GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Die neue Leiblichkeit: Zum Fall der Hüllen im Autorenkino

Rall, Verena

2004

https://doi.org/10.25595/4231

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rall, Verena: *Die neue Leiblichkeit: Zum Fall der Hüllen im Autorenkino*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 2, 315–330. DOI: https://doi.org/10.25595/4231.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Veronika Rall

Die neue Leiblichkeit: Zum Fall der Hüllen im Autorenkino

Zwei Menschen, zwei Körper. Nicht schnell genug können sie sich ausziehen. Rock runter, Hose runter, Schwanz ausgepackt, Beine auseinander gerissen. Wie Verhungernde fallen sie übereinander her. Nur dass ein Kondom aufgerissen und übergestreift wird, erinnert vage an das Reflexionspotenzial in den Köpfen. So fängt Patrice Chéreaus *Intimacy* (2001) an. In *Idioten* (1998) des dänischen Regisseurs Lars von Trier hingegen dauert es eine Weile, bis nackte Körper über den Boden rollen, die Wartezeit honoriert der Film mit einem Gruppenfick. Arme, Beine, Bäuche, Rücken, Pos, kaum ein Körperteil ist einer Person zuzuordnen, und auch Schwänze, Mösen, Münder gibt es in jeder Anordnung. In *L'humanité* (1999) von Bruno Dumont hingegen geht es gesitteter zu: Wenn gevögelt wird, dann ist das Paar zu sehen. Gleichwohl trifft uns die Aufnahme ohne lustvolles Vorspiel. Ein Mann geht in eine Wohnung, öffnet die Tür, hinter ihr kommen Mann und Frau zur Sache. Der Kamerablick allerdings ist kaum neugierig, er gibt sich so unspektakulär, als säßen sie schlicht beim Abendbrot. Und auch der Voyeur im Film scheint von ihrem Anblick seltsam unerregt.

Erregt hat sich allerdings das Publikum, nicht erotisch freilich, sondern ästhetisch-moralisch. Hatte das immer schon etwas freizügigere Autorenkino umstandslos die Grenzen zur Pornografie aufgehoben? Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass diese Diskussion so alt ist wie das Kino selbst. Samt seinem Publikum sah es sich schon immer dem Pornografie-Vorwurf ausgesetzt, und tatsächlich stand es seit seinen Anfängen auf der Seite der verbotenen Lüste. Das mag nicht nur an den Bildern sondern auch an dem ‚schwülen', dunklen Raum liegen, den das Kino bot: Hier verkehrten Mann und Frau schon immer etwas legerer, etwas freizügiger als in anderen öffentlichen Orten, die eher der Repräsentation des Publikums denn der Lust des Einzelnen zuarbeiteten. Diesen *parti pris* kann man in so frühen Schriften wie Emilie Altenlohs *Zur Soziologie des Kino* von 1914 nachlesen:

> „Wird die Frage nach dem zunehmenden Kinobesuch aufgeworfen, so lautet die Antwort meist, das Eintrittsgeld ist niedrig, man kann jederzeit ohne Vorbereitung hingehen. Auch wird die stark sinnliche Tendenz der meisten Stücke, die durch die begleitende Musik noch verstärkt wird, sowie die im Kino herrschende Dunkelheit hervorgehoben."[1]

Vor diesem Hintergrund ist die Empörung gegenüber den sexuell expliziten Darstellungen in den neueren AutorInnenfilmen zunächst einmal nicht zu verstehen. Noch weniger lässt sie sich durch einen Rekurs auf das Kino der 1980er Jahre begreifen: Im Kino (wie auch und insbesondere im Fernsehen) hatte man sich schon damals Jahren an nackte Körper gewöhnt, auch rollten sie keineswegs mehr brav zwischen Federn und Matratzen, sondern turnten wahre Kamasutras auf Büromöbeln, zwischen Kücheninventar oder in der freien Natur. Adrian Lynes *9 1/2 Wochen* (1985) konnte als der Versuch gelten, den Höhepunkt auf knapp zwei Stunden zu dehnen, – dieser anderen Rezeption von Maurice Ravels *Bolero* in deutschen Wohnzimmern assoziierte das Fernsehen den Strip von Nachbar und Nachbarin als freizügigen Obstkonsum. *Tutti Frutti* hieß der Schlachtruf der medialen Postmoderne, das *anything goes* der Kunst übersetzte sich in die Identität von Öffentlichem und Privatem.

Doch die Zeit der bunten, bonbonfarbigen Heimeligkeit, der pseudo-kessen Rüschen und Strapse, der knackig-strammen Lederhosen und der athletisch-trainierten, sonnenverbrannten Körper ist vorbei – das europäische Kino hat auf den anhaltenden Erotismus reagiert. Ende der 90er Jahre dominiert auf der Leinwand nicht die Hitze, man spürt im Saal keine Erregung. Angesichts des jüngsten erotischen Autorenfilms – Michael Hanekes gleichnamiger Verfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (2001) – konstatiert Thomas Assheuer in der *ZEIT* ein „Zentrum der Kälte", die nur ein Entweder-Oder zulässt:

> „Entweder die reine Unmittelbarkeit der Musik oder die rohe Unmittelbarkeit der Körper, die sich zur Strecke bringen und blutig schlagen. Doch die Schamlosigkeit, mit der Haneke den Zuschauer quält, liegt nicht darin, dass der Film das verschwiegene Begehren ins Sichtbare zerrt. Die Schamlosigkeit besteht in der zeichenhaften Gewalt einer Sexualität, deren Natur nichts anderes ist als Bemächtigung und Vergeltung."[2]

So klassisch der Film konstruiert ist – im Übrigen zeigt er auch keine spektakuläre Nahaufnahme des männlichen oder weiblichen Geschlechts –, so klassisch fällt zu Recht auch seine Interpretation aus. Der Schock, den Assheuer angesichts der Filmbilder und ihrer Erzählung empfindet, ist einer über die Einsicht in die Naturbeherrschung am Menschen. Ganz im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* entdeckt Assheuer in der *Klavierspielerin* einen Zwang zur Grausamkeit und Destruktion, der wie Horkheimer/Adorno schrieben, „aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper entspringt"[3]. Ihr entspricht umgekehrt die Ausstellung der reinen Kulturleistung, der von jeder Zweideutigkeit befreiten Sublimation: Hier sadistischer Sex, dort sauberes Klavierspiel, zwei Seiten einer Medaille. Der Kälte zum Trotz entbehrt die Darstellung der Gewalt bei Haneke allerdings nicht der Lust. Wenn

sich Erika Kohut mit der Rasierklinge ihres Vaters selbst das Geschlecht zerschneidet, dann tangiert das nicht unseren Blick, die Klinge berührt unser Auge nicht, sie zerschneidet kein unsichtbares Band, das uns an die Leinwand fesselt, ganz im Gegenteil. Wenn Blut den Badewannenrand hinunter fließt, eine Spirale um den Abfluß zieht (das ist das, was wir sehen), umgekehrt die Mutter das schmerzliche Stöhnen der Tochter mit ihrem Rufen vor der Badezimmertüre übertönt (das ist das, was wir hören), dann sind wir beim Zitat eines Voyeurismus angekommen, der sich nicht zuletzt zynisch über die filmische *Suspense* à la Hitchcock amüsiert.

Der Post-Pornografische Film

Hanekes Verfahren ist im besten Sinne postmodern, er serviert kalt, was einmal heiß gekocht wurde. Doch was sich heute im Kino abspielt, das hat Georg Seeßlen in einem Essay zu den „Neuen Paradigmen der Pornografie“ in der *TAZ* zu Recht als post-pornografisch bezeichnet.[4] Gemeinsam mit der französisch-belgischen *Nouvelle-Nouvelle Vague* haben dänische Dogma-Filmer die fast letzten Tabus gesprengt: Nicht nur sind nackte Männer und Frauen eine Selbstverständlichkeit auf der Leinwand, heute sehen wir erigierte Penisse und offene Schamlippen in Großaufnahme, selbst den Moment der Penetration spart die Kamera nicht länger aus. Und hier fallen nicht schlicht die Grenzen zwischen Hardcore-Pornografie und dem salonfähigen, schon immer etwas freizügigen Autorenkino. Denn Filme wie *La vie de Jésus* (1997) bzw. *L'humanité* von Bruno Dumont, in *Romance* (1999) oder *A ma soeur* (2001) von Cathérine Breillat, in *Baise-Moi* (2000) von Virginie Despentes und Coralie Trinh-Thi, in Patrice Chéreaus *Intimacy* oder Lars von Triers *Idioten* fehlt das Telos des Pornografischen schlechthin: die ZuschauerInnen durch bewegte Bilder, O-Töne und einen einschmeichelnden Soundtrack sexuell zu erregen. Der Erwartungshaltung des Publikums zum Trotz sind das keine Filme, die eine bürgerliche Öffentlichkeit insgeheim mit ein wenig Frivolität genießt und offiziell mit einem moralischen *degoût* abtun kann. Sexualität, schreibt Seeßlen, wird in diesen Filmen nicht mehr dargestellt, weil sie der erotische Fixpunkt des Begehrens in den Bildern ist, das große Versprechen, das sich nie vollständig erfüllen darf, oder weil man mehr oder weniger kunstreich um das Verbotene kämpft – der Körper und seine Sexualität werden in diesen Filmen dargestellt, weil es sie gibt.[5]

Mitte der neunziger Jahre traten insbesondere die dänischen Dogma-Filmer mit der Ambition an, das Leben genau so zu filmen, wie es ihnen vor die Linse geriet, das Kino selbst sollte seiner Verfasstheit entkleidet und auf die blanke Physis reduziert werden. Auf den Filmfestspielen in Cannes präsentierten sie ein „Keuschheitsgelübde“, das sich gegen ein illusionäres Kino wendete. Hier einige Zitate aus dem Manifest: „Der Ton darf niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden“. – „Es darf nur mit Handkamera gedreht werden.“ – „Künstliches Licht wird nicht akzeptiert.“ – „Der Regisseur darf nicht genannt werden, er hört auf, ein Künstler zu sein.“[6] Obwohl diese Gebote sich lesen wie Gelübde einer neuen Sekte, zielen sie im Kern nicht auf ein Heilsversprechen im Jenseits, sondern gerade auf die

Illusionslosigkeit im Diesseits, auf die Nacktheit des Realen, auf die Brutalität der Authentizität. Deutlicher wird dieser Anspruch in Bruno Dumonts erstem Spielfilm *La vie de Jésus*. Seinen Titel entnimmt er Ernest Renans kulturwissenschaftlicher Studie, sie erzählt das Leben Jesu jenseits der Metaphysik, jenseits der Legendenbildung des Neuen Testaments, als das eines einfachen Mannes, der vielleicht etwas weiser war als der Rest der Welt. Dumont zeigt ohne moralischen Zeigefinger und oberlehrerhafte Besserwisserei umgekehrt die banale Existenz eines mörderischen, rassistischen Jugendlichen in einem französischen Provinzkaff. Der (vielleicht) etwas dümmer ist; der (auf jeden Fall) weniger Chancen hat, der arbeitslos ist und es bleiben wird; dessen einzige Epiphanien die direkten körperlichen Begegnungen mit seiner Freundin sind. Hier haben wir zum ersten Mal in einem Autorenfilm einen drastischen Fick in Nahaufnahme gesehen: Rock hoch, Reißverschluß auf, Schwanz rein, ein paar Stöße, fertig. „Das letzte Mal hast du mir weg getan", sagt das Mädchen später zu ihrem Freund.

So überraschend diese Szenen sind, gänzlich unvorbereitet treffen sie unser Auge nicht. Schon vor jeder Geschlechtlichkeit haben diese Filme im *fit-for-fun* gestylten, erotisch aufgemotzten Körper des Kinos der 1980er und 1990er Jahre den Leib entdeckt. Ungeschminkt müssen die Darsteller der Dogma-Filme vor die Kamera treten, das verleiht ihnen keine Menschlichkeit, aber eine Leibhaftigkeit. Wir sehen Körper, die ausscheiden, die schwitzen, die urinieren, die bluten. Vergewaltigte, alte, blasse, kranke Körper. Haut. Poren. Falten. Für *La vie de Jésus* hat sich Dumont seine Darsteller über die Arbeitslosenlisten im Rathaus von Baillieul zusammengesucht, die Jungs und Mädchen spielen sich selbst, mit knappen Gesten. In *L'humanité* hingegen schnüffelt der Kommissar auch gerne an den Delinquenten, die ihm für wenige Augenblicke allein auf dem Polizeirevier überlassen werden. Später geht er und schaut seiner Nachbarin und ihrem Freund beim Sex zu, als wären sie kopulierende Hunde auf einer Wiese. Und selbst wenn Lars von Trier für seine *gang-bang*-Szene in *Idioten* professionelle Pornodarsteller anheuert, tut dieses Kalkül dem, was sich zwischen den Protagonisten, aber insbesondere dem, was sich zwischen Leinwand und Publikum geschieht, keinen Abbruch. „Es ist eine ungeschützte Beziehung zwischen Blick und Bild, die da abläuft", urteilt Seeßlen und präzisiert:

> „Im post-pornografischen Blick ist die Sexualität zerfallen. Die Naheinstellung fetischisiert nicht mehr, sondern dokumentiert die Fremdheit. Der post-pornografische Blick ist vor allem ein gespaltener, einer, der sich vor lauter Verzweiflung darüber, dass sich das Objekt der Begierde umsomehr entzieht, je genauer man es ansieht, in seine analytische Strafe verkehrt. Der Blick wird zum Zwang. Ist es also das, was ihr sehen wollt? Dann seht nur noch genauer hin! Und erkennt euch selbst."[7]

Antihumanismus und Aufklärung

Selbsterkenntnis war *das* Projekt der Aufklärung, auch dem Kino blieb es nicht äußerlich. Der Wille zur Selbsterkenntnis, der Wille zum Wissen ist ihm optisch insbesondere über die Apparatur eingeschrieben, jeder subjektive Schuss mit der Kamera zielt auf ein Objekt des Blickes, die Organisation des Sichtbaren meint seine Inbesitznahme. Dass diese Beziehung auch mit dem Geschlechterverhältnis zu tun hat, entdeckte die feministische Filmtheorie mit und im Anschluss an Laura Mulvey.[8] Ihre Einsicht in die filmischen Blickstrukturen hat die Analyse jedoch auch in eine Aporie geführt: Sie verstand nicht nur den Mann auf der Leinwand sondern auch den im Kino als alleinigen Träger des Blicks, die Frau hingegen als sein Objekt. Fraglich, ja unmöglich, blieb insbesondere in dieser psychoanalytisch orientierten Theoriebildung die Konzeption der Zuschauerin: Ihr fiel die Rolle zu, sich mit dem passiven Objekt der Schau- und Wissenslust zu identifizieren. Doch auch dort, wo sich die neuere feministische Filmtheorie jenseits der Psychoanalyse aus dieser Aporie zu befreien suchte, steht die Selbsterkenntnis des Subjekts im Vordergrund – wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen. In der Massenkultur des Kinos, so schreibt Heide Schlüpmann in *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos* lasse sich nicht nur die Herrschaft des (männlichen) Blicks über den (weiblichen) Körper entdecken. Noch weniger bedeute sie den Untergang der Aufklärung. Das Kino sei vielmehr vernünftige Auflehnung mit ihr und gegen sie:

> „Aber die Lebewesen haben diesen (technischen) Apparat genommen, ihn auf die Welt, in der sie leben, gewendet, haben ihn damit zu ihrem Aufklärungsinstrument gemacht. Aber vor allem haben sie ihn genommen, um sich darzustellen.“[9]

Das jüngste Erscheinen der Physis auf der Leinwand entspricht allerdings einer Arbeit mit dem Apparat, die weder etwas mit einem herrschaftlichen Blick auf ein Objekt, noch mit der Emanzipation des Dargestellten, mit einem empathischen, wahrnehmenden Blick auf seine Erscheinung, auf ein bewusstes Spiel vor und für eine Kamera zu tun hat. Wir sehen, aber es gelingt uns nicht, wahrzunehmen. Wir wissen nicht, was wir sehen. Das post-pornografische Kino reduziert beides, unseren Blick und das Bild gleichzeitig, auf etwas, das nicht länger bedeutet, sondern nur noch geschieht. Nicht länger arbeitet eine Narration oder eine Dramaturgie dem enthüllenden Bild zu, es fällt in unseren Blick wie ein *objet trouvé*. Es ist ein Bild ohne Autor, ohne Autorin, es evoziert einen „ultrafilmischen Blick“, wie ihn Karsten Witte einmal angesichts der Autoverfilmung eines Todes, Hervé Guiberts *La pudeur et l’impudeur* (1985) genannt hat.[10] In diesem Blick wird der klassische Fiktionsvertrag aufgehoben, der dem Publikum im Prozess des Schauens einen quasi ‚sicheren‘ Ort außerhalb der Leinwand zuweist – wir bleiben diesen Bildern entweder unendlich fern oder kommen ihnen unheimlich nah. Im Fall des post-pornografischen Kinos hat das weniger mit der Affinität der Bilder zum Tod zu tun, als mit einem radikalen Antihumanismus, der sich die Versöhnung von Subjekt und

Objekt, des Selben und des Anderen anhand einer Metaphysik versagt. Weder ist der Blick vom Körper abzulösen, noch konstituiert sich hier ein Subjekt als Subjekt, ist ein Objekt auf ein Objekt reduzierbar.

Der Leib, den dieses Kino zeigt und vorführt, bleibt ein am Leben leidender, ein im Tode geschundener und vergewaltigter. Doch anders als die Exkurse zur *Naturbeherrschung am Menschen* sieht das post-pornografische Kino im Leib nicht länger den belebten, erlebten, lebendigen Körper von einst. In Anlehnung an Horkheimer/Adornos Thesen zur *Dialektik der Aufklärung* unterstreichen sie vielmehr, dass der Körper nicht in den Leib zurückzuverwandeln ist. Es ist kein Zufall, dass im Zentrum des ersten Dogma-Films, Thomas Vinterbergs *Das Fest* (1997) wie auch Dumonts *L'humanité* Kindesvergewaltigungen liegen. In *Idioten* hingegen markiert das wortlose Leiden einer Mutter, die ihr Kind verloren hat, den radikalen Gegensatz zum Kasperletheater der übrigen Protagonisten. Der Tod, Übergriffe auf kindliche Körper erteilen einer versöhnenden Wahrnehmung, einem erotischen Bild und der Romantik einer sexuellen Vereinigung die denkbar konsequenteste Abfuhr: Das Bild selbst, jede Kameraaufnahme, jeder Blick eines Publikums scheint obszön. Zurück bleiben undarstellbare Traumata, schwarze Löcher in unseren Köpfen.

Wirkliche Wirklichkeiten

Der Vorwurf der Obszönität wurde in den neuen Medientheorien insbesondere an die extrem voyeuristischen *Real-Life-Soaps* wie *Big Brother* und ihre zahlreichen Folgeveranstaltungen gerichtet. Mittlerweile bezeichnen wir sehr hilflos mit einem Datum, wofür die Worte fehlen. Am 11. September 2001 ist nicht einfach etwas geschehen, was man sich als Bild anschauen würde. Nein, genau wie die Menschen in New York waren wir live dabei, als Flugzeuge in die Türme des World Trade Centers einschlugen und tausende von Menschen starben, wir haben in den folgenden Tagen zusätzlich den *directors cut* in unzähligen Amateuraufnahmen, in unzähligen Rohschnitten gesehen. Diese authentische Wiederholung – an sich ist das eine *contradictio in re* – macht das Entsetzen aus, das wir am Bildschirm empfanden. Worauf wir bei *Big Brother* (vergebens) gelauert haben – dass endlich etwas wirklich passiert – wurde uns hier frei Haus, überraschend, aber zur *Prime Time* und in visueller Perfektion geliefert. Und wenn wir ehrlich sind, haben wir seither an den Fernsehbildschirmen geklebt und auf das *Sequel* gewartet, doch selbst der US-amerikanische Gegenschlag, der zunächst unter dem Namen *Infinite Justice* auftrat, hat uns keineswegs Bilder mit dem Titel *September 11: The Empire strikes back* geliefert. Sondern nicht mehr und nicht weniger als eine diffuse grünliche Wolke: In diesen Bildern von Projektilen im Zielanflug waren Bombe und Berichterstatter identisch, die Augen und die Linsen der BeobachterInnen waren obsolet geworden.

Viel ist im Zusammenhang mit dem 11. September über eine ‚neue', eine ‚veränderte' Wirklichkeit, den Einfluss der ‚wirklichen' Wirklichkeit auf die ‚mediale'

und umgekehrt spekuliert worden.[11] Weiter reicht das Denken dort, wo man den Einfluss des Kinos auf die Wirklichkeit denkt, wie etwa Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* von 1960:

> „Naturkatastrophen, die Greuel des Krieges, Gewalttaten und Terrorakte, hemmungsloses erotisches Triebleben und der Tod sind Ereignisse, die das menschliche Bewußtsein zu überwältigen drohen. (...) Da aber diese Manifestationen roher – menschlicher oder außermenschlicher – Natur in den Bereich der physischen Wirklichkeit fallen, gehören sie um so mehr zu den spezifisch filmischen Gegenständen. Tatsächlich hat das Medium stets eine Vorliebe für Ereignisse dieser Art bekundet. Dem Film aber ist dabei um die Sichtbarmachung dessen zu tun, was sonst in innerer Erregung untergehen würde. Das Kino zielt darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln. So bewahrt es uns davor, unsere Augen vor dem blinden Treiben der Dinge zu schließen.“[12]

Kracauer konnte nicht ahnen, dass das Fernsehen in Kürze dem Kino hinsichtlich einer Affinität zur Katastrophe den Rang streitig machen sollte. Gleichwohl hat er in der Einschätzung der Aufgabe des Kinos Recht behalten: Während uns das Fernsehen allen *Brennpunkten* und *Spezials* zum Trotz nur als „aufgewühlte Zeugen“ entlässt, verwandelt uns insbesondere das post-pornografische Kino auch immer in ein empfindliches Subjekt und einen objektiven Beobachter unserer selbst. Auf die Erregung des Kinos der 1990er Jahre, den anhaltenden Bilderterrorismus und die Obszönität des Fernsehens reagiert es mit einer Ausstellung der Kälte, der verfehlten Erregung, ja, es verzeichnet sogar ihren Verlust. Wo das „blinde Treiben der Dinge“ selbst zum Bild wird, da gibt es nichts mehr auszustellen als die Blindheit, die Fremdheit, die Differenz.

Männliche und weibliche Revisionen

Es ist dieses Insistieren auf einer unhintergehbaren Differenz, diese antihumanistische Absage an eine Befriedigung des schauenden Subjekts, diese Verweigerung einer Metaphysik, die allseitig Empörung ausgelöst, die den Vorwurf der Obszönität evoziert hat. In der *FAZ* warf Andreas Kilb dem Dogma-Projekt eine freiwillige Knechtschaft, eine reine Selbstreferenzialität, ja sogar Masturbation vor:

> „In großen Filmen gibt es immer wieder Bilder, die ein Fenster auf die Wirklichkeit eröffnen, ganz gleich, ob sie im Studio oder im Freien, mit Hand- oder Standkamera gedreht sind. In den Dogma-Filmen verrührt dagegen die penetrante Handkamera alle Geschichten zu demselben bilderlosen Bilderbrei. Selbst aus Vinterbergs *Fest*, dem Meisterwerk der Bewegung, bleibt dem Betrachter keine einzige Einstellung in Erinnerung. Die Unform, die nicht Form werden will, löscht sich zuletzt selber aus.“[13]

Interessanterweise entzündet sich die Ablehnung des Kritikers einerseits am Dogma-Manifest andererseits jedoch gerade an den Sex-Sequenzen. Dass etwa Lars von Trier für die *Gang-Bang*-Sequenz professionelle Pornodarsteller anheu-

erte, gilt ihm als „der eiskalt berechnete Provokationseffekt eines Pseudo-Kinos, das mit dem inwendigen Illusionscharakter jedes Kinobildes seine öden Scherze treibt." Jean-Marc Barrs *Too much flesh* (2000) schließlich evoziert seinen heftigsten Einspruch: Hier, so schreibt Kilb,

> „kommt die onanistische Grundtendenz des Dogma-Projekts an ihren End- und Höhepunkt. Der Regisseur, der sein eigener Hauptdarsteller ist, tritt auf als Priapos mit erigierter Handkamera. Der böse Schluß, bei dem er von der Meute der Dorfbewohner zu Tode gehetzt wird, ist auch eine Warnung an die Zuschauer: Wehe, wenn ihr nicht genießt!"[14]

So sensibel wie hellsichtig konstatiert Kilb den Verlust der Lust, ja, er verzeichnet sogar die Aufforderung des Films zur Schaulust als eine Drohung. Doch in seinem Rundumschlag gerät ihm aus dem Blick, dass es sich bei *Too much flesh* im Gegensatz zu den übrigen Dogma-Filmen um einen außerordentlich konservativen Film handelt. Alles dreht sich – wie schon der Titel andeutet – um die Stigmatisierung und Fetischisierung des männlichen Geschlechtsteils. Tief im prüdesten Mittelwesten muss sich ein Farmer im Maisfeld permanent einen runterholen, weil er angeblich unten herum zu groß ist, seine Frau bleibt in Angst vor dem Vollzug des ehelichen Aktes lieber abstinent. Erst eine Französin entdeckt ihm und uns, dass da unten schon alles in Ordnung ist. Die außereheliche Beziehung wiederum zieht den Hass der zu kurz Gekommenen auf sich – der Mann wird zu Tode gehetzt. Anstelle der propagierten Libertinage sticht jedoch ins Auge, wie restaurativ und prüde der Film ist. Der Hauptdarsteller und Regisseur des Films, Jean-Marc Barr, weiß wohl, warum er den schönen Körper der Elodie Bouchez unzählige Male und im Detail abfährt, gleichzeitig das reale Zentrum seiner Bilder (seinen Schwanz) aus der Cadrage hält: Würden wir das gute Stück zu Gesicht bekommen, wäre der Zauber schlicht dahin. Anstatt präzise den Illusionscharakter der Bilder zu entlarven, versucht sich *Too much flesh* an der Restauration der Lust und arbeitet ihr konsequent zu: Denn allein als unsichtbarer zieht der Penis die Blicke auf sich, nur als verborgener kann er sich zum symbolischen Phallus – oder wie Seeßlen präzise formuliert – „zum Schreibgerät des pornografischen Textes" aufschwingen.[15] Doch hier hat sich Jean-Marc Barr schlicht an dem Gewicht des Fleisches überhoben: Weder reizt der Film unsere Lust, noch analysiert er ihr Verschwinden. Er schiebt die Schuld an der filmischen und narrativen Unlust recht bequem und sehr schlicht den ‚Verklemmten' zu.

Ähnlich konservativ funktioniert Patrice Chéreaus *Intimacy*, der rein formal als maskulines Melodram aufgebaut ist. Da verlässt ein Mann in der Midlife-Crisis Frau, Kind und Job, um in einem verlotterten Apartment zu wohnen, als Barkeeper zu arbeiten und sich Mittwoch nachmittags mit einer Frau zu heftigen, direkten sexuellen Begegnungen zu treffen. Doch weder der Mann noch der Film ertragen die Geschichtslosigkeit dieser Freiheit, sie übersetzen sie in eine Story von der Suche nach der Liebe. Und nun schämt sich Chéreau nicht, seinen Protagonisten auf die Spur der Frau zu schicken, Begegnungen mit ihrer Familie, männliche Verbrüderungsszenen über Billardtische hinweg zu inszenieren – frei nach dem Motto, wo der Schwanz nicht steht, da muss der Queue herhalten. Gleichwohl fällt die

Vehemenz auf, mit der jener ins Bild gerückt wird. Schaut her, scheint er zu sagen, ich bin doch wer! Nein, sagt die Begehrte, eine verheiratete Frau und Mutter übrigens, und die Zuschauerin kann ihr nur zustimmen: Mitleid taugt schlechterdings nicht zum Aphrodisiakum. Während die Story den Mann demontiert, haben ihn die Filmbilder ohnehin schon zum Kind degradiert. Allein die Eröffnungssequenz, die jedes Körperhaar einzeln zu streicheln scheint, während sie es abfährt, zeigt ihn in fötaler Stellung, Arme und Beine angewinkelt, das Rückgrat gekrümmt.

Das Bild, das in *Intimacy* den Rekurs auf eine andere erotische Beziehung zur Frau anstrengt – die frühkindliche Intimität zwischen Sohn und Mutter nämlich – bezeichnet in einem anderen französischen Film dieses Jahres einen weiblichen Racheakt: In *Die purpurnen Flüsse* (2001) hat Mathieu Kassovitz eine identische Eröffnungssequenz gewählt, ein Mann in fötaler Stellung wird vom Kameraauge abgefahren. Allein in diesem Fall handelt es sich nicht um das Vorspiel zu einem sexuellen Akt sondern um das Zeichen eines brutalen Todes: eine madenzerfressene Leiche. Der Mann wurde bei Bewusstsein gefoltert, gequält, ermordet und schließlich verschnürt wie ein Paket an einer Felswand aufgehängt. Die filmische Lösung führt einen männlichen Kommissar zu einem mörderischen, weiblichen Zwillingspaar, das sich mit diesen Zeichen an der menschenverachtenden eugenischen Forschung, an einer faschistischen, universitären Zuchtanstalt und seinen Protagonisten rächt.

Ähnliche Rachemotive offeriert *Baise-Moi* von Coralie Thrinh-Thi und Virginie Despentes. Auch hier betritt die Nemesis in Form zweier junger, von Männern misshandelter Frauen das Parkett. Sie ficken, saufen und morden – ohne dass sich der Film allerdings als Thriller ausweisen würde. Hier gibt es nichts zu entdecken, dafür umso mehr zu sehen. Ausgehend von der These, dass Sexualität nichts als Machtausübung, als Herrschaft von Männern über Frauen sei, kehrt der Film – wie schon der Imperativ des Titels deutlich macht – die Vorzeichen schlicht um: Zuerst zeigt er den männlichen Übergriff auf den weiblichen Körper (eine Gruppenvergewaltigung), dann führt er den Befehl der Frau an den Mann vor; allerdings ohne zu reflektieren, dass die Frau hier einer grammatikalischen Position und einer Sprache bedarf. Wo nicht gehorcht wird, schießt frau, egal ob das Gegenüber ein Mann oder eine Frau ist, ja, die lustvollste Inszenierung eines Tötungsakts gilt einer Frau. In einer zentralen Szene betreten die Frauen einen Ort, der eher frei von geschlechtsspezifischer Machtausübung ist, einen Ort, an dem Sexualität frei getauscht wird: Einen Swingerclub. Wenn das Pärchen hier wahllos alle abknallt, obendrein einen Mann mit einem Schuss in den Anus richtet, scheint es, als richte sich ihre Aggression präzise gegen die Freiheit dieses Tauschgeschäftes.

Das kann einerseits als dysfunktionale Umkehrung der Vorzeichen verstanden werden, wie sie Gertrud Koch ausführt:

> „Eine Retourkutsche kann niemals die Flucht ermöglichen, ihr Weg endet da, wo er begann: Hier also bei der Exaltation sadistischer Lust im Anblick passiven Fleisches, dem der letzte eigene Wille zerschlagen wird. (...) *Baise-Moi*

> ist also kein pornografischer Film, der die Lust aus der Ungleichheit gewinnt, sondern ein sexualpolitischer, der sich in den Glanz der Macht, gegen die er rebelliert, verliebt hat."[16]

Andererseits markiert der Film das Negativ der romantizistischen männlichen Revisionen, wie sie Chéreau und Barr anstrengen, sein Reflexionsniveau reicht deshalb auch nicht über sie hinaus: Er zeigt uns bis ins letzte Detail die nackte Wahrheit des klassischen Tauschgeschäftes, bezeichnet umgekehrt aber Schuldige und RichterInnen, Subjekte der Geschichte und ihre Objekte, er kennt die AutorInnen und ihren Text, den er als Blut- und Spermienspur quer durch Frankreich legt.

Weibliche Perspektiven

Einen wesentlich spannenderen Weg außerhalb der tradierten Muster geht Cathérine Breillat. In ihrem letzten Film, *A ma soeur*, schiebt sie in Absage an jeden Voyeurismus ein dickes Mädchen zwischen eine Defloration und unseren Blick. Die Kamera nimmt mit einer außerordentlichen Tiefenschärfe das Gesicht und den Körper des Mädchens ins Bild, das – wenn überhaupt, denn sie weint – nur mit dem Ohr verfolgen kann, was wir im Hintergrund und in schnellen Zwischenschnitten in Nahaufnahme sehen: Wie ein Charmeur ihre Schwester zum Beischlaf überredet, in sie eindringt. Hier bricht Breillat nicht nur à la Jean-Luc Godard Bild und Ton, Vordergrund und Hintergrund auseinander, sie entlässt uns obendrein in ein außerordentlich unbefriedigendes Happy Ending: Nach einer grandios inszenierten Autobahnfahrt erscheint ein Mörder und Vergewaltiger wie ein *deus ex machina*: Er befreit das dicke Mädchen nicht nur von den sexuell Erfolgreichen (Mutter und Schwester), sondern obendrein auch noch vom Stigma der Jungfräulichkeit.

Was hier geschieht ist weniger im Kontext (pornografischer) filmischer Konventionen zu begreifen denn im Rückblick auf die übrigen post-pornografischen Filme. Ähnlich wie Dumont oder von Trier erteilt Breillat dem Versöhnlichen der Sexualitat, der Geborgenheit des Zuschauersubjekts im attraktiven Filmbild eine radikale Absage. Indem sie Sexualität in ihren Filmen diskursiviert und zur Debatte stellt, konstatiert sie zusätzlich ihren Zerfall in ideelle Romantik hier und reale Körperlichkeit dort – ihre Geschichten und Filmbilder klaffen förmlich auseinander: In Vordergrund und Hintergrund, in Bild und Ton, in Geschichte und Geschichten. Ihre Filme aber sind Kino, das diesen Riss auf die Leinwand bannt, anstatt ihn lediglich zwischen Publikum und Film spürbar werden zu lassen. Entspricht in *L'humanité* oder in *Idioten* der Verlust des Geschlechts als Lustorgan dem des Auges als Quelle der Schaulust, so beharrt Breillat auf der Lust und auf dem Blick. Anstatt hektisch mit einer Handkamera zu schwenken, bis die Bilder in einer Unkenntlichkeit verschwinden, votiert sie insbesondere in *A ma soeur* für die (insbesondere vom sozialdramatischen, frühen Kino praktizierte und propagierte) Blickautonomie, die eine Tiefenschärfe dem Publikum gewährt: Wir sind vor die Wahl gestellt, müssen uns aussuchen, wohin wir schauen, mit wem und mit was wir uns identifizieren. Wir bleiben den Bildern nicht fremd, doch wir sind mit uns selbst uneins, gefangen

zwischen unserem Begehren und unserer Abwehr, zwischen unserem Bedarf und unserem Ekel an den Bildern, zwischen unserer Sucht zu schauen, zu sehen, zu erkennen, und unserem Wissen, dass wir angeschaut, gesehen und erkannt werden. Diese Ambivalenz bedeutet auch eine Aufklärung darüber, dass sowohl die Perspektive als auch die Blickrichtung immer eine andere sein könnte. Und dass die Wahrheit möglicherweise genau in dieser Wechselwirkung der Bilder liegt.

Bei der post-pornografischen Absage an das Lustmoment im Kino scheint es sich zunächst um ein kulturpessimistisches Projekt zu handeln, das den Tod des Kinos antizipiert. Das Gegenteil ist der Fall. In einer Umwertung aller Werte schlägt es sich offensiv noch einmal auf die Seite des Unterdrückten, präziser formuliert: Es beschreibt den Ort, an dem (ganz im Sinne Nietzsches) das Subjekt vom Objekt der Unterdrückung nicht mehr zu unterscheiden ist. Im und für das Kino heißt das, dass Blick und Bild in eines fallen. „Das Individuum als Subjekt ist das Unterworfene, der Untertan", schreibt Schlüpmann in der *Abendröthe*,

> „es wird unbezeichenbar. Subjekt und Objekt verschwimmen ineinander, und darin entzieht die Macht sich der Sprache als einem Zeichenzusammenhang. Was bleibt, ist Sprache als Ausdruck."[17]

Sprache als Ausdruck aber verweist im Kontext Nietzsches auf ihren Naturzusammenhang, und zwar nicht im Sinne einer Rückbezüglichkeit auf die organische Welt der Dinge, sondern auf den schöpferischen Ausdruck, die produktive und reproduktive Leistung des Menschen. Insofern beschreibt das post-pornografische Kino eben nicht – wie Andreas Kilb schrieb – eine „Unform, die nicht Form werden will", es löscht sich auch keineswegs selbst aus. Es definiert sich selbst neu, es bestreitet die gängige lustvolle Beziehung von Blick und Bild, von Subjekt und Objekt, von Individuum und Welt, die sich über Macht und Herrschaft definierte. Es widersetzt sich damit auch der Nekrophilie, die nicht nur die so grausamen wie voyeuristischen Bilder der Katastrophe unweigerlich in sich tragen, sondern auch jene, die noch immer mit metaphysischen Intaktheits- und Heilsversprechen von herrschenden Subjekten für herrschende Subjekte operieren. Diese Oposition lässt es für das unterdrückte Leben selbst votieren, und noch einmal findet das Kino utopische Bilder.

Kinematografische Utopien

Schon in *L'humanité* von Bruno Dumont fällt auf, dass er seine weiblichen Akte (und zwar sowohl den des vergewaltigten, toten Mädchens als auch den der reifen Frau während des Sexualakts) in Anlehnung an Gustave Courbets Skandal-Gemälde *Der Ursprung der Welt* arrangiert. Noch deutlicher wird Cathérine Breillat in *Romance*. Nicht nur schickt sie uns gegen Ende des Films in den Kreißsaal, die einzige Innenansicht des weiblichen Geschlechts zeigt dieses als Gebärendes. Es ist ein Bild von außerordentlicher Schönheit: Haare umringen das Geschlecht, das durchblutete rote Fleisch der äußeren Schamlippen weicht dem Oval des fast wei-

ßen Damms, der von den sorgenden Händen der Hebamme gedehnt wird, dahinter sichtbar das Köpfchen des Kindes. Das ist kein *money-shot* der anderen Art, ebenso falsch wäre es, anzunehmen, es ginge Breillat essenzialistisch um die Verherrlichung des weiblichen Körpers als dunkler Nährmutter. Ganz im Gegenteil. Im Gespräch mit der Filmkritikerin Katja Nicodemus führt sie aus:

> „Ich gebe zu, dass ich da in meinem Film ziemlich dick auftrage: Die Geburt als größter Liebesakt der Welt, als philosophischer Inzest, als alchimistisches Ereignis, als Geburt der Welt, so wie ja auch Courbet den Ursprung der Welt zwischen den Beinen der Frau sieht: das schwarze Loch des Universums, aus dem wir kommen und in das wir gehen."[18]

Dass sich sowohl Dumont als auch Breillat auf Courbet beziehen, kann kein Zufall sein. Und beide bezeichnen mit diesem Rekurs auf ein Gemälde eine neue Blickorganisation im Kino, die sich von der dominanten Blickhierarchie (Sehen = Macht, Gesehen werden = Ohnmacht) grundlegend unterscheidet. Nicht nur verzichten sie auf eine Dominanz, sondern auch auf eine zweite Vertikale, die sich vom Tod auf die Metaphysik richtet – anstatt sich einen (toten) Fötus anzuschauen, richten sie ihr Kameraauge auf den Ursprung des Menschen, den Ort seiner Geburt. Sie wenden sich ab von der patriarchalen Ordnung, die dem Tod Emphase verleiht und konsequent die Metaphysik von der Physis, das Denken vom Körper, die Erscheinung vom Sein, das Jenseits von der Erde trennt, und richten ihn auf die Gebürtlichkeit des Menschen, auf den Ort des Anfangs eines Lebens. Den Wert dieser Drehung der optischen Achsen um 90 Grad hat zuvor schon Adriana Cavarero für die Philosophie entdeckt, in *Platon zum Trotz* schreibt sie:

> „Wir haben hier also eine weibliche Herkunft jenes Begriffs *theorein* vor uns, jenes Schauens, das der Philosoph auf das Ewige richtet. Doch der weibliche Blick zwischen Mutter und Tochter konstituiert eben kein durch Loslösung von dieser Erde vertikal nach oben gerichtetes *theorein*, sondern eines, das sich horizontal in aufeinander antwortenden Beziehungen, in nataler Blickrichtung auf den Ursprung des menschlichen Erscheinens entfaltet – *phyein* bedeutet entstehen, hervorbringen, sich zeigen, wachsen, hervorbringen. Diesem Blick und in diesem Blick erscheint nämlich eine durch den Unterschied der Geschlechter geprägte Welt, und sie manifestiert sich dem weiblichen Auge in der Reziprozität und im Wiedererkennen jenes der beiden Geschlechter, dem die *physis* die Geburt anvertraut hat – in der unleugbar weiblichen Matrix des menschlichen In-Erscheinung-Tretens im Augenblick der Geburt."[19]

In diesem Zusammenhang gewinnt Seeßlens Rede von der „Verkehrung des Blicks in seine analytische Strafe" eine radikale, neue Bedeutung. „Ist es das, was ihr sehen wollt? Dann seht nur genauer hin! Und erkennt euch selbst!"[20] Cavarero macht deutlich, dass die Verlegung der Blickachsen von der Vertikalen in die Horizontale, die auch das neue post-humanistische Kino betreibt, für Männer und Frauen von unterschiedlicher Bedeutung ist: Der Anblick der Medusa – wie anders sollten wir den Blick auf das weibliche, gebärende Geschlecht bezeichnen? – arbeitet nicht länger lust- und machtgeil den Funktionen des männlichen Geschlechts zu („die Versteifung versichert ihn seiner selbst", schrieb Hélène Cixous[21]), sondern

der Befreiung des weiblichen. In so zeitgemäßen wie unzeitgemäßen Betrachtungen macht das Kino darauf aufmerksam, dass es in Zukunft nicht mehr um die Möglichkeiten und die Unmöglichkeiten, die Freiheiten und Unfreiheiten der Sexualität, um die Macht der Penetration gehen wird. Sondern möglicherweise um die Dominanz des weiblichen Geschlechts, damit um die Reproduktion des Menschen und seines bzw. ihres Körpers, um seine bzw. ihre Existenz schlechthin.

Fremde auf dem eigenen Planeten

Wenn wir keine Angst mehr haben, können wir genauso gut hinschauen. Wovor fürchten wir uns also? Welche Bedrohung spricht das post-pornografische Kino jenseits des Verlustes der männlichen Selbstbestätigung und der traditionellen Lust aus? Seeßlens „analytische Strafe“ ist zunächst eine vom Mann für den Mann. Doch Cavarero lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass die Verschiebung des Blickwinkels um 90 Grad das weibliche Geschlecht nicht nur befreit, sondern gleichzeitig mit einer Macht ausstattet, die für beide Geschlechter von existenzieller Bedeutung ist. Darin hat selbst die Ironie (wie sie Helene Cixous formulierte) keinen Ort: „Du musst Medusa nur direkt anschauen,“ schrieb sie, „um sie zu sehen. Sie ist nicht tödlich. Sie ist schön und sie lacht.“[22] Nein, Medusa lacht nicht. Und möglicherweise ist sie nicht einmal schön. Anders als die vertikale Herrschafts-Perspektive auf den weiblichen Körper, die in der Frau entweder das Lustobjekt oder für die Reproduktion notwendigen Wirtskörper sieht, betont die Horizontale nicht nur die klassische Macht der Frau zu erzeugen, sondern auch die furchterregende Macht des weiblichen Geschlechts, nicht zu erzeugen, nicht zu gebären. „Dies ist jedoch kein Nichts jenseits der Welt (d.h. jenes Nichts der Philosophen, das mit dem Tod identifiziert wird, Medusas Versteinerung),“ schreibt Cavarero, „sondern das Nichts des (nicht-mehr) Entstehens, die stumme Versteinerung des *phyein*: Am Ende bleibt die verlassene Erde, wo auch der Tod an unbeweinter Bewegungslosigkeit stirbt.“[23]

Wir brauchen die Lust nicht mehr, wir wissen nichts mehr mit ihr anzufangen. Davon weiß nicht nur der europäische AutorInnenfilm zu berichten, sondern auch der amerikanische Mainstream: „Who do I have to fuck to get out of here?“ fragte in Jean-Pierre Jeunets *Alien Ressurrection* (1997) die Heldin, Lt. Ellen Ripley, angesichts der Katastrophe recht ironisch das ‚Team‘, auf das sie nach ihrem Ausbruch aus ihrem Gefängnis stößt. Niemand – so lautet im Anklang an klassische literarische Texte wie die *Odyssee* und an die poetische Gerechtigkeit der Kinderspiele („Wer hat Angst vor dem bösen Mann?“ – „Niemand“ – „Und wenn er kommt?“ – „Dann laufen wir!“) die kinematografische Antwort. Und nicht zufällig: Schließlich ging die aus einer Genmanipulation entstandene Frau bereits mit einer ‚Alien-Queen‘ schwanger, das heißt, die Frau trug die Potenz zur Reproduktion des Fremden, der Differenz schlechthin schon in ihrem Leib. „Who are you?“ fragt das Team auf der ‚Nostromo‘, das seinen alle körperlichen Funktionen regelnden

Computer vertraulich als ‚Mother' anspricht, die fremde, wiedergeborene Frau. „I am the monster's mother", sagt sie.

Die Bedeutung der Bilder hat sich verändert. Die Figur des Odysseus ist so zukunftsträchtig wie die des einäugigen Zyklopen und aller anderen Voyeure. Der Begriff der Reproduktion zielt heute nicht mehr auf die transzendentale Wahrnehmung der Welt, sondern sehr politisch und pragmatisch auf die der Existenz des Menschen und seiner Welt schlechthin. Das ist nicht mehr zu ertragen. Weder von Männern, noch von Frauen. „What's going to happen now?" fragt ein weiblicher Cyborg am Ende von *Alien Ressurrection* im Anflug auf Mutter Erde die Heldin Ripley. Die Antwort ist ein Paradox. „I don't know, I'm a stranger here myself."

Anmerkungen

1 Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, Jena 1914, S. 55.
2 Thomas Assheuer: „Komm, bleib mir fern. Das Leben als Misshandlung: Michael Haneke verfilmt Elfriede Jelineks ‚Die Klavierspielerin'", in *Die Zeit*, Nr. 43 vom 11.10.2001, S. 49.
3 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: „Interesse am Körper", in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1981, S. 266. Ich bitte zu beachten: Der Aufsatz „Interesse am Körper" ist nicht Teil der *Dialektik der Aufklärung*, er ist nur als Anhang „Aufzeichnungen und Entwürfe" in den hier zitierten *Gesammelten Schriften* Adornos enthalten.
4 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
5 Ebd.
6 Ausführliche Informationen über die Dogma-Bewegung und das Dogma-Manifest sind im Netz veröffentlicht: http://www.dogme95.dk.
7 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
8 Gemeint ist Laura Mulveys für die feministische Filmtheorie bahnbrechender Text:. „Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen*, 1975. In deutscher Übersetzung erschienen in: Gislind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band 1, Frankfurt/M., S. 30-46.
9 Heide Schlüpmann: *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998, S. 179.
10 Karsten Witte: „Kino und Tod", Vortrag auf den Arnoldshainer Filmgesprächen 1986, meine persönlichen Aufzeichnungen.
11 Als unvollständiges Kompendium und ungenügender Kommentar zu den Artikeln um die Wirklichkeitswahrnehmung nach dem 11.9.01 darf Klaus Theweleit: *Der knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/M. 2002, gelten.
12 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1985, S. 91.
13 Andreas Kilb: „Die Augenbeichte", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton vom 4.10.01.
14 Ebd.
15 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
16 Gertrud Koch: „Verfehlte Erregung", in: *die tageszeitung*, Nr. 6298 vom 16.11.2000, S. 13.
17 Heide Schlüpmann: *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998, S. 104.
18 Cathérine Breillat im Gespräch mit Katja Nicodemus: „Der Schwanz ist so, wie er ist", in: *die tageszeitung*, Nr. 6166 vom 14.6. 2000, Seite 13/14.
19 Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz*, Berlin 1992, S. 99.
20 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
21 Hélène Cixous: „Le rire de la Meduse", in: *L'Arc*, 1975. Hier zitiert nach der Übersetzung in das Englische „The Laugh of the Medusa", in: Elaine Marks /Isabelle de Courtivon: *New French Feminism*, Amherst 1980, S. 255 (meine Übersetzung).
22 Ebd., S. 263.
23 Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz*, Berlin 1992, S. 98.

Literatur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: „Interesse am Körper“, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1981, S. 265-71.

Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino*, Jena 1914.

Assheuer, Thomas: „Komm, bleib mir fern. Das Leben als Misshandlung: Michael Haneke verfilmt Elfriede Jelineks ‚Die Klavierspielerin‘“, in: *Die Zeit* Nr. 43 vom 11.10.2001, S. 49.

Cathérine Breillat im Gespräch mit Katja Nicodemus: „Der Schwanz ist so, wie er ist“, in: *die tageszeitung*, Nr. 6166 vom 14.6. 2000, Seite 13/14.

Cavarero, Adriana: *Platon zum Trotz*, Berlin 1992.

Cixous, Hélène: „Le rire de la Meduse“ in: *L’Arc*, 1975. Hier zitiert nach der Übersetzung in das Englische: „The Laugh of the Medusa“, in: Elaine Marks/Isabelle de Courtivon (Hrsg.): *New French Feminism*, Amherst 1980, S. 245-264.

Kilb, Andreas: „Die Augenbeichte“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton vom 4.10.01.

Koch, Gertrud: „Verfehlte Erregung“, in: *die tageszeitung*, Nr. 6298 vom 16.11.2000, S. 13.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1985.

Schlüpmann, Heide: *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998.

Seeßlen, Georg: „Neue Paradigmen der Pornografie“, in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.

Theweleit, Klaus: *Der knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/M. 2002.

Witte, Karsten: Vortrag auf den Arnoldshainer Filmgesprächen 1986, „Kino und Tod“, meine persönlichen Aufzeichnungen.