

**Timo Storck, Andreas Hamburger,  
Karin Nitzschmann, Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.)  
François Ozon**

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im CINEMA QUADRAT. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
- BAND 3** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Buñuel. 2005.
- BAND 4** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
- BAND 5** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
- BAND 6** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
- BAND 7** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite [www.cinema-quadrat.de](http://www.cinema-quadrat.de) und über den Bücherdienst psychosozial ([www.psychosozial-verlag.de](http://www.psychosozial-verlag.de)) erhältlich.

Bisher im Psychosozial-Verlag erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 8** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
- BAND 9** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
- BAND 10** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
- BAND 11** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
- BAND 12** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
- BAND 13** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.
- BAND 14** Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. 2018.

## Band 15

### Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Timo Storck, Andreas Hamburger,  
Karin Nitzschmann, Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.)

# **François Ozon**

## **Täuschung und subjektive Wahrheit**

Mit Beiträgen von Dirk Blothner, Isolde Böhme, Petra Heymanns,  
Jochen Hörisch, Gerhard Midding, Dietrich Stern, Marcus Stiglegger,  
Timo Storck, Rüdiger Suchsland und Sabine Wollnik

Psychozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim

Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie  
Heidelberg-Mannheim

Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe  
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung  
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information

der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek

verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie;

detaillierte bibliografische Daten sind

im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2019 Psychosozial-Verlag, Gießen

E-Mail: [info@psychosozial-verlag.de](mailto:info@psychosozial-verlag.de)

[www.psychosozial-verlag.de](http://www.psychosozial-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes  
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,  
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftli-  
che Genehmigung des Verlages reproduziert oder  
unter Verwendung elektronischer Systeme verar-  
beitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: François Ozon beim Film-  
dreh von *Jeune & Jolie* © Weltkino Filmverleih/

Quelle: Filmbild Fundus

Umschlaggestaltung und Innenlayout  
nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

ISBN 978-3-8379-2839-6 (Print)

ISBN 978-3-8379-7427-0 (E-Book-PDF)

ISSN 2367-2412

# Inhalt

<b>Täuschung und subjektive Wahrheit in den Filmen François Ozons</b> Einleitung und Überblick <i>Timo Storck</i>	7	<b>Grundlegende Texturen seelischer Gestaltung</b> Eine Filmwirkungsanalyse von <i>Le refuge</i> (2009) <i>Dirk Blothner</i>	63
<b>Doppeltes Spiel</b> François Ozons Kino der Verwandlung <i>Gerhard Midding</i>	15	<b>Das nasse Element</b> Filmanalytische Anmerkungen zu François Ozons <i>Swimming Pool</i> (2003) <i>Jochen Hörisch</i>	71
<b>Vom Verschwinden und Wiederkehren</b> Ozon und der existenzial-philosophische Essayfilm am Beispiel von <i>Sous le sable</i> (2000) <i>Marcus Stiglegger</i>	27	<b>(Ver-)Wandlungen zwischen Eros und Thanatos</b> Zu François Ozons <i>Eine neue Freundin</i> (2014) <i>Petra Heymanns</i>	81
<b>Gestalten inneren Erlebens</b> Zur Musik in <i>Frantz</i> (2016) und <i>8 Frauen</i> (2002) <i>Dietrich Stern</i>	39	<b>Das Grauen und das Färben, oder: Zur Erotik der Lüge in François Ozons <i>Frantz</i> (2016)</b> <i>Timo Storck</i>	91
<b>Vom Verschwinden, der Melancholie und der Trauer in <i>Unter dem Sand</i> (2000)</b> <i>Isolde Böhme</i>	47	<b>Der doppelte Regisseur</b> Zwischen Sex und Spannung: Der Filmemacher François Ozon und sein Film <i>L'Amant double</i> (2017) <i>Rüdiger Suchsland</i>	103
<b>Sterben lernen</b> Zu François Ozons <i>Die Zeit, die bleibt</i> (2005) <i>Sabine Wollnik</i>	55	<b>Danksagung</b>	109
		<b>Herausgeberin und Herausgeber</b>	111



# Täuschung und subjektive Wahrheit in den Filmen François Ozons<sup>1</sup>

## Einleitung und Überblick

Timo Storck

### Ozons!

Im November 2018 ist der französische Regisseur François Ozon 51 Jahre alt geworden und kann auf eine über 25 Jahre lang andauernde (erste?) Schaffensperiode zurückblicken, die von enormer Produktivität und Kreativität geprägt ist. Von Beginn an zeichnet ein Aspekt seine Filme besonders aus: das Wagnis. Asibong (2008, S. 10) ist der Hinweis darauf zu verdanken, dass Ozons Name im Französischen einen Gleichklang zur Aufforderung in der ersten Person Plural aufweist: »Osons!« – »Wagen wir es« bzw. »Lasst es uns wagen«.

Ozons Wagnis liegt in einer Radikalität der Erkundung seiner Themen, ob es nun Sex und Geschlecht oder Tod und Verlust sind, zwei der Bereiche, um die es sich in Ozons Filmen immer wieder dreht. Es gelingt ihm dabei, diese Themen tiefgehend (weil doppelbödig – im-

merhin ist Doppelbödigkeit die zuverlässigste Form von Tiefgang) und berührend anzugehen – ohne dass seine Filme dabei eine Schwere haben bzw. behalten.

Natürlich geht es ihm dann in der Darstellung von Sex und Geschlecht einerseits um eine Erkundung genau dieser Themen. Es würde aber andererseits zu kurz greifen, seine Filme darauf zu reduzieren. Vielmehr stehen Sex und Geschlecht mit anderen wiederkehrenden Elementen (vor allem Meer oder Zugfahren) in einer Reihe von Motiven, die mit einem Eintauchen oder einer Bewegung in etwas zu tun haben, in dem das Wagnis in der Veränderung oder Transformation liegt: »Ozons Filme kreisen ununterbrochen um die Frage der Dynamik von Bewegung, Wechsel, Fortschritt und Veränderung« (Asibong, 2008, S. 1; Übers. TS; vgl. zu Sex und Veränderung bei Ozon im Besonderen Wende, 2016; zum Thema der Kleidung darin Schilt, 2011, S. 4ff.). Um Transformation geht es dabei nicht selten im ganz eigentlichen Sinn einer Trans\*formation, der Bildung eines Jenseits der fixen Kategorien in der Überschreitung: Nicht zuletzt geschlechtliche »Wahrheit« wird in Bewegung versetzt, sowohl Sex/Geschlecht als auch Veränderung können dabei im

.....  
1 Das vorliegende Buch geht zurück auf das 16. Mannheimer Filmseminar: Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie, das am 14. sowie vom 19. bis 21. Januar 2018 im Cinema Quadrat in Mannheim stattfand. Gezeigt wurden *Der andere Liebhaber*, *Eine neue Freundin*, *8 Frauen*, *Unter dem Sand*, *Swimming Pool*, *In ihrem Haus* und *Frantz*.

wechselseitigen Lichtschein beleuchtet werden. Besonders deutlich wird dies etwa in *Eine neue Freundin* und der darin thematisierten Frage geschlechtlicher Identität jenseits fixer Kategorien. Mal wird dabei dem Wagnis der Veränderung ausgewichen (wenn man etwa die Protagonistin in *Rückkehr ans Meer* betrachtet), mal wird es radikal angenommen.

## Dreh-Bücher und Einbildungs-Romane

Wenn wir die Beiträge des vorliegenden Bandes nun unter die Überschrift »Täuschung und subjektive Wahrheit« setzen, dann ist damit auf ein wiederkehrendes Merkmal der Filme François Ozons verwiesen, nämlich das Spiel mit den Ebenen subjektiver Wirklichkeit und vermeintlich objektiver Realität. Als Zuschauer sind wir, beispielsweise in *Unter dem Sand*, *Swimming Pool* oder *Frantz*, immer wieder mit einer Uneindeutigkeit der Darstellung und Erzählung konfrontiert, die wir oft zunächst noch nicht einmal als Uneindeutigkeit erkennen, weil Ozons filmischer Stil in seinen Grundzügen zwar verspielt und andeutungsreich, aber doch klar ist. Uns begegnen filmische Wendungen, die erst rückblickend erkennen lassen, welche Offenheit uns zuvor begegnet ist. Ich möchte versuchen, dem in seinen Grundlagen und Konsequenzen unter Rückgriff auf zwei mir passend erscheinende Bezeichnungen kurz nachzugehen: In Ozons filmischem Werk finden sich *Dreh-Bücher* und *Einbildungs-Romane*.

Das betrachterische Phänomen, im Film auf eine Figur zu stoßen (die nicht nur narrativ ist, wie z. B. die Farben in *Frantz* zeigen), die das bisher Geschehene umwendet, ist in Ozons Drehbüchern genau so angelegt. Er führt uns auf eine Fährte, beispielsweise in den Szenen zu Beginn von *Unter dem Sand*, in denen wir die Protagonisten (Marie und Jean) miteinander interagie-

ren sehen, die sich im Verlauf als zumindest uneindeutig, wenn nicht irrig erweist: Wenn sich später herausstellt, dass wir Szenen zwischen Marie und ihrem Mann sehen, die sich in der Perspektive ihrer inneren Welt so zeigen, dann wird rückwirkend unklar, was wir zuvor gesehen haben. Andere Beispiele, in denen Darstellungen (nicht zuletzt von geschlechtlicher Identität) sich als uneindeutig erweisen, lassen sich zuhauf finden. Ozon schreibt nicht einfach Drehbücher – er schreibt Dreh-Bücher, Vorlagen für Filme, die sich dann drehen und wenden lassen, ohne dass Beliebigkeit entsteht, sondern vielmehr eine überaus faszinierende Form der Erkundung eines oder mehrerer Themen, die zurecht nicht einfach aufgelöst werden.

Eine weitere Besonderheit ergibt sich dadurch, dass wir als Zuschauer zwar ein ums andere Mal auf eine falsche Fährte geführt werden, dabei aber nicht das Gefühl entsteht, der Regisseur würde uns schlicht ins Leere laufen lassen. *Ozon hat seinen Spaß mit uns* (wie sich auch in zahlreichen Interviews zeigt), er tritt uns dabei nicht gegenüber, sondern nimmt sein Publikum ernst. Das tut er auch in hohem Maße mit seinen Schauspielern (die in Teilen wie eine Art Ensemble wirken; vgl. zum *acteur fétiche* bzw. zur *actrice fétiche* Hediger, 2016) – und nicht zuletzt mit seinen Figuren. Es dürfte einzigartig sein, in welchem Ausmaß Ozon Dekonstruktion (von Themen, Lebensentwürfen, Eindeutigkeit, Wirklichkeit) mit Entwicklung verbindet: So sehr es immer wieder brüchig wird, was seine Figuren und seine Zuschauer zu wissen meinen, so sehr ergibt sich doch gerade daraus Entwicklung – mal in der Identitätsbildung (z. B. der geschlechtlichen oder sexuellen), mal in Trauerprozessen. Diese Entwicklungen werden getragen von der Täuschung, Lüge oder Uneindeutigkeit – seine Narrative sind Einbildungs-Romane, Darstellungen von Entwicklung rund um Täuschung und subjektive Wahrheit.

## Überblick über die Beiträge

Im vorliegenden Band sind Beiträge zu Filmen Ozons zwischen 2000 und 2017 versammelt (vgl. zu einer werkgeschichtlichen Einordnung vor allem Asibong, 2008), im Einzelnen: *Unter dem Sand* (*Sous le sable*, 2000), *8 Frauen* (*8 femmes*, 2001), *Swimming Pool* (2003), *Die Zeit, die bleibt* (*Le temps qui reste*, 2005), *Rückkehr ans Meer* (*Le refuge*, 2009), *Eine neue Freundin* (*Une nouvelle amie*, 2014), *Frantz* (2016) und *Der andere Liebhaber* (*L'Amant double*, 2017).

Gerhard Midding (Filmkritiker) gibt einleitend einen filmwissenschaftlichen Überblick über das Werk. Er arbeitet beginnend mit den frühen Kurzfilmen bis hin zu *Der andere Liebhaber* die zentralen Merkmale des Œuvres heraus: Auch für Midding geht es in den Filmen Ozons um ein »Schauspiel einer Grenzüber-tretung« und dies im Hinblick auf Geschlechterrollen und (andere) gesellschaftliche Normen und Tabus oder um das Verhältnis von Imagination und Realität: Jene triumphiere über diese, helfe aber auch bei deren Bewältigung. Bei Ozon erwarten den Zuschauer »falsche Fahrten«, »Erzählabyrinth« und »Darstellungstabus«, aber nicht auf unwegsame Weise, sondern einladend und dies insbesondere dahin gehend, »zu verbotenen Blicken ermutigt zu werden«. Man ist also bei Ozon auf etwas eingestellt, weiß aber nie so recht auf welche Brechung oder Täuschung, nur dass es eine geben wird. Ozon spielt mit Erwartungen und nicht zuletzt auch mit filmischen Konventionen: Sein Kino »eminent europäische[r] Ausrichtung« ist geprägt von seiner Kenntnis der Filmgeschichte, was ihm nicht nur filmische Zitate möglich macht (bis hin zu einer, so Midding, »cinéphilien Umwidmung«), sondern auch Zitate in Form der schauspielerischen Besetzung, sowohl im Hinblick auf die (nicht zuletzt französische) Filmgeschichte, sondern auch im Hin-

blick auf seine eigenen zurückliegenden Filme, man denke nur an Ludivine Sagnier und ihre Rollen in *Tropfen auf heiße Steine*, *8 Frauen* und *Swimming Pool*, zu nennen sind natürlich auch Charlotte Rampling, Jérémie Rénier oder Melville Poupaud (der mit dem bevorstehenden *Alexandre* auch bereits auf drei zentrale Rollen in Ozon-Filmen kommt). Was dabei als Ironie zu beginnen scheint, erweist sich als Mittel der Erkundung wiederholter Themen. Ozon bleibt nicht dabei stehen, etwas zu karikieren oder zu überzeichnen, sondern gelangt zu einer Vertiefung. Neben Sex und Verlust ist der Spiegel ein zentrales Motiv, der diese Stränge letztlich verbindet. In Ozons Filmen sehen Charaktere in Spiegel, wir sehen Spiegelungen von ihnen. Damit sind Fragen von Selbsterkenntnis oder Trugbildern verbunden und eben auch ein (vermeintlich voyeuristischer) Blick, den man in die Welt wirft und in dem man nicht zuletzt ein Bild von sich selbst findet.

Marcus Stiglegger (Filmwissenschaftler) vertritt die These, dass sich Ozons Filme als Essayfilme begreifen lassen können. In Fortführung – und Anwendung auf das Medium Film – der Form des »Essai« bei Montaigne trägt er Merkmale zusammen: Die zyklische Struktur und offene Form stehen dabei im Zentrum. Auch bei Montaigne begegnet uns die Doppelform aus »deutlich gekennzeichneter Autorschaft« und der Aufforderung an den Rezipienten zur Mitarbeit. Essayistisches Erzählen im Medium Film entzieht sich deutlichen Kategorien, so Stiglegger, nicht zuletzt denen von Spielfilm oder dokumentarischem Film. In einer Art von »simuliertem Assoziieren« im Medium Film (der notwendigerweise als fertiges Produkt eine andere Art von Spontaneität hat) geht es hier um die Erkundung eines Themas in Form der subjektiven Erlebnisweise des Regisseurs. Stiglegger stellt Ozon hier in eine Tradition des französischen Kinos und zeigt anhand von *Unter dem Sand* und besonders der Darstellung des Auftretens von Jean,

dem verschwundenen Ehemann der Protagonistin, wie Ozon keine »Differenzmarker« zwischen subjektivem Erleben und Realität verwendet: In den filmischen Bildern taucht Jean nach dem Verschwinden genau so auf wie zuvor, in einer »Kontinuität des Fluiden« werden die Grenzen zwischen filmischer Beobachtung und subjektiver Vision immer wieder aufgelöst. Stiglegger spricht von »Ghostimacy«, die Marie und damit auch wir erleben und die durch filmische Themen von Spiegel und Wasser wiederholt wird.

*Dietrich Stern* (Musikwissenschaftler) diskutiert die Musik bei Ozon anhand der in dieser Hinsicht denkbar weit auseinanderliegenden Filme *8 Frauen* und *Frantz*. Beide sind in film-musikalischer Hinsicht besonders: In *Frantz* musizieren die Protagonisten (klassisch), in *8 Frauen* verfallen die titelgebenden Protagonistinnen in die Darbietung von Musicalstücken. In *Frantz*, so Sterns Analyse, werden die klassischen Musikstücke von Chopin, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow und Debussy zu »Transporteuren der Handlung« (nicht zuletzt, weil wir sie nicht nur hören, sondern auch gespielt sehen) und »ähnlich wie beim Umgang mit der Farbe [im überwiegend schwarz-weiß gehaltenen *Frantz*; TS] soll etwas über das Innenleben der Figuren erzählt werden, das in der äußeren Handlung nicht deutlich werden kann«. Die intradiegetische Musik ist dabei nicht nur in diesem Sinn expressiv, sondern beantwortet gleichsam zugleich den inneren Zustand der Figuren, etwa als Trost gegenüber einer Trauer »wie von einer mütterlichen Umarmung«. Sterns Analyse der Musik erweist Anna, statt der titelgebenden männlichen Figur, als Hauptfigur in *Frantz*. Auch in *8 Frauen* steht die Musik in engster Verbindung mit der Figurenzeichnung, hier in Form von Musicalnummern, die es schaffen, zugleich Vertiefung und ironische Überzeichnung zu sein.

Im Anschluss an diese dem Gesamtwerk gewidmeten Texte folgen Arbeiten zu einzelnen

Filmen – zunächst, die chronologische Reihe vorwegnehmend, – die drei Filme der »Trauer-Trilogie« (*Unter dem Sand*, *Die Zeit, die bleibt* und *Rückkehr ans Meer*).

Besonders in *Unter dem Sand* tritt das Wasser-Thema (und das von Verlust) in Ozons Filmen ins Zentrum. Nachdem dies bereits im vorangehenden Beitrag von Stiglegger als »Wasserwelt« thematisiert worden ist, arbeitet *Isolde Böhme* (Psychoanalytikerin) heraus, wann wir im Narrativ eines Übergangs von Melancholie zu (potenziell gelingender) Trauer in *Unter dem Sand* mit dem Wasser konfrontiert sind: nämlich nicht nur in Form des Meeres, in dem Jean verschwindet, sondern auch in einer Einstellung durch ein Aquarium hindurch, etwa in Form laufenden Badewassers oder zur Unterstreichung einer Abweisung. Böhme zeigt, wie im Film die Figur des Still-Lebens als Ausdruck eines melancholischen Selbstverlusts im Anschluss an den Verlust eines geliebten Menschen eingesetzt wird. Ozon spielt dabei mit den Perspektiven: Während für alle anderen außer Marie Jean nicht bloß verschwunden, sondern gestorben ist (bis hin zur gefundenen Leiche spät im Film), zeigt Ozon uns, wie sie ihn weiter sieht. Was bedeutet das für uns Zuschauer? Folgen wir der subjektiven Perspektive Maries (und damit der Täuschung)? Und falls ja, wo beginnt diese eigentlich – war Jean schon vor seinem Weg ins Wasser nicht existent außerhalb von Maries Erleben? Neben dem Spiel mit dem Titel, der letztlich auch *Im Wasser* statt *Unter dem Sand* lauten könnte, begegnet uns auch hier Ozons »Trick« gegenüber seinem Stoff und seinem Publikum: Hat man erst einmal die Pointe des Narrativs erkannt (Jean ist verschwunden/tot, aber Marie stellt ihn sich weiterhin vor), dann wird rückwirkend umso unklarer, ab wann die Täuschung begonnen haben kann.

*Sabine Wollnik* (Psychoanalytikerin) widmet sich im dann folgenden Beitrag dem zweiten Film in Ozons Trauer-Trilogie, *Die Zeit die*

bleibt. Der Film erzählt vom Sterben des 31-jährigen Modefotografen Romain. Wollnik arbeitet heraus, wie sich in dessen »existenzieller Krise« nach einer Krebsdiagnose mit Prognose eines raschen tödlichen Verlaufs, eine Leere zeigt – in seiner beruflichen Erfüllung, aber auch in den (meisten seiner) Beziehungen. Sie zeigt, wie die Teilhabe daran für die Zuschauer gerade einen »Denk- und Fühlraum« erschaffe, eine »kontemplative Stimmung«, die zur Selbstreflexion anrege. Ozon selbst sei es im Film darum gegangen zu erkunden, »was bleibt«, wenn man kein konkretes (z. B. künstlerisches) Werk hinterlässt. So ist es zu verstehen, dass Romain sich darauf einlässt, mit einer ihm zuvor unbekanntem Kellnerin ein Kind zu zeugen. Auf seiner letzten Zugfahrt (auf die Bedeutung der Züge geht Dirk Blothner besonders ein) zum Strand, an dem er sterben wird, sieht er ferner eine stillende Mutter. Auf den Gleichklang von Mutter und Meer im Französischen geht Wollnik am Ende ihres Beitrags ein: In ihrer Interpretation findet Romain keinen Halt in Beziehungen, »aber es gelingt ihm, die Welt zu besetzen«, so dass sein Abschied aus dem Leben etwas Ruhiges (wenn auch Einsames) bekommen kann. Eine solche »Besetzung der Welt« steht womöglich mit der Zeugung im Zusammenhang. So kann *Le temps qui reste*, so möchte ich ergänzen, wohl auch verstanden werden als äquivokes *La tombe qui reste* – als bleibendes Grabmal, aber eben im Sinne einer bleibenden Hinterlassenschaft, hier das Kind, das lebt bzw. gar erst dann geboren wird, nachdem Romain gestorben ist.

Das Thema unterschiedlicher Texturen steht im Mittelpunkt des Beitrags von Dirk Blothner (Psychoanalytiker) zu *Rückkehr ans Meer*, dem dritten Film der Trauer-Trilogie, auch hier in Auseinandersetzung mit Tod, Zeugung, Zugfahren und dem Meer. Blothner hebt mit Schilt (2011) hervor, dass sich Ozon in seinen Filmen für »Stoffe in Bewegung« interessiert habe, mit besonderer Beachtung einer »Fabrikation«/Ver-

stofflichung des Begehrens, auch im Zuschauer. In *Rückkehr ans Meer* sieht Blothner eine Dreiteilung: Ein Mittelteil, der Züge des Träumerischen aufweise, wird gerahmt von Texturen des Zwangs oder einer »Form der Besessenheit«. Der Film erzählt die Geschichte der schwangeren Mousse, die den Vater ihres Kindes im Zusammenhang der gemeinsamen Heroinsucht durch eine Überdosis verloren hat (erneut ist es der Schauspieler Melville Poupaud), sich daraufhin ans Meer zurückzieht und dort einige Zeit mit Paul, dem Onkel ihres ungeborenen Kindes, verbringt und ihn am Ende des Films mit dem Säugling zurücklässt. Im ersten Teil des Films herrschen Zwang, Sucht und Besessenheit, die sich unter anderem in Zugfahrten versinnbildlicht finden: in einer Eingleisigkeit des Psychischen. Im Mittelteil verändern sich die Szenerie, die Farben und die Stimmung in eine »eher fließenden Form der psychischen Existenz«, eine »vielgestaltige Unruhe des Psychischen, die nun im Erleben des Zuschauers die Führung übernimmt« oder eine reine »Textur des träumerischen Begehrens«. Nun geht es um Erotik, um Traum und um Trauer – bevor allerdings im Schlussteil wieder eine radikale Realität die Führung übernimmt, wieder durch eine Fahrt in einem Zug eingeleitet, wieder mit präsenterer Drogensucht und mit einem Abbruch von Kontakt.

Erkennt man also immer deutlicher einige der Leitfiguren Ozons, so überrascht es auch nicht, dass als nächstes Jochen Hörisch (Medienwissenschaftler) seinen Beitrag zu *Swimming Pool* mit »Das nasse Element« betitelt. Er schließt direkt an die Themen der Trauer-Trilogie an, wenn er die Rolle von Mobilität (und darin besonders die des Zuges in der Geburtsstunde des Kinos) und der Medien/Elementen für den Film als Einstieg nimmt. In *Swimming Pool* tritt zudem ein weiteres Thema erneut ins Zentrum, das in der Trauer-Trilogie in *Unter dem Sand* aufgetaucht war, nämlich die radikale

Darstellung subjektiven Erlebens und subjektiver Wahrnehmung (auch hier durch dieselbe Schauspielerin, nämlich Charlotte Rampling). *Swimming Pool* erzählt (auch hier ein Thema vorzeichnend, das in *Rückkehr ans Meer* ebenfalls zentral ist) von der Romanschriftstellerin Sarah, die sich zum Schreiben ins Ferienhaus ihres Verlegers zurückzieht und dort (vermeintlich) auf dessen Tochter trifft. Am Ende wird für den Zuschauer aufgedeckt, dass die Verleger-tochter jemand anders ist, sodass unklar wird, wen Sarah getroffen hat und ob es überhaupt real gewesen ist. Hörisch zeigt, wie in Ozons Filmen »Oppositionspaare« eine zentrale Stellung einnehmen: In *Swimming Pool* vor allem alt vs. jung, aber eben auch innere Wirklichkeit und äußere Realität. Dass zudem nicht im Meer, sondern im Pool geschwommen wird, ist zum einen als eine Andeutung des Privaten/ Subjektiven zu verstehen, aber zum anderen auch, so Hörisch, als Auslassung von »la mèr(e)« bzw. als ein Ringen um das Hervorbringen eines Produkts, hier des Romans. Es erscheint ferner »ein Zentralmotiv des Gesamtwerks« Ozons, nämlich die »Sein-Schein-Unterscheidung« – allerdings in besonderer Weise. Hörisch meint, dass Ozons zu vermutende Lacan-Kenntnisse ihn wissen lassen, dass das Reale das sei, »was nicht weggeht, auch wenn man nicht daran glaubt«. Ozon zeige also, in *Swimming Pool* und anderswo, »dass es das Andere dessen, was es wirklich gibt, seinerseits wirklich gibt«. Es geht um die Realität der Fiktion, um deren Grundlagen und Folgerungen – und Entwicklungsmöglichkeiten.

Dazu passt der Anschluss des Beitrags von Petra Heymanns (Psychoanalytikerin), die *Eine neue Freundin* einleitend als »Entwicklungsmärchen« bezeichnet. Im Film, der die Beziehung zwischen Claire und David thematisiert, die beide ihre beste Freundin bzw. Ehefrau Laura verloren haben, geht es im ganz eigentlichen Sinn um Trans\*formation, dergestalt, dass Da-

vid Frauenkleider trägt und sich zwischen ihm und Claire eine Liebesbeziehung entwickelt, entlang der sich »asymmetrische« Trauerprozesse strukturieren. Heymanns sieht drei Themen in *Eine neue Freundin*: den gesellschaftskritischen Aspekt (im Hinblick auf Gender und Normativität), Trauerarbeit und Identitätsbildung, die miteinander verflochten sind. Insbesondere oszilliere der Film »immer wieder vexierbildartig zwischen den Themen Trauerarbeit und Transformation«. Besonders reizvoll ist, dass es hier nicht mehr nur um Oppositionspaare (wie von Hörisch herausgestellt) geht, sondern um die Grenzen der Eindeutigkeit: Was lieben und begehren Claire und David aneinander? Was sehen sie an sich? Allenfalls geht es hier um das Oppositionspaar von Opposition und Nicht-Opposition (in einem dichotomen Sinn). Jeder Versuch, so Heymanns, und insbesondere jeder psychoanalytische Versuch, droht in Festschreibungen zu enden. Identitätsbildung, so werde gezeigt, sei Teil eines Prozesses, der »wiederholt von Vielschichtigkeiten und Ambiguitäten geprägt« sei. In Ozons filmischer Darstellung sei »je nach Blickrichtung alles mindestens doppelt zu sehen« und es fänden sich »zu allen Überlegungen, die man zu seinen Szenen anstellt, auch Hinweise auf das Gegenteil«.

Radikal weitergeführt findet sich die Figur von Oppositionen, die ihrerseits zweifelnd infrage gestellt werden, im Thema der Lüge in *Frantz*, wie Timo Storck (Psychoanalytiker) in seinem Beitrag erörtert. Die Geschichte des Franzosen Adrien, der die deutsche Familie des von ihm im Ersten Weltkrieg erschossenen Frantz kennenlernt, ist gekennzeichnet von verschiedenen Ebenen von Lüge, subjektiver Wahrheit und Täuschung. Nicht erst in psychoanalytischer Perspektive zeigt sich hier, wie eine Ebene der Betrachtung der Entstellung einer anderen dienen kann – verdecken Adriens Anklänge einer homoerotischen Beziehung zu