GENDER OPEN REPOSITORIUM

Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie : z. B. Cathérine Breillat, Virginie Despentes und Almunda Grandes

Henke, Silvia

2004

https://doi.org/10.25595/1727

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Henke, Silvia: *Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie : z. B. Cathérine Breillat, Virginie Despentes und Almunda Grandes*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 15, 219-236. DOI: https://doi.org/10.25595/1727.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Silvia Henke

Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie: z.B. Cathérine Breillat, Virginie Despentes und Almunda Grandes

1. Was suchst du?

Ich möchte diesem Beitrag die Beschreibung zweier Kinoerfahrungen voranstellen. Im Sommer 2000 wurde Cathérine Breillats erster Film *Une vraie jeune fille*, eine Adaption ihres Romans *Le soupirail*, der 1975 aufgrund der Klassifikation als Pornofilm nie in die offiziellen Distributionskanäle kam, erstmals nach 25 Jahren im Kino in Frankreich gezeigt.[1] Nicht im Pornokino allerdings, sondern in einem normalen Kino an den Champs–Elysées, mit der Einschränkung: Zutrittsberechtigung ab 16 Jahren. Dennoch begann die Irritation schon beim Gang ins Kino. Am Eingang schlich eine fast ausschließlich männliche Klientel herum, Männer, die man sonst eher in die regulären Pornokinos verschwinden sieht, und die gekommen sind, weil sie das Label des einst als pornografisch Zensurierten anzog. Die Blicke, die sie auf die wenigen Frauen im Kinopublikum warfen, waren ebenso unsicher wie unangenehm. Denn unverhohlen schwang in diesen Blicken die Frage: Warum seht *ihr* euch diesen Film an? Wir, wir sind die Voyeure und Pornokonsumenten, aber ihr? Es scheint mir nicht zufällig, dass sich die Frage nach dem weiblichen Voyeurismus respektive Exhibitionismus, den der frühe Film von Cathérine Breillat aufwirft, schon vor Beginn des Films stellte. Nach dem Film, beim Ausgang, wussten die wenigen Frauen genau wohin schauen – sie suchten nämlich die Blicke der andern Frauen, während die Männer unsicher davonschlichen. Offensichtlich wurde hier eine bestehende Ordnung zwischen den Geschlechtern irritiert. Auf den Film werde ich zurückkommen. Was ich mit dieser Kinoerfahrung exponieren möchte, ist die Frage, wem die Blicke gehören, wem die voyeuristische Position im Kino, zwischen den Geschlechtern, im Feld des Pornografischen gehört.

Die zweite Kinoerfahrung bezüglich der Ordnung der Geschlechter im Feld des Pornografischen machte ich kurz darauf im Film *Baise-moi* von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, jenem Film, der am 1. Juli 2000 vom Conseil d'Etat in Frankreich als pornografisch zensuriert und abgesetzt wurde und der kurz darauf in der Schweiz, ebenfalls in einem normalen Kino – wenn auch nur sehr kurz – gezeigt wurde. Beim Gang ins Kino fielen mir selbstbewusste junge Paare

auf, die sich laut unterhielten und viele einzelne Männer, die herausfordernd und überlegen ins Publikum blickten. Ihre Blicke besagten: Ich weiß ja, auf was ich mich einlasse, hier geht es um Sex und Gewalt, aber ihr? Nach dem Film, der einen Exzess an weiblicher Aggressivität im Sexuellen veranstaltet, waren die jungen Männer ruhig, ihre Begleiterinnen schlichen schuldbewusst an ihrer Seite und die Pornografie gewohnten einzelnen Männer wussten wieder nicht wohin blicken. Denn: Es gab auch hier und da selbstbewusste Blicke von Kinozuschauerinnen, die mit einem Anflug von Triumph die Gesichter der Pornografie gewohnten Zuschauer musterten. Diesem Anflug von Triumph möchte ich nachgehen, denn er führt zur Frage, die mich im Folgenden interessiert, nämlich: Wem gehört die Aggression im Kino, im Feld der Pornografie, zwischen den Geschlechtern? Oder, noch einfacher: Was sucht eine Frau im Pornokino? Und bei wem stiftet sie mit ihren pornografischen Interessen mehr Verwirrung – bei den Männern, bei andern Frauen, bei sich selber?

Es geht mir im Folgenden um die Infragestellung einer bestimmten Ordnung der Geschlechter, die Pornografie vornimmt, wenn sie eine weibliche Position ins Zentrum rückt. Dass es schwierig ist, in der Pornografie die weibliche Position mit Gewinn ins Zentrum zu rücken, hat nicht wenig zu tun mit einer bestimmten feministischen Position, die die Unsicherheit gegenüber der Pornografie dahingehend gelöst hat, dass sie sie rundweg ablehnte und in den 80er Jahren die Anti-Porno-Kampagne ins Leben rief. Es scheint mir unvermeidlich, den Weg zu meinem Thema über das Hindernis zu nehmen, das durch diese feministische Negation von Pornografie als Position installiert wurde.

2. Erregungen oder der feministische Sadomasochismus von PorNO

„Pornografie propagiert Frauenhass“ schreibt 1987 Alice Schwarzer kurz und bündig in ihrem Vorwort zu Dworkins Buch *Pornografie – Männer beherrschen Frauen*,[2] einer polemischen Untersuchung, die pornografisches Material analysiert, um zu zeigen, dass es sich dabei um ein rassistisches männliches Foltersystem handelt, das das „Innerste der Frau“, ihre Fantasie besetzt und zersetzt. Es liegt auf der Hand, dass Dworkins Buch, das nicht nur die Pornografie, sondern die gesamte männliche Sexualität als Gewaltsystem enttarnen will, diese auch empfindlich verkürzt hat: „Alle sexuelle Macht geht vom Penis aus“, schreibt sie, „Terror strahlt aus vom Mann, Terror erleuchtet sein Wesen, Terror ist sein Lebenszweck.“[3]

Durch ihre alleinige Insistenz auf dem Aspekt männlicher Aggression in der Pornografie hat Dworkin nicht nur die männliche Sexualität verkürzt, sondern auch die weibliche. Die Frau als Subjekt der Lust ging in dieser Debatte – einmal mehr – unter, bestätigt wurde – auch einmal mehr – der reine Opferstatus der Frau als in jedem Fall degradiertem Lustobjekt. Was nun aber irritierend ist an dieser Verkürzung bei Dworkin – ich spreche von ihrem Text – ist die Erregung, die er in seiner panischen Abwehrhaltung mitführt. Dworkin kommt in ihren Analysen nicht umhin, das Material darzulegen, unzählige Geschlechtsakte, Obszönitäten und Kör-

perhaltungen sowohl von Männern wie von Frauen in allen Details zu beschreiben, es sind oft seitenlange Beschreibungen, in welchen sich die Aufregung der Schreibenden mit der Erregung der Beschriebenen bis zur Ununterscheidbarkeit mischt und dadurch einen seltsamen Sadomasochismus transportiert. Dieser Sadomasochismus allerdings lässt sich nicht einfach auf die psychische Struktur der Autorin projizieren: Er ist ein Effekt des Antipornografischen, mit dem die Feministin sich zwingt, jede sexuelle Handlung als erniedrigend zu empfinden, um sie umso aggressiver beschreiben zu können. Man kann der Autorin hier folgen, wenn sie in ihrem Vorwort beschreibt, wie sehr sie unter ihrem Gegenstand gelitten hat, wie sie gekämpft hat mit ihm, bis zur Erschöpfung, wie sie, ‚infiziert' von ihrem Gegenstand, zusehen musste, wie aus ihren einmal unschuldigen Träumen Pornografie wurde.[4] Der Wunsch, sich Pornografie einzuverleiben und gleichzeitig zu vernichten ist das, was Dworkins Position mit Elfriede Jelineks Antipornografieprojekt, dem Roman *Lust*, teilt, ein Buch, das ungefähr zur gleichen Zeit erschienen ist wie Dworkins Anti-Pornografiebuch. In der schrillen Überzeichnung des von seinem Phallus getriebenen Mannes, dem Penetration und Vergewaltigung synonym sind, errichtet Jelinek wie Dworkin ein Bild der Geschlechter, das eben letztlich nicht politisch, sondern biologistisch, oder zumindest atavistisch ist: Männer, das Übel der Welt, eine Welt, die dem totalen Pornografieverdacht ausgesetzt ist und in der die Frauen als wehrlose Opfer von der guten Sexualität nur ohne den Mann träumen können. Die Ordnung der Geschlechter, die bei beiden im Hintergrund steht, lautet: Die Aggressivität, der lüstern-voyeuristische Blick gehört den Männern, die Unschuld, die Lust hinter geschlossenen Augen gehört den Frauen. Und wenn sie hinsehen, dann nur, um dagegen zu sein.

Während Dworkin sich ihren hässlichen Gegenstand in einem richterlichen Machtdiskurs einverleibt und dabei einiges an Erregung freisetzt, ist es bei Jelinek die sadomasochistische Arbeit am Sprachkörper, in der die Sprache zu einem Fetisch wird, ausgestellt ist, Wortmaske sich über Wortmaske stülpt. Dahinter aber befindet sich im hermeneutischen Sinn nichts mehr. Der Sex bleibt eine Leerstelle oder: ein blinder Fleck. Ganz nach der Logik der Vorhänge, die im ersten Satz des Buchs gespannt werden, wird aber durch das raffinierte sprachliche Verhüllen der Leere ständig Sinn als Geheimnis erzeugt.[5] Ein Geheimnis nach dem die Leserin in Jelineks Roman wie in Dworkins Kampfschrift vergeblich sucht, ist die Frage der weiblichen Lust, die in beiden Büchern nur in Form dieses zerquälten Sadismus gegenüber allem Sexuellen oder als Negation auftaucht. Dabei stellt sich aber bei Dworkin wie bei Jelinek über die Negation etwas Unlokalisierbares ein, da die Verneinung, wie das bei Freud sehr plastisch geschildert wird, das, was sie verneint – nämlich die Lust – zugleich artikuliert und durchstreicht.[6] Sie ist da, aber wir wissen nicht wie und nicht wo. Zu diesem blinden Fleck des Unlokalisierbaren aber verhalten sich die politischen Äußerungen der Autorin in ihrer feministischen Absicht naiv oder schlicht falsch. Denn natürlich weiß jede Leserin und auch mancher Leser, dass es die Lust der Frau auch anders gibt und auch, dass zwischen feministischen Absichtserklärungen und literarischen Fantasien Welten liegen können. Nur hat Jelinek dieses Einverständnis nicht gesucht, sie hat das Ultimative, Letztmögliche behauptet und damit das Terrain von Pornografie in

einem feministischen Sinn nur aufgerissen, um es für immer zuzuschütten. Literarisch ist das möglich, vielleicht sogar gelungen. Damit aber auf ein feministisches Einverständnis zu zählen und im Namen der Frauen zu sprechen, wie sie es in unzähligen Statements getan hat, ist nicht möglich. Denn die Negation der Lust in *Lust* ist nur unter Umständen teilbar; sie zu genießen oder zu akzeptieren, setzt einiges an masochistischer Unterwerfungslust voraus. Wobei die Unterwerfung nicht diejenige unter den männlichen Sadismus wäre, sondern unter den feministischen Sadismus des Antipornografie-Diskurses.

3. Irrtümer, Irritationen

Den Irrtum, dem sowohl Jelinek wie Dworkin unterliegen, möchte ich so zusammenfassen: Sie analysieren Pornografie unter der Annahme, dass sexuelle Stellungen direkt übersetzbar sind in soziale, sie negieren den Hiatus, den es zwischen sexuellen Fantasien und sozialen Verhältnissen gibt, ich möchte einmal behaupten, geben muss.

Damit bleibt bei ihnen die Ordnung der Geschlechter, was sie immer war: Die Aggression und die Aktivität gehört den Männern, wenn Frauen aktiv oder aggressiv werden tun sie es nur aus Notwehr. Das gehört zum Fundament, auf dem sich sowohl die Ordnung der Geschlechter wie auch das feministische Selbstverständnis errichtet hat.

Ich möchte nun im Folgenden anhand dreier Filme bzw. Filmausschnitte von Cathérine Breillat und dem Film *Baise-moi* von Virginie Despentes, sowie in einem literarischen Text von Almudena Grandes nach einer Möglichkeit Ausschau halten, diese Ordnung und das ihr zugrunde liegende feministische Selbstverständnis aufzustören.

Baise-moi

Die Ausgangslage von Virginie Despentes' Film *Baise-moi* bestätigt zunächst die alte Ordnung ‚männlicher Täter – weibliches Opfer' überaus krass. Am Anfang des Films steht die brutale Vergewaltigung einer jungen Frau durch eine Gruppe von Männern. Diese Vergewaltigung wirkt als Initialzündung zu einer endlosen Serie von Racheakten, zu welcher das weibliche Opfer gemeinsam mit einer Freundin mit anarchischem Furor und unter Verzicht auf weitere psychologische Motivierung aufbricht. Für die Autorinnen ist dieser blutige Streifzug feministisch legitimiert: „Wir zeigen Frauen, die Lust empfinden, die nicht einfach das Objekt für (männliche) Lust sind. Das ist eine feministische Position", wiederholte Virginie Despentes immer wieder in Interviews.[7] Somit hat sich auch in der Debatte um diesen Film die Erklärung der weiblichen Aggression mit der feministischen Deklaration, antipornografisch vorzugehen, tendenziell vermischt. Die Frage, die sich stellte, stellen musste, lautet: Was ist mit der Umkehrung gewonnen? Wenn Frauen sich bewaffnen und Männer eiskalt abknallen, Männer, die sie vorher verführen, abschleppen

und sexuell benutzen, sind dann nicht einfach nur die Positionen vertauscht, in dem Sinne, dass Frauen in diesem Film einfach *wie* Männer agieren? Bedeutet die Rückeroberung der weiblichen Lust und die Eroberung der Pornografie wirklich, dass das Spiel ‚Schwanz in den Mund und Kugel in den Kopf' jetzt in umgekehrter Rollenbesetzung gespielt werden muss? Diese Fragen sind legitim, der Film zwingt sie einem in vielen Szenen auch auf, insbesondere im finalen Showdown, in dem die beiden Protagonistinnen in einem Swingerclub ein Blutbad anrichten, bei dem auch die Bildersprache des Films – genüssliche Zeitlupen, endlose Wiederholung, üppige Blutfontänen, visuell irrealisierte Täterinnen – sich in nichts mehr von einem beliebigen billigen Splatter– oder Horrorfilm unterscheiden.

Trotzdem: Der Film gibt auch etwas anderes zu sehen, etwas, das nicht aufgeht in der einfachen Umkehrlogik. Die Verbindung von sexuellen Interessen und Rachegelüsten am männlichen Geschlecht hat so wenig Vorbilder – auch filmgeschichtlich – dass einzelne Filmsequenzen wirklich neues Terrain betreten, in dem bekannte Szenarien durchquert und nicht einfach umgekehrt, sondern mehrfach verdreht werden. Zum Beispiel in den Szenen, in welchen die beiden Frauen ihre männlichen Opfer aufreißen, wobei hierzu die Dramaturgie zunächst noch bekannt ist: Wenn eine Frau in eindeutiger Aufmachung sich an einen Mann heranschleicht, um ihn aufs Zimmer abzuschleppen, erinnert sie uns zunächst ja einfach an eine Nutte. Das sind wir gewohnt. Wenn wir aber wissen, sie tut es nicht für Geld, dann wissen wir schon weniger Bescheid. Und wenn wir dann sehen, dass sie es tut, um durchaus lustvoll mit ihm zu ficken – man könnte auch sagen ihn zu vergewaltigen – und ihn danach abzuknallen, dann ist dies unerträglich, und zwar nicht nur wegen der fehlenden narrativen Logik und der mangelhaften psychischen Motivierung, die dem Film angelastet wurde, sondern zunächst auf der Ebene der Bilder. Es ist, als ob in dieser Umkehrung der Ordnung zwischen den Geschlechtern das sexuell Verleugnete oder Tabuisierte beider Geschlechter – nämlich die Unterwerfungssucht des Mannes, der Aggressionstrieb der Frau – sich wie ein schlecht sitzendes Kostüm über die Szene legt und überall daran erinnert, dass Rollentausch nie Identitätswechsel bedeutet. Wenn zwei Frauen einen Mann vergewaltigen, werden sie damit nicht zum Mann, sie sehen nicht aus wie ein Mann, sie tun es nicht wie ein Mann. Die Pistole ersetzt vielleicht den Phallus, aber sie kann nicht zum Phallus werden. Wenn ein Mann vergewaltigt wird, wird er – insofern er nicht penetriert wird – nie dieselbe Wehrlosigkeit haben wie eine Frau. Zumindest auf der Ebene der Bilder nicht. Das ist meines Erachtens etwas, was der Film zu denken aufgibt und was weit interessanter ist als die voreilige Behauptung der Regisseurinnen, dass die Frauen ihres Filmes selbstbestimmt und feministisch im Dienste ihrer eigenen Lust agieren. Ehrlicher wäre es zu sehen, dass das Motiv der beiden Heldinnen offener Geschlechterhass ist und dass dies im Rahmen eines Films durchaus genießbar ist. Und interessanter ist es zu sehen, dass sich auf der Folie der Umkehrung, in den einzelnen Bildern des Films eine Unordnung zwischen den Geschlechtern abzeichnet, die mehr mit Ratlosigkeit als mit Selbstbestimmung zu tun hat. Und zwar bezieht sich diese Ratlosigkeit nicht so sehr auf unser filmästhetisches Empfinden, wie es die fast durchwegs männliche Filmkritik glauben machen wollte – der Film wurde in der Filmkritik fast ausschließlich aufgrund formaler, filmästhetischer

Kriterien abgelehnt – sondern auf die sozialen Rollen, denen wir folgen, wenn wir uns mit sexuellen Rollen identifizieren. Und diese sind in *Baise-moi* für Männer vielleicht schlicht unerträglich – übrigens auch für Frauen, insofern sie sich mit der männlichen Opferposition identifizieren, was nahe liegend ist, da Frauen die Identifikation mit der Opferposition leichter fällt oder einfach vertrauter ist. Angesichts dieser Unerträglichkeit endet der Film auch gerecht: Die sexuelle Plünderhaltung und Dominanz wird wie die soziale Position der beiden Frauen so unmöglich, dass sie ausgelöscht werden muss; die männliche Hilflosigkeit wird so unerträglich, dass sie heftig kompensiert werden muss. So endet der Film mit dem gewaltsamen Tod und Freitod der beiden Sex-and-Crime-Amazonen, was unter anderem auch heißt, dass die aggressive sexuelle Position für Frauen nicht zu haben ist, und wenn, dann nur um den Preis des Lebens.

Romance, A ma soeur

Damit komme ich zum nächsten Film, zu *Romance* von Cathérine Breillat, wobei meine Frage weiterhin lautet, ob und wie die Identifikation von sexuellen Rollen mit sozialen Rollen im Setting dieses Films vorgenommen oder unterlaufen wird. Die Heldin des Films, Marie, lebt an der Seite eines schlappen jungen Mannes, der auch in seiner schlappen Männlichkeit gezeigt wird und der – eingeschlossen in seine narzisstische Beziehungsunfähigkeit – keine Lust mehr hat, mit ihr zu schlafen. Diese narzisstische Frigidität wird im Film unter anderem damit begründet, dass er als Model arbeitet und damit eigentlich in eine weibliche Position gerückt ist.

Maries Weg ist entsprechend ein Stück weit männlich. Sie macht sich auf zu sexuellen Erkundungen und erobert ‚richtige', d.h. phallische Männer, bei welchen sie ihre Fantasien von Obszönität und Unterwerfung ausprobieren kann. Da ist zuerst Pablo, ein richtiger Mann ohne Erektionsprobleme – bezeichnenderweise hat Breillat ja die Rolle mit dem Pornostar Rocco Saffredi besetzt. Danach kommt Robert, ein älterer Arbeitskollege, der Marie in die Geheimnisse des Sadomasochismus einführt. Und dann trifft sie noch nebenbei nachts den ganz harten Mann, der sie in einer fünfminütigen anonymen Begegnung im Treppenhaus vergewaltigt. Es ist klar, dass alle drei Typen – der heiße Verführer, der rituelle Sadist, der kalte Vergewaltiger – nicht taugen für eine ‚Romanze' oder für eine Liebesbeziehung, aber: Marie findet durch sie – so die These des Films – ihre sexuelle Identität als Frau.[8] Sie hat ihre Erfahrungen gemacht, um die Männer, die zum Zusammenleben nicht taugen, wieder zu vergessen. Und mehr noch: Am Ende des Films ist sie geläutert von den eigenen Fantasien Mutter geworden und hat – ganz im Zeichen ihres Namens – wie durch ein Wunder einen Sohn geboren, dessen Vater, das männliche Model, mit der Wohnung in die Luft fliegt, während sie das Kind gebiert. Ihre sexuelle Identität als schamlose Hure und Masochistin wurde also direkt in die soziale Position der allein erziehenden Mutter transponiert – so die bittere Ironie des Films, von der ich nicht weiß, ob sie Cathérine Breillat so gewollt hat. Zwar zeigt der Film ganz deutlich den Hiatus zwischen sexuellen Interessen und sozialen Rollen, doch

fällt er damit in ein bekanntes Schema zurück, nämlich in die alte Dichotomie von Mutter und Hure, deren psychologischer Kern die heilige Mutter-Sohn-Dyade ist, eine Folie mithin, auf der sich die alte Ordnung der Geschlechter weiter perpetuieren kann. Die Männer aber, und das ist nicht ganz unwichtig, sind dabei *quantité négligeable* geworden, sie sind wirklich nicht interessant und – außer für einen kurzen Austausch von sexuellen Interessen – verzichtbar. Das ist nicht Geschlechterhass wie in *Baise-moi*, sondern Pessimismus mit starken feministischen Wurzeln. Auch der letzte Film von Breillat *A ma soeur* weist keinen Weg in eine offenere Zukunft für die Geschlechter. Auch in ihm geht es um die Frage, wie zwei Frauen, in diesem Fall zwei sehr junge, ungleiche Schwestern, zu ihrer sexuellen Identität kommen. Und wiederum sind die Männer, die ihnen dazu verhelfen, zwei Karikaturen des starken Geschlechts. Der eine, ein italienisches Mamasöhnchen und Softmacho, entjungfert in unendlicher Zerdehnung und Mühseligkeit im Ferienchalet eine der Schwestern vor den Augen der wie gelähmt zusehenden dicken Schwester. Die Defloration erfolgt ‚*à ma soeur*', für meine Schwester, für jene also, die keine Ferienromanze haben wird. Doch diese erwartet etwas anderes. Auf der Heimreise mit Mutter und Schwester fallen die drei Frauen nämlich einem Mörder und Vergewaltiger in die Arme, der das dicke Mädchen von Mutter und Schwester ‚befreit' und ihr dafür eine sexuelle Identität verschafft, indem er sie neben den Leichen der niedergemetzelten Familie vergewaltigt. Dabei sieht das Mädchen in der Schlußsequenz nach ihrer Entjungferung tatsächlich wie erweckt aus. Ihre Erweckung erfolgt allerdings um den Preis, traumatisiert zu werden und allein zu bleiben. Weil Breillat auch dieses gewaltsame Showdown nicht als Fantasie zeigt, was durchaus plausibel gewesen wäre und mehr Ambivalenzen in der Rezeption zugelassen hätte, bleibt es dabei, dass der Aggressor in Gestalt eines realen Mannes von außen kommt. In beiden Filmen Breillats gehört mithin die Aggressivität den Männern, die Frauen, die sich ihr freiwillig oder unfreiwillig ausliefern, kommen dabei zu einer sexuellen Identität, mit der sich dann nicht leben lässt. So gesehen sind Breillats Filme schrecklich trostlos, auch weil sie das alte feministische Paradigma der weiblichen Opferrolle nicht wirklich verlassen wollen.

Nun gilt es aber auch hier zweierlei zu fragen. Erstens: Inwiefern ist es legitim, in diesen Filmen aus sexuellen Erfahrungen direkt auf soziale Rollen zu rekurrieren und zweitens, ob nicht auch hier die einzelnen Filmbilder das narrative Schema des Films unterlaufen und eine eigene Geschichte erzählen?

Zur ersten Frage: Es gehört zum Diskurs von Cathérine Breillat, sexuelle Erfahrungen von Frauen mit sozialen Rollen zu verknüpfen und damit auf eine ‚sexuelle Identität' von Frauen zu schließen. Dass diese direkt in Unterwerfung, Unglück und Alleinsein führt, bestätigt den Status quo, dass Frauen eben keine andere Sexualität haben können als jene, die ihnen Männer verpassen. Das ist realistisch, dass ist pessimistisch und traurig. Es ist als Aussage eines Films möglich, wenn dabei nicht unterschlagen würde, dass sich im Verlauf der Suche von Breillats Protagonistinnen durchaus Momente einstellen, die eine ganz andere Geschichte der weiblichen Sexualität erzählen – aber, auf der Ebene der Bilder, und zwar der pornografischen Bilder, und nicht der Geschichte. Ich möchte dazu aus *Romance* nur ein Filmbild herausnehmen. In der Unterwerfungsszene mit Robert, wo Marie gefesselt und

geknebelt wird, fährt die Kamera am Schluß nah an ihr Geschlecht und zeigt, wie Robert einen Tropfen Flüssigkeit aus ihren dunklen Schamhaaren löst – um es ihr und uns zu sehen zu geben. Der sichtbare Beweis weiblicher Lust, ein kleiner Tropfen in Detailaufnahme, prägt sich ein. Zunächst den Zuschauenden – sind wir es doch gewohnt, dass die weibliche Lust sich in pornografischen Filmen vor allem akkustisch oder in ekstatisch verzerrten Gesichtern beweist. Er prägt sich aber auch Marie ein, als eine überraschende Begegnung mit sich selbst, die ihrem Gesicht einen Ausdruck von Freiheit und Selbstbehauptung gibt, den ihr der Film im ganzen nicht zugesteht. Dabei erfüllt dieser Tropfen im Schamhaar als große Detailaufnahme zunächst nur den Realitätsanspruch, der von den Bildern der Pornografie, das heißt von der Bilderzeugung selber ausgeht. Pornografie folgt ja meistens einem dokumentarischen Anspruch und erzeugt jenen *‚effet de réel‘*, den nur theoretisch Versierte als Effekt und eben nicht als Realität erkennen. Mit Barbara Vinken gesprochen: Die Fiktion der Pornografie besteht immer darin, das Geschlechtliche als wahr und wirklich darzustellen.[9] Tatsächlich geht es um einen Realitätseffekt, der vom nackten Körper ausgeht und der dort, wo die Geschlechtsteile groß ausgeleuchtet werden, auch zu einem Effekt des Hyperrealen führt – um einen Begriff von Baudrillard zu zitieren: Die Strategien der Verführung, die auf Unsichtbarem beruhen, sind im Hyperrealen aufgezehrt durch eine Vision, die totale Sichtbarkeit verheißt.[10] Diesem *‚effet de réel‘* oder *‚hyperréel‘* folgen auch Filme wie *Baise-Moi* oder auch Patrice Chéreaus *Intimacy*, beides Filme, die zwar weitgehend auf die stereotypen hyperrealen Bilder des Mainstream–Pornos verzichten, in welchen die Regie aber einiges unternimmt, um in der Darstellung der Sexualität Echtheit zu suggerieren: sei es durch den Einsatz ‚echter‘ Pornodarsteller, sei es durch die Echtzeit der Bilder und vor allem durch die Verwendung der Handkamera bei der Aufzeichnung des Geschlechtsakts.[11] Auch dieser Tropfen im Schamhaar in Breillats Film erfüllt das Gesetz der Echtheit im Sichtbaren, aber er leistet gleichzeitig eine Symbolisierung, die sich eben nicht im Sichtbaren erschöpft. Er symbolisiert die Lust der Masochistin Marie, er führt sie ihr vor Augen – und verweist gleichzeitig durch ihren Blick auf ein Begehren, das auch in dieser Szene keine Erfüllung gefunden hat. Er leistet mithin auch etwas, was Drucilla Cornell mit Hinweis auf Luce Irigaray als Möglichkeit weiblicher Pornografie aufwirft, nämlich eine Resymbolisierung und Reimagination des weiblichen Geschlechts, das nicht in die Ökonomie des männlichen Begehrens eingeschlossen ist. Bei Luce Irigaray ist es das Bild der Schamlippen, die als Metapher für eine Bedeutungsökonomie des Nicht–Einen, des Nicht–Repräsentierbaren fungieren und die damit bei Cornell wie bei Irigaray zur Figur der Metonymie führen: „Die Evokation der ‚Realität‘ dieser weiblichen Genitalien ist eine metonymische Beziehung.“[12] Der Tropfen im Schamhaar ist ebenfalls eine solche Metonymie. Wie sehr diese Figur – als Figur der Verrückung und Verschiebung – prädestiniert ist, die instabile Beziehung zwischen Ich und möglichem weiblichem Geschlecht, mithin die Instabilität einer ‚sexuellen Identität‘ überhaupt auszudrücken, möchte ich an einem weiteren pornografischen Filmbild erläutern. Es stammt aus Breillats erstem Film *Une vraie jeune fille* von 1975, der mit folgendem Szenario beginnt: Alice Bonnard, die 16-jährige Protagonistin, ist in den großen Sommerferien aus dem Institut zu ihren

Eltern auf den bäuerlichen Betrieb in der Landes zurückgekehrt. Ein Schulmädchen mit gestärktem Rock, weißen Socken und einem unerklärlich lasziven und beständig abweichenden Blick. Sie sitzt nun in der elterlichen Stube und frühstückt zwischen einem vulgären Vater und einer hysterischen Mutter, über dem Tisch baumelt eine klebrige Endlosschleife gegen die Fliegen, Alice rührt ihren Tee und quittiert die nörgelnden Bemerkungen und Fragen der Mutter mit einem ungerührten Schweigen. In dieser erstickenden Atmosphäre, die nur durch das monotone Gebrumm der Fliegen und die Kaugeräusche orchestriert wird, bleibt die Kamera solange auf dem Gesicht des Mädchens, bis man selber auf Erlösung hofft und sich fragt: Worauf sinnt sie? Die Antwort wird unerwartet unter dem Tisch gegeben, wohin die Kamera schwenkt, um von Nahem zu zeigen, wie Alice den Teelöffel in ihre Unterhose und dann in ihr Geschlecht gleiten lässt. Die Spannung auf ihrem Gesicht löst sich. Mit einer für die Eltern unerklärlichen Geste aus Triumph und Herablassung lässt sie den Löffel auf den Tisch fallen und verlässt die Stube. Die Irritation dieser pornografischen Handlung ist zumindest doppelt. Sie rührt einmal aus der Blickregie, die die Szene so organisiert, dass Kamera und Kinopublikum die einzigen Blickzeugen einer Handlung sind, die strikt autoerotisch ist. Unweigerlich ist man als Zuschauer oder Zuschauerin in eine exklusive voyeuristische Position versetzt, der skopische Trieb ist hellwach – wie vielleicht immer, wenn man sich als Zuschauende nicht mit der Figur auf der Leinwand, sondern mit der Kamera identifiziert.[13] In dieser exklusiv voyeuristischen Position muss man nun mit den widerstreitenden Gefühlen fertig werden, die der Übergang vom Oralen zum Genitalen in der überraschenden Berührung von kühlem Metall und warmer Intimität auslöst. Gleichzeitig wird der Sehtrieb enttäuscht: Der Blick, der so gezielt von der Kamera unter den Tisch geführt wird, mit dem Versprechen dort zu sehen, was niemand sieht – auch nicht die Figur selber – bekommt das Geschlecht nicht zu sehen. Es bleibt, nach der Logik der Metonymie, verschoben. Der Film Breillats entfaltet konsequent diese Verschiebung in der Suche nach dem ‚eigenen' Geschlecht, und er verweigert in einem subtilen metonymischen Verfahren jede stabile Symbolisierung desselben. In ihrer zögerlichen Lüsternheit sucht die junge Alice die Sexualität zunächst für sich allein und eröffnet somit einen Identifikationsrahmen, den man weiblich nennen kann, weil er zunächst strikt autoerotisch ist. Ein Löffel markiert in diesem Rahmen nicht einfach einen entwendeten Phallus, sondern eine metonymische Verschiebung von den einen Lippen zu den andern oder eine verschlagene Selbstbespiegelung. Die Protagonistin Breillats ist auf der schwierigen Suche nach der weiblichen Lust, schwierig auch insofern, als es dabei nicht um die Einlösung eines hedonistischen Versprechens geht, wonach es Lust einfach so gäbe, sondern um etwas Quälendes, Obsessives, Obskures. Die Arten, in welchen Alice versucht, sich Lust zu verschaffen, sind entsprechend überraschend. Wenn sie allein, mit heruntergelassenen Unterhosen auf dem Feld kriecht, sich von ihrem Hund lecken lässt, sich vor dem Spiegel die Brüste mit Marmelade bestreicht, mit entblößtem Geschlecht auf verlassenen Eisenbahnschienen sitzt oder wenn sie, mit hochgeschlagenem Rock, auf ihrem Velosattel durch den Wald schaukelt, dann ist das immer genauso lüstern wie zerquält. Neben das ziellos Polymorph–Perverse dieser erwachenden Sexualität tritt aber auch das Inzestuöse.

Wenn Alice von ihren Streifzügen ins Elternhaus zurückkommt, dann setzt sie sich dem Vater auf den Schoß, während er sie zweideutig anfasst. Oder sie zerrt mit ihrer Mutter den toten Hühnern die Eingeweide aus dem blutigen Leib. So ist Alices Sexualität immer gleichzeitig eine Kraft und eine Gegenkraft des Familiären. Sie wird in einen familiären Rahmen gesetzt, den sie gleichzeitig sprengt. Ob sie ein Ei zerquetscht oder sich an einem Baumstamm reibt, ob sie nachts stundenlang auf dem Klo sitzt, um zu urinieren oder ob sie sich in den verlassenen Dünen vor den Überresten toter Hunde auszieht: Alles ist sexuell konnotiert durch diese ziellose und deshalb überhitzte Lust, die sich an jedem Ding entzündet. Nur – und hier wäre zum Beispiel Drucilla Cornells emphatisches Eintreten für die Entfesselung des weiblichen Imaginären zu korrigieren – diese Lust ist eben nicht hedonistisch, und wenn man von Entfesselung spricht, lässt sich gerade mit Breillat sagen, dass das weibliche Imaginäre, wo es sich als Suche nach sexueller Identität artikuliert, immer schon eingeschlossen ist in einen symbolischen Zusammenhang von Scham, Tabu und Obszönität, von aktiv und passiv, von weiblich und männlich, Vater und Mutter, von Mangel und Erfüllung. Vielleicht ist es deshalb schlichtweg falsch, von sexueller Identität zu sprechen, denn wer sexuelle Interessen hat, ist nicht vollständig, er sucht und braucht das Andere und das nicht immer nur in einem guten, sondern auch in einem aggressiven Sinn. Und eben diese Suche kann ein isoliertes pornografisches Szenario besser verdeutlichen als eine Geschichte, die im Kino doch immer zur sozialen Ordnung der Geschlechter zurückführen muss. Der psychoanalytische Blick von Jessica Benjamin fällt genau auf diesen Austauschprozess und auf die komplizierten Objekt-Subjektbeziehungen im pornografischen Szenario. Mit ihrer Theorie der Intersubjektivität postuliert sie eine sexuelle Beziehung, in der der Andere nicht vollständig dem Objekt der Fantasie assimiliert wird und die somit zu einem Zusammentreffen zweier Subjekte wird, das Allmachtfantasien überwindet und erst damit Spannung herstellt. In dieser Spannung als einer gegenseitigen wird die Ordnung der Geschlechter in Unordnung versetzt, die Aggressivität ist keine Naturgewalt mehr, die vom Mann ausgeht. Das zu zeigen, kann eine Möglichkeit des Kinos sein, wenn man dem Kino zugesteht, dass es das Tabuisierte und vielleicht sehr Unrealistische der Phantasmen, die aus sexuellen Interessen entstehen, punktuell realisieren kann. Insofern ermöglichen sadomasochistische Szenarien in der Pornografie, so Benjamin, eine nach innen gewendete aggressive Sexualität, die sowohl Männer wie Frauen potenziell haben, nach außen zu bringen, zu einem Zuschauer.[14] Es geht deshalb nicht darum, die Zuschauer und Zuschauerinnen vor gewalttätigen sexuellen Darstellungen zu schützen, denn Aggression gehört wesentlich zur Entstehung sexueller Lust. Das Problem sind nicht die sadomasochistischen Inhalte von Pornografie, sondern die symbolische Gleichsetzung von Fantasie und Realität, die sowohl in die Darstellung wie in die Rezeption von Pornografie eingegangen ist. Demnach kann die Konsumation von Pornografie nur dort lustvoll sein, wo es möglich wird, die gezeigten Handlungen als zur eigenen Fantasie zugehörig zu erkennen und sie zugleich symbolisch zu verstehen. Dann nämlich können sie in einer Differenzierung zwischen Selbst und Anderem zu einer gemeinsamen Realität modifiziert werden. Nur vollständige Symbolisierungen pornografischer Inhalte fördern eine Bewegung nach außen, das heißt zu einer In-

teraktion mit einem anderen Subjekt. Dabei werden den eigenen Allmachtfantasien – sowohl den weiblichen wie den männlichen – Grenzen gesetzt, die neue Spannung ermöglichen.[15] Es gibt im Film *Une vraie jeune fille* eine Sequenz, die eine solche Symbolisierung anstrebt. Auf den Umwegen der jungen Alice zu Jim, dem Mann, der ihre Fantasien zu besetzen beginnt, realisiert der Film in einer Szene eine sadomasochistische Fantasie von Alice. Sie liegt dabei nackt auf dem Feld und blinzelt in die grelle Mittagssonne, Fliegen sitzen auf ihrem Gesicht, sie ist mit einem Viehdraht gefesselt, während Jim ihr einen Regenwurm ins Geschlecht schiebt. Dann zieht er den Wurm heraus und zerteilt ihn: die Teile kringeln sich wie kümmerliche Phalli in Alices Schamhaar, worauf Jim in ein seltsam triumphales Gelächter verfällt. Diese Sequenz bricht sowohl mit den Gewohnheiten der Pornografiekonsumenten, die sich am Maßstab von Erektion und Ejakulation orientieren, wie sie auch mit den Kriterien der feministischen Pornokritik bricht, die dazu neigt, die weiblichen Sexualfantasien als natürlich und aggressionsfrei zu reklamieren oder eben, wie Cornell, von einem entfesselten weiblichen Imaginären zu sprechen. Es ist für diese Szene wichtig, dass es sich um eine Fantasie handelt, auch wenn die Bilder dies nicht verraten: Sie sind weder schwarz-weiß noch verschleiert. Breillat hat hier auf die beiden üblichen Bildtechniken zur Darstellung von Fantasie- oder Traumbildern verzichtet. Aber aus der Logik der Geschichte heraus kann man die Bilder nur der Fantasie von Alice zuschlagen, und das ist deshalb wichtig, weil damit der Sadismus, der von Jim ausgeht, nicht als ein von außen kommender gekennzeichnet wird, sondern als Triebregung von Alice, eben als Fantasie, in der ein Phantasma einen Weg zur Symbolisierung findet und dabei nicht auf Ablehnung stößt. Wenn man die psychoanalytische Erkenntnis akzeptiert, wonach die sexuelle Differenz aufgrund der ihr innewohnenden Wucht das Subjekt sowohl vom andern Geschlecht wie von sich selber abspaltet[16], dann können Gewaltfantasien nicht als Unfall oder äußere – männliche – Nötigung interpretiert werden. Es ist hierbei auch gar nicht mehr so relevant, Fantasie gegen Realität in einem dualistischen Sinn gegeneinander auszuspielen: Sie gehören im Gegenteil sehr eng zusammen – so eng, dass sich auch nicht mehr sagen lässt, wem die Aggression, wem die Blicke gehören. Wenn in dieser Szene auch ein Machtverhältnis inszeniert wird, so ist es in der Unterwerfungsfantasie von Alice dennoch nicht klar, wer wen dominiert, ob nicht Alices Lust stärker ist als Jims Triumph, ob der Wurm als kümmerliches Symbol für das männliche Geschlecht den Peiniger nicht mehr verhöhnt als die Gepeinigte, ob er mehr in den Bereich des Weiblichen oder in den des Männlichen gehört. Das ist die Ambivalenz, die ein pornografisches Bild haben kann, weil es mehr als jede erzählte Geschichte die Unordnung der Geschlechter als Imago oder Fantasie zulässt. Insofern wäre es besser gewesen, Breillat hätte den jeweiligen Schluß ihrer Filme als Wunsch, als Fantasie ihrer Protagonistinnen gezeigt und nicht als von Männern gestiftete Ordnung. Diese wird auch am Schluß in *Une vraie jeune fille* etabliert, als Jim, der endlich das Versprechen von Alice, mit ihm zu schlafen, einlösen will, nachts, als er sich dem Haus nähert, auf eine Schussanlage gegen wildernde Tiere tritt, die der Vater von Alice im Maisfeld installiert hat. Er tappt also in die väterliche Falle, prallt, symbolisch gesprochen, gegen den ödipal–

patriarchalen Schutzwall und wird dabei tödlich verletzt. Alice bleibt allein mit ihrem Begehren, die familiäre Ordnung ist stabilsiert.

Man kann durchaus sagen, dass Breillats Filme Frauenfilme sind, und zwar in dem Sinn, als sie von einer weiblichen Position ausgehen und dabei auch eine weibliche sexuelle Identität postulieren. Diese ist weder unschuldig noch einfach zu befreien, sie steht in einer vielfältigen Verstrickung, die familiär und sozial determiniert ist, einen Ausweg weisen nur einzelne Bilder, einen Ausweg ins Fantastische, das vielleicht so etwas verspricht wie Befreiung von einer sexuellen Identität und Unordnung zwischen den Geschlechtern. Ansonsten, auf der Ebene der Geschichten, bleibt Breillat einer älteren feministischen Position verpflichtet, wonach Frauen sich über die Entdeckung ihrer Sexualität und das Ausleben ihrer Phantasmen punktuell befreien können – von den Männern. Wie weibliche Sexualität in einer Beziehung oder mit einem Mann zu einer Kraft werden könnte, die für beide ein Versprechen beinhaltet, bleibt bei Breillat ausgespart. Insofern ist ihr Kino, ganz entgegen den Äußerungen der Regisseurin, eben kein Kino zum Träumen, kein Kino der Fantasie, sondern ein Kino der Realität.[17]

4. Almudena Grandes: Die Utopie der pornografischen Fantasie oder: Wer ist ‚sie'?:

Wie andere oder wirklich pornografische Filme aussehen könnten, die genau diese Realität der Geschlechtszugehörigkeit unterlaufen, erörtert die Filmtheoretikerin Linda Williams, die in ihrer breiten Untersuchung von pornografischem Filmmaterial sowohl neue Darstellungs- wie neue Rezeptionsweisen für Pornofilme vorstellt. Dabei ginge es zunächst um eine Unterbrechung der Sucht nach Realität und Identifikation, indem eine Inszenierung als Inszenierung gezeigt und auch verstanden wird. Geschieht dies – und hier kann Williams auf eine breite Palette von Filmen verweisen – dann werden Rollenspiele mit wechselnden Machtpolen ausgetragen, die den Zuschauenden vielfältige Identifikationsangebote machen.[18] Wie dies aussehen könnte, scheint mir nirgendwo so minutiös und in allen Ambivalenzen beschrieben wie am Anfang von Almudena Grandes Roman *Lulu*, der genau mit dieser oszillierenden Identifikation beim Betrachten eines pornografischen Szenarios beginnt. Ich möchte dazu die Stelle in ihrer vollen Länge zitieren.

> „Ich nehme an, es kann befremdlich wirken. Aber dieser Anblick, dieses unschuldige Bild, hatte eine gewaltige Wirkung, übte eine überaus magische Anziehung aus.
>
> Ihre schönen Gesichter rahmten rechts und links den Hauptakteur ein. Ihn selbst konnte ich nicht erkennen, denn diese schillernde Verschmelzung der Körper hatte mich vorerst ziemlich verwirrt. Vollkommenes, glänzendes Fleisch schien sich ohne jegliches Tabu selbst zu genügen, Subjekt und Objekt einer totalen Lust, rund, in sich ruhend, so anders als all diese kümmerlichen, runzligen After, die ständig zu einer schmerzhaften und verkrampften Grimasse zusammengekniffen sind.

Und traurig aussehen, dachte ich.

Sie sahen sich lächelnd an und betrachteten das offene Loch, das sich ihnen darbot. Die rosige Haut darum war straff gespannt und schimmerte zart und sauber. Jemand hatte zuvor sorgfältig alle Haare abrasiert.

Es war das erstemal in meinem Leben, dass ich einem solchen Schauspiel zusah. Ein Mann, ein großer und muskulöser, ein schöner Mann, kniete auf allen vieren auf einem Tisch, den Arsch hochgereckt, die Beine weit gespreizt, und wartete. Schutzlos, verängstigt, wie ein verlassener Hund, ein flehendes, zitterndes Tierchen, entschlossen um jeden Preis zu gefallen. Ein gedemütigter Hund, der sein Gesicht verbarg – nicht eine Frau.

Dutzende von Frauen hatte ich in dieser Stellung gesehen.

Auch mich selbst.

Und in diesem Moment wünschte ich mir zum ersten Mal, dort zu sein, auf der andern Seite des Bildschirms, wünschte ihn zu berühren, ihn zu erforschen, ihn zu zwingen, das Gesicht zu heben, wünschte ihm in die Augen zu sehen, ihm das Kinn abzuwischen und ihn mit seinem eigenen Säber einzuschmieren. Ich wünschte mir, wenigstens jetzt einmal ein Paar dieser scheußlichen hochhackigen Lackschuhe zu besitzen, die die billigen Nutten tragen, solche schauderhaften Stelzen, auf denen man nicht laufen kann, nur um auf den spitzen Absätzen, diesen vulgären Waffen, zu staksen, langsam auf ihn zu zu schwanken, mit einem von ihnen in ihn einzudringen, ihm weh zu tun, ihn zum Schreien zu bringen und mir damit Lust zu verschaffen, ihn vom Tisch zu stoßen und tiefer in ihn zu rammen, ihn zu verletzen, einzudringen in dieses unbefleckte Fleisch, das so erregend und neu für mich war.

Aber sie kam mir zuvor. Sie öffnete ihren Mund und streckte die Zunge heraus. Mit geschlossenen Augen fing sie an zu arbeiten. Wie eine ägyptische Jungfrau blieb sie hartnäckig im Profil. Hingebungsvoll ließ sie ihre Zungenspitze um den winzigen rosigen Rand kreisen, der das begehrte Loch umschloß, leckte die Umrisse, glitt mit der Zunge ein Stück hinein und drang schließlich ganz in das Loch ein. Ihr Gefährte sah ihr zu und lächelte.

Plötzlich aber machte er es ihr nach. (...)

Ab und an trafen sich ihre Zungen. Dann hielten sie einen Moment inne, verwickelten sich ineinander und leckten sich gegenseitig, nur um gleich wieder voneinander abzulassen und sich einzeln ihrer eigentlichen Aufgabe zu widmen. (...)

Auf einmal ein Schnitt. Ich war meinem Schicksal überlassen.

Nach der ersten Erschütterung, dem Befremden und Entzücken erlebte ich das unbeschreibliche Gefühl einer Häutung. Ich war sehr erregt, erfaßte aber die Veränderung, die in mir vorging. Er reizte mich unendlich, so wie er sich mir darbot, erbärmlich, zusammengekauert, das Gesicht verborgen. Ich begehrte ihn. Ich wollte ihn besitzen. Das war ein vollkommen neues, unglaubliches Gefühl. Ich bin kein Mann, und ich kann kein Mann sein. Meine Gedanken waren wirr, durcheinander, aber trotzdem verstand ich alles, konnte alles nachvollziehen.“[19]

Da diese Szene am Beginn des Romans steht, wird die Frage, mit wem sich das zuschauende Erzählsubjekt identifiziert zugleich zur Frage: Wer ist sie? Und die Frage ‚was sucht sie‘ ist im Zustand der Anziehung, in dem sie sich befindet, verschoben zu einem komplizierten Prozess von Transformationen, in dem die Objektwahl bisexuell verläuft: Identifiziert sich Lulu mit dem knienden Mann, der

gezüchtigt wird, kommt sie auf den Vergleich mit sich als Frau. Identifiziert sie sich mit der Frau im Setting, wird sie zu einer anderen, einer billigen Nutte, deren scheußliche hochhackige Lackschuhe als Zeichen der Distanz oder mehr noch, als Zeichen der Abspaltung und Verwerfung ins Bild hinein fantasiert werden. Identifiziert sie sich mit dem mächtigen männlichen Part, wird sie männlich und in ihrer Objektwahl homosexuell. Indem sie als Betrachterin zwischen dem männlichen und dem weiblichen Part oszilliert, verläuft auch die Identifikation ‚auf der anderen Seite des Bildschirms' bisexuell und hängt nicht mehr von festgelegten geschlechtlichen Identitäten ab. Als Zuschauerin macht die Icherzählerin mithin deutlich, dass im Bereich der sexuellen Fantasien das männliche und das weibliche Imaginäre längst in einem komplizierten Austauschprozess unauflösbar verwoben sind.

Auch Linda Williams These, dass sich besonders im sadomasochistischen Set eine Tendenz zur Auflösung heterosexueller Identität und phallischer Kontrolle feststellen lässt[20], kann in dieser doppelten Zuschauersituation des Romananfangs bei Grandes noch weiter ausgeführt werden. Der Transformationsprozess, den das weibliche Erzählsubjekt schildert, ist dann nicht in erster Linie das Wechseln zwischen männlichen und weiblichen Positionen, sondern zwischen den Polen aktiv und passiv, erleiden und leiden machen. Interessant und wichtig für diesen Prozess ist auch, was sich bei Grandes' Protagonistin ereignet beim Bildschnitt: das Imago, das im Betrachten zu einer Bemächtigung der Zuschauerin führt, bricht zusammen im Moment, wo das mächtige voyeuristische Subjekt vom begehrten Objekt auf dem Bildschirm getrennt ist. Die sadistische Position ließ sich eben nur als Imago errichten, danach steigt Lulu hilflos aus der Badewanne und erlebt eine kindliche Regression: „Ich möchte in den mütterlichen Uterus zurück, in diese heimelige Flüssigkeit eintauchen, mich klein machen und schlafen, jahrelang schlafen."[21]

Die Unterbrechung – der Filmschnitt – verdeutlicht mithin, dass der/die Zuschauende in seiner/ihrer vermeintlich allsehenden Macht ständig bedroht ist in seiner/ihrer Identifikation mit dem begehrten Objekt durch den Eingriff von außen: Durch konkurrierende Figuren im filmischen Set, durch die Kamera, durch die Technik, durch den Alltag. Die Aggressivität kann einem nicht gehören, auch nicht das Recht des Blicks. So ist genau die lust- und machtvolle Position, die Lulu als Zuschauerin einnimmt, nur zu haben durch das, was sie gefährdet. Der Roman von Grandes als Geschichte einer Frau folgt genau dieser Dynamik von absoluten sexuellen Interessen, die immer wieder zusammenbrechen müssen, gefährdet sind durch ein Außen oder schlicht durch den Andern, in diesem Roman Lulus durch den Geliebten Pablo, ihren lebenslänglicher Partner. Es ist die Geschichte einer Frau *mit* einem Mann, und es geht wesentlich darum, innerhalb der Beziehung die sexuellen Wünsche zu vervielfältigen und damit die Pole der Geschlechtsidentität oszillieren zu lassen. Zum Rollentausch führt dies nicht: Lulu wird immer, noch als erwachsene Frau das kleine Mädchen ihres Pablo sein, das ist das sexuelle Phantasma der beiden. Doch das ist nicht ihre sexuelle Identität als Frau, sondern ein offenes Begehren, das soziale Rollen berührt und wieder verlässt, eine Unordnung, die sich *zwischen* die Geschlechter schiebt und die Geschlechtsidentität infrage stellt. Es ist ein Phantasma, das die sozialen Verhältnisse gefährdet, aber – und das halte ich für entscheidend – das es letztlich den beiden Liebenden – und es sind Liebende

in diesem Buch – ermöglicht, aufgrund ihrer Fantasien und vielfältigen Begierden zusammenzubleiben. Das ist, verglichen mit dem Pessimismus der Breillatschen Romanzen, nichts weniger als eine große Utopie. Und diese Utopie wird bei Grandes nicht geboren durch neue soziale Verhältnisse, sondern aus den sexuellen Interessen heraus, die das Paar auseinander- und zueinander treibt. Es ist eine Utopie, die aus der pornografischen Fantasie kommt und die Raum schafft für die Komplexität von Liebesbeziehungen und Geschlechterrollen. Weil die Ambivalenz der körperlichen Gefühle und die Instabilität der Geschlechtsidentität vielleicht nirgendwo größer ist als im Niemandsland der sexuellen Anziehung, kann Pornografie gerade in ihrer bisexuellen und polymorph–perversen Ausrichtung die Erfahrung verdeutlichen, dass weder Männlichkeit noch Weiblichkeit einfach gegeben ist, nicht einfach erreicht werden kann und auch niemals vollständig ist. Diese Erfahrung lässt dem Unbewussten und der Fantasie Spielräume, in denen, jenseits von Verdinglichung und politischer Idealisierung des Imaginären, auch soziale Rollen neu gemischt werden können. Das Ergebnis dabei kann nicht die sexuelle Befreiung und auch nicht die Einheitlichkeit von Fantasie und Realität sein, sondern die Anerkennung der Unvollständigkeit und Konfliktualität des Subjekts, das mit seinen sexuellen Interessen lebt. Und insofern diese Anerkennung auch durch Frauen geschieht, könnte eine solche Unordnung der Geschlechter durchaus feministisch sein, wenn auch in einem ‚befremdlichen' oder unordentlichen Sinn.

Anmerkungen

1 Cathérine Breillat: *Une vraie jeune fille*, Denoël 2000 (Wiederaufl. von *Le soupirail*, Ed. Guy Authier 1974).

2 Alice Schwarzer: Vorwort zu Andrea Dworkin: *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt/M. 1990, S. 10.

3 Andrea Dworkin: *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, S. 24 und S. 34.

4 Ebd., S. 18.

5 „Vorhängeschleier spannen sich zwischen der Frau in ihrem Gehäuse und den übrigen, die auch Eigenheime und Eigenheiten besitzen." Jelinek: *Lust*, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 7. Zum sadomasochistischen Textverfahren in Jelineks Roman vgl. auch meinen Aufsatz „Pornographie als Gefängnis", in: Roger Müller Farguell (Hrsg.): *Colloquium Helveticum* 31, *Eros & Literatur*, Freiburg/Schweiz 2001, S. 239–263.

6 „Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten." Sigmund Freud:„Die Verneinung", in: Ders: *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt/M. 1975, S. 373.

7 Vgl. dazu auch meinen Essay „Die Faszination des weiblichen Blicks in der Pornographie", in: *Frankfurter Rundschau* 161, 14.7.2000 (auch: http://www.france-mail-forum.de/cul019.htm#henke), sowie „Pornographie oder die Lust, die aus dem Schmerz kommt", Andreas Klaeui im Gespräch mit Vriginie Despentes und Coralie Trinh Thi, in: *Basler Zeitung* 12. 10.2000.

8 Breillat: „Romance ist überhaupt kein hedonistischer Film, sondern die Suche einer Frau nach ihrer Identität, und das heißt: nach ihrer sexuellen Identität", in: *Süddeutsche Zeitung* vom 29.4.2000

9 Barbara Vinken: „Das Gesetz des Begehrens", in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1990, S. 13.

10 Jean Baudrillard: *De la séduction*, Paris 1979, S. 44–54.

11 Es sind auch genau diese Mittel, die Chéreaus Film besonders in den USA den Vorwurf des Pornografischen eingetragen haben.

12 Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1990, S. 132.

13 Nach der Filmtheorie von Christian Metz ist dies beim Betrachten von Kinobildern immer der Fall – im Unterschied zum primären Prozess des Spiegelstadiums, wo das Subjekt sich mit dem eigenen Bild im Spiegel zu identifizieren versucht. Ich stimme aber Jacqueline Roses Kritik an Metz zu, dass das Subjekt weder auf der Leinwand noch im Spiegel seinen Körper als solchen bespiegelt, und dass daher die spekuläre Identifikation nicht davon abhängt, ob wir selber oder jemand anderer im Bild erscheint. Vgl. Jacqueline Rose: *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, S. 199.

14 Jessica Benjamin: „Sympathy for the devil", in: Dies.: *Phantasie und Geschlecht, Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, Frankfurt/M. 1996, S. 159–160.

15 Ebd., S. 162f.

16 Vgl. hierzu nochmals Jacqueline Rose: *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, S. 23.

17 Vgl.Cathérine Breillat im Interview mit der *Süddeutschen Zeitung*, 29.4.2000.

18 Linda Williams: *Hard Core, Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/Frankfurt/M., 1995, insb. Kap. 7.

19 Almudena Grandes: *Lulù Die Geschichte einer Frau*, Hamburg 1990, S. 7–9.

20 Linda Williams: *Hard Core, Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/Frankfurt/M., 1995, S. 280.

21 Almudena Grandes: *Lulù. Die Geschichte einer Frau*, Hamburg 1990, S. 9.

Literatur

Baudrillard, Jean: *De la séduction*, Paris 1979.

Benjamin, Jessica: „Sympathy for the devil", in: Dies.*: Phantasie und Geschlecht, Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, Frankfurt/M. 1996.

Breillat, Cathérine: *Une vraie jeune fille*, Paris 2000 (Wiederaufl. von *Le soupirail* 1974).

Cornell, Drucilla: *Die Versuchung der Pornographie*, Berlin 1995.

Dworkin, Andrea: *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt/M. 1990.

Freud, Sigmund: „Die Verneinung", in: Ders.: *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt/M. 1975.

Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1974.

Grandes, Almudena: *Lulú. Die Geschichte einer Frau*, Hamburg 1990.

Henke, Silvia: „Die Faszination des weiblichen Blicks in der Pornographie. Zur Debatte um Virginie Despentes Baise-moi und Cathérine Breillats frühem Film *Une vraie jeune fille*", in: *Frankfurter Rundschau* 161, 14. Juli 2000 (auch: http://www.france-mail-forum.de/cul019.htm#henke).

Henke, Silvia: „Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelinkes *Lust* im Vergleich", in: Roger Müller Farguell (Hrsg): *Colloquium Helveticum* 31, *Eros & Literatur*, Freiburg/Schweiz 2001, S. 239–263.

Jelinek, Elfriede: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1992.

Jelinek, Elfriede: „Der Sinn des Obszönen", in: *Frauen und Pornographie, konkursbuch extra*, S.102–103.

Rose, Jacqueline: *Sexualität im Feld der Anschauung*,Wien 1996.

Schwarzer, Alice (Hrsg.): *PorNO: Opfer und Täter. Gegenwehr und Backlash. Verantwortung und Gesetz*, Köln 1994.

Schwarzer, Alice: Vorwort zu Andrea Dworkin, *Pornographie – Männer beherrschen Frauen*, S. 9–12.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*, Frankfurt/M. u. Berlin 1993.

Vinken, Barbara (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Frankfurt/M. 1997.

Vinken, Barbara: „Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie", in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, S. 9–23.

Williams, Linda: *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem amerikanischen Englisch von Beate Thüll, Basel 1995 (Originalausgabe 1989).