

„Ich nehme an, es kann befremdlich wirken.“ **Unmöglichkeiten und Möglichkeiten
feministischer Pornographie**

Silvia Henke

.In: Katharina Baisch und Marianne Schuller, (Hrg.), *Gender revisited. Zum Verhältnis von feministischer Forschung und Gender Studies*, Hamburg 2002.

1. Was suchst du?

Feminismus und Pornographie stehen zueinander zunächst in einem kritischen Verhältnis. Das ist nicht weiter erstaunlich, begibt sich doch der Feminismus als Vehikel eines kritischen Denkens zu den meisten Disziplinen in ein kritisches Verhältnis. Anders aber als bei anderen solchen kritischen Verhältnissen - etwa Feminismus und Wissenschaft, Feminismus und Industrialisierung, Feminismus und Psychoanalyse - meine ich, dass das feministisch-kritische Interesse an der Pornographie zusätzlich erschwert ist. Warum? Zunächst ist es ja so, dass in beiden Bereichen, sowohl im feministischen Denken wie im Bereich des Pornographischen die Frau im Zentrum steht, mit ihrem Wollen oder Nicht-Wollen, mit ihrer Macht oder Ohnmacht, mit ihrer Lust oder Unlust. Beide Bereiche thematisieren das Verhältnis der Geschlechter - nicht nur als friedliches - und beide knüpfen an einen Befreiungsdiskurs an - hier geht es um die Befreiung der Frau von Rollen, Verhinderungen, Ungleichheiten, dort geht es um die Befreiung der Sexualität aus Tabus, Verhinderungen und Verboten. Was also macht den Antagonismus aus zwischen Feminismus und Pornographie? Es ist zunächst die Annahme, dass Pornographie einzig von Männern und für Männer gemacht wurde, in einem Setting, in dem die Frau immer schon zum Lustobjekt degradiert ist, dessen heimliches oder offenes Zentrum immer eine Vergewaltigung ist und das die Zuschauerin/Leserin mithin nicht ansprechen kann. Sowie das feministische Denken lange als Verständigungsbasis von Frauen für Frauen galt, ist die Produktion und Konsumation von Pornographie zumindest im öffentlichen Bewusstsein noch immer eine Männersache. Als Indiz für diesen Stand des öffentlichen Bewusstseins mag hier vorläufig die einfache Erfahrung gelten, dass man als Frau beim Gang in einen Sexshop oder in ein Pornokino immer Verwirrung stiftet - sowohl bei den männlichen Kunden wie bei sich selber. Die Blicke der Männer besagen: wir, wir sind die Voyeure, wir wissen, warum wir hier sind, aber was suchst Du? Diese unausgesprochene Frage ist zwar unangenehm, aber auch nicht ganz sinnlos, um der Verwirrung auf die Spur zu kommen: Was suchst du? wäre gewissermassen die entscheidende Frage für die Beschreibung einer Unsicherheit der Frau, wenn sie sich in den Bereich der Pornographie begibt - ob das nun ein Kino, ein Film, ein Buch oder eine

wissenschaftliche Auseinandersetzung ist. Es ist die Unsicherheit, die aus der Befürchtung kommt, sich von einem Thema anstecken zu lassen wie von einer Krankheit, mit einem pornographischen Interesse identifiziert zu werden, das vielleicht so unrein ist, dass es sich auch wissenschaftlich nicht bereinigen lässt. Diese Befürchtung zwingt zunächst in die Defensive oder in eine bestimmte Reserve. Aber auch dies ist nicht ganz sinnlos. Die Reserve hilft, bestimmte Positionen aus Distanz zu sehen. Zum Beispiel die Positionen der "richtigen" Feministinnen, die die Unsicherheit gegenüber der Pornographie dahingehend gelöst haben, dass sie sie rundweg ablehnten und in den 80er Jahren die Anti-Porno-Kampagne ins Leben riefen.

2. Erregungen oder der feministische Sadomasochismus von PorNO

"Pornographie propagiert Frauenhass" schreibt 1987 Alice Schwarzer kurz und bündig in ihrem Vorwort zu Dworkins *Buch Pornographie - Männer beherrschen Frauen*, einem Buch, das pornographisches Material analysiert, um zu zeigen, dass es sich dabei um ein rassistisches männliches Foltersystem handelt, das das "Innerste der Frau", ihre Phantasien besetzt und zersetzt¹. Es liegt auf der Hand, dass Dworkins Buch, das nicht nur die Pornographie, sondern die gesamte männliche Sexualität als Gewaltssystem 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"². Durch solch panische Formulierungen lässt sich Dworkins Buch schnell ins Lächerliche ziehen; sie hat auch genug Widerspruch provoziert mit ihrem pandämonischen Geschichtsbild, in dem jeder Mann tendenziell ein Gewalttäter und alles tendenziell pornographisch ist. Ich möchte dennoch zwei Aspekte ihres Textes ernst nehmen, die mir gerade in der Widerspruchslosigkeit der feministischen Anti-Porno-Kampagne als Irritation hängengeblieben sind und die mir symptomatisch erscheinen für das Verhältnis von Feminismus und Pornographie. Der eine betrifft den Status der weiblichen Lust, der andere die Unterscheidung von Phantasie und Wirklichkeit.

Durch ihre alleinige Insistenz auf dem gewaltsamen Aspekt der Pornographie, wonach alle Konsumenten von Pornofilmen nach einem simplen Reiz-Reaktionsschema zu Frauenpeinigen werden, 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

¹ Schwarzer, "Vorwort", 10.

² Ebd., 34 und 24. Bedenklich in solchen Formulierungen ist, dass sie sich nicht auf die konkrete Analyse von pornographischem Material beziehen, sondern als sogenannte Grundsatzklärungen den Analysen vorausgehen: sie steuern, was immer Dworkin in den von ihr besprochenen Bildern, Texten und Filmen sehen wird.

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 Körperhaltungen 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 hat etwas mit dem Verhältnis zwischen feministischem Diskurs und sexuellen Handlungen zu tun. Oder, einfacher gesagt, er ist ein Effekt des Antipornographischen, mit dem die Feministin sich zwingt, jede sexuelle Handlung 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 Pornographie wurde³. Dann aber, wie sie es schliesslich als "gieriges arrogantes Vergnügen" empfand, über ihren Gegenstand, die Pornographie, schreibend zu triumphieren⁴. Man kann diese Rhetorik auch als eine Möglichkeit sehen, sich die Pornographie so zu erfinden, dass sie sich in einen Machtdiskurs einverleiben lässt. Je deutlicher, je eindeutiger Dworkin über Sexualität spricht, umso mehr Macht beansprucht sie, das Besprochene als Skandalon, als zu Verbiegendes, Perverses, Abnormes zu meistern. Diese Art von Machterwerb im Sprechen über Pornographie kennt wohl jeder Richter und jeder Zensor, der in die Lage versetzt wird, Pornographie zu definieren. Ich möchte nun aber nicht die Sprache der Gesetzesentwürfe analysieren, die aus der Anti-Porno-Kampagne im Verbund mit rechtsbürgerlichen Kräften hervorgegangen sind⁵, sondern übergehen zu einem literarischen und feministischen Antipornographie-Projekt, das den feministischen Diskurs über Pornographie entscheidend mitgeprägt hat, weil es im deutschsprachigen Raum mit dem Anspruch auftrat, Pornographie in eine endgültige Form von Antipornographie zu giessen. Ich meine Elfriede Jelineks Buch *Lust*, das ungefähr zur gleichen Zeit erschienen ist wie Dworkins Anti-Pornographiebuch. Das Buch ist insofern vergleichbar mit jenem von Dworkin, als es einen politischen Anspruch hat und die Legitimation, über Pornographie zu schreiben dadurch erlangt, dass das Sexuelle konsequent sozial konnotiert wird⁶. Ich zitiere Jelinek zu diesem ihrem politischen und antipornographischen Anspruch: "In dem, was ich schreibe, gibt es immer wieder drastische Stellen, aber die sind politisch. Sie haben nicht

³ Ebd., 18.

⁴ Ebd., 19.

⁵ Eine solche findet sich z.Bsp. bei Georg Seesslen, *Der pornographische Film*, 387-389.

⁶ Für eine umfassendere Situierung von *Lust* innerhalb des pornographischen Genres vgl. auch meinen Aufsatz "Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich".

die Unschuldigkeit des Daseins und den Zweck des Aufgeilens. Sie sollen den Dingen, der Sexualität, ihre Geschichte wiedergeben, sie nicht in ihrer scheinbaren Unschuld lassen, sondern die Schuldigen benennen."⁷ Um der pornographischen Phantasie jede Unschuld, aber auch jede Idee von Freiheit, Deregulierung, sozialer Instabilität und antibürgerlichem Dämon auszutreiben, Konnotationen, die vor allem durch die französische Rezeption de Sades und Batailles in den 60er und 70er Jahren herausgearbeitet wurden⁸, geht Jelinek weit. 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 Pornographieverdacht ausgesetzt ist und in der die Frauen als wehrlose Opfer von der guten Sexualität nur ohne den Mann träumen können.

Jelinek versteht - wiederum wie Dworkin - das Pornographische nicht als Produkt einer bestimmten Branche und auch nicht als Produkt einer männlichen, menschlichen oder gar weiblichen Phantasie, sondern als Universalkodex einer kapitalistisch-kleinbürgerlichen Gesellschaftsmoral. Das ist der moralische und aufklärerische Anspruch des Textes, der konsequent die juristischen, medizinischen, religiösen und trivialmythischen Diskurse pornographisch überformt - um sie zu denunzieren. "Mit dem Haustorschlüssel hat man schon das Anrecht auf das Tagesgericht erworben, und man kann die Klitoris in die Länge ziehen oder die Klotüre zuschmeissen, die röm--kath. Heimat biegt sich, aber sie lässt die Leute zur Schwangerenberatung und zum Heiraten gehen."⁹ Durch solch permanente Dekontextualisierungen werden religiöse, soziale und ökonomische Abhängigkeitsverhältnisse zusammengezwungen - und alles bleibt sexuell konnotiert. Nun kommt aber etwas hinzu, was Jelinek vehement von Dworkin unterscheidet und was die Komplikation dieses Buches ausmacht. Während Dworkin im Namen der weiblichen Opfer schreibt und damit eine monokausale Opfer-Täter-Logik bedient, überschneidet sich bei Jelinek der denunziatorische Blick auf die Gesellschaft mit der Enthumanisierung des pornographischen Kamerablicks. Der kalte Blick der jelinekschen Entmystifikation erwärmt sich für niemanden, auch nicht für die Opfer, er ist selbst pornoid, in dem er seziert und ausstellt. Nicht nur die Körper und das Bewusstsein der Figuren, sondern auch die Sprache.

⁷ Jelinek, "Der Sinn des Obszönen", 102.

⁸ Stellvertretend seien hier Roland Barthes und Michel Foucault mit ihren Arbeiten zu de Sade und Bataille genannt. Zur aufklärerischen Funktion der Pornographie im Kontext der pornographischen Erzählungen des 18. Jahrhunderts vgl. den ausgezeichneten Essay von Robert Darnton, "Sex ist gut fürs Denken - Von dem emanzipatorischen Potential der Pornographie", 54-59. Für eine grundsätzliche Aufwertung des Pornographischen als eigener Gattung, für die die anti-bürgerliche Haltung nur den Hintergrund abgibt, ist noch immer Susan Sontags Essay "Die pornographische Phantasie" von 1967 massgeblich.

⁹ Jelinek, *Lust*, 57.

Da gibt es zum Beispiel, neben der kruden Hard-Core-Sprache diesen hymnischen und gespreizten Tonfall, der ganz in der Tradition der pornographischen Literatur steht, die von solchen Stilbrüchen profitiert, um ihren Gegenstand als schmutzigen zu konterkarieren. Ein Satz wie folgender: "Er deckt die Frau mit Nacht zu, steckt ihr aber eine elektr. Leitung zu ihrer Erleuchtung und zu seiner Zufriedenheit in den Hintern"¹⁰ erzielt genau den höhnischen Effekt, der sich sowohl bei de Sade wie auch häufig in den Off-Erzähler-Stimmen von Pornofilmen findet. Die Zuspitzung, die Jelinek in dieser Mischung von poetischem und trivialem Diskurs betreibt, ist, dass sie nichts unberührt lässt von dieser höhnischen Sprachmaschinerie - Zitate von Hölderlin werden bei ihr eingespeist in ein System, das aus Trivilliteratur, Heimatroman, Comic, Pornographie und Regenbogenpresse genährt ist und das sich so gefräßig mit Sinn auflädt, bis es an metaphorischer, konnotativer und sprachwitziger Übercodierung platzt.

"Und das Haus muss SOS blinken, während die Frau zur Anwendung gebracht wird. Später wird eine Flasche Auslese entkorkt werden, und dann werden auf dem Bildschirm ausgelassene Auserlesene zu sehen sein, die gegenseitig vor ihren Geschlechtsteilen sitzen, hineinschauen, an der Klinke rütteln und sich ruck-zuckend verschütten."¹¹

Reime über Ungereimtes, metaphorische Überfrachtung,, Sinnvortäuschung dort, wo neur Unsinn lauert, Kalauer und Paronomasien - die Sprache kann noch so semantisch überstrapaziert werden: der Sinn bleibt immer und überall sexuell, gestützt auf das pornographische Apriori, wonach alles sexuell gemeint ist und in den Sog des pornographischen Sinns gezogen wird¹². Auf dieser Ebene aber, auf der Ebene dieses höhnisch, böswitzigen und letztlich pornographischen Mechanismen folgenden Sprachgebrauchs, stellt sich so etwas wie Lust ein, nämlich eine sadistische Lust am Quälen des Sprachkörpers, die bald ihre hässlichen, bald ihre witzigen Triumpfe feiert. 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. Ein Geheimnis nach dem die Leserin vergeblich in diesem Buch wie in jenem von Dworkin sucht, ist die Frage nach 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

¹⁰ Ebd., 26.

¹¹ Ebd., 57.

¹² Vgl. etwa die Beispiele, die Ina Hartwig für diesen Zusammenhang anführt, dass in einem pornographischen Text das unverfänglichste Wort pornographische Bedeutung bekommt, etwa "zartrosa Einstiegluke" für das weibliche Genital. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, 264.

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. Sie ist da, aber wir wissen nicht wie und nicht wo. Zu diesem blinden Flecken 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 Lösungen Welten liegen können. Nur hat Jelinek dieses Einverständnis nicht gesucht, sie hat das Ultimative, Letztmögliche behauptet und damit das Terrain von Pornographie 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 Antipornographie-Diskurses. Und genau dieser Zusammenhang zwischen feministischer Absicht und der sadomasochistischen Struktur des Textes war wohl nicht kalkulierbar. Gerade auch die aktuellen Debatten um die sogenannte weibliche Pornographie im Film zeigen, dass sich die Beanspruchung von sadomasochistischen Szenarien mit der feministischen Deklaration, anti-pornographisch vorzugehen, immer wieder vermischt. So auch in Virginie Despentes' und Coralie Trinh Thi's Film "Baise-moi", der in Frankreich im Sommer 2000 zensuriert und abgesetzt wurde, ein Film, in dem zwei Frauen nach einem sadistischen Muster agieren, das zunächst motiviert ist, sich immer mehr verselbständigt, bis es zum blossen Tötungstrieb wird: die beiden Frauen wählen sich Männer aus, um sie als Lustobjekte zu erniedrigen, bevor sie sie mehr oder weniger kalt umbringen. Obschon das allein von den Bildern her interessant ist - es ist eben nicht dasselbe, wenn ein Mann von zwei Frauen vergewaltigt wird - bleibt auch bei diesem Film das Problem seine Berufung auf eine feministische Legitimität: "Wir zeigen Frauen, die Lust empfinden, die nicht einfach das Objekt für (männliche) Lust sind. Das ist eine feministische Position", sagt Virginie Despentes, die Regisseurin und Autorin des gleichnamigen Buchs.¹³ Immerhin schliesst diese feministische Position die weibliche Lust als sadistisch-aggressive ein - weshalb der Film weniger quälend ist als der Negationszwang bei Jelinek oder Dworkin. Das neue Kleid, in das

¹³ Vgl. dazu auch meinen Essay "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 sowie "Pornographie oder die Lust, die aus dem Schmerz kommt." Andreas Klauwi im Gespräch mit Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, *Basler Zeitung* vom 12. Oktober 2000

dieser Feminismus gehüllt wird, wäre das eines offenen Geschlechterhasses - was im Rahmen eines Films durchaus geniessbar ist.

3. Pornographische Bilder sind echt, fiktiv und hyperreal

Dennoch führt die radikal-feministische Position in eine Ausweglosigkeit, die auch die juristischen Versuche der Zensur kennzeichnet. Denn während man im literarischen/fiktionalen Rahmen die sexuellen Fratzen des Geschlechterhasses irgendwie akzeptieren kann, führt die Identifikation von Pornographie mit gesellschaftlicher Realität in eine Sackgasse - sowohl politisch wie juristisch wie auch philosophisch. Nicht nur, dass die vorgeschlagenenen Gesetzesentwürfe zur Eindämmung von Pornographie die Sprache der Eindeutigkeit und des Beweises führen, mithin polizeiliche Machtfunktionen beanspruchen - es geht immer um den "eindeutigen Zusammenhang", es geht immer um den "nachweislichen" Schaden, den das Betrachten pornographischem Material anrichtet¹⁴ Schlimmer als diese Sprache des Patriarchen ist der kausal-mimetische Zusammenhang, den die feministische Argumentation herstellt zwischen Bildproduktion-Bildbetrachtung von Pornographie und der gesellschaftlichen Realität. Konkret geht es um die Annahme, dass jede Erektion auf der Leinwand eine solche beim Mann im Saal zur Folge hat und jede gewaltvolle Darstellung von demselben an der nächsten Frau nachgeahmt wird. Die amerikanische Juraprofessorin Catherine Mac Kinnon hat diese Problematik zugespitzt in ihrem Buch *Nur Worte*, in dem sie, um pornographisches Material verfassungsrechtlich zu ahnden, die Differenz zwischen Wörtern/Bildern und Handlungen in Abrede stellt: "Was Pornographie tut, tut sie in der wirklichen Welt und nicht nur im Kopf."¹⁵ Diese Identifizierung von Pornographie mit gesellschaftlicher Realität bezieht Mac Kinnon nicht nur auf die Herstellung, sondern auch auf die Konsumation und letztlich auf die schiere Existenz von Pornographie: "in der Welt, die Pornographie erschafft, ist Sexualität Bilder und Worte. So wie Sexualität Rede wird, wird Rede zu Sexualität."¹⁶ Obschon diese Negation der Differenz zwischen pornographischer Phantasie und sexueller Handlung schon sprachtheoretisch nicht haltbar ist, obschon es nicht möglich ist zu sagen, dass sexuelle Rede, weil sie Auswirkungen auf den Körper hat, selber Sexualität ist, berührt Mac Kinnon mit ihrem Buch einen heiklen Punkt: das ist jener des Realitätsanspruchs, der von den Bildern der Pornographie, das heisst, von der Bilderzeugung selber ausgeht. Gerade Pornographie folgt 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 Pornographie besteht

¹⁴ Vgl. Schwarzer, *PorNO*.

¹⁵ Mac Kinnon, *Nur Worte*, 18.

¹⁶ Ebd., 27.

gerade darin, das Dargestellte als wahr und wirklich darzustellen¹⁷. Tatsächlich geht es um einen Realitätseffekt, der vom nackten Körper ausgeht und der dort, wo die Geschlechtsteile in greller Ausleuchtung und unrealistischer Vergrößerung gezeigt werden, 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 verheißt¹⁸. Aber auch in einem Film wie "Baise-Moi" oder in Patrice Chéreaus "Intimacy", beides Filme, die zwar weitgehend verzichten auf die hyperrealen Bilder des Mainstream-Pornos, 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 Geschlechtsakts¹⁹.

Angesichts dieses "effet de réel", der mit der Darstellung von Sexualität einhergeht - und der in der antipornographischen Argumentation von Dworkin und Mac Kinnon reproduziert wird -, scheint es nützlich, auf andere Differenzierungen zu kommen als jene von Fiktion und Realität. Zum Beispiel auf die Differenzierung von Lust, Macht und Gewalt, von Phantasie und Phantasma, von Inszenierung und Identifikation, von Aktivität und Passivität. Es sind solche Differenzierungen, die Raum schaffen für Revisionen und Analysen der pornographischen Sprache.

4. Abkühlungen oder Pornographie ist eine Verhandlung zwischen den Geschlechtern

In der Verabschiedung eines "alten" Feminismus, der sich immer wieder auf eine weibliche Opfer- und männliche Täterlogik bezogen hat, sind in den 90er Jahren unter anderem auch neue Möglichkeiten für eine feministische Beschäftigung mit Pornographie entstanden. Im akademischen Rahmen könnte man diesbezüglich sehr wohl den Übergang von der feministischen Wissenschaft zur Geschlechterforschung als ein Ermöglichungsgrund sehen für diese neuen Perspektiven. Denn eine aus weiblicher Sicht produktive Beschäftigung mit Pornographie setzt die Einsicht voraus, dass Sexualität etwas ist, das sich *zwischen* den Geschlechtern ereignet - sogar, wenn die Beteiligten nur Frauen oder nur Männer sind - und dass es nicht etwas ist, das, sobald es zur Darstellung gelangt, den Frauen von männlicher Seite

¹⁷ Vinken, "Das Gesetz des Begehrens", 13.

¹⁸ Baudrillard, *De la séduction*, 44-54.

¹⁹ Es sind auch genau diese Mittel, die Chéreaus Film besonders in den USA den Vorwurf des Pornographischen eingetragen haben.

angetan wird. Um diese Perspektive zu erläutern, möchte ich drei theoretische Positionen und zwei literarische Texte respektive Filme von Frauen andiskutieren.

Eine der diskurstheoretisch wichtigsten Umwertungen in der Analyse von Pornographie passierte durch die Ersetzung von "Lust" durch "Macht": Macht ist zum Schlüsselbegriff in der Debatte über Pornographie avanciert. Foucaults Mahnung, dass wir nicht nein sagen zur Macht indem wir ja sagen zum Sex²⁰, hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis des Sexualdispositivs unserer Zeit im Anschluss an den Befreiungsdiskurs der sexuellen Revolution der 70er Jahre. Demnach hat die Beschaffenheit körperlicher Lüste weniger mit Befreiung zu tun als mit komplizierten Austauschprozessen, die den sexuellen Diskurs und die pornographische Darstellung als Feld von Herrschaft, Unterwerfung, Überschreitung und Verführung bestimmen. Dass dieses Feld aber nicht geschlechtsneutral funktioniert, ist ein Faktum, auf dem die (feministische) Forschung zu Recht insistiert - immerhin handelt Pornographie im wesentlichen von der sexuellen Differenz.

Die drei theoretischen Positionen, die hierzu relevant sind, sind einmal Drucilla Cornells Vorschlag für die Befreiung eines getrennt vom männlichen existierenden weiblichen Imaginären, dann Jessica Benjamins psychoanalytisch fundierte Kategorie der Intersubjektivität, welche die Komplementarität von männlichem Täter und weiblichem Opfer durchbricht, sowie Linda Williams fundamentale Lektüre der Bildersprache harter Pornofilme, die zeigt, dass die Rollen- und Identifikationsangebote im pornographischen Set zu einer Auflösung heterosexueller Identitäten führen können.

Für die amerikanische Juraprofessorin Drucilla Cornell ist Pornographie weder gesellschaftliche Wirklichkeit noch der Beweis männlicher Macht, sondern Ausdruck eines männlichen Mangels, der die Struktur seines Unbewussten spaltet. Pornographie, so Cornell, zeugt mithin von der männlichen Machtlosigkeit gegenüber der Kastrationsangst, der Angst, dass die Macht des Penis letztlich fiktiv und die phallische Mutter übermächtig bleibt²¹. Wie Angela Carter vertritt Cornell nun einerseits die Position, dass Pornographie reine Fiktion bleibt, die deshalb progressiv ist, weil sie erlaubt, die Mythen über die Frau als Mythen zu entlarven und die Männer bei ihren Phantasmen zu ertappen. Dennoch schlägt Cornell die Einrichtung pornographiefreier Zonen zum Schutz des weiblichen Imaginären vor. Unter Hinweis auf das West Village in New York entwirft sie einen utopisch anmutenden Ort, an dem - weil nirgendwo drastisches sexuelles Material ausgestellt wird - neue Vorstellungen von sexueller Differenz möglich werden. Männer sollen weiterhin ihrem Tribschicksal gehorchen und ihre Pornos haben, sie können nun mal nicht anders; Frauen sollen damit aber in Ruhe gelassen werden, um ihre eigenen Wörter und Bilder für ihr Geschlecht zu finden, ihre eigenen Filme zu drehen, ihr

²⁰ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 11-18.

²¹ Cornell, *Die Versuchung der Pornographie*, 82-83.

eigenes sexuelles Imaginäres zu entfalten. Die Annahme von einem noch nicht entdeckten Imaginären, das einfach so zu besetzen wäre, ist zwar problematisch. Denn weder lässt sich das Imaginäre (im Anschluss an Lacan, auf den Cornell sich beruft) besetzen noch geschlechterpolitisch trennen²². Dennoch ist der Gedanke der Geschlechtertrennung, den Cornell mit Hinweis auf Irigaray aufwirft, interessant: während sie von einer Resymbolisierung und Reimagination des weiblichen Geschlechts spricht - im Bild der Schamlippen, die als Metapher für eine Bedeutungsökonomie des Nicht-Einen, des Nicht-Repräsentierbaren fungieren, kommt sie auf die Kraft der Metonymie zu sprechen: "die Evokation der Realität dieser weiblichen Genitalien ist eine metonymische Beziehung." Dass die Metonymie als Figur der Verrückung und Verschiebung prädestiniert ist, die instabile Beziehung zwischen Ich und möglichem weiblichem Geschlecht auszudrücken, möchte ich an einem pornographischen Filmbild erläutern. Es stammt aus dem ersten Film von Catherine Breillat, die im deutschsprachigen Raum erst seit ihrem Film "Romance" bekannt ist, die aber schon seit 25 Jahren Filmautorin ist.

Breillats erster Film "Une vraie jeune fille" von 1975 kam damals aufgrund der Klassifikation als Pornofilm nie in die offiziellen Distributionskanäle; er wurde im Sommer 2000 erstmals nach 25 Jahren im Kino in Frankreich gezeigt. Er beginnt mit folgendem Szenario: 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 unter 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 pornographischen 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

²² Cornell geht mithin nicht von einem festgelegten männlichen Symbolischen und einem noch zu entdeckenden weiblichen Symbolischen aus, wie Barbara Vinken in ihrem Vorwort vermutet, sondern von einem geschlechtsspezifischen Imaginären, das sich explizit der lacanschen Beschreibung des Symbolischen entzieht. Vgl. Cornell., *Die Versuchung der Pornographie*, 127 und Vinken "Das Gesetz des Begehrens", .21.

ZuschauerIn also 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.²³ In dieser exklusiv voyeuristischen Position muss man nun mit den widerstreitenden Gefühlen fertigwerden, 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. Der Film Breillats verfolgt wie das Buch konsequent diese Suche einer Adolszenten nach dem "eigenen" Geschlecht, und er verweigert in einem subtilen metonymischen Verfahren jede stabile Symbolisierung desselben. In ihrer zögerlichen Lüsterheit 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 Hosen auf dem Feld kriecht, sich von ihrem Hund lecken lässt, sich vor dem Spiege 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 genau so lüstern wie zerquält. Neben das ziellos Polymorph-Perverse dieser erwachenden Sexualität tritt aber auch das Inzestuöse. Wenn Alice nicht unterwegs ist, 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

²³ 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 gehe aber mit Jacqueline Rose' Kritik an Metz einig, 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. Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*, 199.

jedem Ding entzündet. Nur - und hier wäre nun 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 zeigen, dass das weiblichen 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 überhaupt 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 das pornographische Szenario besser verdeutlichen als die immer sozial konnotierte Liebesromanze. Der psychoanalytische Blick von Jessica Benjamin fällt genau auf diesen Austauschprozess und auf die komplizierten Objekt-Subjektbeziehungen im pornographischen Szenario. Mit ihrer Theorie der Intersubjektivität postuliert sie eine sexuelle Beziehung, in der der Andere nicht vollständig dem Objekt der Phantasie assimiliert wird und die somit zu einem Zusammentreffen zweier Subjekte wird, das Allmachtphantasien überwindet und erst damit Spannung herstellt. Sexuelle Gewalt entsteht - wie jede Gewalt - dort, wo ein allmächtiges (männliches) Subjekt sich sein sexuelles (weibliches) Objekt als Phantasie ganz aneignet. Dann wird es mit ihm anstellen, was es will, weil es kein Aussen mehr gibt. Das Resultat dieser Aneignung ist die endlose Wiederholung von Gewalttätigkeiten, die Wiederholung muss sein, weil sich immer Langeweile einstellt, wenn die Spannung der sexuellen Beziehung mit keinem anderen mehr geteilt wird²⁴. De Sades endlose Gewaltorgien zeugen mitunter genau von diesem Spannungsverlust. Das aber ist noch kein Einwand gegen den Einsatz sadomasochistischer Phantasien in der Pornographie. Denn sie ermöglichen, so Benjamin, eine nach innen gewendete aggressive Sexualität, die sowohl Männer wie Frauen potentiell haben, nach aussen zu bringen, zu einem Zuschauer. Es geht deshalb nicht darum, die Zuschauer/innen vor gewalttätigen sexuellen Darstellungen zu schützen, denn Aggression gehört wesentlich zur Entstehung sexueller Lust. Das Problem sind nicht die sadomasochistischen Inhalte von Pornographie, sondern die symbolische Gleichsetzung von Phantasie und Realität, die sowohl in die Darstellung wie in die Rezeption von Pornographie eingegangen ist. Demnach kann die Konsumation von Pornographie nur dort lustvoll sein, wo es möglich wird, die gezeigten Handlungen als zur eigenen Phantasie zugehörig zu erkennen, das heisst, sie symbolisch zu verstehen und sie in der Differenzierung zwischen Selbst und Anderem zu einer gemeinsamen Realität zu modifizieren. Nur vollständige Symbolisierungen pornographischer Inhalte fördern eine Bewegung nach aussen, das heisst zu einer Interaktion mit einem anderen Subjekt. Dabei wird den eigenen Allmachtphantasien - sowohl den weiblichen wie

²⁴ Jessica Benjamin, "Sympathie for the devil", 159-160..

den männlichen Grenzen gesetzt, die neue Spannung ermöglicht²⁵. Es gibt in Breillats Film “Une vraie jeune fille” eine Sequenz, die eine solche Symbolisierung anstrebt. Auf den Umwegen der jungen Alice zu Jim, dem Mann, der ihre Phantasien zu besetzen beginnt, realisiert der Film in einer Szene eine masochistische Phantasie 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, zerteilt ihn: die Teile kringeln sich wie kümmerliche Phalli in Alices Schamhaar, worauf Jim in ein bataillsches Gelächter verfällt. Diese Sequenz bricht sowohl mit den Gewohnheiten der Pornographiekonsumenten, die sich am Masstab von Erektion und Ejakulation orientieren, wie sie auch mit den Kriterien der feministischen Pornokritik bricht, die dazu neigt, die weiblichen Sexualphantasien 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 Phantasie handelt, auch wenn die Bilder dies nicht verraten: sie sind weder schwarz-weiß noch verschleiert, Breillat hat hier verzichtet auf die beiden üblichen Bildtechniken zur Darstellung von Phantasie- oder Traumbildern. Aber aus der Logik der Geschichte heraus kann man die Bilder nur der Phantasie 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 Phantasie, in der ein Phantasma einen Weg zur Symbolisierung findet und dabei, obschon es nicht “wirklich” ist, 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 abspaltet²⁶, dann können Gewaltphantasien nicht als Unfall oder äussere - männliche - Nötigung interpretiert werden. Es ist hierbei auch gar nicht mehr so relevant, Phantasie gegen Realität in einem dualistischen Sinn gegeneinander auszuspielen: sie gehören im Gegenteil sehr eng zusammen. Wenn in dieser Szene ein Machtverhältnis inszeniert wird, dann kein einfaches. Denn es ist in dieser scheinbaren Unterwerfungsphantasie von Alice 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. Breillat siedelt die weibliche Lust in dieser Ambivalenz an, und das ist das, was diesen Film auszeichnet. Allerdings sind ihre Filme, bis hin zu ihrem jüngsten “A ma soeur”, Frauenfilme, 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 zuerst familiär und sozial determiniert ist, bevor sie einen Ausweg im Phantastischen findet. Hier bleibt Breillat einer älteren feministischen Position verpflichtet,

²⁵ Ebd., S. 162f.

²⁶ Vgl. hierzu auch Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*, 23.

wonach Frauen sich über die Entdeckung ihrer Sexualität und das Ausleben ihrer Phantasmen punktuell befreien können - von den Männern. Dass damit soziale Geschlechtsidentitäten und Geschlechterrollen perpetuiert werden, ist vielleicht einfach realistisch und es ist wohl auch das, was Breillats Filmen den Eingang ins normale Kino sichert.

5. Wer ist sie?

Wie andere oder wirklich pornographische Filme aussehen könnten, die genau diese Geschlechtszugehörigkeiten unterlaufen, erörtert die Filmtheoretikerin Linda Williams, die in ihrer breiten Untersuchung von pornographischem 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 machen²⁷. Wie dies aussehen könnte, scheint mir nirgendwo so minutiös und in allen Ambivalenzen beschrieben wie in Almudena Grandes Roman *Lulu*, der genau mit dieser oszillierenden Identifikation beim Betrachten eines Pornofilms beginnt. Ich muss 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.

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 erste mal 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

²⁷ Williams, *hard core*, insb. Kap. 7.

verlässener 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 schauerhaften 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.”²⁸

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 der sie sich befindet, verschoben zu einem komplizierten Prozess von Transformationen, in dem die Objektwahl bisexuell verläuft: identifiziert sich Lulu mit dem

²⁸ Grandes, *Lulu* 7-9.

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 hineinimaginiert 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 Phantasien 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 lässt²⁹, kann in dieser doppelten Zuschauersituation des Romananfangs bei Grandes noch weiter ausgeführt werden. Der Transformationsprozess, den das weibliche Erzählsujet 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."³⁰ 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 Dritten: durch konkurrenzierende Figuren im filmischen Set, durch die Kamera, durch die Technik. Dennoch ist genau die lust- und machtvolle Position, die Lulu als Zuschauerin einnimmt, nur zu haben durch, das was sie gefährdet. Eine feministische Bejahung für diese Form von Pornographie bestünde demnach darin, die Rolle der Macht auf dem Weg der Frau zu ihrer Lust zu entdecken, ohne sie besetzen zu wollen - ebenso wie der männliche Betrachter sich seine Lust in der Unterwerfung und seine partielle Machtlosigkeit eingesteht. Begrifflich entscheidend bleibt auch hier - wie bei Williams - die Abgrenzung von Macht und Gewalt: ohne Macht ist keine Lust zu haben, der Einbruch reiner Gewalt hingegen ist nicht nur politisch unannehmbar, sondern unmöglich, weil es die reine Lust

²⁹ Williams, *hard core*, 280.

³⁰ Grandes, *Lulu*, 9.

am Opfersein nicht gibt, vielleicht müsste man sagen: nicht geben darf. Ohne die Möglichkeit, Rollen umzukehren und die Machtpole zu vertauschen, gibt es keine Lust.³¹

Was bei einer filmtheoretisch und psychanalytisch orientierten Lektüre von Pornographie herauskommt, ist keine natürliche, ganzheitliche und unschuldige weibliche Sexualität, ausserhalb von Geschichte und Macht, wie sie von vielen Frauen und auch von der feministischen Kritik implizit postuliert wurde. Politisch ist Gleichberechtigung als Forderung möglich, aber im Bereich der Sexualität und ihrer Zeichen gibt es nicht einfach Harmonie und Demokratie, sondern nur die Vervielfältigung sexueller Wünsche und im besten Fall die Konfrontation mit den oszillierenden Polen unserer Geschlechtsidentität. Deshalb entwirft die Verschiebung von einer feministischen Perspektive zu einer geschlechtertheoretischen bezogen auf Pornographie nicht nur ein altes Interesse in einem neuen Kleid, sondern eröffnet Perspektiven, die den Gegenstand überhaupt erst entfaltet: als etwas, was sich *zwischen* den Geschlechtern ereignet und die Geschlechtsidentität in Frage stellt. Und weil die Ambivalenz der körperlichen Gefühle und die Instabilität der Geschlechtsidentität vielleicht nirgendwo grösser ist als im Niemandsland der sexuellen Anziehung, kann Pornographie in ihrer polymorph-perversen Ausrichtung die Erfahrung verdeutlichen, dass Weiblichkeit nicht gegeben ist, nicht einfach erreicht werden kann und auch niemals vollständig ist. Diese Erfahrung lässt sich zwar nicht mehr unmittelbar auf Formen geschlechtsbedingter Ungleichheit und Unterwerfung übertragen, aber sie lässt dem Unbewussten und der Phantasie 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 Phantasie und Realität sein, sondern die fundamentale Anerkennung der Konfliktualität und Gespaltenheit des Subjekts - und insofern Frauen diese Anerkennung einen Spielraum verschafft für den Umgang mit ihren Phantasien ist auch feministisch.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola.*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch und Maren Sell, Frankfurt a/Main 1986

Bataille, Georges, *Der heilige Eros*, aus dem Französischen von Max Hölzer, Frankfurt a/Main - Berlin 1986

Bataille, Georges, *Das obszöne Werk*, aus dem Französischen von Marion Luckow, Reinbek b. Hamburg 1977

³¹ Ebd., 288.

Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Ed. Galilée 1979

Benjamin, Jessica, "Sympathie for the devil", in: dies., *Phantasie und Geschlecht, Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, aus dem Amerikanischen von Helga Kramer, Josefine Carls und Max Looser, Frankfurt a/M. 1996

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

Cornell, Drucilla, *Die Versuchung der Pornographie*, aus dem Amerikanischen von Vincent Vogelvelt, Berlin 1995

Darnton, Robert, "Sex ist gut fürs Denken. Von dem emanzipatorischen Potential der Pornographie", in: *Lettre 27* (1994), S. 54-59.

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

Foucault, Michel, *Sexualität und Wahrheit Bd 1: Der Wille zum Wissen*, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a/M. 1983

Foucault, Michel, "Zum Begriff der Übertretung", in: ders., *Schriften zur Literatur*, aus dem Französischen von Karin von Hofer, Frankfurt a/Main - Berlin - Wien 1979

Frauen und Pornographie. Konkursbuch extra, hg. v. Claudia Gehrke, Tübingen 1989

Gorsen, Peter, *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Reinbek b. Hamburg 1974 (3. Aufl.)

Grandes, Almudena, *Lulú. Die Geschichte einer Frau*. Aus dem Spanischen von Christiane Rasche, Hamburg 1990

Hartwig, Ina, *Sexuelle Poetik: Proust, Musil, Genet, Jelinek*. Frankfurt a/M.1998

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

Henke, Silvia, "Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich", in: *Colloquium Helveticum 31, Eros & Literatur*, hrg. v. Roger Müller Farguell, Freiburg/Schweiz 2001, S. 239-263.

Hofstadler, Beate/ Körbitz, Ulrike, *Stielaugen oder scheue Blicke. Psychoanalytische Erhebungen zum Verhältnis von Frauen und Pornographie*. Frankfurt a/M. 1996

Jelinek, Elfriede, *Lust.*, Reinbek b. Hamburg 1992

Jelinek, Elfriede, "Der Sinn des Obszönen", in: *Frauen und Pornographie, konkursbuch extra*,

S.102-103.

Mac Kinnon, Catherine, *Nur Worte*, aus dem Amerikanischen von Susanne Baer, Frankfurt a/M 1994

Rose, Jacqueline, *Sexualität im Feld der Anschauung*, aus dem Englischen von Katahrina Zakravsky, 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

Sontag, Susan, "Die pornographische Phantasie", in: dies., *Kunst und Antikunst*, aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1980

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

Vinken, Barbara, "Das Gesetz des Begehrens - Männer, Frauen, Pornographie", in: Cornell, a.a.O., S. 9-23.

Williams, Linda, *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films.*, aus dem Amerikanischen von Beate Thill, Basel / FfM 1995