GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik

Bronfen, Elisabeth

2004

https://doi.org/10.25595/4224

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: *Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 1, 41–55. DOI: https://doi.org/10.25595/4224.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Elisabeth Bronfen

Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik

Nichts gehört so eindeutig der Privatsphäre des Menschen an wie seine intimen Sexualfantasien. Gleichzeitig gibt es kaum ein anderes Thema, das so hartnäckig und so allgegenwärtig von unserem öffentlichen Bildrepertoire in Umlauf gesetzt wird, wie sittliche Tabus überschreitende Darstellungen des erotisierten Körpers. Dabei stellt sich immer wieder von Neuem jene Frage, die so alt ist wie die sexuelle Einbildungskraft selbst: Ist Pornografie das mächtigste und greifbarste Ausdrucksmittel für die Unterdrückung von Frauen in der zeitgenössischen Kultur? Und benötigt es das Gesetz, um diese entwürdigende Praxis zu kontrollieren, weil Pornografie und reale Gewalt gegen Frauen immer zusammen gedacht werden müssen? Dem könnte man noch hinzufügen: Was passiert, wenn Filmemacherinnen in diesen Bild-Diskurs eingreifen, sich traditionelle Visualisierungen vom erotisierten Körper aneignen und neu aushandeln, die Gewalt dann aber nicht nur den weiblichen, sondern auch den männlichen Körper betrifft? Von einem ungebrochenen Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten pornografischer Darstellungen ausgehend postuliert die Rechtsphilosophin Catherine MacKinnon, dass erotisierte Bilder der Unterwerfung mit unterwürfigen Handlungen gleichzusetzen sind. Zwischen dem, was man sieht – so ihr Plädoyer für Zensur – und dem, was man tut, besteht eine zwingende Kausalität. Dem hält die Politologin Drucilla Cornell entgegen, man sollte eher den imaginären Bereich, aus dem unser pornografisches Bildrepertoire stammt, als einen moralischen und psychischen Freiraum verstehen. In diesem sollten gerade auch Frauen ihr erotisches Fantasieleben ungehemmt entwerfen können, um über ihre sexuelle Identität selbstständig zu entscheiden, anstatt sich einer fremdbestimmten Definition zu unterwerfen. Einer Forderung nach Zensur hält sie deshalb den Anspruch entgegen, diesen imaginären Bereich, da er jegliche kulturelle Identifikationen nachhaltig prägt, auszubauen statt einzuschränken.[1]

Ganz im Sinne dieser Forderung lässt Madonna in ihrem umstrittenen Musikvideo „Justify my love“ (1990) ihren Regisseur Jean-Baptiste Mondino bewusst pornografische Bildzitate einsetzen: Anspielungen auf Lilian Cavannis *Nachtportier* so wie auf Photos von Pierre Molinier. Dadurch entsteht ein bewusst ironisches Spiel, das darauf hinausläuft, tradierte Bilder aufzubrechen, parodistisch umzukodieren, neu zusammenzusetzen, um diese Codes durch ein eigenwilliges Aneignen und Neuartikulieren zu verunsichern, gleichwohl aber nicht gänzlich zu tilgen.[2] Ganz besonders auffallend, das Lachen, das wir zweimal zu sehen bekommen, und dann das Motto am Ende, in dem jegliche Unterwürfigkeit wieder zurückgenommen wird. In der Talkshow *Nightline* hat Madonna im Gespräch mit Forrest Sawyer, als es um die Kontroverse um dieses Musikvideo ging, auf ihr Recht als Künstlerin, eine Sprache weiblicher Erotik zu erforschen, beharrt:

> „I feel that I am behaving in a very responsible way because I am displaying people being honest to each other about their sexuality. They're not alienating anyone, they're not degrading anyone. It's about honesty, it's about the celebration of sex.“

Sexuelle Fantasien, so ihre Selbstrechtfertigung, gehören zur Realität des erwachsenen Lebens, im gleichen Maße wie Gewaltdarstellungen. Sie bilden zwar nicht notwendigerweise immer schöne Bilder, sind sogar manchmal bedrohlich und erschreckend, machen dennoch aber einen wichtigen Bestandteil der psychischen Realität aus. Forrest Sawyer kontert mit der Frage, warum es Fernsehanstalten nie schwer fällt, sich mit den Realitäten der Gewalt oder des Sexismus auseinander zu setzen, während sie sich mit dieser von Madonna eingeforderten Realität sexueller Fantasien so schwer tun, worauf die Sängerin jenen prägnanten Satz äußert, auf den ich am Ende dieses Textes nochmal zurückkommen werde:

> „I'm in charge of my fantasies. I put myself in these situations with men, you know, and everybody knows, in term of my image in the public, people don't think of me as a person who's not in charge of my career or my life, okay. And isn't that what feminism is all about, you know, equality for men and women?“[3]

Denn im Folgenden geht es mir gerade um die beunruhigende Komponente, die tradierten Bildern verführerischer und gleichzeitig gefährlicher weiblicher Erotik innewohnt, wenn die Trägerin dieser Fantasie eindeutig selbst die Kontrolle über diese Darstellung übernimmt.

Madonna zeigt in einem Musikvideo wie „Justify my love“ nämlich auf, wie sich das weibliche Subjekt produktiv auf riskante Experimente mit einer Umschrift des konventionellen pornografischen Szenarios einlassen kann. Dabei gelingt es ihr auch deutlich zu machen, dass die feministische Kritik

am pornografischen Imaginären eine statische Wiedergabe des dem sexuellen Verhältnis eingeschriebenen Streits der Geschlechter darstellt. Davon auszugehen, dass der Mann immer die Frau unterdrückt und dies zudem immer ein sie schmähender und demütiger Akt sein *muss*, bedeutet nämlich auch, der Frau keine inneren Ressourcen zuzubilligen, die ihr erlauben würden, ein eigenständiges, von männlicher Dominanz unabhängiges erotisches Fantasieleben zu entwickeln. Was nun aber in einem Musikvideo wie „Justify my love" sichtbar wird, in dem Madonna ihren Körper einsetzt, um erotische Fantasien bei sich selbst, ihren Mitspielern, wie auch dem Kinopublikum auszulösen, ist hingegen eine ambivalentere Sichtweise. Innerhalb dieser filmischen Inszenierungen wird die Identifikation der Betrachtenden gerade nicht auf eine Position festgelegt. Sie bietet stattdessen die Möglichkeit einer *überkreuzten Identifikation* an, die gerade jenes von anti-pornografischen Argumenten vorausgesetzte eindeutige Verhältnis von weiblichem Opfer und männlichem Täter infrage stellt. Dass dieses schillernde Identifikationsangebot von manchen verleugnet wird, lässt darauf schließen: Es ist möglicherweise viel beunruhigender, sich die eigene Identifikation mit dem Unterdrückenden einzugestehen, als mit dem, der unterdrückt wird. Doch gerade weil es dem Bereich der Imagination angehört, ist der Effekt eines pornografischen Szenarios gerade nicht darauf zu beschränken, die Frauen zu zwingen, sich mit einer untergeordneten Position gleichzusetzen. Die erotische Inszenierung bietet der Erzählerin wie der Betrachterin durchaus die Möglichkeit, sich mit dem gesamten Szenario zu identifizieren – mit der Entwürdigung und Unterwerfung wie mit dem Triumph eines aktiven, aggressiven Aktes. Dazu kommt, dass der Umstand, sich als Betrachtende mit der Position der Verfügten zu identifizieren, einen bewussten Entschluss und somit eine selbstständig gewählte Identifikation voraussetzt. Auf multiplen und offenen Möglichkeiten der Identifikation zu beharren, bedeutet eine Erkundung und Neudefinition von Sexualität dem einengenden Schutz der Frauen vor der imaginierten Brutalität männlicher Sexualität entgegen zu halten.

Femme Fatale im *neo-noir*

Wie Drucilla Cornell treffend bemerkt: Selbst redlich gemeinte Gesetze bringen eine Anpassung ans Gesetz mit sich. Von einer Erweiterung des pornografischen Szenarios hingegen können wir uns eine Bewegung jenseits dieser Anpassung versprechen. Um der von ihr aufgeworfenen Frage, in welchem Sinne Pornografie als Chance, den imaginären Bereich weiblicher Subjektivität auszuloten und zu erweitern zu verstehen ist, soll im Folgenden auf verschiedene Variationen des Bildes der erotisch gefährlichen Frau eingegangen werden. Dafür bietet die Umschrift der *femme fatale* in der seit den 80er Jahren wieder populär gewordenen Rückkehr zur Gattung des *film noir* mein erstes

Beispiel. Kathryn Turner in Kasdans *Body Heat* wäre eine der ersten dieser ‚neuen' *femmes fatales*, die für ihren mörderischen Betrug an ihrem Ehemann, sowie dem Liebhaber, den sie zum Mord anstiftet (im Gegensatz zu der von ihr explizit anzitierten Barbara Stanwyck in *Double Indemnit)* sogar mit ihrem Tod bezahlen muss. Sie löst sich am Ende des Films einfach auf, wie ein Phantom des transgressiven Begehrens des verblendeten von William Hurt gespielten Rechtsanwaltes, das ihn zum Gesetzesbruch verleitet hat und somit zur Bestrafung durch genau jenes Gesetz führt, das von ihm auch vertreten wird. Brisant daran, dass sie am Ende dieses Filmszenarios einfach verschwindet, erscheint mir folgender Umstand: In Abwesenheit ihres Körpers – sie scheint in der Explosion des Bootshauses mit zu verbrennen, doch es stellt sich heraus: Die Leiche, die dort gefunden wurde, ist die ihrer besten Freundin – kann der im Gefängnis sitzende betrogene Liebhaber von ihr träumen. Wie Roland Barthes dies einmal treffend formulierte: Das Stereotype entsteht an dem Ort, an dem der Körper fehlt.[4] Somit wird eine Grundkomponente des Mythos der *femme fatale* entlarvt: Der Mann begehrt die erotisch gefährliche Frau als Fantasiebild, nicht als Realität. Von seinem Kerker aus stellt er sie sich an einem südlichen Strand sitzend vor. Doch am radikalen Verschwinden dieser Figur, die sich das Recht herausgenommen hat, ihre Sexualität selbst zu gestalten und sich gleichzeitig, wie dies Madonna am Ende von „Justify my Love" für sich in Anspruch nimmt, in keine Abhängigkeit begibt, lässt sich noch ein weiterer Punkt festmachen. Im Gegensatz zum klassischen *film noir* kann in diesem Fall die gefährliche Frau weder kulpabilisiert noch hingerichtet werden. Das bedeutet auch, dass keine klare Schuldzuweisung und Bestrafung durchgeführt werden kann. Genau an dem Ort beziehungsweise an dem Körper, an dem sich ein moralisierendes Gesetz wieder herstellen würde, finden wir stattdessen eine Leerstelle.

Nun ist es durchaus der Fall, dass in einigen *neo-noirs* wie *Body of Evidence* (1992) die von Madonna gespielte sado-masochistische Verführerin schließlich vom Helden zu Fall gebracht wird, wenngleich die ausgiebig vorgeführte obszöne Gewalt, mit der diese Tilgung geschieht, gleichzeitig das Ausmaß an Angst entlarvt, das eine weibliche Figur, die auf das eigene Aushandeln ihrer sexuellen Fantasien besteht, auszulösen vermag. In den meisten *neo-noirs* hingegen bekommt die *femme fatale*, was der klassischen Verführerin verwehrt bleiben musste: Sie bricht das Gesetz, nutzt den verblendeten Helden schamlos aus, lässt ihn an ihrer Stelle ins Gefängnis gehen, bewirkt seinen Tod oder hält ihn emotional in Schach und überlebt glücklich mit dem erbeuteten Geld.[5] Denken wir an Sharon Stone in *Basic Instinct* (1991), die den mörderischen Eispickel griffnahe unter dem Bett liegen hat, oder an Neve Campell in *Wild Things* (1998), die am Ende eines komplexen Intrigenspiels allein – wie eine postmoderne Medusa – stolz auf der von ihr erbeuteten Segelyacht durch südliche Gefilde gleitet, tritt bei diesen Abschlussbildern des *neo-noir* die für

Madonna charakteristische Devise in den Vordergrund: „I make my own decisions. I'm in charge of my fantasies". War die *femme fatale* der 40er und 50er Jahre eine schillernde, geheimnisvolle Gestalt, verleiht die *femme fatale* des *neo-noir* explizit und ungehemmt ihrem sexuellen Verlangen, wie auch ihrer Aggression, Ausdruck und verkörpert somit wesentlich unzweideutiger eine weibliche Bedrohung männlicher Dominanz und Hegemonie. In *Last Seduction* hat Linda Fiorentino beispielsweise ihren Ehemann um das Geld betrogen, das er mit dem illegalen Handel von Pharmazeutika erworben hat, und muss nun in einer Vorstadt von Chicago untertauchen. In einem jungen von Peter Berg gespielten Betriebswirt findet sie das richtige Opfer. Dieser hatte aus Naivität in Buffalo, New York einen Transvestiten geheiratet, vor seinen Freunden in seiner Heimatstadt aber diese desaströse, von ihm sofort wieder abgebrochene Geschichte geheim gehalten. In der Bar, in der sie sich kennen lernen, lässt sich diese *femme fatale* listig auf das Begehren des Helden ein, tut dies aber, indem sie sowohl ganz direkt ihr eigenes Begehren zum Ausdruck bringt, wie ihn auch in seiner Männlichkeit wörtlich angreift. Sie ist die Herrin ihrer Fantasien, und lässt ihn – wie auch uns – dies unzweideutig wissen.

Am Anfang der Szene erklärt der junge Betriebswirt einem Freund, er könne nicht den Rest seines Lebens in dieser öden Kleinstadt bleiben, müsse aber noch warten, bis er sich in seiner Männlichkeit, die durch seine Eheschließung angegriffen worden war, wieder sicher fühlt. In genau dem Augenblick, in dem er seinen Freund fragt: „How long does it take to grow a new set of balls?", betritt Linda Fiorentino die Bar. Nach einer plumpen Annäherung, erklärt der junge Mann dieser reizvollen Frau, die ihm eine Flucht aus seinem doppelten Dilemma – dem Leben in der Kleinstadt und der Krise seiner Männlichkeit – verspricht, er sei wie ein Hengst ausgestattet. Daraufhin wird gerade dieses Insignium seiner Männlichkeit von der *femme fatale* kritisch geprüft, jedoch nicht, um ihn in seinem Selbstbild zu bestätigen, sondern um ihr nicht nur das gestohlene Geld, sondern auch die symbolische Macht, die daran gekoppelt ist, zuzusprechen. Sie greift in seine Hose, um zu sehen, ob er wirklich so gut ausgestattet ist, wie er behauptet, und entschließt sich dann, mit ihm nach Hause zu gehen. Wie Slavoj Zizek von dieser Szene festhält:

> „Linda Fiorentino's message to her sucker-partner is: I know that, in wanting me, what you effectively want is the fantasmatic image of me, so I'll thwart your desire by directly gratifying it. In this way, you'll get me, but deprived of the fantasmatic support-background that made me an object of fascination. In contract to the traditional *femme fatale* who, by eluding forever her partner's grasp, by remaining forever in half-shadow, and especially by her ultimate (self)destruction, sustains herself as the fantasmatic spectral entity, Linda Fiorentino's character does the exact opposite: she sacrifices/destroys not herself, but her fantasmatic image/support. In contrast to the classic femme fatale

> who is destroyed in reality in order to survive and triumph as the fantasmatic spectral entity, Linda Fiorentino's character survives in reality by sacrificing/ destroying her fantasmatic support".[6]

Die Errungenschaft des *neo-noir*, könnte man sagen, liegt darin, dass sich deren *femme fatale* das männliche Spiel der Manipulation gänzlich anzueignen weiß und den Helden somit bei seinem eigenen Fantasiespiel schlägt. Sie profitiert aber auch deshalb von den transgressiven Machenschaften des Helden, weil sie sich jeglicher romantischer Verblendungen entledigt hat. Stützte die klassische *femme fatale* noch die Denkfigur einer verhängnisvollen Liebe, um dank dieser Schutzdichtung die Radikalität des eigenen Begehrens auszublenden, bringt die *femme fatale* des *neo-noir* sowohl ihre grenzenlose Geldgier wie auch ihre Zerstörungslust ungehemmt zum Ausdruck. Dies wird zudem jeweils als ein unverfrorenes Beharren auf dem Ausleben der eigenen Sexualität durchgespielt, auch wenn deutlich wird, dass es ihr nicht um die Beziehung zum Mann geht. Im Gegenteil – und darin zeigt sich im *neo-noir* auch eine radikale Anwendung Lacans Diktum „entre l'homme et la femme ça ne va pas" – dieses heterosexuelle Gebot wird nicht nur als Phantasma dekonstruiert. Es wird in den *neo-noirs* immer wieder auch sichtbar gemacht, dass dieses Phantasma zudem ein unhaltbares ist; dass es nicht einmal die stützende Funktion einer tragfähigen Schutzdichtung im zeitgenössischen Bildrepertoire einnehmen kann.

Man könnte aber auch sagen, gerade weil diese neue *femme fatale* die Obszönität genau jenes symbolischen Gesetzes, das sie zu überschreiten gedenkt, gänzlich anerkannt hat, ist es ihr möglich, innerhalb der von diesem Gesetz regierten symbolischen Realität auch zu überleben. Dafür zeugt eine Szene aus Chris Nolans philosophischem *neo-noir Memento* paradigmatisch. Der von Guy Pierce gespielte Leonard Shelby leidet an einer Störung seines Kurzzeitgedächtnisses, seitdem er von Einbrechern in seinem Badezimmer überfallen wurde. Er hat sich davon überzeugt, sie seien am Tod seiner Frau schuld – obgleich die Auflösung des Films eine andere Deutung zulässt – und sucht seitdem nach dem Verbrecher, dem es gelungen war, zu entkommen. An diesem will er sich für den Tod seiner Frau rächen, und wird dabei von Natalie (Carrie Anne Moss) scheinbar unterstützt. Was er nicht weiss – weil er keine Erinnerungen mehr bilden kann – ist, dass er für den Tod von Nathalies Geliebten verantwortlich ist; dass er sich dessen Kleider angelegt, und dessen Jaguar genommen hat, und sie ihn somit sofort erkannt hat. Deshalb hat sie ihn auch in ihre Wohnung mitgenommen, weil sie mit ihm ein böses Spiel treiben will. Sie will ihn dafür einsetzen, sich sowohl des Mannes zu entledigen, der mit ihrem verstorbenen Geliebten zusammen Drogen handelte, und sich gleichzeitig an jenem Mann rächen, der Leonard zum Mord an ihrem Jimmy angestiftet hat. Diese *femme fatale* will also den Männern, die sie nur als Pfand in ihren illegalen Machtspielen einsetzen, zeigen, dass sie in der letzten Instanz die bessere

Spielleiterin ist. Nathalie übernimmt deshalb von dem Augenblick an, da sie Leonard erblickt, die Regie. Aufgrund Leonards Erkrankung kann Nathalie jedoch nicht nur ungehemmt dessen Schwäche für ihre eigenen Interessen ausnutzen. Sie kann zudem direkt aussprechen, dass die erotische Verblendung, auf die sich die Liebenden des *film noir* einlassen, eigentlich ein ganz anderes Begehren abdeckt: nämlich die Lust an der Zerstörung des Anderen. Nathalie quartiert den vermeintlich verwirrten Leonard bei sich zu Hause ein, kehrt dann wenige Stunden zurück, und verspottet seine Versehrtheit. Sie erklärt ihm ganz offen, dass sie ihn nicht nur ausnutzen wird, sondern auch einen Genuss darin finden wird, weil sie weiss, dass er sich weder an dieses Gespräch noch an die Handlungen, zu denen sie ihn bringen wird, nachträglich erinnern wird. Sie kann sich zudem deshalb so sicher sein, Leonards Rachelust erfolgreich in den Dienst ihrer eigenen zu stellen, weil sie, bevor sie dem versehrten Helden von ihrem Betrug erzählte, alle Kugelschreiber auf ihrem Schreibtisch in die Handtasche gesteckt hat. Listig sitzt sie dann, nachdem er sie aus Wut ins Gesicht geschlagen hat, in dem vor ihrem Haus geparkten Auto, blickt genussvoll auf Leonard, der verzweifelt nach einem Stift sucht, um das böswillige Anliegen Nathalies auf das Polaroid, das er von ihr hat, als Erinnerungsstütze aufzuschreiben, und wartet bis ein neuer Amnesieschub ihn überfallen hat. Dann betritt sie erneut ihre eigene Wohnung und setzt jene verhängnisvolle Kette an Ereignissen in Gang, die zu einem zweiten Mord führen wird.

Worum es mir bei dieser Szene jedoch vornehmlich geht, ist, dass hier die Kontingenz als weibliches Begehren *par excellence* inszeniert wird. Das sadomasochistische Spiel, das hier durchgeführt wird ist eines, in dem die Frau unzweideutig die Kontrolle hat, obgleich es so aussieht, als ob der Mann sie mit seinen Schlägen unterwürfig machen könnte. Gleichzeitig – und das wäre die Analogie zu der Programmatik von Madonnas Musik-Clips: Das Durchführen ihrer Fantasien ist explizit ein Spiel, und zwar eines, in dem der Mann vermeintlich die stärkere Position hat, die Frau aber eigentlich das Fantasieszenarium gänzlich selber definiert und ihre Lust darin besteht, dass er sich ihren Anweisungen fügen muss.

Die French Connection

Die im *neo-noir* oft nur verbal ausgeführte Verschränkung von einer weiblichen Sprache der Erotik als sadistische Gewaltfantasien wurde in den letzten Jahren von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi in *Baise-Moi* aufgegriffen, jedoch mit einer derartigen Kompromisslosigkeit, dass sowohl in Frankreich, wie auch in der deutschsprachigen Welt die Debatte um eine Zensur pornografischer Bildersprache im Kino aufgeworfen wurde. Man könnte vermuten, dass dieser Film von einigen so anstößig empfunden wurde, weil es hier vermutlich

um eine Frage des *gendering* eines tradierten *genre* geht. *Baise-Moi* stellt eine harte europäische Antwort auf *Thelma and Louise* dar, in der eine Kultur der Gewalt gegen Frauen auf radikal konsequente Art umformuliert wird, und – um das Beispiel von *Last Seduction* nochmals aufzugreifen – die Denkfigur durchgespielt wird, dass hier die beiden Frauengestalten das von der Logik des Patriarchats sanktionierte Gesetz, der Mann dürfe seinen sexuellen Genuss einfordern, durchaus auch auf Kosten einer gewalttätigen Erniedrigung der Frau, für sich aneignen, und somit die Männer bei ihrem eigenen Fantasiespiel schlagen. Despentes und Trinh Thi spielen nämlich die Logik der Demütigung konsequent durch. Von der Vergewaltigung am Anfang – die in dem Bild der in den Anus gefickten Frau ihren Höhepunkt erhält – bewegen sich die beiden Frauen durch eine Vielfalt an Positionen, die alle darauf zurückzuführen sind, dass sie sich jenseits jeglicher verbindlicher symbolischer Gesetze bewegt haben, und nun in einen Zwischenbereich ‚entre-deux-mort' (Lacan) wie gespenstische Gestalten agieren – bis sie in einem Swinger Club dann einen Besucher in den Anus schießen und damit das Durchlaufen ihres halluzinatorischen Szenarios im Sinne einer *passage à l'acte*, vollzogen haben.[7] Deren logische Konsequenz ist dann die Hinrichtung der einen und die Festnahme der anderen, und in dem Sinne hält *Baise-Moi* sich durchaus an die Vorgabe der Gattung. Transgression muss vom Tod eingeholt und angehalten werden: Das ist die Logik der von George Bataille[8] ausgeführten Selbstverschwendung als Merkmal der Erotik, eine Denkfigur, auf die Despentes und Trinh Thi explizit verweisen. Gleichzeitig aber könnte man für *Baise-Moi* auch festhalten: Indem hier die kulturell unliebsame Verschränkung von Unterwerfung und Beherrschung im sexuellen Akt, auf die Madonna so kontrovers beharrt, nicht nur durchgespielt, sondern geschlechtlich umgedreht wird, findet eine Erweiterung der traditionellen Bildsprache des weiblichen Begehrens statt. Dies geschieht auf Grund der für einige Betrachterinnen als Befreiung empfundenen Insistenz der beiden Frauen, sich die Lustbefriedigung, die sie sich vorstellen, auch zu holen; die sexuellen Fantasieszenarien selber zu gestalten und zu verwalten. Diese Erweiterung findet auch im Sinne einer vom männlichen Blick befreiten Körpersprache weiblicher Erotik statt. Eine der überzeugendsten Szenen im Film ist jene, in der die beiden Frauen in einem Hotelzimmer beginnen, spärlich bekleidet, miteinander zu tanzen. Sie bewegen sich zwar so, wie man das aus den Peep-Shows und dem *soft-porn* kennt; doch es hat sich ein ganz markanter Unterschied in die Darbietung eingeschrieben. Sie tanzen für- und miteinander, nicht für einen männlichen Blick. Die Bewegungen erhalten dadurch nicht nur eine eigene Poesie und Sinnlichkeit; wir sehen sie auch plötzlich ganz anders, weil die Situation, in der sie durchgeführt werden, nicht die herkömmlich durch einen männlichen Blick codierte ist. Gerade an solch einer Szene gelingt, was Drucilla Cornell als Erweiterung einer Sprache weiblicher Erotik fordert: Nicht eine Anpassung an vorgegebene Gesetze – ob der Sittlichkeit oder einer

von patriarchalen Begehrensstrukturen diktierten Sinnlichkeit –, sondern das Aneignen und Umdefinieren kulturell tradierter Körpergesten.

Der zentrale Gedanke, auf den sowohl *Baise-Moi* als auch Catherine Breillat in *Romance* somit immer wieder als traumatischen Kern erotischer Fantasiebilder zurückkehren, ist jedoch vornehmlich der Umstand, dass der Reiz, aber auch die Bedrohung der Sexualität darin begründet liegt, dass alle Beteiligten über sich verfügen lassen müssen. In Fragen der Verführung gibt es nie klare Täter- und Opferpositionen, sondern nur ein kompliziertes, überlagertes, sich gegenseitig einbeziehendes Changieren zwischen aktivem Genuss und passiver Hingabe an das Begehren des Anderen. Die Anforderung, die unsere Sexualität an uns stellt besteht darin, dass wir sowohl bemächtigt wie auch ohnmächtig sind, ebenso von einem auf Selbsterhaltung gerichtetem Lustprinzip geleitet, wie von einem Drang nach Selbstverschwendung oder Selbstentgrenzung. In *Romance* finden wir dafür die Szene der Fesselung, die die Heldin mit dem Leiter ihrer Schule als Antwort auf die sexuelle Enthaltsamkeit ihres Geliebten lustvoll durchspielt. Catherine Breillat findet aber noch eine andere Inszenierung des Changierens zwischen Hingabe und Genuss, das deshalb so prägnant ist, weil es mit den pornografischen Zügen der Wissenschaft um den weiblichen Körper, nämlich der Gynäkologie zu tun hat. Auf dem Gynäkologiestuhl gibt sich die von Caroline Ducey gespielte schwangere Marie als Objekt wissenschaftlicher Untersuchung den Eingriffen durch die Berührung und den Blick des Anderen hin. Dies löst bei ihr die Vorstellung aus, dass Kopf und Geschlecht voneinander im Akt der Sexualität zu trennen sind, und daran gekoppelt eine brillante Orgienfantasie. Ihr Körper ist durch eine Trennwand zweigeteilt. Auf der einen Seite ist ihr nackter Unterleib ausgestellt für eine anonyme Gruppe von Männern, die diese verkehrte Peep Show besuchen. Ohne den Oberkörper oder das Gesicht der Frau sehen zu können, dürfen sie ihr Geschlecht genießen. Auf der anderen Seite der Trennwand hingegen liegt die Heldin mit ihrem keusch bedeckten Oberkörper auf einem Bett, und blickt demütig ihren Liebhaber an, der sie sexuell nicht begehrt.

Natürlich spricht Breillat mit dieser Aufspaltung des weiblichen Körpers, den seit Petrarca zur Konvention der Liebeslyrik gewordenen Umstand an, dass der Geliebte die begehrte Frau entweder als ideales Geschöpf oder als Mutter, nicht aber als sexuell fordernde, leibliche Frau begehren kann, von ihren leiblichen Liebhabern hingegen nur als fleischliche Verkörperung ihres Begehrens genossen werden kann. Das bedeutet aber auch, dass der Genuss der Sexualität von der liebevollen Anerkennung innerhalb einer männlich diktierten Sprache der Erotik immer getrennt sein muss. Doch was Breillat hier auch durchspielt, ist die in *Last Seduction* angesprochene Trennung zwischen dem realen Körper der Frau und dem sexuellen Phantasma, das sie für ihren Liebhaber darstellt. Das hat, wie im amerikanischen *neo-noir*, wieder das Überleben der Frau zur Folge, und zwar dadurch, dass sie das Spiel des Geliebten

bis zur logischen Konsequenz durchführt und ihn bei diesem Spiel übertrifft. Wenn sie für ihn nur als ideelle Geliebte oder als Mutter bedeutsam ist, nicht aber als begehrendes Wesen, dann braucht sie ihn auch nicht, so wie sie die Bedeutung körperlich angenommen hat, die er ihr zubilligt: die der Mutterschaft. Darin zitiert Breillat weiterhin ein Diktum Lacans, dass nämlich ‚Die Frau' als Einheit im vom Phallus regierten symbolischen System nicht existiert, keinen festen Platz im Symbolischen hat – außer ihr Bezug zum Phallus ist der der Mutter.[9] Doch da dieser leer ist – ein reines Symbol – braucht es dessen imaginäres Gegenstück, den Penis des Geliebten, nach dem Erreichen der Mutterschaft nicht mehr. Marie ist – wie die *femme fatale* des *neo-noir* –, gänzlich im Symbolischen angekommen: auf Kosten des Geliebten. Den jagt sie samt seiner schönen weißen Wohnung lustvoll in die Luft und umarmt bei dessen Beerdigung am Ende des Films liebevoll das Insignium ihrer leiblichen Verbindung mit ihm; den gemeinsamen Sohn. Hier hätten wir also eine weitere Variante dessen, was Cornell interessiert: Das Neuaushandeln einer tradierten weiblichen Sprache der Erotik, die in der Liebe zwischen Mutter und Kind durchgespielt wird.

Der weibliche Blick auf den Psycho-Killer

Ein brisantes Gegenstück zu den französischen Umschriften der Verschränkung von Gewalt und Erotik oder selbstverschwenderischer Hingabe und Genuss, bietet Mary Harrons Verfilmung von Brett Easton Ellis *American Psycho*, und zwar deshalb, weil hier auf eine andere Art das Spiel einer tradiert männlichen Bildsprache der Verfügung über den weiblichen Körper als untragbares Phantasma entlarvt wird. Der Punkt, auf den Harron sich nämlich in ihrer Verfilmung konzentriert, ist eine Spur, die Brett Easton Ellis in seinem Roman legt, ohne sie direkt aufzulösen: Sämtliche gewaltsamen erotischen Szenen, die im Mord diverser Geliebten wie auch Prostituierter enden, sind als Halluzinationen eines entgleisten Wall Street Bankers zu verstehen, der Gewaltfantasien braucht, um der Leere seines auf Konsumrausch ausgerichteten Lebens eine Substanz zu verleihen. Immer wieder betont Harron den imaginären Charakter der erotischen Vereinigung zwischen Bateman und den von ihm angeheuerten Prostituierten. Wir sehen ihn, wie er sein glattes Gesicht und seine prallen Muskeln stolz im Spiegel betrachtet, während er mit zwei Prostituierten im Bett hantiert. Dann sehen wir in einer zweiten Szene die Ausübung Batemans erotischer Fantasien auf dem Videomonitor der Kamera, mit der er sich und die Prostituierten aufnimmt. Dann wiederum sehen wir, wie er zu pornografischen Filmen oder Slasher-Filmen seine morgendlichen Leibesübungen verrichtet. Jeweils signalisiert Harron uns: Erkrankt ist er an den Filmen, die er im Kopf hat, in denen Erotik und Gewalt, Lust und zerstörerische Hingabe sich verflüs-

sigen. Die brisanteste Szene ist jedoch die Abschlussszene. Denn hier nimmt – wie dies bei der Gesellschaftssatire notwendig ist – die Filmemacherin eine dezidiert kritische Haltung gegenüber ihrem monströsen Helden ein, tut dies aber bezeichnenderweise, indem sie uns seine Phantasmen durch den Blick seiner Sekretärin zeigt. Jean, die als einzige vernünftige Gestalt in *American Psycho* fungiert, entdeckt in seinem Kalender anstelle von Geschäftsterminen Bilder seiner erotischen Gewaltfantasien. In der in diese Entdeckungsszene eingeschnittenen Szene muss wiederum Bateman selber anerkennen, dass die Vorstellung, er sei ein bemächtigter Serien-Killer, nichts anders als ein Phantasma war. Wodurch sich nun aber nicht nur die von ihm vermeintlich gefickten und getöteten Frauen in Rauch auflösen, sondern vornehmlich auch die an diesem Bild der verschwenderischen Hingabe festgemachte Vorstellung der eigenen Potenz. Man könnte sagen – Mary Harron schlägt Brett Easton Ellis bei seinem eigenen Spiel. Hatten vornehmlich Feministinnen an seinem Buch auf Grund der ausgiebigen Gewaltszenen gegen Frauen Anstoß genommen, und dabei nicht erkannt, dass er bewusst die Literatur des Serienmordes wie der klassischen Pornografie zitierte, und als klischierte Versatzstücke wiedergab, antwortet Harron, indem sie die unsaubere Schnittfläche zwischen Fantasie und Realität aufklärt. Dabei zeigt sich: Schlimmer als ein monströser Serienmörder zu sein ist es, sich das nur einzubilden. Wenn einem nämlich der phantasmatische Hintergrund genommen wird, der dieses Bild einer männlichen Potenz stützen soll, ist man tatsächlich nichts.

Back to Madonna

Dass Frauen durchaus ein erotisches Fantasieleben haben, in dem Männer zwar als Figur auftreten, deren Spielleiter jedoch die fantasierenden Frauen selber sind, ist die Haltung, mit der Madonna ihre Musik in visuelle Sprache umsetzte. Indem sie in diesen *clips* sexuelle Identitäten als Maskeraden durchspielt, die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, zwischen Mensch und Tier, zwischen Körper und Bild verflüssigt, geht es ihr sowohl darum, den Bereich des weiblichen Imaginären über die kulturell festgelegten Bilder hinausreichend zu erweitern. Es geht ihr aber auch darum, eine weibliche Sprache der Erotik zu erforschen, in der die Frau nicht notwendigerweise nur das Objekt eines sie beherrschenden männlichen Blickes sein muss, und in der es keine essenziellen Kategorien der Geschlechtlichkeit gibt, Körpergrenzen immer wieder, oder Kompositakörper gebildet werden können. Als Beispiel dafür, wie sie an ihrem Körper eine Sprache weiblicher Erotik erforscht, und zwar indem sie eine Umschrift kultureller Codes inszeniert, soll abschließend auf das von David Fincher gedrehte Musikvideo „Express Yourself“ eingegangen werden. Es beginnt mit einem direkten Verweis auf Metropolis. Noch bevor Madonna

ihre Fans mit der Aufforderung anspricht – „Come on girls, do you believe in love, because I have something to say about it, and it goes something like this" – sehen wir die utopistische urbane Landschaft Fritz Langs: monumentale Gebäude, gigantische Statuen, frei im Raum schwebende Straßenbrücken, sowie die sich im Räderwerk des Maschinenraums verausgabenden Fabrikarbeiter. Auf der Tonspur des Videos ruft Madonna wiederholt ihre als weiblich codierten Fans dazu auf, die Authentizität ihrer Liebe dadurch auf die Probe zu stellen, dass sie ihren Geliebten zwingen sollen, seine wahren Gefühle zum Ausdruck zu bringen. So ist es von der Erzählsituation her klar – Madonna spricht eine weibliche Gemeinde an, obgleich außer ihr keine Frau im Video zu sehen ist. Dadurch wird aber auch deutlich: Madonna ist selbst Akteurin wie Autorin dieses Fantasieszenarios. In diesem Sinne ist es auch brisant, dass die unterschiedlichen Stellungen, die die selbstbewusste Frau im Verführungsszenario einnehmen kann, visualisiert werden. Die stereotype Analogie zwischen Katze und Frau wird aufgegriffen und gleichzeitig transformiert. Zuerst hält die mit einer tief ausgeschnittenen grünen Seidenrobe bekleidete Madonna die Katze noch im Arm, während sie diese lasziv streichelt. Dann setzt sie diese ab, und schmiegt sich, das Tier nachahmend, auf das dunkle Fell einer *chaise longue*, während die Katze davonläuft, um in den Armen des jungen Arbeiters einen neuen Schutz zu finden, ihn somit aber auch zu der vergötterten Frau, deren Stimme im Maschinenraum über den Lautsprecher ertönt, zu lotsen. In den dazwischen liegenden Sequenzen werden verschiedene Fantasien miteinander verknüpft. Der Gesang der weiblichen Stimme löst bei den beiden männlichen Protagonisten – dem Industriellen und dem Arbeiter – die erotische Fantasie einer mit schwarzen Strapsen bekleideten Domina aus, die später mit einer Eisenkette um den Hals in jenem Bett nackt liegt, wo der Arbeiter zu ihr vordringt, um ihr somit seine Liebe zu beweisen. Der Industrielle wird sinnend an seinem Schreibtisch, der Arbeiter träumend auf seinem Lager gezeigt. Gleichzeitig aber verflüssigt sich die Grenze zwischen passiv sich dem Blick anbietenden weiblichem Körper und dem diesen beherrschenden Mann. In den Traum des Arbeiters dringt nämlich ein Transvestit ein: Madonna hat sich den Nadelstreifenanzug des Industriellen angelegt, blickt durch dessen Monokel auf die im Maschinenraum schlafenden Männer, und stellt nicht nur ihr Dekolleté, sondern auch ihre Muskeln zur Schau, wie sie auch jene Geste Michael Jacksons imitiert, mit der dieser androgyne Sänger seine Männlichkeit demonstriert: der Griff zwischen die Beine. Und wenn sie daraufhin die Katze nachahmend unter einem Tisch langsam zu einer Schale Milch kriecht, hat sich dank der Schnittfolge auch eine Überlagerung der sich dem Blick darbietenden erotisierten Körper ergeben. Sie blickt auf die ihr zu Füßen liegenden Männer, wie die beiden Hauptdarsteller des Szenarios auf das im Bett entblößt liegende weibliche *pin-up girl*. Der Industrielle ist mit dem Anblick der angeketteten Frau zufrieden, und wendet sich den eingeblendeten Musikern zu; der Arbeiter

hingegen verlässt seine boxenden Kameraden und wird die Angebetete aus dem Schlafzimmer – der Arena erotischer Fantasien – befreien. Doch die Botschaft ist unzweideutig: Madonna verkörpert nicht nur die erotischen Fantasien der beiden Männer. Sie entwirft diese auch, wie sie auch deren privilegierter Betrachter ist. Sitzt sie doch mit dem Anzug des Industriellen bekleidet auf einem Sofa und beobachtet die eigene exhibitionistische Darbietung.

Auf den Vorwurf, sie hätte sich in diesem Video in für eine Frau entwürdigenden Stellungen aufnehmen lassen, hat Madonna listig geantwortet:

> „There wasn't a man that put that chain on me. I did it myself. I was chained to my desires. I crawled under my own table. There wasn't a man standing there making me do it. I do everything by my own volition. I'm in charge. Degradation is when somebody else is making you do something against your wishes."[10]

Madonnas Verteidigung hat programmatischen Charakter, versteht sie doch ihre Verantwortung als Künstlerin gerade darin, sexuelle Identitäten und Fantasien zu erforschen, um dort in der Aneignung und Umschrift vorgegebener kultureller Codes eine weibliche Stärke zu entdecken. Nicht die kulturell tradierte Gleichsetzung von Macht und Sexualität zu verleugnen ist ihr Ziel, sondern die Rollen der Aggressivität und Passivität neu zu verteilen: „I take the opinion about what a sex goddess is like and throw it back at my audience" und fügt dieser Aussage selbstbewusst hinzu: „I can be a sex symbol without being a victim."[11] Dabei inszeniert sie in der Sprache des Musik-Videos implizit das Anliegen der Politologin Drucilla Cornell, weibliche Künstlerinnen und Denkerinnen sollten den imaginären Bereich als einen moralischen und psychischen Freiraum verstehen, in dem sie ihr erotisches Fantasieleben ungehemmt entwerfen können, um über ihre sexuelle Identität selbstständig zu entscheiden. Madonna setzt die Forderung, diesen imaginären Bereich, da er jegliche kulturelle Identifikationen nachhaltig prägt, auszubauen, produktiv in künstlerische Praxis um, denn sie zeigt Wege auf, wie sich das weibliche Subjekt auf riskante Experimente mit einer Umschrift kultureller Codes einlassen kann, und bietet uns gleichzeitig die Möglichkeit einer *überkreuzten Identifikation* an; die Freiheit, sich mit dem gesamten Szenario zu identifizieren – mit der Entwürdigung und Unterwerfung wie mit dem Triumph eines aktiven, aggressiven Aktes – und die Entscheidung, welche Position privilegiert wird, ihrem mündigen Publikum zu überlassen.

Anmerkungen

1 Für einen Überblick über diese Debatte, siehe den von Drucilla Cornell herausgegebenen Aufsatzband *Feminism & Pornography*, Oxford 2000.
2 Für eine ausführliche Darstellung dieser Art ironischen Spiels mit erotischen Fantasien in der Photografie siehe auch *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography*, herausgegeben von Jennifer Blessing, New York 1997.
3 „Madonna Interview – Nightline", in: Ed Adam Sexton (Hrsg.): *Desperately Seeking Madonna*., New York 1993, S. 285-286.
4 Roland Barthes: *Mythologies*, Paris 1957.
5 Für die vom *neo-noir* durchgespielte Umschrift des klassischen Filmgenres siehe auch Elisabeth Bronfen: *Femme Fatale und Liebestod*, Frankfurt/M. 2001.
6 Slavoj Zizek: *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle 2000, S. 11.
7 Diese Analogisierung von Lacans psychoanalytischem Modell und Filmszenarien entnehme ich Slavoj Zizeks Refigurieren dieser Terminologie, siehe Slavoj Zizek: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Ma. 1991.
8 Siehe Georges Bataille: *L'Erotisme*, Paris 1957.
9 Siehe dazu Jacques Lacan: *Le Séminaire XX, Encore,* Paris 1975.
10 Ebd. S. 282.
11 Ebd. S. 282.

Literatur

Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957.

Blessing, Jennifer: *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography*, New York 1997.

Bronfen, Elisabeth: *Femme Fatale und Liebestod*, Frankfurt/M. 2001.

Cornell, Drucilla: *Feminism & Pornography*, Oxford 2000.

Lacan, Jacques: *Le Séminaire XX. Encore,* Paris 1975.

Ed Adam Sexton (Hrsg.): „Madonna Interview – Nightline.“, in: *Desperately Seeking Madonna*, New York 1993, S. 277-287.

Zizek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Ma. 1991.

Ders: *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle 2000, S. 11.