultierte vor allem aus seinen falschen Idealen von Männlichkeit und Stärke (Vgl. Siciliano 1980: 40). Zudem war er Alkoholiker, Spieler und überzeugter Faschist, was den Umgang mit ihm oftmals erschwerte. Die Tatsache, dass Carlo Pasolini vom Faschismus überzeugt war, schürte innerhalb der Familie zahlreiche Konflikte, wie sich Pier Paolo Pasolini erinnert:

¹² Pier Paolo Pasolini wurde 1922 in Bologna in Italien geboren und 1975 ermordet. Die genaueren Umstände seines Todes sind bis heute umstritten. Zu genaueren Erläuterungen zum Tod von Pier Paolo Pasolini siehe das Kapitel „Wille zum Leben“ in Siciliano 1980: 499ff.

„Er warf ihr [Susanna Pasolini] vor, mit den Gedanken ganz woanders zu sein. Doch das ist nicht wahr. Es ging darum, daß er Faschist war und sie nicht. Die beiden sprachen nie von Politik, doch mein Vater wußte, daß meine Mutter Mussolini für einen *culatta* hielt, also für einen ‚Großarsch‘ [...].“ (Siciliano 1980: 54).

Der Kampf, den Pasolini Zeit seines Lebens gegen seinen Vater führte, drückt sich auch in seinen Filmen aus. „Der Vater – der eigene wie auch der Vater an sich – repräsentiert für ihn die bürgerliche Klasse. Und sein Kampf gegen ihn dehnt sich auf die Gesellschaft aus, auf alle Symbole der Autorität, und verdichtet sich zu einem *mythischen Hass gegen die Bourgeoisie*.“ (Minas 2012: 16). Aus diesem Konflikt der Pasolini ein Leben lang begleitete, schöpfte er immer wieder tiefe Ambivalenz und Verzweiflung, die er in seine Filme einfließen ließ (vgl. Stiglegger 2012: 70). Im Verlauf seiner Karriere wendet sich Pier Paolo, wie Ulrich Seidl in seinen Filmen, dem Subproletariat und des Weiteren den Randständigen, Ausgegrenzten zu. Zudem kommt auch in seinen Filmen immer eine unterschwellige Gesellschaftskritik zum Tragen, die das Publikum dazu bringen soll, die Dinge für sich zu hinterfragen.

„Bekanntermaßen war die Beziehung Pasolinis zu seiner Mutter Susanna Pasolini Colussi zeitlebens sehr eng, symbiotisch und fast inzestuös. Susanna Pasolini stammte aus einer friaulischen, wohlhabenden und alteingesessenen Großfamilie. Bereits in seiner Kindheit verfasste sie für Pier Paolo kleine Gedichte und sah früh in ihm den zukünftigen Dichter.“ (Tilch-Bauschke 2012: 85).

Sie vergötterte ihren Sohn, umsorgte und förderte ihn. Sie las nicht nur seine Gedichte und Artikel, sondern spielte auch in einigen seiner Filme mit. Sie ist auch in zahlreichen seiner schriftlichen Werke präsent.

„Sie projizierte eigene Hoffnungen und Wünsche auf ihn und machte ihm zum narzisstischen Selbstobjekt; schon früh sah sie einen berühmten Schriftsteller in ihm und förderte sein literarisches Talent. Er sollte ihr aber auch den Partner ersetzen, und so umwarb sie ihn seit seiner frühen Jugend auf eine verführerisch-erotische Weise.“ (ebd.: 87).

Vor allem nach dem Tod des Vaters ersetzte Pier Paolo Pasolini den Mann an ihrer Seite. Seither gingen die beiden Hand in Hand durch die Straßen, wohnten zusammen und egal wohin Pier Paolo ging, sie folgte ihm.

Ein weiterer Aspekt mit dem Pier Paolo Pasolini stets haderte, war der christliche Glaube. Und dies nicht nur, weil dieser mit seiner Homosexualität schwer zu vereinbaren war. Er selbst bezeichnete sich als Atheist, hatte aber zur Christusfigur eine intensive Beziehung (vgl. Bölle 2012: 55). Hiervon zeugen auch seine Filme, die nochmal verdeutlichen, welchen großen Einfluss der christliche Glaube auf sein Leben

hatte. Man könnte also von einer Art stillem Glauben sprechen. „Die katholische Kirche und den Vatikan aber greift er brutal an, [...]“ (Minas 2012: 17).

Für Ulrich Seidl ist Pier Paolo Pasolini bis heute in vielen Bereichen ein Vorbild. „Für meine Anfänge auf der Filmschule war Eustache prägend. Daneben haben mich die frühen Filme von Werner Herzog beeindruckt, Jean Vigo und natürlich Pasolini.“ (Grissemann 2013: 55). Auch Seidl hadert mit dem Christentum, im Speziellen mit der katholischen Kirche als solche.

„Seine Jugend bezeichnet er als ‚eine Revolte gegen dieses strenge katholische Elternhaus, gegen die Autorität der Internatserziehung‘, aber auch ‚gegen die Doppelmoral und Verlogenheit von Kirche und Gesellschaft‘. Der Katholizismus habe ihm allerdings nicht nur Negatives mitgegeben: So trage er ‚die Basis des Christentums, die Idee der Solidarität‘ in sich.“ (ebd.: 36).

Ein Beispiel, das von den Konflikten der beiden Regisseure mit der Kirche und ihren biographischen Parallelen zeugt, ist, dass beide Regisseure nach ihrer jeweiligen Filmpremiere bei den Filmfestspielen in Venedig für ihre Filme eine Anzeige erhielten. Pier Paolo Pasolini wurde von einem Polizeibeamten für den Film MAMMA ROMA (1962) angezeigt. „Der Film verletze die guten Sitten, sein Inhalt sei obszön.“ (Witte 1998: 94). Des Weiteren sei der Film eine „ [...] Beleidigung des bürgerlichen Schamgefühls.“ (Spila 2002: 34). Ulrich Seidl erhielt eine Anzeige wegen Blasphemie von der ultrakonservativen katholischen Organisation „NO 194“ für seinen Film PARADIES: GLAUBE (2012). Die Anschuldigung gründete sich auf der im Film gezeigten Masturbationsszene Marias mit dem Kruzifix (vgl. Schöning 2013). Konsequenzen hatten die Anzeigen in beiden Fällen keine. Welche weiteren Aspekte diese beiden Regisseure nicht nur auf biografischer, sondern vor allem auf filmschaffender Ebene verbindet, wird im Folgenden anhand der ersten beiden Spielfilme von Pier Paolo Pasolini aufgezeigt werden.

3.1. ACCATTONE und MAMMA ROMA – Parallelen zu Werken von Ulrich Seidl

Zu Beginn werden kurz die Plots der beiden ersten Filme von Pier Paolo Pasolini dargelegt. Der Film ACCATTONE aus dem Jahr 1961 handelt von einem Zuhälter, der von allen nur Accattone gerufen wird, was übersetzt so viel heißt wie Bettler. Die Geschichte, die in einem römischen Vorstadtviertel spielt, handelt davon, dass sich dieser junge Mann, nachdem er durch Schläger seiner Einkommensquelle (respektive seiner Hure) beraubt wurde, irgendwie durchschlagen muss. Er geht zur Familie seiner

Ex-Frau, um dort erneut Unterschlupf zu finden, wird von dieser aber verjagt. Er trifft kurz darauf ein junges, naives Mädchen, in das er sich kurzerhand verliebt und die er auf den Strich schicken möchte, um Geld zu verdienen. Dies gelingt ihm allerdings nicht. Daraufhin versucht er es sogar mit ehrlicher Arbeit, was ihm aber ebenfalls misslingt. Sein letzter Ausweg ist der Diebstahl, der ihn zum Schluss das Leben kostet. In diesem Film

„[...] sind die sozialen Verwerfungen Italiens nach dem zweiten Weltkrieg, die Armut und Aussichts-, ja Hoffnungslosigkeit einer heranwachsenden Generation exemplarisch verknüpft mit dem individuellen Werdegang eines jungen Mannes aus dem ‚sottoproletariato‘, dem subproletarischen Milieu Roms.“ (Walker 2012: 44).

MAMMA ROMA (1962) handelt von einer ehemaligen Prostituierten, die, nachdem sich ihr Zuhälter verheiratet hat, mit ihrem Sohn Ettore ein gemeinsames neues Leben beginnen möchte. Dieses Leben soll fernab von Prostitution und Subproletariat stattfinden. Sie möchte zum Kleinbürgertum aufsteigen. Hierfür zieht sie mit ihrem Sohn in eine neue Gegend und betreibt dort einen Stand auf dem Markt. Sie möchte für ihren Sohn nur das Beste und verwöhnt ihn mit Geschenken und Geld. Doch es gelingt ihr nicht, seine Liebe zu gewinnen, auch nicht ihr Leben fernab der Prostitution zu führen. Nachdem ihr Sohn herausgefunden hat, dass seine Mutter als Hure arbeitet, sind die beiden vollends entzweit. Ettore bestiehlt einen alten Mann im Krankenhaus und wird daraufhin festgenommen. Er stirbt im Arrest, festgeschnallt auf einer Besserungsbank.

Bereits aufgrund der kurzen Inhaltsangaben dieser Spielfilme kann man feststellen, dass es in den Filmen von Pier Paolo Pasolini um gesellschaftliche Ordnungen und Missstände geht.

„In all seinen Filmen hat Pasolini nach den Bedingungen einer gerechten und sozialen, ja sozialistischen, wenn nicht sogar kommunistischen Gesellschaftsordnung gefragt. Für diesen Zweck war es für ihn immer unabdingbar, Grundwerte dieser Gesellschaft auf den Prüfstand und damit in Frage zu stellen.“ (Jahraus 2014: 25).

Die Gesellschaft auf den Prüfstand stellen, gesellschaftliche Themen ansprechen, die sonst gerne verdrängt werden, danach strebt auch Ulrich Seidl. Beide versuchen mit ihren Filmen den Menschen, die ausgegrenzt werden, eine Stimme zu geben. Zudem sind beide Regisseure vehemente Gegner der Konsumgesellschaft, was in einigen Werken deutlich zum Ausdruck kommt (vgl. Dotzauer 2009). Als ein Beispiel kann hierfür zur Veranschaulichung eine Sequenz aus PARADIES: LIEBE (2012) genannt werden [PARADIES: LIEBE: 00:41:13-00:42:52]. Es zeigt Munga und Teresa wie sie

durch ein kenianisches Dorf laufen. Teresa hat nur Augen für Munga, nimmt die Müllberge, den Dreck und die Armut, die sie in diesen Filmbildern umgeben, gar nicht wahr. So wie Teresa in diesem Moment die Wirklichkeit mit ihren unschönen Wahrheiten verdrängt bzw. nicht beachtet, so verdrängt auch die Gesellschaft Dinge, wie z.B. unschöne Körperbilder, gesellschaftliche Missstände usw. und überdeckt diese mit geschönten Unwahrheiten.

Beide Filmemacher vermeiden es, hierbei eine vorgefertigte Moral zu transportieren. Sie zeigen die Dinge auf wie sie sind. „Ohne komplizenhaft zu sein, aber ebenso wenig tröstlich.“ (Spila 2002: 27). Zu Ulrich Seidl wird ferner angeführt, dass

„[s]eine kunstvolle Konzentration auf langsame, private Zerstörungsprozesse, sein Insistieren auf der scheinbar fraglosen Hinnahme des Unglücks [...] einen kühlen Pessimismus erkennen [lässt], der sich zwar mit Vorliebe mit den ‚Betrogenen‘ und ‚Zu-kurz-Gekommenen‘ befaßt, sie jedoch ohne mitleidvolle Absicht vorführt. Der Alltag, so sagt Seidl, ist ein seltsames Unglück.“ (Wulff 1995: 243).

Diese Aussage kann ebenfalls auf die Arbeitsweise von Pasolini übertragen werden. Beide Regisseure befassen sich in ihren Filmen ebenfalls mit dem Sujet der Liebesehnsucht. Aktuell greift Ulrich Seidl dieses in seiner PARADIES: TRILOGIE (2012) erneut auf. Alle drei Protagonistinnen der jeweiligen Teile verkörpern diese große Sehnsucht auf ihre individuelle Weise. Teresa versucht ihre Sehnsucht nach Liebe in Kenia als Sextouristin zu stillen. Ihre Schwester Maria möchte ihre Sehnsucht nach Liebe und zugleich die nach Gott befriedigen, indem sie ihre Liebe auf Jesus projiziert. Und die 13-jährige Melanie erfährt ihre erste, unerfüllte Liebe mit dem Arzt des Diätcamps. Alle drei Protagonistinnen sind auf der Suche nach der Liebe und scheitern letztendlich an ihr. Ihre Sehnsucht bleibt ungestillt.

In den ersten beiden Filmen von Pier Paolo Pasolini sind sowohl Accattone als auch Mamma Roma und Ettore geprägt von einer starken Sehnsucht nach Liebe und Zuneigung. Mamma Roma versucht sich diese von Ettore in Form von Geschenken zu erkaufen. Vermutlich weil sie selbst Liebe nie auf eine andere, als auf eine käufliche Weise erfahren hat. Auch Accattones Leben ist geprägt von käuflicher und nicht von aufrichtiger Liebe. Er glaubte zwar mit dem neuen Mädchen seine Liebe gefunden zu haben, doch scheitert er auf tragische Weise. In beiden Filmen sind die Orte dieser Liebe „[...] die Straße, der Straßengraben, das versteppte, verdreckte Feld vor der Stadtkulisse.“ (Klimke 1988: 17). Eng verwoben ist diese Liebesehnsucht in Pasolinis Filmen zudem mit einer Glaubensehnsucht. Diese Verwobenheit zeigt sich in Seidls PARADIES: GLAUBE (2012) ebenfalls deutlich, da Maria in ihrem religiösen Fanatismus

ihre Liebe auf Jesus projiziert und ihn als den Mann an ihrer Seite wahrnimmt. Als Beispiel bei Pasolini wäre Ettore anzuführen, der Bruna als Zeichen seiner Liebe eine Madonnenkette schenkt (vgl. Klimke 1988: 17).

Des Weiteren werden Szenen der Liebessehnsucht von Pier Paolo Pasolini nicht selten anlehnend an christliche Ikonografie inszeniert. Der sterbende Ettore¹³, der auf eine Besserungsbank fixiert ist, ruft voller Sehnsucht nach seiner Mutter Mamma Roma. „Mamma Mamma hilf mir, ich sterbe vor Kälte. Mamma es geht mir schlecht. Sie sollen mich losbinden, sag du’s ihnen. Mamma!“ [MAMMA ROMA: 01:37:30]. Bildkompositorisch erinnert diese Szene an die Kreuzigung Christi, im Besonderen aufgrund der speziellen perspektivischen Anlehnung an das Gemälde *Cristo Morto* von Andrea Mantegna.

„Mantegnas Gemälde zeigt einen Christus, der auch tot noch Körper, noch Mensch ist und keine transzendente Figur: Der tote Körper füllt den ganzen Bildraum aus, bringt ihn – unterstützt von der extremen Perspektive – beinahe zum Bersten, so daß die, die Christus beweinen, sich ganz an den Rand gedrängt finden. Ettore hingegen ist allein; die um ihn weinen, sind nicht Teil des Bildkaders, sondern des dynamischen Bildraums, der die soziale Bestimmung der Figuren übersteigt.“ (Groß 2008: 208).

An dieser Stelle sei auf Pasolinis große Affinität zur Kunst hingewiesen. Nicht nur, dass man in Pasolinis Filmen zahlreiche Bildkompositionen findet, die an berühmte Gemälde erinnern. Er selbst hat in den 1940er Jahren bei Roberto Longhi Kunstgeschichte studiert. Hier lernte er die Malerei der italienischen Renaissance kennen, auf die er immer wieder rekurriert (vgl. Minas 1988: 51).

Pasolinis Arbeitsweise,

„[...] deren wichtigstes Merkmal sein in Bildtradition wurzelndes visuelles Denken ist, wird deutlich in der Schilderung seiner Entdeckung Ettore Garofolos. Er sah ihn zum erstenmal [sic!] als Kellner in seinem Stammlokal in Trastevere, eine Schale mit Früchten bringend, und erlebte ihn als Caravaggios ‚Knabe mit Fruchtkorb‘ (1593).“ (Minas 1988: 56).

Pier Paolo Pasolinis Bildsprache vermittelt zudem etwas, was seinerzeit zum ersten Mal bei dem Maler Caravaggio aufkam (den Pasolini sehr verehrte) und zwar die un-

¹³ „Der Tod des jungen Protagonisten, dargestellt von Ettore Garofalo – ein Jugendlicher stirbt im Gefängnis auf einer Besserungsbank –, wird von Pasolini anhand einer tatsächlich geschehenen Episode erzählt: der Tod des jungen Marcello Elisei im Gefängnis. Eine Verschmelzung aus Masaccio, dem Toten Christus von Mantegna und dem Licht eines Caravaggio bildet den Rahmen für die filmische Umsetzung dieses Sterbens.“ (Siciliano 1980: 322f.). Zu detaillierten Analyse dieser Sequenz siehe Groß 2008: 207 ff..

mittelbare Darstellung der Menschen aus dem Volk (vgl. Walker 2012: 46). Auf das Christentum rekurriert Pasolini aber nicht ausschließlich auf bildlicher Ebene. In seinen Filmen ACCATTONE (1961) und MAMMA ROMA (1962) wird auch in den Dialogen unterschwellig darauf verwiesen. „So wird im lockeren Palaver der Jungen und Prostituierten aus ACCATTONE und MAMMA ROMA ständig respektlos mit Floskeln aus christlichem Sprachgebrauch hantiert.“ (Minas 2012: 16).

Kunstvergleiche werden an Filmbildern von Ulrich Seidl ebenfalls vorgenommen. Als Beispiel wäre das Filmbild von Teresa und ihren Freundinnen auf den Sonnenliegen im Film PARADIES: LIEBE (2012) anzuführen, dass u.a. mit Gemälden des Malers Lucian Freud assoziiert wurde. „Seidl captures the fleshy, saggy bodies of Teresa and her middle-aged friends with a style that falls somewhere between the jollity of Beryl Cook and the unsparing eye of a Lucian Freud portrait.“ (Hunter 2012).

Auch die Affinität zur Symmetrie und geometrischen Formen eint die beiden Regisseure in ihrem Schaffen. Beide verwenden streng komponierte Tableaus in ihren Filmen und lassen ihre Protagonisten darin agieren bzw. still verharren. Gerade aufgrund der Poetik und Stilisierung haben diese Filmbilder keine hemmende, sondern ganz im Gegenteil eher eine verstärkende, Wirkung. „Gerade die Poetik der Bilder, die Ästhetisierung der Gewalt hat nichts Milderndes, sondern eher einen katalysatorischen Effekt, sowohl was das Provokations-, als auch, was das diagnostische Potenzial angeht.“ (Jahraus 2014: 27). Zu Beginn des Films MAMMA ROMA (1962) inszeniert Pasolini ein Tableau der Hochzeitsgesellschaft, das vom Bildaufbau an *Das letzte Abendmahl* (um 1476) von Domenico Ghirlandaio erinnert (vgl. Groß 2008: 193). „Die emphatische Bewegung von Mamma Roma ist der statuarischen Erscheinung der Hochzeitsgesellschaft in der ersten Sequenz gegenübergestellt.“ (ebd.: 193).

Zudem findet sich bei Pier Paolo Pasolini auch auf der Dialogebene der Einfluss der Poesie auf seine Arbeit wieder. In die Filme ACCATTONE (1961) und MAMMA ROMA (1962) hat Pasolini Passagen aus Dantes *Göttliche Komödie* implementiert. In ACCATTONE (1961) findet sich das Zitat des *fünften Gesangs*¹⁴ bereits im Vorspann, im

¹⁴ „Mich fasste Gottes Engel und der Höllische rief: Was beraubst Du mich, Du dort vom Himmel, Du trägst mir seinen ewigen Teil von dannen, ob eines Tränleins, das ihn mir genommen“, [...]. (Walker 2012: 42).

Film MAMMA ROMA (1962) zitiert ein Gefängnisinsasse gegen Ende die Passage des *vierten Gesangs*¹⁵.

Als exemplarisches Beispiel für symmetrische Bildkompositionen in Ulrich Seidl Filmen wäre der Filmvorspann von HUNDSTAGE (2001) zu erwähnen. In diesen sind verschiedene symmetrische und planimetrische Tableaus hintereinander montiert [HUNDSTAGE: 00:06:12]. Ulrich Seidl spielt hier mit geometrischen Formen und setzt die Körper der Menschen zu diesen in ein Verhältnis. Er komponiert diese so, dass sie geradewegs zu einem Bestandteil der Architektur werden.

„Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein besessener Stilist, ja geradezu eine Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst und die Sujets mit einer Vorliebe für Symmetrie arrangiert. Hauptthema dieser Bilder ist die lebendige Büste.“ (Schmid 2003: 46).

Ebenfalls findet sich in diesen Tableaus die sowohl von Seidl als auch von Pasolini oft verwendete Kreuzigungspose wieder. Ein Beispiel bei Pasolini wäre, neben der Szene von Ettore auf der Besserungsbank, eine aus ACCATTONE (1961). In dieser springt Accattone in Kreuzigungshaltung von der Brücke in den Fluss [ACCATTONE: 00:05:22]. Fernerhin begegnet man in dieser Einstellung der geometrischen Form des Torbogens. Diese Form findet man in Pasolinis Filmen häufig vor. Zu Beginn von MAMMA ROMA (1962) im Hintergrund der Hochzeitsgesellschaft und im späteren Verlauf des Films läuft Ettore bei den Ruinen durch Torbögen hindurch, die ihn umrahmen (vgl. Doll 1988: 72). Beide Filmemacher sind in ihrer Arbeitsweise extrem und zwar u.a. aufgrund von langen Einstellungen mit statischer Kamera und ihren akribischen, oft auf strenge Symmetrie bedachten Bildkompositionen. Darin verdeutlichen sich die Poesie und die Stilsierung der Realität, die hierdurch an Authentizität und Wahrhaftigkeit gewinnt. Leslie Felperin führte in ihrer Rezension zu PARADIES: LIEBE (2012) sogar einen konkreten, wenn auch zugleich strittigen Vergleich zu Pier Paolo Pasolinis SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM (1975) an: „Repulsive and sublimely beautiful, arguably celebratory and damning of its characters, ‚Paradise: Love‘ is hideous and masterful all it once, ‚Salò‘ with sunburn.“ (Felperin 2012).

¹⁵ „Den festen Schlaf in meinem Kopf zerschlug mir ein schwerer Donner, dass ich mich geschüttelt wie einer, der gewaltsam aufgeweckt wird. Das ausgeruhte Auge ließ ich schweifen indem ich mich erhob und schärfer spähte, um zu erkennen wo ich hingeraten. In Wahrheit nun befand ich mich am Rand des schmerzvollen abgrundtiefen Tales, das wiederhall von Klagen ohne Ende. So dunkel war es, tief und so vernebelt, dass ich die Blicke wohl zum Grunde bohrte, doch nichts dort unten unterscheiden konnte. Nun steigen wir hinab zur blinden Tiefe, begann der Dichter gänzlich sich verfärbend.“ [MAMMA ROMA: 01:33:59].

Für den Film MAMMA ROMA (1962) engagierte Pasolini als einzige professionelle Darstellerin Anna Maganani, die als Schauspielerin ein neorealistentes Image innehatte (vgl. Spila 2002: 29). Pier Paolo Pasolini selbst hatte seine Filme nicht dem Neorealismus zugeordnet. Zum einen weil er nicht der Ansicht war, dass seine Filme in dieser Tradition stehen, zum anderen weil die Epoche des italienischen Neorealismus offiziell nur bis in die Mitte der 50er Jahre reichte. Allerdings lässt sich feststellen, dass seine ersten Filme sich hier grundsätzlich einordnen lassen. Denn zu den Merkmalen eines neorealistischen Films zählen u.a.: „[...] Dreh an realen Orten, Einsatz von Laiendarstellern, dialektale Färbung der Sprache, Themen mit Gegenwartsbezug, verflachte Dramaturgie und Aufmerksamkeit für nichtfunktionale Alltagsdetails“ (Kirsten 2013: 241f.). Diese Merkmale erfüllen beide Filme Pasolinis und zudem auch die Filme von Ulrich Seidl. Der Naturalismus des Neorealismus

„[...] basiert darauf, daß eine Wirklichkeit in toto existiert, die die Filme nur noch abbilden oder repräsentieren und nicht erst als spezifische Erfahrung herstellen; der Neorealismus verfügt mit der Idee der Wirklichkeit auch über eine Idee ihrer moralischen Verfaßtheit: Dies abzubilden bedeutet, stilistisch wahr und authentisch in bezug [sic!] auf diese Wirklichkeit zu erzählen.“ (Groß 2008: 262).

Auf diese Art arbeiten beide Regisseure, auch wenn Ulrich Seidl sicherlich nicht zur Epoche des italienischen Neorealismus zählt, lassen sich dennoch einige Übereinstimmungen vorweisen. Des Weiteren mischen beide Regisseure die Gattung des Dokumentarfilms mit der des Spielfilms, da beide fiktive Geschichten erzählen, hierzu aber zahlreiche dokumentarische Mittel nutzen. Dieser Aspekt wird im Punkt 4.1. konkret dargestellt werden.

Den Schritt von der Schrift hin zum Film machte Pasolini, weil der Film bzw. das Kino für ihn die Möglichkeit bot den Dingen, im Besonderen dem Menschen und dessen Körper wieder näher zu kommen (vgl. Minas 1988: 62).

„Den Übergang von Poesie und Roman zum Film Anfang der 60er Jahre begründet er damit, daß im Medium des Bildes der Anschein körperlicher Präsenz erweckt werden könne, da das ikonische Zeichen, im Unterschied zum sprachlichen, die Gegenstände durch sie selbst ausdrücke. Während im Text über Körper gesprochen wird, spricht im Film der Körper selbst.“ (Kuon 2001: 9f.).

Das Kino offenbarte Pasolini die Chance die Wirklichkeit zu reproduzieren. „Das Kino, so Pasolini, sei die Reproduktion der Wirklichkeit nicht wie in der Literatur durch symbolische Zeichen gebrochen und lediglich evoziert, sondern die Bilder des Kinos reproduzieren die Gegenstände durch diese selbst [...].“ (Oster 2001: 25). Durch das Medium Film und die damit verbundenen inszenatorischen Möglichkeiten, konnte

Pasolini sein Verlangen, die Wirklichkeit (das Leben der Menschen und deren Körper) realitätsgetreu zu repräsentieren, stillen.

„Die Sprache des Kinos, so Pasolini weiter, sei keine beliebige unter vielen anderen, sondern sie sei der zuunterst liegende Code aller anderen symbolischen, konventionellen Systeme. Es gebe, so entgegnet Pasolini Metz, sehr wohl eine ‚langue‘ des Kinos. Seine provozierende These lautet, daß die Grammatik dieser ‚langue‘ mit der Semiologie der Wirklichkeit identisch ist. Allerdings werde die Wirklichkeit erst im Akt der Repräsentation oder Reproduktion bewußt [...]. Wir dechiffrieren sowohl die Phänomene im Kino wie in der ‚Realität‘ mit dem gleichen Code, nämlich dem Code der sinnlichen Perzeption.“ (Oster 2001: 24ff.).

Da Pasolini den Film dazu nutzte dem Menschen und dessen realitätsgetreuer Verkörperung näher zu kommen, spielen die Körper der Protagonisten bei ihm eine entscheidende Rolle.

„In den schönen und häßlichen, erhabenen und grotesken, unschuldigen und verdorbenen, in den überaus lebendigen, kreatürlichen, leidenden, gefolterten, gekreuzigten Körpern seiner Protagonisten macht Pasolini seine Gesellschaftsutopien und seine Gesellschaftskritik sinnlich erfahrbar.“ (Kuon 2001: 9).

Dies verbindet Pasolini eng mit Ulrich Seidl, der Körper ebenfalls aufgrund dieses Strebens in Szene setzt. Beide Regisseure versuchen die Körper wahrhaftig wiederzugeben und der Gesellschaft durch diese einen Spiegel vorzuhalten, denn „[u]nter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ‚Reflexion‘ [...] ermöglicht [...].“ (Kracauer 1980: 108).

Zudem suchen beide die Schönheit in einer Ästhetik des Hässlichen, inszenieren Körper, die sich fernab der gesellschaftlich etablierten Schönheitsnorm befinden.

„Pasolini setzte nicht auf glatte, widerspruchsfreie Körperlichkeit, an der sich der Wunschblick eines immer geprägten Zuschauerinteresses festsaugen könnte. Die Bilder sind nie bloß klassizistisch geschönt. Sie erfinden eine neue Schönheit: in der Ästhetik des sogenannten Häßlichen.“ (Witte 1998: 58f.).

Pier Paolo Pasolinis Protagonisten der ersten Spielfilme kann man unter objektiven Gesichtspunkten als eher hässlich bezeichnen, obwohl diese wahrhaftig erscheinen. „Accattone und seine Freunde waren nach der Filmkonvention nicht schön [...].“ (Siciliano 1980: 294). Im Gegensatz zu Ulrich Seidl verwendet Pasolini allerdings häufiger Nah- und Großaufnahmen von seinen Protagonisten. „Den Elenden zeichnet Pasolini in seiner Ästhetik des Elends in einer Schönheit der Unreinheit, man könnte sagen, des gelebten Lebens, [...].“ (Klimke 1988: 18). So erkennt man als Rezipient jede Furche, sieht die kaputten, ungepflegten Zähne, die strähnigen Haare und zudem

jede Gesichtsregung und mimische Ausstrahlung. Doch beide Filmemacher inszenieren die Körper in Form einer ganz eigenen Stilisierung und Poesie des Realen z.B. durch ihre Tableaus und aufgrund ihrer besonderen Ästhetisierung des alltäglichen und hässlichen Körpers. „Die Stilisierung *und* gleichzeitige Abwertung des menschlichen Körpers, darüber besteht in der Forschung Konsens, ist ein zentrales Kennzeichen der Ästhetik der Moderne, und auch in den Werken Pasolinis [und Seidls] [...]“ (Oster 2001: 19f.). Beide Regisseure streben nach künstlerischer Vergegenwärtigung körperlicher Wirklichkeit, durch ihre eigene Art der Stilisierung und sie teilen die Obsession, authentische Körper für ihre Filme zu finden. Dieses Verlangen prägt das gesamte Schaffen dieser Filmemacher (vgl. Kuon 2001: 10ff.). Ihre Filmarbeit zeugt ferner von einer großen Zuneigung zum Menschen, von ihrem sozialen Engagement für die Randständigen und dem Wunsch nach mehr Menschlichkeit innerhalb der Gesellschaft (vgl. Klimke 1988: 15).

4. Der Filmemacher Ulrich Seidl fernab von Normativität und Konventionalität

„Ich bin immer von zwei Richtungen ausgegangen: Das eine ist die Wirklichkeit, das andere die Künstlichkeit, eine Bildsprache, die ich für mich entwickelt habe, die etwas Unverwechselbares ist, die künstlich ist und trotzdem Authentizität hat.“ (Grissemann 2013: 27f.)

Der Regisseur Ulrich Seidl¹⁶ kämpfte schon früh gegen absurde Reglementierungen, Beschränkungen und Normierungen an. Diese Rebellion prägt sein Leben und im Besonderen sein Filmschaffen. Schon als Kind musste er sich oftmals gegen andere Ansichten und Überzeugungen wehren, sowohl auf religiöser, wie auch auf filmischer Ebene. Nicht nur sein streng katholisches Elternhaus auch die Schullaufbahn, die er zum Teil auf katholischen Internaten verbrachte, haben ihn gezeichnet. Bereits zu dieser Zeit war es nicht seine Art die Dinge stillschweigend zu akzeptieren. „Meine Kindheit war von einer streng christlichen Erziehung geprägt, deren Grundsätze unser Alltagsleben bestimmten. [...]. [I]n der Pubertät habe ich diese Prägung zu hinterfragen und zu relativieren begonnen.“ (ebd.: 32).

Dass Ulrich Seidl grundsätzlich Sachen hinterfragt und Verdrängtes auf seine persönliche Weise offenlegt, führt bis heute zu Fehlinterpretation und zum Missverstehen seiner Filme. Dies zeigte sich bereits als Ulrich Seidl noch die Filmhochschule besuchte und dort mit seinem zweiten Kurzfilm¹⁷ DER BALL (1982) auf Unverständnis traf. Die Prüfungskommission der Filmakademie verlangte, dass Seidl seinen Kurzfilm abändert, um ihn die Prüfung bestehen zu lassen. Ulrich Seidl weigerte sich allerdings und verließ kurz darauf die Hochschule (vgl. ebd.: 61ff.). „In Wahrheit habe ich die Filmakademie ja nie so besonders gern besucht. [...] – und das lag natürlich an den Professoren, von denen die meisten nach eingefahrenen Mustern und ohne jegliche Begeisterung unterrichteten.“ (ebd.: 61).

In den darauffolgenden Jahren drehte Seidl viel für das österreichische Fernsehen, aber dies war für ihn lediglich eine Arbeit, um sich finanzieren zu können. Ein paar

¹⁶ Ulrich Seidl wurde 1952 in Wien geboren und verbrachte seine Kindheit im österreichischen Horn.

¹⁷ Sein erster Schulfilm heißt EINSVIERZIG (1980). Dieser Dokumentarfilm handelt von einem kleinwüchsigen Mann namens Karli. Schon in seinem ersten Kurzfilm zeigt sich Seidls Affinität zu Randständigen mit Behinderungen deren Körperbilder von der Norm abweichen.

kleinere Filmprojekte nahm er in dieser Zeit dennoch in Angriff, diese scheiterten aber meist an der Finanzierung z.B. LOOK 84, für den nur ein paar Szenen mit dem Model Sonja Kirchberger und dem Fotografen Peter Baumann (der Jahre später in MODELS (1999) mitspielt) gedreht wurden (vgl. Grisseemann 2013: 64).

„Die sieben Jahre, die zwischen DER BALL und seinem ersten großen Kinofilm GOOD NEWS liegen, bezeichnet Seidl als ‚die entsetzlichste Zeit meines Lebens‘. Er sei ‚zur Untätigkeit und zum Warten verurteilt gewesen‘, in ‚schwer existenzielle Katastrophen‘ geschlittert, in ein ‚beständiges Sich-über-Wasser-Halten‘.“ (ebd.: 69).

Nach Seidls erstem dokumentarischen Kinofilm GOOD NEWS (1990), dreht er in den folgenden Jahren sieben weitere (MIT VERLUST IST ZU RECHNEN (1992); DIE LETZEN MÄNNER (1994); TIERISCHE LIEBE (1995); BILDER EINER AUSSTELLUNG (1995); DER BUSENFREUND (1997); SPAß OHNE GRENZEN (1998), MODELS (1999)), bis er im Jahr 2001 mit seinem ersten Spielfilm HUNDSTAGE (2001) auch internationale Anerkennung erfährt, z.B. durch den *Großen Preis der Jury* bei den Filmfestspielen in Venedig 2001.

„Unaufhaltsam treibt sich Seidl mit jeder Produktion voran, vom dokumentarischen Frühwerk zum naturalistischen Spielfilm hin – und vom Kalkül der Provokation zu einem durchaus empathischen Blick auf soziale und politische Abgründe [...]“ (ebd.: 15).

An dieser Stelle sei kurz auf den österreichischen Film verwiesen, denn dieser zeichnet sich durch einen eigenen Stil aus. Es wird dem österreichischen Film allgemein hin unterstellt, dass er eine „[...] Vorliebe für schonungslose und ein bisschen auch masochistische Betrachtung der österreichischen (Kleinbürger-)Seele [hat].“ (Schmid 2003: 50). Gerade seine Anfänge prägen diesen Stil bis heute.

„Beflügelt von Kubin, Kafka und Kokoschka, suhlten sich gerade die frühen österreichischen Meister der Stummfilmzeit: Fritz Lang, Robert Wiene, Georg Wilhelm Pabst, Billy Wilder, Josef von Sternberg und Erich von Stroheim in Schmutz und menschlichen Abseits.“ (Poet 2014).

Hiervon ausgehend kann man Ulrich Seidls Werke grundsätzlich als „österreichisch“ bezeichnen.¹⁸ Der Filmemacher selbst ist froh darüber, dass sich die österreichische

¹⁸ Karl-Markus Gauß teilt diese Meinung allerdings nicht: „(Der österreichische Film‘, gerade in diesem Zusammenhang wäre es grobes Unrecht, ihn mit Seidls entschlossenem Konstruktivismus und hoher Kunst der Verachtung zu identifizieren. [...]. Im Unterschied zu den Filmen des jetzt so erfolgreichen Seidl sind dies keine affirmativen Filme, die Vorurteile mit übermächtigen Bildern illustrieren und sie damit zu machtvollen Urteilen verfälschen. [...].“ (Gauß 2003: 90).

Filmlandschaft in den letzten Jahren weltweit einen Namen machen konnte und er ein Teil von ihr ist.

„Er [der österreichische Film] hat ein Standing in Europa und der Welt. [...]. Das liegt möglicherweise an der Filmpolitik. Ich habe im Neuen Deutschen Film, der Generation von Fassbinder und Herzog, gelernt. Das war eines Tages vorbei. Das hat politische Gründe, weil man die Filmförderung auf Wirtschaftlichkeit ausgerichtet hat. In Österreich steht der kulturelle Gedanke im Vordergrund. Haneke hatte, genau wie ich, die Möglichkeit, sich konsequent zu entwickeln. [...]. Was Haneke und mich auszeichnet: Wir gehen härter ran, sind kritisch. Das ist Aufgabe der Kunst und auch des Filmemachers. Es entsteht Autorenfilm und nicht nur Mainstreamkino. Nur so lässt sich ein Gegenpunkt gegen das beherrschende Kino setzen.“ (Demmerle 2013).

Dass seine Filme kontrapunktisch zu denen des Mainstreams stehen und seine Filme einen ganz eigenen Stil transportieren, zeigen diese deutlich. Nach den internationalen Erfolgen, nicht nur von Ulrich Seidls HUNDSTAGE (2001), sondern auch aufgrund der Erfolge von Michael Hanekes DIE KLAVIERSPIELERIN (2001), Götz Spielmanns DIE FREMDE (2000) und Barbara Alberts Film NORDRAND (1999), ist der österreichische Film international wieder gefragt.

Weitere prägnante Werke von Ulrich Seidl folgen in den Jahren darauf, wie z.B. der Dokumentarfilm JESUS, DU WEIßT (2003), der Spielfilm IMPORT EXPORT (2007) und die PARADIES: TRILOGIE (2012). Ebenfalls konnte man Ulrich Seidl für kleinere Theaterinszenierungen gewinnen (VATER UNSER (2004) und BÖSE BUBEN/FIESE MÄNNER (2012)). „Ästhetisch steht die [Theater-]Inszenierung in enger Verbindung mit Seidls alten und aktuellen Vorlieben.“ (Grissemann 2013: 278). Damit sind seine akribisch symmetrischen und planimetrischen Tableaus gemeint, die fester Bestandteil seines inszenatorischen Repertoires sind. Dieses markante bildkompositorische Element wird im folgenden Punkt detailliert erläutert werden.

Ulrich Seidls individuelle, sprich unkonventionelle Arbeitsweise kann man auf weitere Arbeitsbereiche ausweiten. Beim Drehen kümmert er sich nie um wirtschaftliche Beschränkungen. „Von seinem ersten großen Film an widersetzt sich Seidl ökonomischen Restriktionen entschieden: Er überzieht Drehpläne und Normallaufzeiten und häuft unverhältnismäßig viel Bildmaterial an.“ (ebd.: 84). Nicht selten umfasst der erste Rohschnitt eines Seidl-Films eine Spieldauer von über 80 Stunden. Seine Arbeitsweise und seine vehemente Weigerung an dieser etwas zu ändern, nur um Geld zu sparen, führte u.a. dazu, dass Seidl im Jahr 2003 zusammen mit Veronika

Franz¹⁹ eine eigene Produktionsfirma mit dem Namen *Ulrich Seidl Filmproduktion GmbH* gründete, damit nunmehr, zumindest von Produzentenseite, kein weiterer Druck auf ihn und seine Arbeit ausgeübt werden kann. Seine Selbstzweifel und der Druck, den er auf sich selbst ausübt, konnte er durch diesen Schritt jedoch nicht mindern.

„Seidls notorische Zweifel führen dazu, ‚dass er jeden Aspekt seiner Filme immer wieder und wieder überprüft‘, berichtet Veronika Franz. ‚Das ist wahnsinnig nervenaufreibend und anstrengend, auch für seine Mitarbeiter. Es dauert einfach sehr lange, bis Ulrich Entscheidungen trifft. Es ist letztlich auch für mich unmöglich, diese Prozesse zu beschleunigen; er ist derart genau und unbestechlich, folgt seinen eigenen Maßgaben. Natürlich ist das oft mühevoll.“ (Grissemann 2013: 225).

Seine Selbstzweifel und der ständige Drang nach Perfektion zeigen sich auch bei der Auswahl der Filmdarsteller. Als Eva Roth, die Casterin für Ulrich Seidls Filme, ihm zehn Vorschläge potentieller Kandidaten für die Rolle des Nabil aus *PARADIES: GLAUBE* (2012) vorstellte, empfand er diese zunächst alle als katastrophal und bat Roth weiter zu casten. Nachdem sie 40 weitere Männer gecastet hatte, die dem Rollenprofil entsprachen, entschied sich Ulrich Seidl doch für Nabil Saleh, den sie ihm zu Beginn vorgeschlagen hatte (Vgl. ebd.: 249f.).

Sobald es dann an den Dreh geht, weiß niemand, was im weiteren Verlauf konkret auf ihn zukommen wird – auch Ulrich Seidl nicht.

„Der Film nimmt irgendwann seinen Anfang und ich begeben mich mit meinem Team auf eine Reise. Die Reise hat zwar ein Ziel, aber die Wege dorthin kennt niemand. Es ist ein Prozess, der sich entwickelt und es gibt sehr oft auch Stehzeiten, weil mir einfach nicht das Richtige einfällt.“ (Presseheft Import Export – Interview mit Ulrich Seidl 2007: 6).

Diese Stehzeiten sind zumeist die Gründe, warum Ulrich Seidl seine Drehpläne überzieht. Aber aufgrund dieser Arbeitsweise sind Seidls Werke so authentisch. Er geht auf konkrete Situationen und Bedingungen ein, lässt diese seinen Drehplan und das Spiel seiner Schauspieler beeinflussen. So entsteht die Wahrhaftigkeit und die Repräsentation der Realität durch Fiktionalität.

¹⁹ Veronika Franz unterstützt Ulrich Seidl seit 1996 in zahlreichen Bereichen seiner Arbeit (Drehbuch, Produktion und Pressearbeit) und ist zugleich seine Lebensgefährtin. (vgl. <http://www.ulrichseidl.com/de/54Profil/02Team.shtml>, Zugriff: 06.06.2014).

„Was für mich an seiner Arbeit interessant ist, ist, dass er die Grenzen des Films auslotet. Traditionell denken wir von Film als der Illusion von Realität. Aber was ist die Realität der Illusion? Ich denke, er hinterfragt, was die Realität der Illusion ist. Oder ist die Realität die Illusion?“ (Presseheft Import Export – Interview mit Ed Lachman 2007: 10).

4.1. Die Untermalung des Realitätseindrucks durch die Mischung von Filmgattungen

Die ersten Filmarbeiten des Regisseurs sind der Gattung²⁰ des Dokumentarfilms zuzuordnen. Erst im Jahr 2001 veröffentlichte er mit HUNDSTAGE (2001) seinen ersten Spielfilm. Doch auch hier lassen sich zahlreiche dokumentarische Stilmittel nachweisen, die bis heute ein fester Bestandteil seiner Werke sind. Hierzu zählen u.a. der Dreh an Originalschauplätzen, Einsatz von Laiendarstellern, die sich selbst verkörpern, Handkamera, natürliche Lichtsetzung, keine Filmmusik aus dem Nondiegetischen u.v.m. Ulrich Seidl erzählt fiktionale Geschichten, die jedoch stark an die Wirklichkeit angelehnt sind.

„Aus beiden Urzellen, der dokumentarischen und der fiktiven Momentaufnahme, haben sich die Genres²¹ [sic!] des Dokumentarfilms und des Spielfilms entwickelt. Der heutige Fernseh- und Kinofilm vermischt Dokumentation und Fiktion – bis hin zur Umkehrung ihrer Funktionen: Dokumentation wird fiktiv, Fiktion hat dokumentarischen Ausdruck [...].“ (Kluge 1975: 202).

Eben jener dokumentarische Einfluss, den alle seine Spielfilme aufweisen, macht diese zumeist so kontrovers. Durch den Dokumentarismus verkörpern seine Spielfilme eine scheinbar drastische Wirklichkeit. Nicht selten werden seine Filme vom Publikum

²⁰ „Für Filmgattungen legte Käthe Rülcke-Weiler eine **Typologie** vor und unterschied zwischen vier Gattungen: Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm, Mischformen, und differenzierte diese weiter in Arten und Genres.“ (Hickethier 2007: 206). Es ist allerdings diffizil eine trennscharfe Abgrenzung der einzelnen Gattungen vorzunehmen. „Um dennoch zu einer allgemeinen Unterscheidung zu kommen, wird unterschieden zwischen einem **Modus des Erzählens und Darstellens** (Gattung) und einer **historisch-pragmatisch entstandenen Produktgruppe** (Genre), die ihre Sammelbezeichnung aus einem besonderen Verwendungszweck, einer besonderen Produktionsweise oder einer besonderen Vermittlungsintention heraus definiert.“ (ebd.: 206f.).

²¹ Es handelt sich beim Dokumentar- und Spielfilm nicht um Genres, sondern um Gattungen. „Genres stellen inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar (in Abgrenzung zu den Gattungen), sie organisieren das Wissen um **Erzählmuster, Themen und Motive**.“ (ebd.: 203).

zunächst als übertrieben empfunden, da diese mit deren falschen, respektive geschönten Vorstellungen von Körperlichkeit nicht übereinstimmen.

„Natürlich sind bestätigende Bilder von geringerem Interesse als solche, die unsere Vorstellungen von der physischen Welt in Frage stellen. Nur dann können Filme Realität, wie die Kamera sie einfängt, mit den falschen Vorstellungen, die wir uns über sie machen, konfrontieren, wenn die ganze Beweislast den Bildern und allein ihnen zufällt. Und da es ihre dokumentarische Qualität ist, auf die es ankommt, stehen derartige Konfrontationen sicherlich im Einklang mit der filmischen Einstellung [...]“ (Kracauer 1980: 109).

Die Menschen werden bei der Rezeption der Spielfilme von Ulrich Seidl auf wahrhaftige Tatsachen zurückgeworfen, die diese im Alltag verdrängen bzw. nicht realisieren. „Das ‚Dokumentarische‘ an Seidls Filmen [...] liegt im Utopischen, in der Bewegung von Realen zum Fiktiven hin: Seidl dokumentiert nicht das Tatsächliche, sondern das Mögliche, nicht das Sichtbare, sondern die Vision.“ (Grissemann 2013: 126).

Ulrich Seidl ist grundsätzlich der Meinung, dass es einen rein dokumentarischen Film nicht geben kann, da dieser immer auf eine gewisse Weise manipuliert und inszeniert ist. Allein aufgrund der Wahl der Einstellungsgröße, Perspektive oder durch die Regieanweisungen, die Montage etc. „Der Dokumentarfilm bildet nicht einfach Tatsachen ab, sondern grenzt massiv aus und erzeugt häufig genug objektivistischen Schein [...]“ (Müller 2008: 118). Die „Fiktion ist eine neukonstruierte Wirklichkeit, die sich selber genügt.“ (Doelker 1979: 97). Es handelt sich um erfundene Geschichten mit erfundenen Figuren. Dennoch sind die Lebensumstände und die Personen eng mit der Realität verwoben. Aus diesem Grund kann man die Spielfilme dieses Regisseurs als sogenannte Mischformen bezeichnen, da sie zahlreiche dokumentarische Elemente enthalten, obwohl es sich bei den Geschichten und Personen um fikionalisierte handelt. „Zwischen dem Dokumentarischen und der Fiktion herrscht im Film eine alte Wechselwirkung, die zu Wirklichkeitsverwechslung führt: zu einer *imitation of life*.“ (Grissemann 2013: 25). Diese realitätsgetreue Imitation von Lebensumständen gibt Ulrich Seidl mit seinen Spielfilmen wieder.

Diese Vermischung der Gattungen unterstreicht Ulrich Seidls Stil und führt dazu, dass seine Geschichten so wahrhaftig anmuten. Denn „[...] es wäre ein plumper Fehler zu glauben, das Gefühl für Wirklichkeit sei nur durch die Anhäufung realer Fakten zu erwecken.“ (Bazin 2004: 197). Einer der wichtigsten Faktoren die dafür sorgen, dass eine Geschichte als wahrhaftig rezipiert wird, ist, dass „[...] sich der als realistisch verstandene Film auch expressiv auf die Wirklichkeit [bezieht]: er bringt im Modus der

Fiktion und explizit mit filmischen Mitteln, soziale Tatbestände zum Ausdruck.“ (Kirsten 2013: 180). Als exemplarische Beispiele wären die Spielfilme IMPORT EXPORT (2007), PARADIES: LIEBE (2012) und auch HUNDSTAGE (2001) zu nennen. In Ulrich Seidls Spielfilmen wird eine fiktionale Welt konstruiert, die der realen im hohen Maße entspricht (vgl. ebd.: 163). Hierfür taucht Ulrich Seidl teilweise monatelang in die zu repräsentierenden Welten ein, recherchiert in diesen bis ins kleinste Detail, beobachtet die Menschen, spricht und lebt mit ihnen, um einen wahrhaftigen Eindruck der Lebensumstände zu erhalten, um diesen dann in seinen Filmen wiedergeben zu können. „Trotz seines Gestaltungswillens suggerieren Seidls Filme grosse Unmittelbarkeit; man merkt, dass der Regisseur das dargestellte Milieu genau recherchiert und bestens kennt [...]“ (Schmid 2003: 48). Durch die Fiktion, d.h. durch künstlich hervorgerufene Situationen, ist es im Bereich des Möglichen Dinge wahrhaftiger zu präsentieren, als durch reine Dokumentation. Somit kann die Fiktionalisierung den Realitätseindruck des Dargestellten verstärken. „Seltsamerweise ist es durchaus möglich, daß ein gestellter Vorgang aus dem realen Leben auf der Leinwand eine stärkere Illusion der Realität erweckt, als dies der originale Vorgang tun würde, wäre er direkt von der Kamera aufgenommen worden.“ (Kracauer 1964: 62). Dies gilt im Besonderen für die Körperbilder von Ulrich Seidl. Diese werden durch die künstlich kreierte Situation, in der sie dennoch authentisch agieren, betont und somit ihr Realitätscharakter untermalt. Ein Beispiel ist Teresa aus dem Spielfilm PARADIES: LIEBE (2012), die aufgrund der hohen Temperaturen nur in Unterwäsche bekleidet das Bad ihres Hotelzimmers penibel mit Desinfektionsmittel säubert [PARADIES: LIEBE: 00:10:00]. Es handelt sich hierbei um eine Handlung, die vermutlich von zahlreichen europäischen Gästen durchgeführt wird. Ihr Körper, von dem man als Zuschauer jede Unförmigkeit und jeden Pigmentfleck erkennen kann, wirkt in dieser Situation gänzlich authentisch, obwohl es sich um eine inszenierte Situation handelt. Die realistische Fiktion ist somit auch ein Mittel durch das Ulrich Seidl seine realitätsgetreue Stilisierung der Körperbilder zum Ausdruck bringt.

4.2. Die Bedeutung von Seidls malerischen Tableaus und die damit einhergehende Stilisierung der Körperbilder

Seidls stark auf Symmetrie ausgerichtete Tableaus können als teilweise kontrastiv zu den darin abgebildeten Körpern der Protagonisten angesehen werden, da diese im allgemeinen Verständnis nicht als ästhetisch oder schön empfunden werden. Des Weiteren entspricht es nicht den gängigen Filmkonventionen filmische Körper bewegungslos in einem Filmbild, das somit wie ein Standbild anmutet, verharren zu lassen. Seine Tableaus weisen einen artifiziellen Charakter auf, da sich diese an malerischen Gestaltungsprinzipien orientieren. Sie sind hochgradig kompositorisch und jede Form nimmt ihren angedachten Platz ein. Bezüglich der Körper ist dies nicht der Fall, sie sind zumeist unförmig und aufgrund des gesellschaftlich geprägten ästhetischen Verständnisses unschön bzw. unattraktiv.

„[D]as Tableau ist intellektuell, es will etwas (moralisches, soziales) sagen, aber es sagt auch, daß es weiß, wie es dies sagen muß, es ist zugleich bedeutsam [significatif] und propädeutisch, impressiv und reflexiv, die Gefühle erregend und sich ihrer Wege bewußt.“ (Barthes 1974: 497).

Aufgrund der tableauartigen Bildkomposition wird die Aufmerksamkeit auf die Körper im Bild verstärkt. Diese fügen sich zwar, vor allem bei Ulrich Seidl, in die Umgebung harmonisch ein, dennoch liegt der Fokus des Betrachters auf ihnen. Dadurch, dass die Körper inszenatorisch in die Tableaus eingebunden werden, bekommen sie einen artifiziellen Wert verliehen. Trotz ihrer offenkundigen Absage an die gesellschaftlich etablierte Schönheitsnorm, gewinnen sie an ästhetischem Gehalt. Jede Bildkomposition ist bei Seidl bis ins kleinste Detail aufeinander abgestimmt. Die Körper fügen das Bild zu einem ausgewogenen Ganzen zusammen und stellen keinen ästhetischen Kontrapunkt dar.

„Alle Personen in den Einstellungen, die mit starrer Kamera gedreht sind, sind symmetrisch angeordnet – einer links, einer rechts, dahinter eine größere Fläche – Häuser sind entweder genau so in das Bild eingepaßt, daß die Häuserränder den Bildrand gerade nicht berühren oder aber so in Szene gesetzt, daß auf Grund der Stellung der Kamera eine geometrische Form das Bild dominiert.“ (Lamp 2009: 135f.).

In solchen Filmbildern zeigt sich wieder sein Verlangen die Schönheit im Hässlichen zu entdecken, genauer die Schönheit und Ästhetik fernab der Normativität seinem Publikum zu demonstrieren. Darüber hinaus evozieren die Tableaus beim Rezipienten bestimmte Effekte, denn durch sie wird der Betrachter gezwungen, innezuhalten und sich ganz auf das Bild und die Körper zu konzentrieren, diese zu hinterfragen und auf

sich wirken zu lassen, ohne durch Dialoge oder sonstige Interaktionen abgelenkt zu werden. Insbesondere komponiert Seidl sogenannte planimetrische Tableaus. Dieser bildkompositorische Terminus wurde von David Bordwell in die Filmanalyse eingeführt, der diesen, ursprünglich von Heinrich Wölfflin²² stammenden Begriff, dafür verwendet, um flache, tiefenlose Bildkompositionen zu beschreiben (vgl. Bordwell 1997a: 20). Bei planimetrischen Bildkompositionen steht die Kamera in einem rechten Winkel zur Hintergrundfläche des Filmbildes. Die Hintergrundfläche ist somit bildparallel zur Filmebene. Zudem wird es bei dieser Art der Bildkomposition vermieden, die Figuren, respektive die Körper der Protagonisten im 3/4-Profil zu zeigen. Diese werden in der Regel frontal von vorne gezeigt, sodass eine flache bzw. plane, tiefenlose Bildwirkung entsteht (Vgl. ebd.: 20).

„Die *planimetrische Ganzheitsstruktur* des Bildes bezieht sich auf dieses als ganzheitliches System, in dem ‚die einzelnen Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat Bezug nehmen und dessen Organisationsform bilden‘.“ (Bohnsack 2007: 82).

Die Konstruiertheit von planimetrischen und symmetrischen Tableaus hat einen stilisierenden Effekt. Obwohl die Bildkomposition es vermag, die Körper zu stilisieren, entsteht dennoch keine durch und durch gekünstelte Perzeption. Ulrich Seidl gelingt es, durch seine Inszenierung die Körper zu stilisieren und diese im gleichen Augenblick wahrhaftig erscheinen zu lassen. Die Schauspieler leisten hierzu einen wichtigen Beitrag, indem sie in dieser artifizialen Umgebung authentisch agieren. Als Beispiel kann eine Szene aus *IMPORT EXPORT* (2007) genannt werden. In diesem planimetrischen Tableau sieht man den Altenheimbewohner Herrn Schlager, der von Erich Finsches gespielt wird, in seinem Krankbett liegen [*IMPORT EXPORT*: 01:27:20]. Die Kamera verharrt starr vor seinem Bett, das genau in der Bildmitte positioniert ist. Sie bildet somit einen rechten Winkel zur Hintergrundfläche des Filmbildes. In der rechten und linken Bildhälfte sind die Nachttische zu sehen. Ebenfalls sind im linken und rechten Bildobergrund die Lampen exakt symmetrisch platziert. Selbst die Steckdose befindet sich präzise über dem Kopf des Protagonisten. Herr Schlager ist flach von vorne zu sehen. Er ist abgesehen von seinem Kopf komplett zugedeckt. Schwester Maria, die in diesem Tableau agiert und somit den einzigen bildkompositorischen Bruch in diesem Bild darstellt, schaut in seinen Nachttisch und findet die von Olga eingekauften Lebensmittel. Sie wird ihm diese wegnehmen, weil

²² siehe zum ursprünglichen Gebrauch des Begriffs in der Malerei das Kapitel „Fläche und Tiefe“ in Wölfflin 1976: 93ff.

Herr Schlager bereits zwei Herzinfarkte erlitten hatte und er die Wurst daher nicht essen darf. Die Bildkomposition ist stilisiert und auch bei dem Darsteller handelt es sich nicht um einen tatsächlichen Heimbewohner, dennoch zeugt die Situation von Authentizität. Erich Finsches, der als einziger Laiendarsteller in einem der Betten liegt, ist in anderen Szenen von wirklichen Bewohnern dieses Heims umgeben. Man kann als Rezipient keinen Unterschied zwischen ihm und den anderen Personen in den Heimbetten feststellen. Auch Maria Hofstätter spielt ihre Rolle authentisch. Für diesen Film begleitete sie das Pflegepersonal dieses Heims einige Zeit, um die Rolle der Pflegerin realitätsgetreu verkörpern zu können.

Seidl nutzt seine Tableaus ebenso dazu, um soziale Umstände zu verdeutlichen. Im Falle von *IMPORT EXPORT* (2007) zeigt er durch diese den Alltag und die Lebensverhältnisse in Altenheimen.

„[D]ie Rekonstruktion der planimetrischen Komposition [lenkt] in ihrer systematischen Eigengesetzlichkeit die Analyseinstellung auf die Totalität des im Bild Dargestellten. [...]. [I]m Falle der Darstellung sozialer oder interaktiver Szenarien bedeutet dies, dass die Analyseinstellung damit von vornherein auf die soziale Bezogenheit, das soziale System, den kollektiven Zusammenhang, das Milieu und nicht auf die individuellen Akteure ausgerichtet ist.“ (Bohnsack 2007: 83).

Er führt den Menschen drastische Dinge, wie das Wickeln von alten Menschen, ungeschönt vor [*IMPORT EXPORT*: 01:16:35]. Nicht selten werden solche Szenen von Rezipienten als brutal empfunden, obwohl diese vollkommen realistisch sind. Er präsentiert den Menschen alltägliche Szenarien, allerdings solche, mit denen keiner gerne konfrontiert werden möchte und aufgrund dessen von Rezipienten als übertrieben (bzw. nicht wahrhaftig) tituiert werden.

Ulrich Seidl macht sich diese bildkompositorischen Mittel zunutze, nicht um die Menschen vorzuführen, sondern um diese sozialen Umstände zu thematisieren. Er möchte durch sie die Aufmerksamkeit auf ein Gesamtes lenken, darauf wie solche Themen in unserer Gesellschaft verhandelt werden und vor allem ob diese überhaupt thematisiert oder doch eher verdrängt werden. Um eine solche Wirkung zu erzielen, kann der Regisseur „[...] nicht seinen ‚natürlichen Blick‘ einsetzen. Diese Sicht entsteht im Blick durch die Kamera: Standpunkt der Kamera, Bildbegrenzung und geometrische Anordnung entscheiden hier darüber, ob ein Bild Tiefen- oder Flächenwirkung hat [und beeinflussen damit die Rezeptionswirkung].“ (Göttsche 2003: 35f.).

Ulrich Seidls Tableaus sind penibel auf eine strenge symmetrische Anordnung bedacht. Dies hat zum einen eine hohe ästhetische und stilisierende Wirkung zur Folge.

Andererseits lässt sich „[m]it Hilfe geometrischer Darstellung [...] Spannung erzeugen oder abschwächen. Jedes Element verweist dabei für sich auf ein eigenes Wirkungsfeld, das in der einzelnen Form sehr wirksam sein kann [...]“ (Götttsche 2003: 28). Durch seine Tableaus vermag er die Bildwirkung und den Blick des Rezipienten nach seinen Wünschen zu steuern. Welche Wirkung eine Komposition evoziert, ist aber dennoch vom einzelnen Individuum abhängig. „Allein der Betrachter verleiht einer geometrischen [und planimetrischen] Formation ihre inhaltliche Bedeutung.“ (ebd.: 30). Seidl verwendet diese bildkompositorischen Mittel, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu steigern, indem er durch seine Tableaus die Geschwindigkeit und die Spannung für diesen Moment herausnimmt, sodass sich der Betrachter auf die gezeigte Einstellung oder Sequenz einlassen kann. Es geht ihm ebenfalls darum mittels dieser Bilder das Publikum mit seinen Protagonisten enger in Beziehung zu setzen.

„Nun, Ulrich ist sehr stark darin, wie er visuell eine Geschichte erzählt, indem er Tableaus benutzt, die dem Publikum gestatten, die Welt von Außen zu betreten, fast wie jemand, der einen Raum betritt und sich in dem Raum umsieht, oder wie wenn man auf der Strasse [sic!] gehen würde. Er lässt den Betrachter in gewisser Weise die Kamera sein, und dann setzt er die Handkamera ein, um mit seinen Protagonisten noch intimer zu sein, so dass das Publikum noch mehr involviert ist.“ (Presseheft Import Export – Interview mit Ed Lachman 2007: 9).

Da Tableaus, um vom Betrachter ganzheitlich erfasst zu werden, zumeist länger gehalten werden, kreieren „[...] such shots [...] a scene of stillness, even serenity.“ (Bordwell 1997b: 262). Der Betrachter kann so in Ruhe das Filmbild auf sich wirken lassen und im Besonderen die Körper detailliert rezipieren. Die Tableaus können somit die Bildwirkung verstärken. Die Körperbilder sind durch diese artifiziell, wirken teilweise statuenhaft. „Die akribisch arrangierten Bilder Seidls sind symmetrische Verdichtungen des Alltäglichen, sind hervorgehobene Momente, deren visuelle Prägnanz all das Bekannte (und visuell weniger Schlagkräftige), für das sie stehen, mit einschließt.“ (Grissemann 2013: 75f.). Durch diese visuelle Prägnanz setzt Seidl seine Fokusse auf gewöhnliche Dinge, im Konkreten auf gewöhnliche Körper.

In der Stilisierung der Körper durch die Tableaus, findet die Repräsentation der Realität ihren Höhepunkt. Seidl sieht in seinen stilisierten Körperbildern die Chance dem Rezipienten ein Höchstmaß an Authentizität zu präsentieren. Denn „[d]ie naheliegende Strategie dieser Suche nach einer neuen Authentizität einer ‚filmischen Wahrhaftigkeit‘, ist [...] die Beschäftigung mit dem Körper selbst.“ (Stiglegger 2002: 18). Sowie ein Körper durch symmetrische, planimetrische Tableaus stilisiert wird, so wird auch

dessen Realitätseindruck untermalt. Denn Realismus ist grundsätzlich eine Frage der Ästhetik und er muss auf verschiedenen Ebenen hergestellt werden. Und Ulrich Seidl stellt diesen u.a. aufgrund seiner ganz eigenen bildkompositorischen Stilisierung der Körperbilder her. Zudem ist zu sagen, dass „Realismus [...] nie nur Bestätigung der Wirklichkeit [ist] sondern Protest durch radikale Nachahmung.“ (Kluge 1975: 216f.). Und der Protest von Ulrich Seidl drückt sich in Form seiner radikal ehrlichen Körperbilder aus, die sich gegen die geschönten Körperdarstellungen der Medien richten, die den Menschen suggerieren, dass sie so auszusehen hätten. Seidl möchte verdeutlichen, dass diese reine Illusion sind und weder der Realität noch irgendeiner Art von Norm entsprechen. Hier tritt erneut die Frage auf, die Seidls Kameramann Ed Lachman gestellt hat: Gilt es die Realität der Illusion darzustellen oder scheint gar die Illusion heute die Realität zu sein? (vgl. Presseheft Import Export – Interview mit Ed Lachman 2007: 10). Ulrich Seidl möchte wohl die Realität mittels der Fiktion, also in diesem Sinn durch Illusion verdeutlichen, um zu erreichen, dass Menschen nicht die Illusion, d.h. die manipulierten, retuschierten Körperbilder für die Realität halten.

„Am Körper lässt sich die soziale Konstruktion von Realität, gerade in den besonderen Funktionsweisen der modernen Gesellschaft gut nachvollziehen [...]; deren strukturelle Widersprüche erkennen, die sich in Ambivalenzen [...] äußern.“ (Backes 2008: 188). Zu diesen Ambivalenzen lassen sich die Körper der Menschen in unserer Gesellschaft im Verhältnis zu den medial verbreiteten Körperdarstellungen zählen. Diese Ambivalenzen versucht Ulrich Seidl mit Hilfe seiner stilisierten Körperbilder zu entlarven, damit die Menschen wieder ein realistisches Bild des Körpers verinnerlichen und zudem ihre persönlichen Ansprüche an ihren eigenen daran anpassen.

5. Sequenzanalysen von Ulrich Seidls realistisch stilisierten Körperbildern

In diesem Abschnitt werden die im Vorhinein dargelegten wissenschaftlichen Theorien und die Ausführungen bezüglich des Regisseurs Ulrich Seidl auf konkrete Sequenzen aus unterschiedlichen Spielfilmen des Filmemachers übertragen. Das Ziel ist es hierdurch, die These, die dieser Arbeit zugrunde liegt, anhand der konkreten Beispiele nochmals zu verdeutlichen und aufgrund dieses faktischen Materials zu veranschaulichen.

5.1. PARADIES: LIEBE (2012)

In dieser Sequenz zeigt Ulrich Seidl welchen Druck die gesellschaftlich auferlegten Normen von Schönheit auf Frauen ausüben. Zugleich dokumentiert er deren wahrhaftige Körperbilder und verdeutlicht somit, dass die etablierte Schönheitsnorm nicht normativ ist. Diese Plansequenz [PARADIES: LIEBE: 00:39:07-00:41:12] zeigt Teresa mit ihren drei Freundinnen, die sie in der kenianischen Urlaubsanlage kennengelernt hat und die ebenfalls aus Österreich stammen, auf vier dunkelblau gestreiften Sonnenliegen platziert. Direkt hinter den Liegen ist ein massives Strickseil gespannt. Dieses findet sich zugleich im Strandbereich der Anlage wieder, welches an dieser Stelle die Touristen von den einheimischen Verkäufern von Souvenirs und den Beachboys trennt. Die Kamera ist statisch und zeigt die Protagonistinnen frontal sich auf den Liegen räkelnd. Die Kamera bildet einen rechten Winkel zum Hintergrund des Filmbildes. Somit sind die Filmebene und der Hintergrund des Filmbildes bildparallel. Jede Liege ist mit einem hoteleigenen beige Handtuch bedeckt. Die Einstellungsgröße ist in dieser Sequenz die Halbtotale (long shot) und das Seitenverhältnis des Filmbildes beträgt 1,85:1. Die Frauenkörper sind fast gänzlich im Bild zu sehen, lediglich die Füße und die untere Hälfte der Waden befinden sich außerhalb des Bildkaders. Aufgrund dieser Einstellungsgröße sind deren physische Aktionen, wie z.B. Gesten gut wahrnehmbar. Die Körper der Protagonistinnen sind flach von vorne dargestellt und nicht im Profil zu sehen. Die Sonnenliegen sind exakt parallel nebeneinander angeordnet. Diese lange Einstellung, die als planimetrisches Tableau arrangiert ist, zählt zu den Aspekten einer realistischen Narrativierung. Die Sequenz selbst hat für das Fortkommen des eigentlichen Handlungsverlaufs keine große Relevanz, sondern erfüllt einen atmosphärischen Effekt. Die lange Einstellung untermalt den Realitätseindruck, da sie dem Rezipienten ein Gefühl von Echtzeit

vermittelt. Ulrich Seidl nutzt diese Plansequenz außerdem, um auf unterschiedlichen Ebenen eine Vieldeutigkeit zum Ausdruck zu bringen. Zudem ist es dem Rezipienten in lang gehaltenen Einstellungen möglich das Filmbild in Gänze zu erfassen, da diese der menschlichen Wahrnehmungsgeschwindigkeit eher entsprechen. Zugleich gelten Plansequenzen und Tableaus als Kunstmittel und unterstreichen einerseits den Realitätscharakter, andererseits die Stilisierung.

Ulrich Seidl positioniert in dieser Sequenz die Liegen und die Frauen präzise, lässt diese aber ansonsten frei agieren. Was hier ungewöhnlich für den Filmemacher ist, ist die Tatsache, dass es sich bei allen Protagonistinnen in dieser Plansequenz um professionelle Darstellerinnen handelt und somit keine Mischung zwischen Laien und Professionellen vorliegt. Am Filmbild lässt sich eine Unterteilung in drei Bildebenen vornehmen. Im Bildvordergrund befinden sich die vier Frauen. Die Körper der Frauen sind nur mit Badekleidung verhüllt und somit detailreich erkennbar. Jeweils immer links von ihnen ist ihre Badetasche neben den Liegen platziert. Im Bildmittelgrund sieht man zahlreiche Palmen stehen, die die senkrechten Linien, die die Sonnenliegen im Bildvordergrund erzeugen, im Mittelgrund wieder aufgreifen. Zwischen den Palmen sieht man einen Securitymann der Hotelanlage patrouillieren. Diesem Securitypersonal begegnet man im weiteren Verlauf des Films ständig wieder. Das scheinbare Paradies, das den Touristen vorgeheuchelt wird, findet sich (wenn überhaupt) nur im abgesperrten und bewachten Bereich der Hotelanlage. Im Bildhintergrund erkennt man das Meer auf dem zwei kleine Seegelboote treiben. Perspektivisch handelt es sich hier um eine Zentralperspektive deren Fluchtpunkt die Palme in der Bildmitte darstellt. Diese wird zudem vom Sonnenlicht intensiv angestrahlt und dadurch zusätzlich in den Blickpunkt gerückt. Außerdem unterteilt sie das Bild in zwei Hälften, jeweils zwei der Liegen zum einen in die linke und zum anderen in die rechte Bildhälfte.

Die Körper der vier Frauen, alle im Alter schon fortgeschritten, sind nach den zuvor dargelegten Maßstäben als übergewichtig zu bezeichnen. Allerdings ist der Körper der ganz linken schlanker, als der der anderen Frauen. Und der Körper der ganz rechten ist der unförmigste. Zugleich ist es kein Zufall, dass Ulrich Seidl diese zwei Frauen jeweils an den Rand positioniert hat und beide Bikinis tragen. Im Gegenzug tragen Teresa und Inge, die von den beiden anderen umrahmt werden, Badeanzüge und muten von ihrer körperlichen Statur ähnlich an. Die Detailgenauigkeit der Mise-en-scène verdeutlicht den Realitätseindruck dieser Plansequenz. Nicht nur, dass Ulrich Seidl hier bereits zwei wesentliche Merkmale erfüllt, die von André Bazin als die realistischen filmischen Mittel beschrieben wurden (vgl. Kirsten 2013: 56), es treffen in

dieser Sequenz auch noch weitere zu. Zum einen ist diese Sequenz an einem Originalschauplatz gedreht. Es handelt sich hier um eine tatsächliche Hotelanlage in Kenia. Zum anderen lässt Ulrich Seidl die Kenianer und die Österreicherinnen in ihrem jeweiligen Dialekten sprechen und er vermeidet es auch im weiteren Verlauf des Films das „Sprachgemisch“ zu untertiteln oder gar zu synchronisieren. Dadurch wird der Eindruck von Wahrhaftigkeit gestärkt. Der sonstige wahrnehmbare Ton in dieser langen Einstellung ist die wirkliche *location atmo*²³ z.B. der Wind und das Meeresrauschen. Diese ist ganz natürlich und nicht hyperreal. Auch die zu tragenden Kostüme, in diesem Fall die Bademode, passen zu den Protagonistinnen und orientieren sich an den gegenwärtigen alltäglichen Maßgaben. Ihre Schminke ist authentisch und vollkommen natürlich, d.h. die Protagonistinnen wirken alle so, als seien sie ungeschminkt. Bei dem Licht in dieser Sequenz handelt es sich ausschließlich um Tageslicht, sprich das Führungs- bzw. Hauptlicht, und zugleich die einzige Lichtquelle, ist die Sonne. Dieses Licht ist zwar schwer kalkulierbar, aber es untermalt die natürliche Atmosphäre. Der Lichteinfall der Sonne erfolgt in dieser Sequenz von der rechten Seite. Somit werden die Körper von der Seite angestrahlt und hiermit zugleich in ihrer Körperlichkeit betont. Intensiv von der Sonne angestrahlt wird allerdings nur die Urlauberin auf der äußeren linken Sonnenliege.

Die Körper der Protagonistinnen sind authentisch repräsentiert und nicht geschönt dargestellt. Ebenso werden diese nicht bloßgestellt, indem die Rundungen und Furchen etwa in Groß- oder gar Detailaufnahmen dem Rezipienten gezeigt werden. Die gesamte Plansequenz verharrt in der Halbtotale. Nur aufgrund der einzelnen Gesten der Protagonistinnen lenken diese den Blick des Betrachters auf ihre Mängel. Zu Beginn dieser Plansequenz zeigt die linke Urlauberin, als es darum geht, dass die Männer den Frauen nie wirklich in die Augen schauen, auf ihre Falten um die Augen. Im weiteren Fortgang des Gesprächs greift sich Teresa an ihren Unterbauch und presst ihr Bauchfett zwischen ihren Fingern zusammen. Durch diese Geste lenkt sie das Augenmerk darauf, da man ihr Fett in dieser Liegeposition ansonsten nicht so massiv erkennen könnte.

Auf der Dialogebene wird in dieser Sequenz explizit auf einige Körperthemen eingegangen, die gesellschaftliche Relevanz aufweisen. Im Grundsatz spricht Teresa indirekt ihre Sehnsucht nach Liebe aus. Sie vermisst es, dass ein Mann ihr in die

²³ Hierbei handelt es sich um Geräuschkulissen, die während einer Szene in der Umgebung entstehen und den Realitätseindruck unterstützen.

Augen schaut und zwar in dem Sinn, dass er auch wirklich sie selbst betrachtet und nicht ihren Körper mit seinen Makeln. Somit findet sich in dieser langen ungeschnittenen Einstellung ein zentrales Sujet von Ulrich Seidls Filmen wieder. Teresas Wunsch, dass ein Mann ihr wahrhaftig in die Augen blickt, kann die linke Urlauberin nicht nachvollziehen. Sie sagt, dass sie sowas nicht mag, da sie gleich denken würde, dass der Mann nur ihre Augenfalten anschauen würde. Hier zeigt sich, wie der gesellschaftliche Druck, einem Schönheitsideal zu entsprechen, das Selbstwertgefühl beeinflusst. Diese Frau sieht selbst nur ihre körperliche Unvollkommenheit und kann sich gar nicht vorstellen, dass ein Mann sie eventuell wirklich liebevoll anschauen könnte, um sie zu sehen und nicht ihre Falten etc. Diese Frauen sind weit davon entfernt gesellschaftliche Anerkennung erfahren zu wollen, sondern hadern so massiv mit ihrem Körper, dass sie sich fast selbst als Personen aufgegeben haben. Da sie den gängigen Schönheitsidealen, die Jugend, Schlankheit, körperliche Fitness und Faltenfreiheit fordern, nicht entsprechen, empfinden sie sich selbst als minderwertig und nicht liebenswert. Körperliche Defizite gehen eben nicht selten mit persönlichen Selbstzweifeln und Minderwertigkeitsgefühlen einher. Das von den Medien vermittelte Körperbild haben diese Protagonistinnen verinnerlicht und sind geprägt von gesellschaftlicher Missachtung, die ihnen aufgrund ihres Körpers zuteilwird. „Insbesondere die mediale Förderung des Schlankheitsideals [kann] sowohl zu einem negativen Bild adipöser Menschen in der Öffentlichkeit als auch zu einem negativen Selbstbild der Betroffenen beitragen.“ (Ried 2010: 194).

Die Protagonistinnen empfinden sich selbst fernab der Norm, obwohl man in dieser Sequenz erkennt, dass eigentlich gerade sie der Norm entsprechen, denn man sieht hier keine jungen sportiven, schlanken Körper, sondern durchwegs füllige, unsportliche, ältere Körper. Als Norm wird scheinbar das von der Öffentlichkeit wahrgenommen, was die Medienlandschaft als diese präsentiert. Die Urlauberin ganz rechts unterstreicht diesen Eindruck indem sie sagt, dass sie sich nicht traut, sich von ihrem Mann zu trennen, denn sie glaubt, dass, so wie sie jetzt aussieht, sich kein Mann in sie verlieben würde. Diese Aussage betont, wie tiefgreifend ihre Selbstzweifel reichen und welchen Stellenwert Schönheit in unserer Gesellschaft hat. Akzeptiert oder gar geliebt werden scheinbar nur die Menschen, die den vorgegebenen Maßstäben von Schönheit entsprechen. Teresas Freundin Inge erzählt in diesem Zusammenhang, dass sie sich früher nicht einmal getraut hat fremdzugehen, weil ihr Mann immer nur

zur ihr gesagt hat, was ihm alles nicht an ihr gefällt und sie sich aufgrund dessen gar nicht gewagt habe, einem anderen Mann ihren Körper zu zeigen.

Darin findet sich ein Hinweis darauf, dass es in unserer Gesellschaft immer noch, wenn auch unterschwellig, gravierende Unterschiede zwischen dem Altern von Männern und dem Altern von Frauen gibt. „Auch wenn wir heute das unterschiedliche Altern der Geschlechter als Konstruktion entlarven [...], so leben wir als Frauen mit Körpererfahrungen und Körperängsten, die trotzdem darauf aufbauen.“ (Gieske 2001: 47). Die Protagonistinnen aus dieser Sequenz leben nicht zuletzt deshalb mit dieser Annahme, weil die Männer diese Einstellung teilen und ihnen diese offensichtlich auf uncharmanten Weise vermitteln. Es ist in unserer Gesellschaft trotz aller Dementi unbestreitbar, dass „nur bei Frauen [...] das Älterwerden unmittelbar mit wachsender Unattraktivität gleichgesetzt [wird].“ (Posch 2001: 78). Bei Männern im Gegenzug scheint das Alter nicht selten sogar deren gesellschaftliches Ansehen und Attraktivität zu intensivieren.

Durch das Aufgreifen der Thematik der Schönheitschirurgie wird die Machbarkeit und Konstruiertheit des Körpers in der heutigen Zeit verdeutlicht. Auch aufgrund dieser Möglichkeiten, den Körper zu manipulieren und zu verändern, entstehen Körperbilder, die mit den natürlichen und wahrhaftigen so gut wie nichts mehr gemein haben. Die Medien leisten hierzu ebenso ihren Beitrag. Auch wenn sich die Frauen über die Bemerkung der rechten Urlauberin: „Bei mir müsstet's eine Gesamtabsaugung machen“, amüsieren, zeigt sich, wie fest die Thematik der Schönheitsoperationen in unserer Gesellschaft etabliert ist und wie selbstverständlich solch radikalen Eingriffe gehandhabt werden. Es lässt sich allerdings feststellen, dass „[...] die Schönheitschirurgie meist nicht die Lösung, sondern ein Weg [ist], bei dem Frauen weiterhin den engen Normen verhaftet bleiben, die seit Jahrhunderten an ihren Körper angelegt werden.“ (Engel 2001: 122).

Das, was sich aus dieser Plansequenz bezüglich der Körperlichkeit ergibt, ist, dass sich die Frauen aufgrund der gesellschaftlichen Schönheitszwänge selbst abwerten. Und in dieser Folge auch von ihrer Umgebung ebenso wahrgenommen und behandelt werden. Somit sieht ein Mann, der diesen Frauen in unserem westlichen Kulturkreis begegnet tendenziell zuerst den „dicken Hintern, die hängenden Brüste und das Fett am Bauch“, bevor er die Person selbst wahrnimmt. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass in unserer Gesellschaft oftmals vom äußerlichen Erscheinungsbild auf das Innere geschlossen wird. Diese lange Einstellung zeigt aus dem Grund ein

realistisches Körperbild der Protagonistinnen, weil Ulrich Seidl diese auf eine stilisierte Art präsentiert. Er tut dies, indem er die Körper in Form eines Tableaus komponiert. Dadurch verleiht er ihnen eine Ästhetik, die ein fester Bestandteil seines Stils ist. Die Realität, die er mit seinen Körperbildern auszudrücken versucht, würde ohne die Stilisierung hyperreal und somit unecht anmuten. Würde Ulrich Seidl solche Körperbilder unstilisiert inszenieren, läge zudem der Fokus auf Bereichen, die der Regisseur gar nicht betonen möchte. Es geht ihm darum mit seinen Bildern ein Höchstmaß an Authentizität zu erreichen und ebenso ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Stilisierung und Realismus zu finden, um die Körperbilder möglichst realitätsgetreu repräsentieren zu können. „Man muß sich vorsehen, das ästhetische Raffinement einer wie auch immer beschaffenen Rohheit der unmittelbaren Wirkung eines Realismus gegenüberzustellen, der doch nur die Wirklichkeit zeigen will.“ (Bazin 1975: 140). Dies bedeutet, dass es gilt, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Künstlichkeit und Realität herzustellen, um den größtmöglichen Wirklichkeitseffekt auszulösen. Hierbei darf das Rohmaterial (im Fall dieser Sequenz die Körper) nicht verfälscht dargestellt werden.

Einerseits möchte Ulrich Seidl mit dieser Sequenz auf Missstände in unserer Gesellschaft aufmerksam machen. Er zeigt hier den Rezipienten, wie sich Frauen, die nicht dem etablierten Schönheitsideal entsprechen, mit ihren Körpern auseinandersetzen. Und vor allem wie viele Selbstzweifel und Leid sie durch diese gesellschaftliche Prägung erfahren und auch sich selbst antun. Andererseits verdeutlicht er zu was Frauen alles bereit wären, um der Gesellschaft, im Speziellen den Männern zu gefallen und von ihnen begehrt zu werden. Dies fängt bei der Veränderung der Haare an und mündet letztlich im Extrem der Schönheitschirurgie. Andererseits setzt er auf der Bildebene den Schwerpunkt auf die wahrhaftige Repräsentation der Körper. Die Körperbilder geben die Frauen authentisch wieder und sollen dem Publikum zeigen, dass die meisten Menschen so und nicht anders aussehen. Mittels seiner Körperbilder sollen die künstlich produzierten Körper der Medienlandschaft zumindest von seiner beanspruchten Bildfläche verdrängt werden.

5.2. HUNDSTAGE (2001)

Ulrich Seidl betont in dieser Sequenz eine weitere Form von angeblicher „Abnormität“. Die Autostopperin Anna verkörpert ein Körperbild, das Seidls Affinität zu Sonderlingen erneut demonstriert. Diese Sequenz ist die Erste, die Anna beim Autostoppen zeigt. Ein älteres Ehepaar nimmt sie mit und fährt mit ihr durch die Gegend [HUNDSTAGE: 00:11:24-00:13:32]. Eine Stilisierung auf bildkompositorischer Ebene des Körpers findet sich in dieser Sequenz im ersten Bild, da es sich um ein planimetrisches Tableau handelt. Es zeigt Anna mittig auf den hinteren Autositzen platziert. Die Einstellung ist zwar nicht mit einer statischen, sondern mit einer Handkamera aufgenommen, dennoch finden sich einige Merkmale, die für ein planimetrisches Tableau markant sind. Die Kamera steht in einem rechten Winkel zum Hintergrund und somit ist die Filmebene hierzu bildparallel. Der Körper der Protagonistin ist plan von vorne und nicht im Seitenprofil aufgenommen, sodass eine tiefenlose Bildwirkung entsteht. Anna schaut links aus dem Autofenster und ist von der Karosserie – konkret von der Heckscheibe des Autos – umrahmt. In dieser Einstellung ist sie im wahrsten Sinne des Wortes im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Dieses Bild verweist bereits auf die folgenden Einstellungen, in denen Anna, durch ihre Art Gespräche zu führen, völlige Beachtung geschenkt wird und sie mit ihren Handlungen den Mittelpunkt der Sequenz darstellt. Die zweite Einstellung dieser Sequenz zeigt das ältere Ehepaar, das Anna mitgenommen hat. Die Kamera erfasst die beiden vom Rücksitz aus, zeigt diese in Rückenansicht. Die Frau sitzt am Steuer, der Mann rechts neben ihr und blickt, wie sie, auf die Straße. Das Gesicht der Fahrerin ist durch den Rückspiegel zu erkennen, das des Mannes bleibt zunächst verborgen. Beide tragen aufgrund der Hitze leichte Kleidung. Sie ein weißes Sommerkleid und er ein einfaches weißes Unterhemd und eine große schwarze Sonnenbrille. Auf den Rücken der beiden sieht man Schweißperlen herunter rinnen und ihre unteren Haaransätze sind vom Schweiß durchnässt.

Diese ersten beiden Einstellungen sind nur mit *location atmo* unterlegt. Gesprochen wird hier zunächst nicht. Darauffolgend wird abwechselnd die Frau von der rechten, darauffolgend er von der linken Seite gefilmt. In diesen Einstellungen setzt der Dialog von Anna mit den Autoinsassen ein. Anna fragt das Ehepaar, ob sie die zehn beliebtesten Haustiere kennen. Hierbei sitzt sie hinter der Fahrerin und stützt sich auf deren Sitz. Sie trägt ein rosafarbenes Tangtop mit schwarzen Punkten. Das Bildformat beträgt 1,78:1 und die gesamte Sequenz ist mit Handkamera aufgenommen. Jede Unebenheit auf der Straße ist aufgrund der Bewegungen der Kamera wahrnehmbar.

Bei der Einstellungsgröße handelt es sich ausschließlich um ein Medium close up (Nah), da die Figuren vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers zu sehen sind. Mimische und gestische Elemente, insbesondere von Anna stehen hier im Vordergrund (vgl. Hickethier 2007: 56).

Bei dem Licht in dieser Sequenz handelt es sich ausschließlich um Tageslicht. Auch hier wird auf eine künstliche Ausleuchtung verzichtet. Grundsätzlich orientiert sich das Licht an dem *Normalstil*. Schattenzonen, die beim Durchfahren durch eine Unterführung entstehen, werden ganz selbstverständlich hingenommen und betonen im gleichen Moment die Silhouetten der Mitfahrer. In diesem kurzen Augenblick handelt es sich um den *Low Key* Stil. Diese natürliche Lichtsetzung, die auch natürliche Lichtwechsel akzeptiert, betont den filmischen Realismus.

Die Protagonisten in dieser Szene sind eine Kombination aus professionellen Darstellern und Laien. Die Autostopperin Anna wird von Maria Hofstätter verkörpert, die in zahlreichen Ulrich Seidl Filmen mitwirkt. Das Ehepaar sind Laien, denen kurz vor dem Dreh die groben Rahmenbedingungen erläutert wurden. Die Kombination fördert den Realitätseindruck, denn man fühlt als Rezipient die Überraschung und das Unbehagen, ausgelöst durch Annas direkte Art. Die Protagonisten handeln aus der Situation heraus, da keiner von ihnen weiß, was konkret im nächsten Moment passieren wird. Maria Hofstätter spielt ihre Rolle und die Laien reagieren in diesem Moment auf die fiktive Figur Anna und sie wiederum auf das Verhalten der Laien. Mit dem Auto als Originalschauplatz in dieser Sequenz schafft Ulrich Seidl einen spezifischen Innenraum in dem die Körper realistisch agieren. Aus diesem ist eine Flucht bzw. ein Aus-dem-Weg-gehen vor der unliebsamen Realität nicht möglich. Das Ehepaar ist, in dem sich bewegenden Raum, Anna und ihren ehrlichen Worten zwangsläufig ausgeliefert. Hier untermalt die Mischung der fiktiven mit den dokumentarischen Elementen den Realitätscharakter dieser Sequenz. Der Ton setzt sich aus der *location atmo* (u.a. Fahrgeräusche, Hupen der anderen Autos usw.) und den gesprochenen Worten der Autoinsassen zusammen. Die Tonquelle befindet sich nicht ausschließlich im *On*. Sowohl Annas Kommentare als auch die des Mannes und der Fahrerin stammen teilweise aus dem *Off*. Dennoch handelt es sich hier ausschließlich um diegetischen Ton.

Auf der Dialogebene werden zahlreiche Körperthemen von Anna direkt und ungeniert angesprochen. Die Fahrerin erzählt, dass sie hauptsächlich viel Wurst isst und dass sie früher an „guten Tagen“ bis zu zehn Paar Frankfurter Würstchen gegessen habe.

Anna sagt ihr daraufhin offenherzig: „Ungsund is des, wenns so fett bist. Des is ungsund. Da stirbst leicht wenns so fett bist!“ [HUNDSTAGE: 00:12:22]. Hier wird Seidls unterschwellige Kritik an der Konsumgesellschaft deutlich, die sich in dieser Sequenz ebenfalls durch das Zitieren eines Werbeslogans von Anna bemerkbar macht. Denn die Figur Anna verdeutlicht auf eine humoristische Weise, wie lächerlich solche Slogans anmuten und dass man sich selbst fragen sollte, warum die Werbeindustrie diese nutzt, bzw. warum diese ihren Zweck erfüllen. Das Essen im Überfluss und der vorherrschende Konsumzwang, welche sich in unserer kapitalistischen Gesellschaft etabliert zu haben scheinen, möchte Seidl in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken. „Seidls Autostopperin fungiert als Medium, durch das der entfesselte Kapitalismus spricht: der Irrsinn einer von Hitlisten, Quotendruck und Verkaufsrhetorik gezeichneten Profitgesellschaft.“ (Grissemann 2013: 160). Dies gelingt ihm auf eine subtile und zugleich lustige Art. Anna sagt freiheraus, was sich ggf. die meisten Menschen denken, aber nicht aussprechen. Sie stößt das Ehepaar mit ihren Aussagen zwar vor den Kopf, aber grundsätzlich sagt sie die Wahrheit. Denn übergewichtige Körper neigen z.B. eher zu Herzerkrankungen als normalgewichtige Körper. Niemand würde das im Grundsatz abstreiten. Zudem geht in der heutigen Gesellschaft ein gesunder Lebenswandel scheinbar zwangsläufig mit Schönheit einher. Wer schön ist, lebt automatisch gesund. Im Umkehrschluss würde das bedeuten, dass ungesunde Menschen unweigerlich unschön sind.

„Hinzu kommt, dass sich Schönheit heute ein neues Kategoriensystem zugelegt hat, nämlich das der Gesundheit, wonach Schönheit weniger denn je als natürliche Mitgift betrachtet, sondern als Ergebnis einer richtigen, gesunden Lebensweise in die Eigenverantwortung des Individuums gelegt wird.“ (Koppetsch 2010: 110).

Während Anna Aussagen über das Gewicht des Ehepaares trifft, mustert sie deren Körper im gleichen Moment mit kritischem Blick. Man wundert sich als Rezipient etwas, dass sie nicht unverhohlen sagt, dass sie diese hässlich findet. Der Mann scheint sich zwar nichts aus seiner Körperfülle zu machen, dennoch erweckt er den Eindruck, dass er auf sein Aussehen bedacht ist. Er kämmt sein leicht schütteres und durchnässtes hellgraues Haar mit einem Kamm, blickt dabei in den Spiegel des Sonnenschutzes und rückt jede Haarsträhne akribisch wieder an ihren angedachten Platz. Anna sagt dem Paar, dass sie nicht so viel essen dürfen, wenn sie jetzt schon so übergewichtig sind, weil es ungesund ist und es sie auf Dauer krank macht. Dass diese direkte Aussage über seinen Körper dem Mann sichtlich unangenehm ist, erkennt man als Betrachter daran, dass er sich für den Bruchteil einer Sekunde in Richtung der Kamera umwendet, um zu überprüfen, ob dies gerade aufgezeichnet wird [HUNDSTAGE:

00:12:37]. Dieses „Durchdringen der vierten Wand“ adressiert den Zuschauer direkt und involviert ihn. Es bindet diesen noch stärker in das Geschehen ein, so als ob der Rezipient selbst auf dem Rücksitz des Wagens säße. In dieser Sequenz findet sich keine Kritik in dem Sinn, dass die Gesellschaft ggf. adipöse Menschen ausschließt, sondern Ulrich Seidl möchte hier verdeutlichen, dass die Menschen heutzutage in unserer Gesellschaft im Überfluss leben. Sie essen mehr als sie brauchen, sie kaufen mehr als sie brauchen, d.h. im Grundsatz konsumieren die Menschen in unserer Gesellschaft von allem zu viel.

Ein weiteres körperliches Thema, das Anna freimütig anspricht, ist die Sexualität im Alter. Sie fragt den Ehemann, ob er in seinem Alter noch eine Erektion bekommen kann und ob das Paar grundsätzlich noch Geschlechtsverkehr hat. Die Frau reagiert hierauf mit der Antwort: „Das ist ein Betriebsgeheimnis“ [HUNDSTAGE: 00:13:19]. Anna fragt den Mann direkt, ob er es noch kann. Er antwortet darauf: „Ja, I scho noch ne.“ [ebd.: 00:13:23]. Mit der Betonung, die bei dieser Aussage auf dem „I“ liegt, erweckt er den Eindruck, als gäbe es eventuell sogar in dem Auto Personen, die scheinbar darauf nicht mehr so viel Wert legen bzw. in diesem Bereich nicht mehr sonderlich aktiv sein möchten.

Die Situation wird durch einen Schnitt unterbrochen und Anna spricht den Mann auf seine großen Ohrläppchen an. Er entgegnet ihr, dass sie im Gegensatz dazu eine große Zunge habe und meint hiermit eigentlich, dass Anna ein loses Mundwerk hat. Anna streckt ihm daraufhin die Zunge raus, da sie die Doppeldeutigkeit seiner Aussage nicht versteht. Denn sie sagt die Dinge genauso, wie sie diese meint und nicht verschleiern mittels Metaphern oder Sarkasmus. Sie drückt unschöne Wahrheiten nicht auf eine geschönte Weise aus, nur weil diese dann besser klingen ohne an sich besser zu sein. Der Rezipient wird daraufhin mit einem harten Schnitt in die darauffolgende Swingerclubsequenz hineingeführt.

Die geistige Behinderung von Anna wird in diesen Einstellungen in Ansätzen bemerkbar. Sie verhält sich im Vergleich zu anderen Menschen ungewöhnlich, da sie keine Hemmungen hat Diskurse mit fremden Menschen über sehr persönliche Dinge zu führen. „Natürlich ist sie in ihrer Neigung zum Tabubruch eine Art Alter Ego ihres Regisseurs: ein Freigeist, der unfreundliche Wahrheiten und ungeheuerliche Mutmaßungen geradezu zwanghaft an- und ausspricht, ein *Agent provocateur*.“ (Grissemann 2013: 159). Zudem zeugen ihre stetigen Wortwiederholungen und ihre kindlich naive Art davon, dass sie geistig nicht annähernd auf dem Stand ihres biologischen Alters ist. Sie verkörpert etwas Infantiles, denn auch Kinder neigen dazu

Dinge unverblümt anzusprechen, die Erwachsenen eher peinlich oder unangenehm sind. Diese radikale Ehrlichkeit, die man im weiteren Verlauf des Lebens aufgrund von gesellschaftlichen Zwängen und Gepflogenheiten ablegt, hat sich Anna bewahrt. Dies wird auch auf der körperlichen Ebene durch ihre kindliche Kleidung, Gestik und Mimik deutlich. In einer späteren Sequenz spielt Anna mit Bewegungsmeldern, die an den Hauseingängen von Reihenhäusern angebracht sind, Fangen [HUNDSTAGE: 01:58:48].

Ulrich Seidl fordert mit der Figur Anna mehr Akzeptanz von Andersartigkeit und Behinderungen in der Gesellschaft. Er plädiert dafür, dass eben nicht die Erfüllung von bestimmten Körnernormen das Kennzeichen von Normalität ist, sondern dass sich diese grundsätzlich in der Ungleichheit und Andersartigkeit der einzelnen Menschen ausdrückt (vgl. Schnorr 2010: 169). Dies versucht er mit seinen facettenreichen Körperbildern dem Publikum zu vermitteln.

„Die Betrachter sollen durch die Betrachtung des geschädigten Körpers irritiert, ja provoziert werden. Man möchte erreichen, dass in den Rezipienten eine Auseinandersetzung mit ihren herkömmlichen ästhetischen Wahrnehmungen in Gang gesetzt wird.“ (ebd.: 176).

Denn durch Normabweichungen wird die Aufmerksamkeit zugleich auf das gelenkt, was dieser grundsätzlich entsprechen soll. „Der behinderte Körper irritiert gängige Körpervorstellungen und macht so virulente, kulturell geprägte Körnernormen mit ihren Vorstellungen von Attraktivität und Leistungsfähigkeit bewusst.“ (ebd.: 170). Es geht darum, die gängigen Körperbilder in Frage zu stellen. Ulrich Seidl zeigt durch seine Inszenierungen, dass auch objektiv unschöne, versehrte Körper ästhetisch sind. Er zeigt mittels seiner Körperbilder und durch seine spezielle Art diese in Szene zu setzen, dass ästhetische Schönheit auch fernab jeglicher Körnernorm möglich ist.

5.3. IMPORT EXPORT (2007)

Ulrich Seidl möchte einen authentischen Einblick in das Leben und Arbeiten in einem Altenheim geben. Hierzu werden in dieser Sequenz die Heimatmosphäre und verschiedene Heimbewohner dem Rezipienten näher gebracht [IMPORT EXPORT: 01:33:12-01:35:16]. Die Körperbilder die er hierzu zeigt, sind gealterte, versehrte und kranke Körper. Durch seine realitätsgetreuen Repräsentationen forciert er seinen Kampf gegen die geschönten Körperdarstellungen in den Medien. Die gesamte Sequenz ist mit statischer Kamera gedreht. Das Seitenverhältnis der Filmbilder beträgt 1,78:1. Es handelt sich um eine Reihe hintereinander montierter symmetrischer und

planimetrischer Tableaus in denen u.a. unterschiedliche Heimbewohner in ihren Pflegebetten gezeigt werden.

In der ersten Einstellung dieser Sequenz sieht man einen alten Mann in seinem Bett liegen. Er versucht unter größten körperlichen Anstrengungen sich im Liegen sein Nachthemd auszuziehen. Zunächst kann man seinen Kopf nicht sehen, da das Hemd diesen verdeckt. Er liegt auf seiner rechten Körperseite und versucht mit der linken Hand das Nachthemd über seinen Kopf zu ziehen. Es wird nicht gesprochen, nur seine laute Atmung, die er aufgrund der körperlichen Anstrengung hat, und Geräusche von anderen Zimmerbewohnern sind deutlich hörbar. Seine Arme, die dünn und bleich sind, zittern vor Anstrengung. Letztendlich gelingt es ihm seinen Kopf aus dem Hemd zu ziehen. Nach diesen körperlich anstrengenden Strapazen liegt er erschlafft auf der rechten Seite und atmet schwer.

Bei dieser Einstellung handelt es sich um ein planimetrisches Tableau. Die Kamera ist starr und verharrt vor dem Bett. Die Perspektive ist die Aufsicht. Der Körper des Mannes ist zwar von der Seite und im 3/4-Profil zu sehen, dennoch wirkt er aufgrund der perspektivischen Wahl flach. Er trägt nur eine Windel, sein Oberkörper ist nackt. Das Bett befindet sich exakt in der Bildmitte, jeweils rechts und links daneben stehen Nachttische. Ansonsten befinden sich nur noch im rechten Bildobergrund Steckdosen in die zwei Kabel eingesteckt sind. Das Zimmer wirkt karg und steril. Die Einstellungsgröße ist ein Medium close up (Nah), denn der Mann ist bis zur Mitte seines Oberkörpers zu sehen. Der untere Teil des Bettes befindet sich außerhalb des Bildkaders. Bei dem Licht handelt es sich um Kunstlicht, das dennoch authentisch anmutet, da es so wirkt, als ob zur Ausleuchtung nur die vorhandenen Zimmerlampen genutzt wurden.

Diese Einstellung ist für den Rezipienten schwer zu ertragen. Man möchte entweder am liebsten wegsehen oder dem alten Mann helfen. Ulrich Seidl inszeniert diese Einstellung als Tableau, um das Körperbild zu stilisieren. Durch diese Bildkomposition verleiht er dem alten Mann eine Ästhetik und setzt dessen Körper in den Mittelpunkt. Die Körperlichkeit des Mannes wird zudem durch die Darstellung seiner körperlich anstrengenden Handlung betont. Bei dem Mann handelt es sich um einen wirklichen Heimbewohner, den Seidl bei dieser Handlung gefilmt hat. Durch die Kombination aus der exakten Bildkomposition und der körperlichen Handlung entsteht ein für Ulrich Seidl markanter filmischer Realitätseindruck. Man weiß als Rezipient nicht, ob Seidl den Mann darum gebeten hat, sich selbst das Hemd auszuziehen oder ob der Mann es

von sich aus getan hat und Seidl nur die Kamera positioniert hat. Durch Seidls spezielle künstlerische Verbreitung realistischer Situationen schafft er seinen eigenen filmischen Realismus. Mit seiner Kunst ist Seidl stets bestrebt die Realität für die Rezipienten seiner Filme offenzulegen. Seine Filmkunst legt das Unsichtbare der Realität, das Verdrängte und ihr Wesen frei und zeigt die wahrhaftige Normativität (Vgl. Hohenberger 1988: 90f.). Er demonstriert den Zuschauern bewusst diesen alten, schwachen und hilflosen Körper. Solche drastischen Körperbilder von alten Menschen findet man in den Massenmedien vergebens und zwar, weil diese der Meinung sind, dass niemand in der Gesellschaft sich solche Körperbilder ansehen möchte.

Jeder Mensch weiß, dass er altert, doch keiner möchte sich mit den damit einhergehenden Konsequenzen auseinandersetzen. Das Thema Alter ist in unserer Gesellschaft zwar aus demographischen Gründen und aufgrund des großen Mangels an qualifiziertem Pflegepersonal wirklich aktuell, allerdings wird dies zumeist nur auf politischer Ebene behandelt. Was es konkret bedeutet, alt zu sein, und zwar nicht alt im Sinn als nicht mehr attraktiv von der Gesellschaft wahrgenommen zu werden, sondern in dem Sinn, dass man nicht mehr in der Lage ist, sich selbst zu versorgen, wird verdrängt und nicht in Form von Körperdarstellungen rezipiert. Seidl kämpft gegen diesen Ausschluss mit seinen Körperbildern an.

Die zweite Einstellung in dieser Sequenz verdeutlicht den Charakter der Heim-umgebung. Hier sieht man ein großes Zimmer mit hohen Decken. Die Kamera ist statisch, steht im vorderen Drittel des Raums und blickt in Richtung der Fenster, die mit langen weißen Vorhängen verhangen sind. Links und rechts außen hängen jeweils zwei Übergardienen zum Abdunkeln. In der rechten und linken Bildhälfte sind jeweils drei Pflegebetten zu sehen in denen Heimbewohnerinnen liegen. Von den vorderen Betten sind nur die Fußenden zu erkennen, der Rest von ihnen befindet sich außerhalb des Bildkaders. In der Mitte des Bildes sieht man den glatten, beigen Fußboden indem sich das Licht der großen Fenster spiegelt. Im Bildhintergrund exakt in der Mitte steht ein Tisch und links bzw. rechts davon ist jeweils ein Stuhl unter dem Tisch positioniert. Mittig auf dem Tisch steht eine Flasche, die mit einer roten Flüssigkeit gefüllt ist. Es handelt sich bei diesem Filmbild um ein symmetrisches Tableau. Die Einstellung ist zentralperspektivisch komponiert. Die Betten links und rechts bilden jeweils eine Linie, die zum Fluchtpunkt des Bildes führt. Dieser befindet sich genau auf der roten Flasche auf dem Tisch. Der Fensterrahmen des mittleren Fensters liegt exakt hinter der roten Flasche und leitet den Blick des Betrachters somit weiter nach oben.

Das Licht in dieser Einstellung ist Tageslicht und es handelt sich um den *Normalstil*. Der einzige Lichteinfall in das Zimmer rührt von den großen Fenstern her. Der Raum erscheint somit recht dunkel und zudem blass, aufgrund der verschiedenen Beige- und Weißtöne, die sich sowohl im Fußboden, den Möbeln und den Bettlaken der Heimbewohner wiederfinden. Auf der Tonebene kann man keine genauen Worte wahrnehmen. Es ist die *location atmo* zu hören, konkret die Geräusche, welche die Zimmerbewohner machen. Wirkliche Dialoge finden sich in dieser Sequenz nicht. Die zweite Dame von links schnalzt mit ihrer Zunge, die Frau dahinter betet leise vor sich hin. Seidl zeigt in dieser Einstellung auf eine trostlose Art die Räumlichkeiten des Altenheims. Da es sich hier allerdings um ein wirkliches Altenheim handelt, in dem Ulrich Seidl an sich nichts verändert hat, besitzt diese Einstellung einen intensiven Realitätseindruck. Man sieht von den Bewohnern keine persönlichen Gegenstände oder Bilder an den Wänden etc. Die Personen verschwinden fast in dieser Uniformität, zumindest scheinen sie nebensächlich zu sein. Bei der Einstellungsgröße handelt es sich um eine Totale (long shot). Es geht dem Regisseur in dieser Einstellung darum, die Umgebung bzw. den Handlungsraum zu präsentieren. Die Personen in dem Bild sind diesem Vorhaben somit untergeordnet.

Die dritte Einstellung zeigt die Frau, die stetig mit der Zunge schnalzt im Medium close up (Nah). Sie liegt in ihrem Bett und ist bis zum Hals mit ihrer Bettdecke zugedeckt. Das Kopfende ist angehoben, sodass sie halb aufrecht in ihrem Bett sitzen kann. Die Kamera ist auch hier statisch und verharrt am Fußende des Bettes. Das Bett ist ab der Mitte bis zum Kopfende zu sehen, der untere Teil bleibt verborgen. Links und rechts vom Bett stehen Nachttische. Auf dem linken steht ein Trinkbecher, der mit einer roten Flüssigkeit gefüllt ist und eine Dose aus Plastik, offenbar um darin die Zähne aufzubewahren. Auf dem Rechten liegt eine Brille, ebenfalls eine Zahndose und es steht ein Bild darauf. Es scheint sich hierbei um eine fotografische Abbildung des Papstes zu handeln, zumindest erweckt die Kleidung des Mannes auf dem Foto diesen Eindruck. Der Mann beugt sich zu einer Marienstatue herab. Der Lichtstil in dieser Einstellung ist ebenfalls der *Normalstil* und das Licht ist Tageslicht. Die Lichtquelle fällt durch die große Fensterfront von links ein und betont hierdurch die Körperlichkeit der Heimbewohnerin. Die Frau im Bett dreht ihren Kopf hastig hin und her, schnalzt mit der Zunge und sagt einzelne Worte wie „stinkt“ und leckt sich mit ihrer Zunge über die Lippen. Noch in diesem Bild werden die Worte ihrer Bettnachbarin, die aus dem *Off* kommen, lauter. Kurz darauf folgt ein Schnitt und man sieht diese in ihrem Bett liegen.

Auch diese Einstellung ist ein planimetrisches Tableau. Die Kameraposition vor dem Bett dieser Heimbewohnerin ist nahezu identisch, wie in der Einstellung zuvor. Die Einstellungsgröße ist auch hier das Medium close up (Nah) und die Frau befindet sich im Zentrum des Bildes. Das Kopfteil des Bettes ist hier ebenfalls etwas erhöht, damit sie eine Sitzhaltung einnehmen kann. Auf dem linken Nachttisch steht ein altes Radio und ein Trinkbecher mit roter Flüssigkeit, rechts sitzt ein brauner Plüschbär. Die alte Dame hat die Hände ineinander verschränkt und die Augen geschlossen. Die Lichtquelle ist die große Fensterfront, der Stil ist der *Normalstil* und das Licht fällt von links ein. Auch hier wirkt die Umgebung farblos, da es sich hauptsächlich um braune, beige und weiße Farbtöne handelt. Die blasse Hautfarbe der Frau ist kaum von der des Bettlakens zu unterscheiden. Man hört sie beten, aus dem *Off* ertönen zudem die Schnalzlaute ihrer Bettnachbarin aus der Einstellung zuvor. Mit einer leisen, schwachen und krächzenden Stimme spricht sie die heilige Maria an.

Es folgt ein weiterer Schnitt und eine andere Zimmerbewohnerin wird präsentiert. Auch sie ist tableauartig inszeniert. Links im Bild steht wieder ein Nachttisch. Darauf sind eine Dose zur Aufbewahrung der Zähne und ein Plüschhüsky zu sehen. Rechts neben ihrem Bett steht ein fliederfarbener Stuhl. Auch sie ist plan von vorne gezeigt und die Kamera steht in einem rechten Winkel zur Hintergrundfläche. Sie hält mit ihrer linken Hand den Triangelgriff des Bettgalgens locker fest, blickt diesen dabei an und schwingt ihn mit der Hand herum. Dabei spricht sie Worte aus, die allerdings keinen Sinnzusammenhang ergeben. Aus dem *Off* hört man nun sowohl die Schnalzlaute der einen als auch das Beten der anderen Bettnachbarinnen. Die Einstellungsgröße ist auch hier das Medium close up (Nah).

Diese drei planimetrischen Tableaus verdeutlichen, wie verschieden und dennoch gleich sich das Alter bemerkbar machen kann. Ulrich Seidl komponiert die einzelnen Einstellungen der drei Heimbewohnerinnen auf fast identische Weise, da die Tableaus nahezu deckungsgleich in Szene gesetzt sind. Die Frauen und ihre unterschiedlichen Eigenarten, die sie aufgrund ihres Alters entwickelt haben, sind im Gegensatz dazu facettenreich. In diesen Körperbildern präsentiert Seidl wieder, dass die eigentliche Normativität in der Abnormität liegt. Für ihn gibt es keine Norm im herkömmlichen Sinne. Das Alter ist etwas vollkommen Natürliches, etwas durch und durch Menschliches, dass sich allerdings in diesen Fällen in abnormen, eigenwilligen Verhaltensweisen äußert. In unserer Leistungsgesellschaft, in der Attraktivität, Jugend und Schönheit alles zu sein scheinen, sind solche „abnormen“ Körper nicht gewünscht und somit nicht präsent.

Das Wort- und Lautgemisch der Zimmerbewohnerinnen aus dem *Off* kulminiert in der darauffolgenden Einstellung. Hier sieht man die junge Putzfrau Olga. Sie steht in der Mitte des Zimmers, den Rücken zur linken Wand gerichtet. Ihre blonden Haare sind locker zurückgebunden und sie blickt zunächst in die Kamera, wendet ihren Blick ab und dann schließlich hin zur linken Bildseite. Bei der Einstellungsgröße handelt es sich um ein Head and shoulder Close up (Groß). Olgas Kopf und ihre Schultern sind zu sehen. Der Fokus liegt in dieser Einstellung auf ihrem Gesicht. „Hier wird der mimische Ausdruck hervorgehoben.“ (Hickethier 2007: 56). Sie ist in der Mitte des Bildes platziert und ihr Gesicht ist in Richtung der Kamera gerichtet. Hinter ihrem Kopf befindet sich exakt in der Mitte eine der in regelmäßigen Abständen an der Wand angebrachten Lampen, unter denen jeweils ein Heimbett positioniert ist. Im rechten und linken Bildhintergrund sieht man jeweils eine der Heimbewohnerinnen in ihrem Bett liegen. Diese sind jedoch im Vergleich zu Olga unscharf und somit nicht im Detail rezipierbar. Der Grund hierfür ist, dass diese Einstellung mit einem Teleobjektiv gedreht wurde. Hierdurch wird das Objekt, in dem Fall Olga, betont und gleichzeitig eine Distanz zur Umgebung hergestellt. Zudem entsteht hierdurch erneut eine tiefenlose Bildwirkung. Das Licht in dieser Einstellung ist Tageslicht, der Stil ebenfalls der *Normalstil*. Der Lichteinfall kommt von der rechten Bildseite und rührt auch hier von der großen Fensterfront her. Da das Zimmer nur natürlich ausgeleuchtet ist, wirkt der Raum etwas dunkel und grau.

Diese Einstellung verdeutlicht ihr Mitgefühl, ihre Hilflosigkeit und zugleich wie belastend es ist, in einer solchen Umgebung zu arbeiten. Durch die Wahl der Einstellungsgröße sieht man deutlich ihren traurig anmutenden Blick, der zunächst uns als Rezipienten zu adressieren scheint und dann doch ins Leere schweift. Mimische Bewegungen ihres Gesichts sind aufgrund dieser Einstellungsgröße deutlich wahrnehmbar. Zudem wird hierdurch eine Identifikation des Publikums mit der Figur Olga unterstützt. Der Rezipient wird direkt adressiert, aber es scheint als würde diese direkte Ansprache ohne Wirkung sein, da ihr Blick kurz darauf abschweift. Olgas Blick verstärkt nochmal die Botschaft der zuvor gezeigten Einstellungen dieser Sequenz.

Dann sieht man wieder die schnalzende Dame in ihrem Bett, den Kopf hin und her wendend und Worte wie „stinkt“ und „tot“ in regelmäßigen Abständen von sich gebend. Auch hier sind die anderen Zimmerbewohnerinnen aus dem *Off* zu hören. Darauf folgend wird wieder die betende alte Frau gezeigt. Sie fragt: „Oh bitte wer, bitte wer bringt mich zu meiner Mutter? Wer?“ [IMPORT EXPORT: 01:35:11]. Hierbei handelt es sich auf eine indirekte Art um die Frage, wer ihr beim Sterben zur Seite steht. Die

Tatsache, dass es sich bei diesen Personen wirklich um Altenheimbewohner handelt, die am Ende ihres Lebens stehen, intensiviert die Aussagekraft und Drastik dieser Einstellungen.

Mittels dieser Sequenz bringt Ulrich Seidl die Lebensumstände der alten Menschen deutlich zum Ausdruck. Er zeigt auf eindringliche Weise, wie sich körperliche Beeinträchtigungen im Alter ausdrücken können. Und zwar in der Form, dass man nicht mehr in der Lage ist, sich seiner Kleider ohne intensive körperliche Anstrengung zu entledigen. Ebenso präsentiert er den Rezipienten facettenreich abnorme Verhaltensweisen, die nicht nur den körperlichen Verfall, sondern gleichermaßen den geistigen aufzeigen, z.B. unentwegtes Beten, Schnalzen mit der Zunge oder hektische Kopfbewegungen von links nach rechts. Bei diesen Körpern handelt es sich um versehrte. In diesem Fall versehrt durch das Alter. Es geht hier allerdings nicht mehr um die Akzeptanz des eigenen Körpers und damit einhergehend des eigenen Körperbildes, sondern um deren Akzeptanz durch die Mitmenschen und die Gesellschaft. Des Weiteren führt Ulrich Seidl die Arbeit des Personals realistisch vor. Er zeigt im weiteren Verlauf vollgemachte Windeln, vollgekotete Bettlaken, die Olga in die Wäsche bringen muss und auch auf der Dialogebene lässt er Olga mit ihrer Freundin den Gestank der Wäsche thematisieren, um diesen Aspekt den Rezipienten zu verdeutlichen, auch wenn er den Gestank an sich nicht vermitteln kann.

Seidl offenbart alltägliche Abläufe eines wahrhaftigen Heimalltags. Es werden die Heimbewohner gewickelt, gefüttert, angezogen und gebadet. Die alten Menschen selbst empfinden dies, so wie es Ulrich Seidl zeigt, persönlich nicht als abstoßend. Es ist etwas Alltägliches und Selbstverständliches für sie, ein fester, unausweichlicher Bestandteil ihres restlichen Lebens. Diese Selbstverständlichkeit versucht Ulrich Seidl auch seinem Publikum näher zu bringen, indem er die Körperbilder mittels seiner planimetrischen und symmetrischen Tableaus stilisiert und somit gleichzeitig deren wahrhaftige Anmutung unterstreicht.

6. Fazit

In dieser Arbeit wurde dargelegt, dass Ulrich Seidl es vermag seinen Körperbildern durch seine Art der Stilisierung einen authentischen Realitätscharakter zu verleihen. Es wurde konstatiert, dass es einige Gründe für die Beurteilung der Körperbilder von Ulrich Seidl gibt, die diese als hyperreal und unrealistisch erachten. Im Vorangegangenen wurde deutlich gemacht, dass diese Kritiken auf den gesellschaftlichen, massenmedial verbreiteten Körnernormen basieren. Die weitreichenden Auswirkungen, die die etablierten Schönheitsideale auf die Wahrnehmung der Menschen haben, sind ein unrealistisches Körperbild und damit einhergehend ein unrealistischer Anspruch an den eigenen Körper. Es wurde verdeutlicht, welchem enormen gesellschaftlichen Druck die Menschen ausgesetzt sind, deren Körper nicht dazu in der Lage sind, die Schönheitsideale auch nur im Entferntesten zu verkörpern. Und welchen Einfluss dies, nicht nur auf die Wahrnehmung der Mitmenschen, sondern besonders auf die Selbstwahrnehmung hat. Nämlich, dass durch diesen Druck und die fehlende Anerkennung das Selbstwertgefühl ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen wird. Dies liegt darin begründet, dass in unserer heutigen Gesellschaft von den Massenmedien ein Körperbild vermittelt wird, das die Grenzen des natürlichen Körpers längst passiert hat. Zur Annäherung an ein wahrhaftiges Körperbild werden allerdings selten die Körnernormen und -ideale hinterfragt, sondern der eigene Körper abgewertet und an diesem drastische Manipulationen, wie Schönheitsoperationen vorgenommen, um den gesellschaftlich verordneten Schönheitsidealen annäherungsweise zu entsprechen. Somit stellt man fest, von welcher weitreichenden Bedeutung medial vermittelte Körperbilder sind und welchen großen Einfluss diese auf die gesellschaftliche Wahrnehmung, und damit einhergehend auf die ästhetische Beurteilung von Körpern und Körperbildern, ausüben.

Im weiteren Verlauf wurde deutlich gemacht, dass es sich beim Film, aufgrund seiner Medienspezifik, um ein Medium handelt, das in der Lage ist, die materielle Realität, in unserem Fall die Körperbilder, authentisch wiederzugeben. Diese Behauptung stützt sich u.a. darauf, dass es sich beim Film um ein Medium der Repräsentation handelt. Diese Aussage impliziert aber nicht, dass der Film imstande ist, Dinge eins zu eins wiederzugeben. Es handelt sich bei Filmbildern niemals um exakte Abbilder, sondern immer um Repräsentationen. Dennoch vermag es der Film das Rohmaterial, respektive die Körper der Protagonisten, intakt zu lassen und unverfälscht wiederzugeben.

Die Gründe, warum Körperbilder, die realitätsgetreu repräsentiert werden, aber dennoch als unreal wahrgenommen werden, sind u.a. weil alltägliche, wahrhaftige und eigentlich vertraute Körperbilder, aufgrund der Filmrezeption viel bewusster wahrgenommen werden. Somit können diese Bilder Irritationen und eine gewisse Fremdartigkeit auslösen. Des Weiteren manipulieren die Medien die Wahrnehmung, indem sie den Rezipienten unrealistische und retuschierte Körper als Wahrhaftige vermitteln. Die Menschen nehmen durch die Massenmedien somit nur solche Bilder in ihr persönliches Bildrepertoire auf, die unwirklich sind und die nur noch eine entfernte Idee des Körpers darstellen. Die Folge hiervon ist das Paradoxon, dass realistische Repräsentationen als unrealistisch tituliert werden, obwohl gerade diese die Realität repräsentieren. Diese Eindrücke wurden anhand zahlreicher Argumentationsstränge offengelegt und mittels der Theorien von Siegfried Kracauer und André Bazin verdeutlicht, dass es sich bei den filmischen Körpern von Ulrich Seidl um realistische Repräsentationen handelt. Anschließend wurden zur Veranschaulichung konkrete Szenen aus Spielfilmen von Ulrich Seidl herangezogen, um zu demonstrieren, was wirklich einer körperlichen „Norm“ entspricht.

Der österreichische Filmmacher Ulrich Seidl versucht nämlich mit seinen Filmen, im Besonderen mit seinen Körperbildern dieses gesellschaftliche Phänomen anzusprechen und somit in das Bewusstsein der Rezipienten zu rücken. Hierzu produziert er ungeschönte, wahrhaftige Körperbilder mit seinem eigenen inszenatorischen Stil. Die Affinität von Ulrich Seidl zu Randständigen konkretisiert sich ebenfalls darin, dass er bestrebt ist, vor allem die Körper zu präsentieren, die in der massenmedialen Bilderwelt keine Bildfläche haben. Hierzu zählen u.a. versehrte, kranke, alte, unschöne, behinderte, adipöse Körper.

Der Regisseur Ulrich Seidl vermag es Körper realistisch zu repräsentieren, insbesondere gelingt ihm dies durch seine Stilisierung. Als Mittel zur Stilisierung setzt er filmische Kunstmittel ein, die André Bazin und Siegfried Kracauer als „realistische filmische Mittel“ (vgl. Kirsten 2013: 56) bezeichnen. Durch die Verwendung dieser Methoden entsteht ein filmischer Realismus und somit eine realitätsgetreue Repräsentation der darstellenden Körper. Hierzu zählen u.a. der Einsatz von Laiendarstellern, das Drehen an Originalschauplätzen, eine realistische Narrativierung, kein festgelegtes Drehbuch mit vorgeschriebenen Dialogen, dialektische Einfärbung der Sprache, keine Filmmusik aus dem Nondiegetischen, etc. Die Problemstellung, der in dieser Arbeit nachgegangen wurde, ist somit anhand unterschiedlicher Aspekte untersucht und beantwortet worden.

Zu einer noch umfassenderen Verdeutlichung, dass durch eine Stilisierung ein filmischer Realismus unterstützt werden kann, wurden Arbeiten des Filmemachers Pier Paolo Pasolini inkludiert. Denn dieser Regisseur machte sich, genau wie Ulrich Seidl, die als „realistisch elaborierten filmischen Mittel“ zunutze, um die Körper seiner Figuren real zu inszenieren. Zudem entwickelte Pasolini bereits eine eigene Stilisierung, die man als eine „Poetik der Bilder“, im Besonderen des Realen bezeichnen kann (vgl. Jahraus 2014: 27). Er zeigt unschöne Körper, um auch diese der Gesellschaft wieder präsent zu machen, komponiert sie auf seine eigene artifizielle Weise.

Ein zu diesem Zweck häufig verwendetes bildkompositorisches Mittel von Ulrich Seidl und Pier Paolo Pasolini ist das filmische Tableau. Durch dieses stilistische Mittel betonen sie die Körperlichkeit und ästhetisieren diese im gleichen Augenblick, ohne den authentischen Realitätseindruck zu mindern. Im Gegenteil, die Stilisierung und die Poetik der Bilder verstärken diesen (vgl. ebd.: 27). Hierdurch wird nochmal die These dieser Arbeit verdeutlicht, dass ein realistisch anmutender Rezeptionseindruck nur über den Weg der Stilisierung erreicht werden kann. Die filmischen Tableaus, die sich an malerischen Gestaltungsprinzipien orientieren, verleihen den Körpern einen artifiziellen Charakter, setzen diese auf eine spezielle Weise in Szene und betonen deren realistischen Gehalt. Mit der Verwendung dieses kompositorischen Mittels wird zudem auf eine Metaebene verwiesen. Durch die Tableaus, im Besonderen durch planimetrische Tableaus, verweisen sowohl Ulrich Seidl als auch Pier Paolo Pasolini auf ein gesellschaftliches System (vgl. Bohnsack 2007: 84). Vor allem von Ulrich Seidl wird auf die unrealistischen Körperbilder und die Normen von Schönheit verwiesen, die eben nicht realistisch und normativ sind. Er inszeniert seine Körperbilder kontrapunktisch zu den gesellschaftlichen Konventionen von Schönheit, um eben diese auszuhebeln.

Das besondere Interesse dieser Forschungsarbeit galt den Körperbildern, die durch ihre Stilisierung sowohl eine ästhetische als auch realistische Komponente erhalten. Des Weiteren galt es die Metaebene, die diese Bilder verkörpern, darzulegen und durch diese die Intentionen des Regisseurs deutlich zu machen. Es wurde ausführlich erläutert, dass es in keinem Fall darum geht, Menschen bloßzustellen oder vorzuführen, sondern im Gegenteil, dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten und zum Nachdenken anzuregen. Ebenso wurde detailliert begründet, warum die Körperbilder des Regisseurs Ulrich Seidl mit Kritiken konfrontiert werden, die diesen eine absichtlich inszenierte Hässlichkeit unterstellen. Ulrich Seidls Körperbilder haben die Intention die

Rezipienten dazu anzuregen den persönlichen Bezug sowohl zum eigenen Körper-Sein und zum Körper-Haben zu hinterfragen und ggf. zu relativieren.

Die Ergebnisse, die sich aufgrund der zusammengetragenen Theorien zum Thema Körper und Körperwahrnehmung durch die Medien ergeben haben, zeigen auf drastische Weise, welchen Stellenwert Medien in unserer gegenwärtigen Gesellschaft haben. Die von ihnen vermittelten Körperdarstellungen haben so weitreichenden und manipulierenden Einfluss, dass sie in der Lage sind, die wahrhaftige Wahrnehmung des täglichen Lebens zu trüben, so dass diese Körperbilder als unreal tituliert werden, sobald diese durch Medien rezipiert werden. Die Medien schaffen eine verfälschte Bilderwelt, an der sich die Menschen orientieren und diese Körperbilder als Norm ansehen.

Bezüglich des Standpunktes, dass Film das Medium ist, das es am besten versteht, Körperdarstellungen realistisch zu repräsentieren, werden von einigen Wissenschaftlern andere Ansichten vertreten. Anzuführen wäre der Aufsatz von Albert Michotte van den Berck (2003) *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion*. Darin wird die Position vertreten, dass Film dem Rezipienten zwar den Eindruck vermitteln kann, ein reales Ereignis wahrzunehmen, dieser allerdings immer hierzu eine gewisse Distanz verspürt. Denn es handelt sich in diesem Fall seiner Meinung nach um eine „deformierte Realität“. Er begründet diese Annahme damit, dass der Rezipient sich bei der Filmrezeption grundsätzlich anders verhält, als wenn er der gleichen Situation im wahren Leben ausgesetzt wäre (Vgl. Michotte van den Berck 2003: 125).

Aus den Zusammengetragenen Theorien und Analysen lässt sich feststellen, dass es sich bei dem Thema der medial vermittelten Körperdarstellungen um ein hochaktuelles handelt, dass es weiterhin zu beobachten und zu analysieren gilt. Die Macht, die die geschönten und manipulierten medial vermittelten Körperdarstellungen in unserer Gesellschaft gewonnen haben, hat weitreichende Konsequenzen. Diese beschränkt sich nicht mehr auf die Herrschaft und Dominanz der Medienlandschaft, sondern beeinflusst immer mehr die individuelle Wahrnehmung der Menschen. Hier gilt es zu intervenieren und dieser Entwicklung etwas entgegenzusetzen. Ulrich Seidl hat mit den Körperbildern aus seinen verschiedenen Filmen hierzu ein klares Statement verfasst, in der Hoffnung mit diesen in den Menschen und somit eventuell in der Gesellschaft hiergegen etwas ausrichten zu können. Doch seine Beiträge sind nicht genug. Im Besonderen müssen die Massenmedien, die von einer Vielzahl rezipiert werden, übermäßig geschönte und retuschierte Körperdarstellungen vermeiden.

Im weiteren Forschungsverlauf wäre es von Interesse anhand verschiedener Gender- und Feminismustheorien noch konkreter auf die Unterschiede der Schönheitsideale und Körperbilder von Männern und Frauen in unserer Gesellschaft einzugehen. Lassen sich Differenzen in den medial vermittelten Körperdarstellungen von Männer und Frauen nachweisen? Wieso wird in unserer Gesellschaft ein Unterschied zwischen dem Alterungsprozess von Männern und dem von Frauen gemacht? Finden sich in Ulrich Seidls Filmen auch Unterschiede in der Darstellung von Männer- bzw. Frauenkörpern?

Des Weiteren könnte ausgehend von diesen Theorien die thematisierten Schönheitsideale eingehender betrachtet werden. Warum müssen Frauen jung, schlank und faltenlos sein, um als attraktiv zu gelten und Männer nicht? Warum beeinflusst die gesellschaftlich festgelegte Norm von Schönheit eher Frauen als Männer und welche Rolle spielen hierbei die medialen Körperdarstellungen der Massenmedien? Nehmen die Unterschiede ab? Falls ja, in welcher Form? Indem die Ansprüche an die Frauen gemindert werden oder weil die Ansprüche an die Männer nach und nach ebenfalls wachsen und sich somit an die, die an die Körper der Frauen gestellt werden, anpassen?

Wie man anhand dieser zahlreichen offenen Fragen feststellen kann, besteht noch weiterer Forschungsbedarf. Dieses Thema ist hochaktuell und sollte anhand weiterer Theoriebereiche eingehender erschlossen werden.

7. Quellenverzeichnis

Literatur

- Abraham, Anke/Beatrice, Müller. (2010). *Körperhandeln und Körperleben – Einführung in ein brisantes Feld*. In: Abraham, Anke/Müller, Beatrice (Hrsg.): *Körperhandeln und Körperleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 9-37.
- Antoni-Komar, Irene. (2001). *Körper-Konstruktionen. Die Thematisierung des Körperlichen in Mode und Kunst*. In: Ders. (Hrsg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. 1. Aufl. Bd. 1. Stuttgart/Bremen: dbv Verlag GmbH. S. 16-37.
- Aust, Hugo. (1977). *Literatur des Realismus*. 1. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsgesellschaft.
- Bazin, André. (1975). *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Bitomsky, Hartmut/Harun, Farocki/Ekkehard, Kaemmerling (Hrsg.). Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- Bazin, André. (1981). *Filmkritiken als Filmgeschichte*. Eder, Klaus (Hrsg.). München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Bazin, André. (2004). *Was ist Film?* Fischer, Robert (Hrsg.). Berlin: Alexander Verlag.
- Belting, Hans. (2002). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Boehm, Gottfried/Karlheinz, Stierle (Hrsg.). 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Berger, Peter L./Thomas, Luckmann. (2007). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. 21. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Böhme, Hartmut. (2001). *Konjunkturen des Körpers*. In: Frölich, Margit/Reinhard, Middel/Karsten, Visarius (Hrsg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino. Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 19. Marburg: Schüren Verlag. S. 29-42.
- Bohnsack, Ralf. (2007). *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*. In: Bohnsack, Ralf/Iris, Nentwig-Gesemann/Arnd-Michael, Nohl (Hrsg.): *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 69-91.

- Bölle, Martin. (2012). „Das Pasolini-Evangelium“. *Überlegungen zu Pasolinis Deutung des Matthäus-Evangeliums*. In: Bär, Peter/Gerhard Schneider (Hrsg.): *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie*. Bd. 8. Pier Paolo Pasolini. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 55-64.
- Bordwell, David. (1997a). *Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*. In: Rost, Andreas (Hrsg.): *Zeit, Schnitt, Raum*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren. S. 17-42.
- Bordwell, David. (1997b). *On the history of film style*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Demonpion, Denis. (2006): *Michel Houellebecq: Die unautorisierte Biographie*. 1. Aufl. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag GmbH.
- Doelker, Christian. (1979). „Wirklichkeit“ in den Medien. 1. Aufl. Züricher Beiträge zur Medienpädagogik. Zug: Verlag Klett & Balmer GmbH.
- Doll, Bernhard. (1988). „An den verseuchten Tümpeln der Peripherie“ *Architektur und Landschaft in den Filmen Pasolinis*. In: Klimke, Christoph (Hrsg.): *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. S. 70-77.
- Eco, Umberto. (2004). *Die Geschichte der Schönheit*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Eco, Umberto. (2010). *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG.
- Elsaesser, Thomas/Malte, Hagener. (2010). *Film Theory. An introduction through the senses*. 1. Aufl. New York: Routledge.
- Engel, Angelica. (2001). *Schönheitsoperationen – Lösung oder Dilemma*. In: Antoni-Komar (Hrsg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. 1. Aufl. Bd. 1. Stuttgart/Bremen: dbv Verlag GmbH. S. 106-125.
- Fleig, Anne. (2000). *Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis*. In: Fischer-Lichte, Erika/Anne, Fleig (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto Verlag. S. 7-18.
- Gauß, Karl-Markus. (2003). *Von nah, von fern. Ein Jahresbuch*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Giannetti, Louis. (1982). *Understanding movies*. 3. Aufl. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall.
- Gieseke, Sabine. (2001). *Das ungleiche Paar. Was unterscheidet schöne Männer von schönen Frauen?* In: Antoni-Komar (Hrsg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. 1. Aufl. Bd. 1. Stuttgart/Bremen: dbv Verlag GmbH. S. 38-50.

- Göttsche, Frauke. (2003). *Geometrie im Film. Fritz Langs Dr. Mabuse, der Spieler und Leni Riefenstahls Triumph des Willens*. Hickethier, Knut (Hrsg.) Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Band 17. Münster: LIT Verlag.
- Grisseemann, Stefan. (2013). *Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*. 2. Aufl. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H.
- Groß, Bernhard. (2008). *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Traversen Band 9. Kappelhoff, Hermann (Hrsg.). Berlin: Vorwerk 8.
- Gugutzer, Robert. (2004). *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Gugutzer, Robert. (2010). *Körperbilder im Film. Eine soziologische Analyse von MILLION DOLLAR BABY*. In: Hoffmann, Dagmar (Hrsg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag. S. 121-142.
- Günter, Sandra. (2010). *Gewichtige Körper – Ein interdisziplinärer Blick auf den übergewichtigen Körper im Film GILBERT GRAPE – IRGENDWO IN IOWA*. In: Hoffmann, Dagmar (Hrsg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag. S. 143-165.
- Hickethier, Knut. (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsgesellschaft.
- Hoffmann, Dagmar. (2010). *Sinnliche und Leibhaftige Begegnungen – Körper (-Ästhetiken) in Gesellschaft und Film*. In: Ders. (Hrsg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag. S. 11-33.
- Hohenberger, Eva. (1988). *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Rouch, Jean (Hrsg.): Studien der Filmgeschichte. Bd. 5. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Holz, Hans Heinz. (2003). *Realität*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsgesellschaft und Carl Ernst Poeschel GmbH. S. 197-227.
- Jakobson, Roman. (1979). *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 - 1971*. Holenstein, Elmar/Tarcisius, Schelbert (Hrsg.). 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kappelhoff, Hermann. (2008). *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kirsten, Guido. (2013). *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

- Klein, Wolfgang. (2003). *Realismus/realistisch*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsgesellschaft und Carl Ernst Poeschel GmbH. S. 149-197.
- Klimke, Christoph. (1988). *Der erotische Blick. Zur Sexualität in den Filmen Pasolinis*. In: Ders. (Hrsg.): *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. S.11-33.
- Kluge, Alexander. (1975). *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Koppetsch, Cornelia. (2000). *Die Verkörperung des schönen Selbst. Zur Statusrelevanz von Attraktivität*. In: Ders. (Hrsg.): *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz GmbH. S. 99-124.
- Kracauer, Siegfried. (1964). *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kracauer, Siegfried. (1980). *Physische Realität als Domäne des Films*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag. S. 103-113.
- Kuon, Peter. (2001). *Corpi/Körper: Pier Paolo Pasolini*. In: Ders. (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. S. 7-17.
- Lamp, Florian. (2009). *„Wirklichkeit nur stilisiert“. Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt: BÜCHNER-Verlag.
- Minas, Günter. (1988). *„Ein Fresko auf einer großen Wand...“ Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis*. In: Klimke, Christoph (Hrsg.): *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. S. 51-69.
- Minas, Günter. (2012). *Ikonoographie eines Universalisten*. In: Bär, Peter/ Gerhard, Schneider (Hrsg.): *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie. Bd. 8. Pier Paolo Pasolini*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 11-30.
- Müller, Harro. (2008). *Die authentische Methode. Alexander Kluges antirealistisches Realismuskonzept*. In: Knaller, Susanne (Hrsg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag Ges.m.b.H und Co.KG. S. 117-138.

- Ort, Klaus-Michael. (2007). *Was ist Realismus?* In: Begemann, Christian (Hrsg.): *Realismus. Epoche - Autoren - Werke*. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 11-26.
- Oster, Angela. (2001). ‚*Il gran salto*‘ - Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos. In: Kuoan, Peter (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. S. 19-34.
- Plessner, Helmuth. (1982). *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*. In: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Dux, Gunter/Odo, Marquardt/Elisabeth, Ströker (Hrsg.). 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 201-387.
- Posch, Waltraud. (2001). *Zwischen Schönheit und Schönheitswahn. Die Problematik von Schönheitsideal und Körpernormen*. In: Antoni-Komar (Hrsg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. 1. Aufl. Bd. 1. Stuttgart/Bremen: dbv Verlag GmbH. S. 70-105.
- Ried, Jens. (2010). *Passion, Pathologie, Kultur - Deutung und Stigmatisierung von Übergewicht und Adipositas*. In: Abraham, Anke/Beatrice, Müller (Hrsg.): *Körperhandeln und Körperleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 181-202.
- Ritzer, Ivo/Marcus Stiglegger. (2012a). *Körper, Medium, Repräsentation. Einleitende Bemerkungen*. In: Ders. (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin: Bertz + Fischer GbR. S. 9-21.
- Schroeter, Klaus R. (2006). *Korporales Kapital und korporale Performanzen im Alter. Der alternde Körper im Fokus von „consumer culture“ und Biopolitik*. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilband 2*. Frankfurt: Campus Verlag GmbH. S. 961-973.
- Schnorr, Heike. (2010). *Über die Schwierigkeit, anders zu sein. Der behinderte Körper im Spannungsfeld zwischen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozessen*. In: Abraham, Anke/Beatrice, Müller (Hrsg.): *Körperhandeln und Körperleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 165-180.
- Seidl, Ulrich. (2012). *Booklet zur PARADIES: TRILOGIE – LIEBE, GLAUBE, HOFFNUNG*. Wien: HOANZL.
- Siciliano, Enzo. (1980). *Pasolini. Leben und Werk*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag.
- Spila, Piero. (2002). *Pier Paolo Pasolini*. Rom: Gremese editore.

- Stein, Ulrich. (1980). *Realistischer und mythischer Film. Anmerkungen zu den Film Konzepten Alexander Kluges und Hans-Jürgen Syberbergs*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien. Bamberg: C.C. Buchners Verlag. S. 345-364.
- Stiglegger, Marcus. (2002). *Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers*. In: Frölich, Margit/Reinhard, Mittel/Karsten, Visarius (Hrsg.): No Body is Perfect. Körperbilder im Kino. Arnoldshainer Filmgespräche. Bd. 19. Marburg: Schüren Verlag. S. 9-28.
- Stiglegger, Marcus. (2006). *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Stiglegger, Marcus. (2012). „Ach, meine nackten Füße ...“. *Pasolinis Film TEOREMA als Nullpunkt des Bürgertums*. In: Bär, Peter/Gerhard Schneider (Hrsg.): Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie. Bd. 8. Pier Paolo Pasolini. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 65-72.
- Taylor, Henry M./Margit, Tröhler. (1999). *Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm*. In: Heller, Heinz-B./Karl, Prümm/Birgit, Peulings (Hrsg.): Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Marburg: Schüren Verlag. S. 137-152.
- Tilch-Bauschke, Edeltraud. (2012). *Frauen und Mütter in Pasolinis Film TEOREMA. Einige kritische psychoanalytische Überlegungen*. In: Bär, Peter/Gerhard Schneider (Hrsg.): Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie. Bd. 8. Pier Paolo Pasolini. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 73-88.
- Tischleder, Bärbel. (2002). „They are Called Boobs“ *Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino*. In: Frölich, Margit/Reinhard Mittel/Karsten Visarius (Hrsg.): No Body is Perfect. Körperbilder im Kino. Arnoldshainer Filmgespräche. Bd. 19. Marburg: Schüren Verlag. S. 55-70.
- Traub, Ulrike. (2010). *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Walker, Christoph E. (2012). „Die Welt gehört denen, die sich nehmen, was sie brauchen“. *Einige psychoanalytische Anmerkungen zu Pasolinis Film ACCATONE*. In: Bär, Peter/Gerhard Schneider (Hrsg.): Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie. Bd. 8. Pier Paolo Pasolini. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 41-55.
- Witte, Karsten. (1998). *Der Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*. Transversen Bd. 4. Berlin: Vorwerk 8.
- Wölfflin, Heinrich. (1976). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 15. Aufl. Basel: Verlag Schwabe & Co.

- Wulff, Constantin. (1995). *Eine Welt ohne Mitleid. Ulrich Seidl und seine Filme*. In: Illetschko, Peter (Hrsg.): *Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich*. Wien: Wespennest. S. 240-254.

Zeitschriften

- Barthes, Roland. (1974). *Diderot, Brecht, Eisenstein*. In: *Filmkritik* Jg. 18, Heft 11. S. 496-503.
- Jahraus, Oliver. (2014). *SALÓ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose*. In: Erstic, Marijana/Christina, Natlacen (Hrsg.): *Navigationen*. Jg. 14, Heft I. S. 23-34.
- Ritzer, Ivo/Marcus, Stiglegger. (2012b). *Film|Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie*. In: Ders. (Hrsg.): *Navigationen*. Jg. 12. Heft. I. S. 7-15.
- Schmid, Birgit. (2003). *Forscher am Lebendigen. Portrait von Ulrich Seidl*. In: *Filmbulletin. Kino auf Augenhöhe*. 2/2003. Nr. 244. S. 46-52.

Internetquellen

- Backes, Gertrud M. (2008). *Von der (Un-)Freiheit körperlichen Alter(n)s in der modernen Gesellschaft und der Notwendigkeit einer kritisch-gerontologischen Perspektive auf den Körper*. In: *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie*. Bd. 41, Heft 3. S. 188-194. <http://link.springer.com/journal/391/41/3/page/1>, Zugriff: 27.04.2014. ,
- Demmerle, Denis. (2013). *Es geht immer um Machtverhältnisse*. <http://berliner-filmfestivals.de/2013/01/ulrich-seidl-im-interview-zu-paradies-liebe>, Zugriff: 05.05.2014.
- Dotzauer, Gregor. (2009). *Pier Paolo Pasolini. Beeil dich, Nacht, geh schnell vorbei*. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/pier-paolo-pasolini-beeil-dich-nacht-geh-schnell-vorbei/1601420.html>, Zugriff: 25.05.2014.
- Felperin, Leslie. (2012). *Review: ‚Paradise: Love‘*. <http://variety.com/2012/film/reviews/paradise-love-1117947564/>, Zugriff: 26.03.2014.
- Gugutzer, Robert. (2008). *Alter(n) und die Identitätsrelevanz von Leib und Körper*. In: *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie*. Bd. 41, Heft 3. S. 182-187. <http://link.springer.com/journal/391/41/3/page/1>, Zugriff: 27.04.2014.
- Hallenslebens, Silvia. (2012). *Paradies: Liebe*. http://www.epd-film.de/33194_91053.php, Zugriff: 26.03.2014.

- Harper, Brit/Marika, Tiggemann. (2008). *The effect of thin ideal media images on women's self-objectification, mood, and boody image*. http://psy.haifa.ac.il/~ep/Students_Post/Projects/Project_1/201011/harper_tiggemann_2008.pdf, Zugriff: 20.05.2014.
- Huber, Christoph/Barbara, Petch. (2013). *Ulrich Seidl. Vom Paradies in die Keller*. http://diepresse.com/home/kultur/film/1511588/Ulrich-Seidl_Vom-Paradies-in-die-Keller, Zugriff: 05.05.2014.
- Hunter, Allen. (2012). *Paradise: Love*. <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/paradise-love/5042109.article>, Zugriff: 26.03.2014.
- Kessler, Frank. (1998). *Fakt oder Fiktion? Zum programmatischen Status dokumentarischer Bilder*. In: *Montage/AV*, 7/2/. S. 63-78. http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Frank_Kessler_Fakt_oder_Fiktion.pdf, Zugriff: 16.03.2014.
- Lutz, Cosima. (2013). *Lolitas keusches Doktorspiel im Diät-Camp*. <http://www.welt.de/kultur/kino/article113489145/Lolitas-keusches-Doktorspiel-im-Diaet-Camp.html>, Zugriff: 26.03.2014.
- Michotte van den Berck, Albert. (2003). *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion*. In: *Montage/AV*, 12/1/, S. 110-125. http://www.montageav.de/pdf/121_2003/12_1_vandenberck.pdf, Zugriff: 16.03.2014.
- Peters, Bernd. (2012). *„Beachboys“ in Kenia*. <http://www.express.de/panorama/beachboys--in-kenia-sex-touristin-marisa-z---52--erzaehlt,2192,21305378.html>, Zugriff: 30.06.2014.
- Poet, Paul. (2014). *Die Schmutzigen, Hässlichen und die Gemeinen: Der andere österreichische Film*. <http://www.vice.com/alps/read/vice-guide-to-austro-film-einleitung>, Zugriff: 13.03.2014.
- Presseheft Import Export – Interview mit Ed Lachman. (2007). http://www.movienetfilm.de/import_export/ph.pdf, Zugriff: 05.03.2014. S. 9-10.
- Presseheft Import Export – Interview mit Ulrich Seidl. (2007). http://www.movienetfilm.de/import_export/ph.pdf, Zugriff: 05.03.2014. S. 6-8.
- Schöning, Jörg. (2013). *Seidl-Film „Paradies: Glaube“: Mein Lustknabe am Kreuz*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/paradies-glaube-zweiter-teil-der-trilogie-von-ulrich-seidl-a-888960.html>, Zugriff: 26.03.2014.
- Seidl, Ulrich. *Ulrich Seidl Filmproduktion*. <http://www.ulrichseidl.com/de/54Profil/02Team.shtml>, Zugriff: 06.06.2014.
- Souriau, Etienne. (1997). *Die Struktur des filmischen Universums*. In: *Montage/AV*. 6/2/. S. 140-157. http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Etienne_Souriau_Die_Struktur_des_filmischen_Universums.pdf, Zugriff: 15.03.2014.

- Volk, Stefan. (2013). *Dicke im Film. Zu breit für die Leinwand?* In: Film-Dienst 10/2013. <http://www.filmdienst.de/filmdienst-inhaltsangabe/einzelansicht/dicke-im-film,157756.html>, Zugriff: 21.05.2014.
- Waskönig, Sven. (2013). *Net zwicken! Ulrich Seidl und seine PARADIES-Trilogie.* <http://www.arte.tv/de/net-zwicken-ulrich-seidl-und-seine-paradies-trilogie/7307292,CmC=7307324.html>, Zugriff: 26.02.2014.

Filmografie

- ACCATTONE (IT 1961; Regie: Pier Paolo Pasolini). D: Filmgalerie 451.
- DER BALL (A 1982; Regie: Ulrich Seidl). D: Alamode Film.
- DIE FREMDE (A 2000; Regie: Götz Spielmann). Teamfilm.
- DIE KLAVIERSPIELERIN (A/D/F/PL 2001; Regie: Michael Haneke). Euro Video.
- EINSVIERZIG (A 1980; Regie: Ulrich Seidl).
- GILBERT GRAPE – IRGENDWO IN IOWA (USA 1993; Regie: Lasse Hallström). Concorde Video.
- HUNDSTAGE (A 2001; Regie: Ulrich Seidl). D: Alamode Film.
- IMPORT EXPORT (A/UKR 2007; Regie: Ulrich Seidl). D: Alamode Film.
- JESUS, DU WEIßT (A 2003; Regie: Ulrich Seidl). D: Hoanzl.
- MAMMA ROMA (IT 1962; Regie: Pier Paolo Pasolini). D: Kinowelt Home Entertainment GmbH.
- MODELS (A 1999; Regie: Ulrich Seidl). D: Alamode Film.
- NORDRAND (A/D/CH 1999; Regie: Barbara Albert). Hoanzl.
- PARADIES: GLAUBE. (A/D/F 2012; Regie: Ulrich Seidl). D: Hoanzl.
- PARADIES: HOFFNUNG. (A/D/F 2012; Regie: Ulrich Seidl). D: Hoanzl.
- PARADIES: LIEBE. (A/D/F 2012; Regie: Ulrich Seidl). D: Hoanzl.
- PRECIOUS – DAS LEBEN IST KOSTBAR (USA 2009; Regie: Lee Daniels). Euro Video.
- SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM (IT 1975; Regie: Pier Paolo Pasolini). Universum Film GmbH.
- Super Size Me (USA 2004; Regie: Morgan Spurlock). Paramount Home Entertainment.

8. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, insbesondere keine anderen als die angegebenen Informationen aus dem Internet. Diejenigen Paragraphen der für mich gültigen Prüfungsordnung, welche etwaige Betrugsversuche betreffen, habe ich zur Kenntnis genommen. Der Speicherung meiner Masterarbeit zum Zweck der Plagiatsprüfung stimme ich zu. Ich versichere, dass die elektronische Version mit der gedruckten Version inhaltlich übereinstimmt.

Laura Melchior

Siegen, den 21.08.2014

Laura Maria Melchior