

Wiederbelebung:
Neue Pornographie
und
die Formen ihrer medialen Repräsentation



Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der Fakultät Geisteswissenschaften
Fachbereiche Sprache, Literatur und Medien I + II
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Isabelle McEwen
geboren in Montréal, Kanada
Hamburg, 2014

Hauptgutachter: Dr. Jan Hans
Zweitgutachter: Prof. Dr. Martin Neumann

Datum der Disputation: 11.08.2011

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität
Hamburg am: 31.08.2011

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften der
Universität Hamburg am: 07.09.2011

Inhalt

Einleitung -----	7
I. Versuch einer Genealogie der Neuen Pornographie -----	20
1. Geschichtliches -----	20
2. Der Raum des Blickes auf die <i>mécanique des corps</i> -----	22
3. Das Spiel zwischen privatem und öffentlichem Raum -----	25
4. Was ist Pornographie? -----	28
5. Das pornographische Subjekt -----	28
6. Die Dramaturgie -----	33
7. Neue Pornographie -----	35
7.1 Die pornographische Wette -----	35
7.2 Die Distanz der Autofiktion -----	42
7.3 Die Maskerade -----	45
II. <i>Putain</i> – Der Roman von Nelly Arcan -----	47
1. Der autobiographische Pakt -----	47
1.1 Wo der autobiographische Pakt zu finden ist -----	47
1.2 Was der autobiographische Pakt über die -----	48
Beziehung der Autorin zum Text verrät	
1.3 Wer ist Nelly Arcan? -----	49
1.4 Der Titel und die Titelseite des Romans -----	50
1.4.1 Der Titel: <i>Putain</i> -----	50
1.4.2 Das Bild auf der Titelseite der -----	51
französischen, deutschen und englischen	
Ausgabe	
1.5 Wer ist der Adressat? -----	53
2. Die postmoderne Dramaturgie des Romans -----	56
2.1 Der narrative Bruch -----	56
2.2 Die Autofiktion -----	58
2.3 Die sexuelle Autofiktion -----	60
3. Der libertine Roman -----	62
3.1 Der lange Schatten von Fanny Hill -----	62
3.2 Der <i>moment</i> in <i>Memoirs of a woman of pleasure</i> -----	66
und in <i>Putain</i>	
3.3 Die libertine Hure -----	67
3.4 Die pornographische Erzählung -----	69
3.4.1 Der bildliche Rhythmus der Form -----	69
3.4.2 Der Katalog -----	70
3.4.3 Die <i>mécanique des corps</i> -----	74

4.	Dekonstruktion und <i>reconstruction</i> in <i>Putain</i> -----	78
4.1	Die anderen Diskurse -----	79
4.1.1	Die psychotherapeutische Erfahrung -----	79
4.1.2	Der Essay über den Körper -----	82
4.1.3	Poetische Bilder und literarische -----	84
	Anspielungen	
4.2	Die heterogene Welt des Textes und die Strategie ----	87
	des Sehens	
5.	Neue Pornographie -----	91
5.1	Die Körperbilder -----	92
5.1.1	Der unversehrte phallische Körper -----	92
5.1.2	Der verstümmelte Körper -----	95
5.1.3	Der reale Körper -----	97
5.2	Der poetische Körper -----	101
5.3	Die Rolle der Stimme -----	104
III.	Die Logik des Weiterdenkens. Über die Grenzen des -----	108
	literarischen Diskurses hinaus	
1.	Neue Pornographie und der Film -----	108
2.	Catherine Breillats <i>cinéma du corps</i> -----	111
2.1	Die innere Stimme als <i>terrain de l'homme moral</i> -----	111
2.2	Die Wut -----	115
2.3	Der Film als ‚Ideogramm‘ -----	116
2.4	Die Pornographie -----	118
2.5	Der Einfluss von Nagisa Oshimas Film <i>Im Reich -----</i>	<i>der Sinne</i> 119
2.6	Die autofiktive dritte Person -----	122
2.7	Der Körper als Anblick und seine Wiederbelebung ---	125
2.8	Die Strategie des Sehens in <i>Romance</i> und in -----	129
	<i>Anatomie de l'enfer</i>	
2.9	<i>Corps social</i> und <i>corps amoureux</i> -----	133
IV.	<i>HURE</i> - die Performance -----	135
	Vorbemerkungen zu diesem Kapitel -----	135
1.	Die Inszenierung von Sexualität im Theater -----	135
1.1	Realismus und Abstraktion -----	135
1.2	Zwei postmoderne Inszenierungen -----	137
2.	Selbstdarstellung und Autofiktion in <i>HURE</i> -----	139
2.1	Zwischen Theater und Performance -----	139
2.2	Die Nähe der Neuen Pornographie zur -----	142
	„Performance Art“ und zur „Body Art“	
2.3	Vom literarischen Monolog zum Bühnenmonolog ----	144
2.4	Neue Pornographie -----	145
2.5	Der nackte Körper der Protagonistin -----	149
2.6	Die Körperbilder -----	151
2.7	Die <i>reconstruction</i> -----	153

3.	Die Konstruktion der Figur -----	154
3.1	Die Schauspielerinnen -----	154
3.2	Die <i>Post-Porn</i> -Überfrau -----	156
3.3	Nathalie -----	157
3.4	Die Sängerin -----	159
3.5	Die offene Dramaturgie -----	161
4.	Die Verankerung der Figur in die Performance -----	162
4.1	Der Text -----	162
4.2	Die Stimme -----	165
4.3	Der Körper: Die Teilung des Reflexionsraumes -----	168
4.3.1	Die Bilder der Verführung -----	168
4.3.2	Die Bilder der Macht -----	172
5.	Der Raum und die Strategie des Sehens -----	175
5.1	Der Raum-----	175
5.1.1	Der Filmraum -----	175
5.1.2	Der Bühnenraum -----	177
5.1.3	Der doppelte Raum der Aufführung -----	178
5.2	Die Strategie des Sehens -----	182
5.2.1	Film- und Theaterdramaturgie -----	182
5.2.2	Intermediale Dramaturgie als Strategie -----	184
5.2.3	Der <i>moment</i> -----	187
6.	Die pornographische Erzählung -----	187
6.1	Der zwei Freier-Briefe -----	188
6.2	Die Dramaturgie der Bilder des Sexes -----	189
6.2.1	Der subjektive Blick -----	189
6.2.2	Die Dekonstruktion des Raumes -----	192
6.2.3	Die Freier -----	192
6.3	Die Ästhetik der Bilder des Sexes -----	193
6.4	Die Inszenierung des Sexes -----	198
6.4.1	Die Konventionen des Pornofilms -----	198
6.4.2	Der Katalog -----	200
6.4.3	Weitere Manifestationen der <i>mécanique des corps</i> -----	204
6.5	Der dramaturgische Bogen der Performance -----	210
6.5.1	Der Bogen des Ekels des Zuschauers -----	210
6.5.2	Der Bogen des Aufschreis der Protagonistin -----	211
7.	Der mediale Körper -----	212
7.1	„Framing the Real“ -----	214
7.2	Reduktion und Redundanz -----	216
8.	Die Verwandlungen der Figur -----	218
8.1	Die Strategien der Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen -----	218
8.1.1	Die Dekonstruktion des idealen Körpers -----	218
8.1.2	Die Masken -----	219
8.1.3	Das Spiegelkabinett -----	222

8.2 Die Strategien der medialen Inszenierung -----	224
8.2.1 Die Dekonstruktion der Selbstinszenierungen -- der Schauspielerinnen	224
8.2.2 Die Konstruktion des medialen Körpers -----	225
Zusammenfassung -----	230
Literatur- und Medienverzeichnis -----	238
Anhang:	253
<i>HURE</i> : Geschichte des Projektes -----	255
Gesamtaufstellung der Aufführung von <i>HURE</i> -----	257
Besetzung von <i>HURE</i> (Dez. 2005)-----	259
Einführungstext aus dem Programmheft zu <i>HURE</i> -----	260
Text des Briefes und der SMS am Anfang der Aufführung ----- von <i>HURE</i>	261
Liedertexte aus <i>HURE</i> -----	262
Gespräch mit der Hauptdarstellerin von <i>HURE</i> -----	268
Abbildungsnachweise -----	276

Einleitung

Ausgangspunkt der Arbeit

Durch meine künstlerische Arbeit kam ich mit dem in Berührung, was ich in der vorliegenden Arbeit als Diskurs der Neuen Pornographie bezeichne. Auf der Suche nach einem Text, den ich für die Bühne adaptieren könnte, stieß ich 1996 auf Marie Darrieussecqs Roman *Truismes*¹, den ich für eine Bearbeitung für die Bühne zwar als nicht geeignet empfand, aber dessen Entdeckung mich hellhörig machte. Ich hatte das Gefühl, in dem Text würde auf eine neue Weise über den Körper geschrieben. Im Herbst 2001 stellte die Vielzahl an Neuerscheinungen ähnlicher Texte von Autorinnen in Frankreich eine literarische Sensation dar und auch in Deutschland galt dieses Phänomen als Ereignis.²

Die Idee zu dieser Arbeit erhielt ihren Impuls durch die Diskussion, die um diese Werke entbrannte und in die ich, als ich anfang, mich künstlerisch mit einem der Werke zu beschäftigen, auch selbst mit hineingezogen wurde. Ich war der Meinung, diese Diskussion bewege sich auf einem rein emotionalen Niveau. Mir schien, dass man die Werke – gleich, ob man für oder gegen sie war – für einen Kampf um ideologisch unterlegte Moralvorstellungen benutze und die Werke selbst sowie die Absicht, die sie verfolgten, dabei verfälsche. Die nicht seltene Kritik und Empörung fand – vor allem in Deutschland – darin Ausdruck, dass in den Texten der Körper als „verfügbar“³ angesehen werde. Während die kulturell sanktionierte Erotik ad libitum den Augenblick verzögert, in dem über den Körper der Frau ‚verfügt‘ wird, wird in der Pornographie der Körper in eben diesem Augenblick dargestellt. In den Texten, um die es hier geht, ist es nicht anders. Es ist aber die Darstellung der Verzögerung dieses Augenblickes und nicht die Darstellung des

¹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris 1996. Der Roman gehört nicht zur Neuen Pornographie, aber die Anlage der Handlung (die Protagonistin arbeitet in einer Parfümerie, zu der ein Massagesalon gehört, in dem sie auch als Prostituierte ihre Dienste anbietet) und der darin verhandelte Körperdiskurs sind mit dem Diskurs der Neuen Pornographie verwandt.

² Während es auf dem Titelblatt von *Le Nouvel Observateur* hieß: „Sexe. Quand les femmes disent tout“, 24.–30.5.2001, hieß es auf dem Titelblatt des ersten Heftes der Zeitschrift *Literaturen* 5/2001: „Wenn alles erlaubt ist. Sex, Lust & Schreiben“.

³ Sybille Berg, in; Sylvia Nage, *Die neue Lust der Frauen*, Fernsehdokumentation, Deutschland, 2003.

Sexes selbst, die Jean Baudrillard als „Besessenheit vom Realen“⁴ bezeichnet, die traditionell als ein Kennzeichen von Kunst betrachtet wird. Dass die neuen pornographischen Werke einen solchen künstlerischen Anspruch erhoben, irritierte umso mehr. In Frankreich empörten sich Männer über den Verlust der Illusion (der erotischen Verführung). In Frankreich und in Deutschland schämten sich viele Frauen für die Obszönität, die sie durch die Identifikation mit der Figur im Text als ihre empfanden.

Es schien mir, dass eine versachlichte Argumentation die emotional geführte Debatte objektivieren müsste, um zu ermöglichen, dass man über die Werke selbst sprechen kann. Das Anliegen meiner Arbeit ist es, zu einer solchen Grundlage beizutragen.⁵

Ein zweiter Strang ergab sich unmittelbar aus meiner künstlerischen Arbeit, aus dem Versuch, einen dieser Text für die Bühne zu adaptieren. Ausgangspunkt der Reflexion, bevor die Arbeit an der Performance begann, war die Frage nach dem Körper, der sichtbar werden sollte. Der Körper, den die Protagonistin im Roman enthüllt, ist ein Sprach-Körper. Der Körper durfte in der Performance also kein realer Körper sein. Es sollte aber um seine Enthüllung gehen und ähnlich wie bei der Enthüllung des Sprach-Körpers im Roman musste die Enthüllung eines nicht realen Körpers eine reale Körperlichkeit offenbaren. Das Reale, das im Roman als obszön empfunden wurde, ist die Wahrheit, welche die neuen pornographischen Texte über den weiblichen Körper auszudrücken suchen.⁶

Dieser Körper, der nur ein Bild sein konnte, erweitert die Diskussion über die Texte um eine Auseinandersetzung mit den Bildmedien und speziell mit dem Film, der vom Anfang an in die in den Medien geführten Diskussion miteinbezogen wurde. Es sollte sich bei meiner Adaptation um ein Bühn-

⁴ Vgl. Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 57.

⁵ Es sind in den letzten Jahren Forschungsarbeiten entstanden, die im Rahmen einer breiteren Diskussion über Pornographie oder über Frauenpornographie einzelne Werke der Neuen Pornographie in ihren Untersuchungsrahmen miteinbeziehen. Ich möchte in diesem Zusammenhang Svenja Flaßpöhler nennen, die allerdings zu ganz anderen Einsichten kommt als ich. Ich werde mich in der Arbeit mit den Ergebnissen dieser Arbeiten nicht direkt auseinandersetzen, da sie einen anderen theoretischen Bezugsrahmen und andere Zielsetzungen als die hier beabsichtigte Herausarbeitung eines Genreprofiles der Neuen Pornographie haben. Es scheint mir sinnvoller, einen neuen Blickwinkel auf die Werke und damit eine Grundlage für eine Auseinandersetzung zu schaffen.

⁶ Die Wahrheit, um die es geht, ist im Sinne von Heideggers Begriff der *Aletheia* zu verstehen. Es geht der Neuen Pornographie darum, den weiblichen Körper und seine Sexualität zu ‚entbergen‘.

enwerk handeln und zunächst war es unklar, wie sich der Bild-Körper in die Bühnenhandlung einfügen sollte. Es musste eine multimediale Sprache eingesetzt werden. Die künstlerischen Strategien dieser Sprache und die Frage, wie sich das Reale, das sich offenbart, zu dem Realen im Roman verhält, bilden die zweite Säule dieser Arbeit.

Neue Pornographie

Das zweite Kapitel von Christian Authiers Essay *Le nouvel ordre sexuel*⁷ aus dem Jahre 2002 heißt: „Nouvelle pornographie?“. Trotz des durch die Frageform ausgedrückten Zweifels macht der Autor darin einen neuen pornographischen Diskurs weiblicher Autoren aus, den er auf den Anfang der 1990er Jahre zurückdatiert. Besonders ein Grundzug sei dabei, so Authier, durchgehend erkennbar: Es handele sich bei den Werken um autobiographische Erzählungen, in denen die Autorinnen in einer Sprache, die der Autor als „derb“⁸ bezeichnet, ihr sexuelles Leben offenbaren.

Die Implikationen dieses neuen Schreibens zu untersuchen, ist Thema meiner Arbeit. Die Frage, die Authier stellt, bezieht sich auf das Tabu, gegen das die Werke mit der Sprache, in der sie über Sex reden, verstoßen. Authier ist der Meinung, dass die „derbe“ Darstellung der Sexualität bereits ein Merkmal der pornographischen Werke männlicher Autoren gewesen sei, deren so geartete Sprache schon immer als Waffe gegen ein durch Sprachkonventionen geregeltes Tabu gegolten hatte. Es ist wahr, dass die Autorinnen sich eines traditionell männlichen Diskurses über Sexualität bedienen; um den gezielten Tabubruch scheint es ihnen jedoch nicht zu gehen. Diejenigen, die Authier in dem Kapitel zitiert, verfolgen laut ihren Selbstbeschreibungen die Darstellung einer realen Sexualität. Sie würden dadurch geltende Normen beleuchten und befragen wollen. Authier, der an das Schlagwort der sexuellen Revolution: „[N]otre corps nous appartient“⁹, erinnert, spricht von einer „quête du réalisme“.¹⁰

Was mich in der vorliegenden Untersuchung interessieren wird, ist nicht das Tabu oder der Tabubruch, sondern der Diskurs über die Sexualität

⁷ Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris 2002.

⁸ Bei Christian Authier heißt es: „crudité de la langue“, ebd., S. 33.

⁹ Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, S. 41.

¹⁰ Ebd.

in den Werken selbst und die „quête du réalisme“, die Suche nach Realismus, von der ich meine, dass die Art und Weise, mit der diese angegangen wird, ein neues Genre begründet. Dieses Genre bezeichne ich als ‚Neue Pornographie‘.

Obwohl die Werke zunächst sehr unterschiedlich erscheinen, gibt es bei der Darstellung von Sexualität verbindende Eigenschaften, die den Diskurs der Neuen Pornographie von anderen pornographischen Diskursen deutlich unterscheiden. Diese Eigenschaften bilden den Kern des Diskurses und werden im Zentrum meiner Arbeit stehen.

Überblick über die Neue Pornographie

Neue Pornographie ist einer von mehreren pornographischen Diskursen, die in den 1990er Jahren und in den ersten Jahren dieses Jahrtausends in Frankreich nebeneinander existierten. Nicht selten beeinflussten sich diese Diskurse gegenseitig. Zu der Zeit erschienen auch in anderen Ländern Romane, welche die Kritik mit den pornographischen Werken französischer Autorinnen in Verbindung brachte. Es gibt Ähnlichkeiten aber auch Unterschiede.¹¹ Im Wesentlichen handelt es sich bei der Neuen Pornographie um einen unter französischen Autorinnen geführten Diskurs, der nicht nur in Frankreich zu einer neuen Diskussion über die Darstellung von Sexualität führte. In Deutschland war die Debatte besonders heftig und die Tatsache, dass der Berliner Verlag Schwarzkopf & Schwarzkopf seit Neuestem im Programm eine Reihe¹² mit Werken hat, in denen junge Frauen über Sex schreiben, kann wie der Erfolg von Charlotte Roches *Feuchtgebiete* als späte Folge dieses kontroversen literarischen Phänomens betrachtet werden.

In seinem Essay *Le nouvel ordre sexuel* beschreibt Christian Authier anhand der Untersuchung von literarischen Werken, Filmen und Essays ein

¹¹ Zeruya Shalevs Roman *Liebesleben* z. B. wurde in Deutschland oft mit den französischen Werken, die ich als Neue Pornographie bezeichne, in Verbindung gebracht. In Bezug auf die Darstellung der Sexualität gibt es eine stilistische Nähe, Shalevs Roman ist aber nicht autobiographisch und hat nicht den Anspruch, eine verborgene Wahrheit zu enthüllen. Die Romane von Nelly Arcan, die im französischen Teil von Kanada lebt, kann man dagegen im engen Sinn mit der Neuen Pornographie in Verbindung bringen. Auch durch den Umstand, dass die Werke beim Verlagshaus Le Seuil in Paris erschienen sind, erhalten sie eine Sonderposition.

¹² Die Reihe heißt „Anais“. Vgl. Verena Mayer, „Hier ist das Fleisch nicht Wort geworden“, SZ Nr. 20, v. 26.01.2009.

sich aus diesen ergebendes Gesamtbild einer „neuen sexuellen Ordnung“.¹³ Dabei behandelt der Autor die Werke von weiblichen und männlichen Autoren sowie die Werke von homosexuellen Autoren in verschiedenen Kapiteln. Auf der Ebene der künstlerischen Mittel, die in der Darstellung der Sexualität eingesetzt werden, ist diese Trennung willkürlich. Auf der Ebene des Blickes auf die Sexualität, die beschrieben wird, ist sie berechtigt. Es gibt Werke von hetero- und von homosexuellen Autoren, die mit den Werken der Neuen Pornographie stilistisch verwandt sind, aber anders als in den Werken dieser Autoren, in denen die Sexualität von einer klaren Subjektposition betrachtet wird, gibt es in den Werken von weiblichen Autoren eine Ambivalenz, die immer zum Thema der Werke gehört.

Zunächst möchte ich ein paar Verbindungen zu Werken männlicher Autoren herstellen, wobei Michel Houellebecq der einzige männliche heterosexuelle Autor ist, dessen Texte eine echte Nähe zur Neuen Pornographie aufweisen. Der Sprachgebrauch in seinem Roman *Extension du domaine de la lutte*¹⁴ regte in den 1990er Jahren die Diskussion über die sprachliche Darstellung von Sexualität in der Literatur an und hatte damit Einfluss auf die Entwicklung der Neuen Pornographie. Der Sexualität- und Körperdiskurs in seinen späteren Romanen *Les particules élémentaires*¹⁵ und *Plateforme*¹⁶ bestätigten eine Nähe, aber auch eine Distanz. Der andere Blick auf die Sexualität lässt in den Werken des Autors einen gesellschaftlichen Diskurs entstehen, bei dem es die Kritik an das patriarchalische System ist, die im Vordergrund steht. Die Enthüllung des Körpers, um den es geht, ist da nur Teil der Provokation, die diese Kritik vorantreibt.

Näher zu Neuen Pornographie steht ein männlicher homosexueller Diskurs, der seine Wurzeln in Texten hat, die Ende der 1970er Jahre erschienen. Einer davon ist Renaud Camus' *Tricks*¹⁷, für den Roland Barthes das Vorwort schrieb. Erwähnen sollte man weiter Cyril Collards Film *Les*

¹³ Christian Authier schreibt: „Romans, essais, pamphlets, récits intimes et textes de combats nous offrent, chacun à sa manière, un éclairage précieux sur ce glissement, tour à tour progressif et fulgurant, vers le désir, ou du moins vers le corps.“, *Le nouvel ordre sexuel*, S. 11.

¹⁴ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris 1994.

¹⁵ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris 1998.

¹⁶ Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris 2001.

¹⁷ Renaud Camus, *Tricks*, Paris, 1988 (1977).

*nuits fauves*¹⁸ nach dessen gleichnamigem Roman, in dem die AIDS-Erkrankung des Autors eine zentrale Rolle spielt. Collard führte in dem Film Regie und spielte selbst die Hauptrolle. Die Immunschwächekrankheit AIDS wurde in den folgenden Jahren zum Thema fast aller Texte von homosexuellen Autoren, unter denen Guillaume Dustan¹⁹ ohne Zweifel der Radikalste war. Die Darstellung der Figur folgt in seinen Texten Strategien, die oft so nah an die der Neuen Pornographie sind, dass die Grenzen fließend werden.

Bei weiblichen Autoren unterscheidet man die Beiträge zur Neuen Pornographie von anderen pornographischen Werken am ehesten, wenn man die pornographischen Szenarien in das Blickfeld der Untersuchung nimmt, das heißt genauer, wenn man nicht allein die sexuellen Handlungen, die dargestellt werden, sondern auch und vor allem den Blick auf sie untersucht, die sie in ein bestimmtes Darstellungsschema einschreibt. Während es in den 1950er Jahren, als Dominique Aury unter einem männlichen Pseudonym *Histoire d'O*²⁰ schrieb, unmöglich schien, dass eine Frau einen pornographischen Roman verfasst, ist der pornographische Roman heute schon lange keine rein männliche Domäne mehr. In den pornographischen Werken, die sich der Tradition des männlichen pornographischen Romans anschließen, entwickeln die Autorinnen phantasmatische Szenarien²¹, die, anders als die Szenarien in *Histoire d'O* oder in *Emmanuelle*²² einem weiblichen Leser plausibel erscheinen. Dies ist der Fall in den Romanen von Françoise Rey, Sophie Cadalen, Luce de Boutiny, Marie Boman und Anne-Lise David. Je mehr sich diese Szenarien von der phantasmatischen Welt lösen, die für die traditionelle Pornographie

¹⁸ Cyril Collard, *Les nuits fauves*, 1992. Der Roman erschien 1989.

¹⁹ Vor allem in seinen Romanen *Nicolas Pages* (1999) und *Génie divin* (2001).

²⁰ Der Roman erschien 1954 unter dem Autorennamen „Jean Paulhan“. Mit dem Roman wollte die Autorin beweisen, dass eine Frau genauso wie ein Mann über Sex schreiben kann. Später erschien der Roman unter dem weiblichen Pseudonym „Pauline Réage“.

²¹ Ich benutze den Begriff ‚Phantasma‘ im Sinne von Jacques Lacan, für den das Phantasma ein Bild beziehungsweise eine ‚Szene‘ ist, die als eine Inszenierung des Begehrens des Subjekts verstanden werden kann. Das Phantasma wird als „eine Abwehr gegen die Kastration verstanden, gegen den Mangel im Anderen“. Dylan Evans, Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien 2002, Artikel „Phantasma“. S. 230. Im Fall der „Szenarien“, von denen hier die Rede ist, bedeutet dies, dass diese versuchen, das Phantasma des Lesers zu inszenieren.

²² Emmanuelle Arsan, *Emmanuelle*, Paris 1959. Der Roman erschien zunächst ohne Autorengabe und der Name „Emmanuelle Arsan“, der ein Pseudonym ist, wurde erst in späteren Veröffentlichungen hinzugefügt. Die Autorin heißt Marayat Rollet-Andriane.

typisch ist, desto leichter kann es passieren, dass man sie auf den ersten Blick mit den realen Szenarien der Neuen Pornographie verwechselt, besonders in den Szenen drastischer sexueller Praktiken. Der Unterschied zwischen Realität und Phantasma hat aber keinen Bezug zu den sexuellen Handlungen selbst, die die gleichen sein können. Es ist *die perspektivische Position*, welche die Protagonistin innerhalb der Szenarien einnimmt, die eine andere ist.

Eine weit engere Verwandtschaft besteht zwischen den Szenarien der Neuen Pornographie und den post-pornographischen²³ Szenarien, in denen die Lust reine Konstruktion – und damit Fiktion – ist. Auch von in diese Richtung entwickelten Szenarien wird in dieser Arbeit die Rede sein. Anders als die phantasmatische Lust der traditionellen Pornographie, welche die einer Frau ist, die für den Leser eine Projektionsfläche bietet, gehört die Lust in den post-pornographischen Szenarien wie in den Szenarien der Neuen Pornographie der Frau, die in den Romanen spricht. Durch die Macht, die ihr ihre Rede verleiht, rückt die Protagonistin der Neuen Pornographie gelegentlich in die Nähe der Protagonistin der post-pornographischen Romane. In Hinblick auf die „quête du réalisme“ der Neuen Pornographie sind die Entwürfe der post-pornographischen Romane aber nicht unproblematisch, weil sie eben fiktiv bleiben. In den Werken der Neuen Pornographie, die meistens die Bezeichnung „Roman“ tragen, gehört eine fiktive Ebene zur Erzählung, aber diese schreibt sich in den Werken anders und an anderer Stelle ein. Es geht in der Neuen Pornographie immer um die reale Sexualität einer realen Frau.

In *Der Wille zur Gewalt* schreibt Susanne Kappeler im Rahmen einer Diskussion von Sexualität und Subjektivität:

„Sexualität als ein geschlechtsneutrales Phänomen zu betrachten, welches ebenso gut ein weibliches wie ein männliches Subjekt zuließe, entspricht der Logik einer verbalen Konstruktion wie ‚der schwangere Mann‘ – eine poetische Möglichkeit wie ‚der Fluss fließt bergaufwärts‘, die eine verbale ‚Gleichberechtigung‘ zwischen oben und unten schafft und die Schwerkraft zum neutralen Phänomen erklärt. Es ist eine rhetorische Möglichkeit auf der Ebene

²³ Die post-pornographische Bewegung ist in den 1990er Jahren als ‚queere‘ Intervention in die heteronormative und kommerzielle Porno-Landschaft entstanden. Sie artikulierte gleichzeitig einen Widerstand gegen die Gegner der Pornographie. Auf den Begriff der Post-Pornographie werde ich im ersten Kapitel der Arbeit näher eingehen.

der hohlen Grammatik, die Hauptwörter und Verben und Beiwörter kombiniert, ohne Rücksicht auf das Wesen der Dinge: ihre Bedeutung.“²⁴

Der Diskurs der Neuen Pornographie bemächtigt sich zwar in Hinblick auf die Darstellung der Sexualität der Strategien eines männlichen Diskurses, aber er betrachtet die Sexualität nicht als ein geschlechtsneutrales Phänomen. Eine solche Sichtweise kann als Grundlage für einen Selbstentwurf interessant sein, sie ist aber ungeeignet, um die reale Sexualität einer realen Frau in unserer Gesellschaft zu beschreiben. Vielmehr wird mit der Aneignung dieser Strategien der Ort zugänglich, an dem sich im pornographischen Diskurs die phantasmatische Lust manifestiert, die in den pornographischen Werken von männlichen Autoren und vor allem in der Mainstream-Pornographie die Lust einer Frau ist, die eine reine Phantasiefigur ist. Diese Phantasiefigur wird in der Gesellschaft auf die reale Frau projiziert und ihr zugeschrieben.

Eine zentrale Frage in dieser Arbeit wird sein: Was bedeutet für die Bilder, mit denen die Neue Pornographie eine *reale Sexualität* sichtbar macht, die Tatsache, dass diese Bilder an einem Ort sichtbar werden, an dem sich traditionell eine solche *phantasmatische Lust* offenbart? Die Frau, die in der Neuen Pornographie über ihre Sexualität spricht, nimmt den Platz der Frau ein, die in einem traditionellen pornographischen Diskurs das Objekt der Lust des Lesers beziehungsweise des Zuschauers²⁵ wird. Bis heute ist die Darstellung der Sexualität der Frau mit Tabus belegt, die es allein in der Pornographie nicht gibt. Für die Autorinnen der Neuen Pornographie hat der pornographische Ort den Vorteil, dass ihren Protagonistinnen an diesem Ort eine Lust zugestanden wird, die auch sichtbar gemacht werden soll. Ständig droht aber eine phantasmatische Lust in Erscheinung zu treten, die die Autorin nur versuchen kann, zu verdrängen. Die Auseinandersetzung mit dieser Lust ist für den Diskurs konstitutiv. Catherine Millet, die mit *La vie sexuelle de Catherine M.*²⁶ ein Hauptwerk der Neuen Pornographie geschaffen hat, sagt:

²⁴ Susanne Kappeler, *Der Wille zur Gewalt*, München 1994, S. 163. (Die Aussage bezieht sich auf eine Passage aus Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris 1982).

²⁵ In der traditionellen Pornographie wird der Leser beziehungsweise der Zuschauer immer als männlich vorausgesetzt.

²⁶ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris 2001.

„Donc je crois aussi que la réponse des femmes qui parlent de sexualité, c'est pour dire attendez, non, c'est pas ça un corps de femme, c'est pas ça une sexualité de femme, c'est pas ça. Elles essaient d'exprimer plus de vérité dans ce domaine.“²⁷

Die Frau, die in der Gesellschaft gezwungen wird, „schon den Anschein von Begehren“²⁸ zu vermeiden, erfährt als Protagonistin im pornographischen Text den umgekehrten Zwang: Es wird von ihr verlangt, dass sie genießt. Die Protagonistin der Neuen Pornographie denkt aber nicht daran, als phantasmatische Protagonistin, die der Leser/die Leserin beziehungsweise der Zuschauer/die Zuschauerin in ihr sieht, zu genießen. Die Lust, die sie akribisch genau beschreibt, ist real und sie gehört alleine ihr.

Die Neue Pornographie ist auch deshalb vornehmlich ein französischer Diskurs, weil er an eine französische Tradition anknüpft, die die pornographische Darstellung in einem philosophisch-moralischen Diskurs verankert. Diese Tradition ist die des libertinen Romans des 18. Jahrhunderts. Christine Angot, die in mehreren Werken, die in der Neuen Pornographie einen wichtigen Platz haben, die Geschichte ihres Inzests erzählt, schreibt in *Quitter la ville*:

„Je ne RACONTE pas. Je ne raconte pas MON histoire. Je ne raconte pas une HISTOIRE. Je ne débrouille pas MON affaire. Je ne lave pas MON linge sale. Mais le drap social.“²⁹

So wie im libertinen Roman sind in der Neuen Pornographie die Texte so unterschiedlich wie die moralischen Positionen, die erörtert werden. Im libertinen Roman werden die Protagonistin und die Geschichte in einen allegorischen Zusammenhang gestellt, durch den eine solche Position dargestellt wird. In der Neuen Pornographie sind die Fakten der Erzählung real und die Fragen, die gestellt werden, sind die der realen Frau, die hinter der Protagonistin steht. Im Kern geht es im Diskurs der Neuen Pornographie aber immer um den weiblichen Körper als Ort einer Entkörperlichung.³⁰ Es geht darum, diesen Körper „wiederzubeleben“. Diese Wiederbelebung, die bei den verschiedenen Autorinnen unterschiedlich benannt wird, ist ein bewusster Prozess, bei dem die pornographische Darstellung des Körpers,

²⁷ Sylvia Nage, *Die neue Lust der Frauen*.

²⁸ Barbara Vinken (Hrsg.), *Die nackte Wahrheit*, München 1997, S. 154.

²⁹ Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris 2000, S. 161–162.

³⁰ Ich übernehme diesen Begriff aus Elisabeth Bronfens Artikel *Die Versuchungen des Körpers*, in: *du*, Nr. 4/1998, wo die Autorin ihn im Sinne einer Verabschiedung der physischen Materialität des Körpers einführt.

den es wiederzubeleben gilt, einen Widerspruch darstellt. Einen solchen Widerspruch gab es auch im libertinen Roman, in dem der theoretische Diskurs und die pornographischen Episoden den Leser auf verschiedenen Ebenen ansprechen, die eher ineinander verschoben sind, als dass sie sich wirklich ergänzen würden.

Der Verlauf der Arbeit

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen der Roman *Putain* von Nelly Arcan und Überlegungen zu meiner multimedialen Performance *HURE*, die auf dem Roman basiert. Das Wort ‚Pornographie‘ stammt vom griechischen *pornógraphos*, was übersetzt heißt: ‚über Huren schreibend‘.³¹ Als der Monolog einer jungen Frau, die als Prostituierte arbeitet, ist *Putain* somit, bevor man das Wort ‚Pornographie‘ näher definiert, im etymologischen Sinn ein pornographisches Werk. Der Roman erschien 2001 beim Verlagshaus Editions du Seuil in Paris und wurde für den Médicis- und den Femina-Preis nominiert. Nelly Arcan ist Franko-Kanadierin – wie auch ich –, aber die kulturellen Eigenheiten, die gelegentlich im Roman zu verzeichnen sind, spielen in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit keine Rolle. 2002 erschien der Roman auf Deutsch unter dem Titel *Hure* beim Verlag C. H. Beck in München. Meine Performance *HURE* wurde am 8. Dezember 2005 im Hamburger Sprechwerk in Hamburg uraufgeführt. Sie wurde bis 2008 an verschiedenen Orten gezeigt. Ich werde mich in der Diskussion über den Roman weitgehend auf den französischen Originaltext beziehen³² und in der Analyse der Performance auf die deutsche Übersetzung, die als bei der Theaterarbeit verwendete Sprache einen anderen Klang hat, der zu der Performance gehört.

Wenn man eine Definition für Pornographie sucht, findet man eine Vielzahl, und gleich, welche man nimmt, fällt einem immer bald ein Werk ein, das als pornographisch gilt, für das die vorab gewählte Definition aber nicht zutrifft. Die Pornographie hat eine Geschichte, die man bis zu ihren Anfängen gut zurückverfolgen kann und die von diesen Definitions-Schwierigkeiten

³¹ Duden – Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim, Wien, Zürich 1989, Artikel „Pornographie“, S. 1166.

³² Bei kürzeren Zitaten wird wegen eines besseren Leseflusses aus der deutschen Ausgabe zitiert.

nichts ahnen lässt. Im ersten Kapitel der Arbeit werde ich mich im Kontext dieser Geschichte mit dem Begriff der ‚Pornographie‘ auseinandersetzen und versuchen, die Neue Pornographie definitorisch einzugrenzen. Dazu wird es nötig sein, den Begriff der ‚Autofiktion‘ einzubeziehen, den Serge Doubrovsky in die Autobiographietheorie eingeführt hat und den ich als wichtiges Genremerkmal der Neuen Pornographie diskutieren werde.

Im zweiten Kapitel werde ich anhand des Romans von Nelly Arcan exemplarisch den Diskurs der Neuen Pornographie untersuchen. Es werden sowohl historische Bezüge hergestellt als auch Strategien, die für die Neue Pornographie spezifisch sind, im Text sichtbar gemacht; diese Strategien liegen der Wiederbelebung der Protagonistin zugrunde, auf die ich im Detail eingehen werde.

Im dritten Kapitel geht es am Beispiel von Catherine Breillats *cinéma du corps* um die medientransformatorischen Prozesse, in der Neuen Pornographie. Catherine Breillat ist Schriftstellerin und Filmemacherin. Sie arbeitet seit den 1970er Jahren an einem Diskurs über den Körper, der im Film eine etwas andere Entwicklung genommen hat als in der Literatur. Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit den theoretischen Überlegungen von Catherine Breillat werde ich einen Blick auf die Utopien des frühen Pornofilms werfen. Es wird aber vor allem darum gehen, den Übergang der Neuen Pornographie, die in der Literatur ihren Ursprung hat, in ein anderes Medium zu beobachten, in dem durch den Medienwechsel selbst die Balance von Reflexion und Darstellung, die beide zum Diskurs gehören, eine andere wird.

Im vierten Kapitel werde ich den Diskurs der Neuen Pornographie in meiner Performance *HURE* untersuchen und anhand der Fragen, die ich auch an den Roman von Nelly Arcan gestellt habe, die Strategien der Neuen Pornographie in der künstlerischen Form der Performance erkunden. Die filmästhetischen Ausführungen von Catherine Breillat über das pornographische Bild bilden dabei eine Grundlage für die Betrachtung der pornographischen Bilder in der Performance, die anderen Gesetzmäßigkeiten als die Sprachbilder im Roman folgen.

Die Performance selbst ist nicht Gegenstand der Untersuchung. Gegenstand sind vielmehr die Theorieprobleme, die sich bei der Transposition von literarischen Strategien in multimediale Strategien ergeben. Die

ästhetischen Lösungen, die ich in der Performance gewählt habe, sind eine Antwort auf diese Probleme, aber wichtig ist hier nicht die rezeptionsästhetische Diskussion³³, sondern die Diskussion über die theoretischen Fragen, welche die gewählte Form der Transposition aufwerfen.

Eine sexuelle Handlung ist nicht an sich pornographisch. Pornographie setzt ein Minimum an Inszenierung voraus, die der Zuschauer bei Bildern, die real wirken, oft nicht beachtet. Wenn jemand durch ein geöffnetes Fenster zum Beispiel Zeuge einer Sexszene wird, fasst das Fenster den Sex in einen Rahmen, der genügen kann, um ein Bild und damit eine pornographische Situation zu schaffen. Ähnlich ist es, wenn eine Kamera in dem Raum, in dem der Sex stattfindet, aufgestellt wird. Dann ist es das Objektiv, das einen Rahmen für das Sex-Bild schafft. Wenn jemand durch das Objektiv sieht und filmt, lässt die Möglichkeit, die die Kamera bietet, nämlich bewusst zu wählen, was auf dem Bild zu sehen sein soll und was nicht, den Blick zu einem Instrument werden.

Als Darstellung ist Pornographie nicht nur der Ort, an dem eine Lust befragt werden kann, sie ist auch die Sprache, die diesen Ort überhaupt schafft und die in der medialen Inszenierung von *HURE* eine Komplexität besitzt und abstrakte Formen hervorbringt, die zur Wiederbelebung der Protagonistin gehören. Diese werden im Zentrum der Untersuchung stehen.

Zusammenfassend gesagt, stelle ich in der Arbeit die These auf, dass ein neuer libertiner Diskurs existiert, der ein Genre begründet, das ich als Neue Pornographie bezeichne. Zunächst in der Literatur angesiedelt, fand der Diskurs in den Film Eingang, wo durch den Medienwechsel neue künstlerische Strategien entstanden. In multimedialen Werken erweitert sich die Diskussion um weitere Verfahren. Anhand eines Romans, einer Filmtrilogie und einer multimedialen Performance werde ich die medien-spezifischen und die intermedialen Implikationen dieses Diskurses in der Arbeit

³³ Es geht in der Neuen Pornographie darum, mit realen Inhalten die Verwandlung des weiblichen Körpers in Zeichen, die traditionell den männlichen Inszenierungen dieses Körpers dienen, zu unterminieren. Ob der Leser/Zuschauer sich veranlasst fühlt, an diesem Zeichensystem festzuhalten oder es im Gegenteil abwirft, bleibt ihm jenseits der theoretischen Diskussion, die hier geführt wird, selbst überlassen.

untersuchen. Drei Werke – das zweite ein zusammenhängender Werkkomplex – werden exemplarisch als Untersuchungsobjekte dienen: Nelly Arcans Roman *Putain*, das *cinéma du corps* von Catherine Breillat und meine Performance *HURE* nach dem Roman von Nelly Arcan.

I. Versuch einer Genealogie der Neuen Pornographie

„1878 Muybridges Photoserie über Pferde:
Wenn wir das Pferd studieren, verstehen wir,
wie die Pornographie auf die Erfindung
der Photographie folgte. Da ist ein dunkler auffälliger Muskel,
von Flanken umrahmt. Da ist
die Frage, eine akademische Frage, an welcher Stelle
die Brust einer Frau den höchsten Punkt erreicht,
wenn sie springt? In den frühen Versuchen mit der Stoppuhr
fiel das Licht an der Brust herab wie Steinschlag. Da ist
die Frage der Zeit, da ist die Genauigkeit der Sepia.
[...]
Und so erfinden wir die Pornographie.“

Albert Goldbarth, „The origin of Porno“³⁴

1. Geschichtliches

Die Anfänge dessen, was wir heute als Pornographie bezeichnen, liegen im 18. Jahrhundert. Zu dieser Zeit gab es das Wort ‚Pornographie‘ noch nicht, alles, was mit expliziter sexueller Darstellung zu tun hatte, wurde als „erotisch“ bezeichnet. Damals entstand durch die rasante technologische Entwicklung beim Buchdruckverfahren die Angst vor dem Umlauf von Texten, deren Besitz und Lektüre das Privileg einer Elite war und die man nicht gerne in allen Händen sehen wollte. Man bezeichnete diese Art von Texten als „livres de l'enfer“. Sie wurden ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach und nach von der Zensur verboten. Zwischen erotischen, ketzerischen und philosophisch-subversiven Texten wurde bis nach der Französischen Revolution kein Unterschied gemacht, denn nicht selten wurden die Texte, die verboten wurden, gleich in mehrerer Hinsicht als gefährlich eingestuft. Das Wort ‚Pornographie‘ findet man zum ersten Mal in einem Text von 1769.³⁵ Aber erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts findet man es in der Bedeutung von „obszöner Schrift“ beziehungsweise „obszönem Bild“. Durch die Einführung dieser Typisierung begannen sich die Kategorien dann zu verfestigen.

³⁴ Zitiert nach Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel 1995, S. 65.

³⁵ Das Anliegen des Buches aus diesem Jahr von Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne mit dem Titel *Le pornographe* ist es, die Prostitution gesetzlich zu regeln. Es ist kein obszöner Text.

Man spricht heute in diesem Zusammenhang mit dem Roman des 18. Jahrhunderts vom „libertinen Roman“.³⁶ Dieser ist einer von mehreren Diskursen über den Körper, die in jener Zeit in Erscheinung getreten sind. Der libertine Roman kündigte ein neues Zeitalter an und war gleichzeitig Erinnerung an eine Zeit, die bereits vergangen war. Die in ihm dargestellte aristokratische Gesellschaft wirkt wie aus einem Gemälde entsprungen, vielleicht deshalb, weil ihre Begeisterung für einen Materialismus, der nach einer neuen Weltordnung ruft, zugleich ihr eigenes Todesurteil war. Dieser Schwebezustand schuf die nötigen Bedingungen für den *moment*, der ein wichtiges Merkmal des libertinen Romans war. Diese Voraussetzungen gab es für die Gesellschaft, die nach der Französischen Revolution entstand, nicht mehr. Thomas M. Kavanagh schreibt:

„The ideals of the nineteenth century [...] reduced the present moment again to an inherently insignificant instant which achieved value and meaning only to the extent it continued a now secular project begun in the past it perfected and aimed at the future it prepared.“³⁷

Der Diskurs der Libertins ist Fragment geblieben. In Bezug auf den *moment* spricht Kavanagh von

„the site of a negotiation between [...] the unpredictable moment of individual desire and the extended temporality of its social consequences.“³⁸

Der *moment* ist der Ort, an dem der Blick die Empfindungen des Körpers erforscht. Catherine Cusset, die sich als Literaturwissenschaftlerin mit dem libertinen Roman beschäftigte und mit ihrem Roman *Jouir*³⁹ auch als Autorin eines Textes der Neuen Pornographie hervorgetreten ist, beschreibt diesen Ort folgendermaßen:

„[...] all that concerns surfaces, whether of the body (the skin) or of the soul (vanity), for, as Nietzsche writes in *Human, All Too Human*, 'Vanity is the skin of the soul.'“⁴⁰

Der libertine Roman redet stets von der Lust, die er „jouissance“ nennt, nie vom Begehren, das stets mit einem Mangel verbunden ist. Es ist der Augen-

³⁶ Es wird in manchen Quellen vom „libertinen“ und vom „erotischen“ Roman gesprochen, wobei die Trennlinie zwischen beiden aus heutiger Sicht alles andere als klar ist. Im Rahmen der vorliegenden Diskussion, die sich eher für die Gemeinsamkeiten als für die Unterschiede interessiert, werde ich allgemein vom libertinen Roman reden.

³⁷ Thomas M. Kavanagh, *Aesthetics of the Moment*, Philadelphia, 1996, S. 13.

³⁸ Thomas M. Kavanagh, „The Libertine Moment“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 79–100, hier S. 87.

³⁹ Catherine Cusset, *Jouir*, Paris 1997.

⁴⁰ Catherine Cusset, *No Tomorrow. The Ethics of Pleasure in the French Enlightenment*, Charlottesville und London 1999, S. 9.

blick der Verführung, der thematisiert wird, der keine Ausdehnung in der Zeit hat. Catherine Cusset weiter:

„The insight of the eighteenth-century novel is its analysis, both ironic and amoral, of the functioning of human psychology – of man as a being that exists nowhere else but ‚hic and nunc‘, ‚in the moment‘, and ‚in the world‘.“⁴¹

2. Der Raum des Blickes auf die *mécanique des corps*

Die Momentaufnahme des Körpers, die für den libertinen *moment* typisch ist, hatte es in dieser Form bis dahin nicht gegeben. Lucienne Frappier-Mazur beschreibt ihn folgendermaßen:

„It often opposes the elegant, conventional description of classic beauty, and the enumeration of parts of the body, conducted in the crudest vocabulary.“⁴²

Es ist die materialistische Philosophie, die im 18. Jahrhundert die Entstehung eines Raumes erlaubte, der dem Körper gehört, der genießt. In ihm hat nicht nur das Poetische, sondern grundsätzlich das Gefühl keinen Platz. Anonyme Körper „dringen ineinander ein“ und es entsteht ein „Gestammel der Lust“⁴³, das Jean Marie Goulemot auch „Lustmaschine“ nennt. Dieser Raum und die Lustmaschine, die als Objekt der Beobachtung dient, sind dem Diskurs des libertinen Romans implizit. Dabei spielt das obszöne Wort, das einen Körperteil benennt, eine wichtige Rolle, wie Lucienne Frappier-Mazur ausführt:

„As fetish, or simulacrum of a part object, the obscene word not only represents, but replaces its referent.“⁴⁴

In dem Moment, in dem der Leser das Wort liest, bekommt dieses durch seinen Klang – manchmal schon durch sein Schriftbild – eine Körperlichkeit. Jean Dejean schreibt:

„[...] the early obscene classics use types of punctuation unavailable before print to make these terms, and these terms alone, as flagrantly evident as possible: they jump off the page.“⁴⁵

⁴¹ Catherine Cusset, *No Tomorrow. The Ethics of Pleasure in the French Enlightenment*, S. 10–11.

⁴² Lucienne Frappier-Mazur, „Sadean Libertinage and the Esthetics of Violence“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 184–198, hier S. 195.

⁴³ Jean Marie Goulemot, *Gefährliche Bücher*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 140.

⁴⁴ Lucienne Frappier-Mazur, „Truth and the Obscene Word in Eighteenth Century French Pornography“, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *The Invention of Pornography*, New York 1993, S. 203–224, hier S. 221.

⁴⁵ Joan Dejean, *The reinvention of obscenity*, Chicago und London 2002, S. 15.

Im Hintergrund hat der Referent, welchen das obszöne Wort als Zeichen repräsentiert, die Funktion eines *effet de réel*⁴⁶, während das hyperreale Bild, das der Klang oder das Schriftbild des Wortes schafft, zu einem *Ding* wird, das den Referenten überlagert.⁴⁷ Im heutigen Pornofilm spielt auch ein Zuviel, nämlich die Überdimensionierung von bestimmten visuellen Zeichen, diese phantasmatische Rolle, die das obszöne Wort im pornographischen Text bis heute beibehalten hat.

Auch im Pornofilm geht es um die *mécanique des corps*, die das 18. Jahrhundert entdeckte. Die Methode ist geblieben. Linda Williams schreibt in *Hard Core* mit Bezug auf das eingangs zitierte Gedicht von Goldbarth über den pornographischen Film:

„Sein Ziel besteht im Versuch, die genitale Entsprechung des Satzes: ‚an welcher Stelle die Brust einer Frau / den höchsten Punkt erreicht, wenn sie / springt?‘ mit immer größerer Genauigkeit zu messen.“⁴⁸

Es ist schwierig, vom Pornofilm allgemein zu reden. Von dem Moment an, als er Anfang der 1970er Jahre auftauchte, veränderte er sich ständig, um sich dem Markt anzupassen. Im Gegensatz zum meist privaten pornographischen Kurzfilm, den es schon Anfang des 20. Jahrhunderts gab, wurde der pornographische Spielfilm schon bald kommerziell produziert. Anfang der 1970er Jahre entstanden Filme, die im Sinne des libertinen Romans eine *mécanique des corps* zeigten, die von einer theoretischen Diskussion begleitet waren. Diese war nicht viel mehr als eine allgemeine Bejahung der sexuellen Revolution aber sie war vorhanden. *Deep Throat* (1972) war so ein Film. Der Widerspruch zwischen der für die Zeit revolutionären Bekundung eines weiblichen Rechts auf Lust und dem gleichzeitigen Zynismus des Szenarios, in dem Linda, die Protagonistin, ihre Klitoris in ihrer Kehle entdecken soll, geht auf den libertinen Roman zurück, dem dieser

⁴⁶ Ich übernehme diesen Ausdruck aus Roland Barthes „L'effet de réel“, in: *Œuvres complètes*, Band 2: 1966–1973, Paris 1994, S. 479–484.

⁴⁷ Lucienne Frappier-Mazur führt weiter aus, dass Ähnliches beim Gebrauch von Schimpfwörtern stattfindet, die man als Waffe benutzt. Das Wort wird dabei zu einem *Ding*, das man mit der Stimme ‚wirft‘, um zu verletzen. Wenn das Schimpfwort für den Adressaten kein *Ding* ist, verliert die Beschimpfung ihre Wirkung. Es bleibt nur die Aggressivität der Geste. Vgl. Lucienne Frappier-Mazur, „Truth and the Obscene Word in Eighteenth Century French Pornography“, S. 216-217.

⁴⁸ Linda Williams, *Hard Core*, S. 83.

Widerspruch bereits eingeschrieben war⁴⁹. Sowohl die Entwicklung des Videos, der schon bald einen Teil des Marktes in Anspruch nahm, als auch die wachsenden Probleme mit der Zensur, die zur Folge hatten, dass man nie sicher war, ob man einen Film in die Kinos würde bringen können oder nicht, stellten jedoch im Laufe der 1970er Jahre die Wirtschaftlichkeit des Pornofilmes infrage. Das Pornovideo, das sich in den 1980er Jahren etablierte⁵⁰, entfernte sich von der Tradition des pornographischen Romans und von seiner narrativen Struktur und entwickelte sich allmählich zu einem Film ohne Handlung, bei dem nur noch eine Sexszene nach der anderen zu sehen war.⁵¹ Eigentlich müsste man, wenn man vom Porno spricht, präzisieren, was man meint. Generell kann man aber sagen, dass je skizzenhafter der narrative Kontext ist, desto utopischer der Raum, der sich öffnet, und der Blick, der dort auf die *mécanique des corps* geworfen wird. In Analogie zum *moment* des libertinen Romans kann man in der lückenlosen Abfolge von Sexszenen, die eine scheinbar endlose Kette bilden, auch von einem *moment* reden. In dem phantasmatischen Raum, der sich öffnet, wird das Begehren hervorgebracht und im gleichen Augenblick erfüllt, sodass man von einer magischen Aufhebung des Mangels des Zuschauers reden kann, die auch für verschiedene andere Inszenierungen⁵² unserer Gesellschaft typisch ist. Jenseits des fetischisierten Körpers, auf den ich noch zu sprechen kommen werde, ist der pornographische *moment* selbst zum Fetisch geworden. Alles andere ist im Mainstream-Porno der letzten circa zwanzig Jahre eine Frage des Geschmacks und der Details, die man unendlich variieren kann.

Wenn Frauen am Porno kritisieren, dass er keine richtige Geschichte erzähle und daher unerotisch sei, heißt das, dass er einen Mangel produziert und aufhebt, den sie nicht empfinden, von dem sie aber meinen, dass eine „richtige“ Geschichte ihn hätte wecken können. Der Porno kann zwar einen Mangel hervorbringen, er ist aber nicht sein Thema. Wenn ein Film den

⁴⁹ Die Protagonistin trägt den gleichen Namen wie die Darstellerin der Rolle: Linda Lovelace. Damit wird in dem Film ein autobiographischer Ansatz vorgetäuscht, die für den pornographischen Roman typisch ist.

⁵⁰ Die Entwicklung des Pornos nimmt nach 200 Jahre denselben Verlauf wie der erotische Roman, der sich wegen der Zensur von der allgemeinen literarischen Praxis getrennt hatte und im 19. Jahrhundert zu einer Nische geworden war.

⁵¹ In diesem Fall spricht man von „Gonzo-Filmen“.

⁵² Zum Beispiel für die Inszenierungen des Konsums.

Mangel thematisiert, handelt es sich um einen erotischen Film. Auf Erotik und über das Verhältnis zwischen Erotik und Pornographie werde ich im dritten Kapitel dieser Arbeit zu sprechen kommen.

3. Das Spiel zwischen privatem und öffentlichem Raum

Es müssen sich eigentlich zwei Räume öffnen, damit Pornographie entstehen kann. Ich habe zunächst nur von dem Raum des Blickes gesprochen, weil der zweite Raum immer bereits geöffnet ist, wenn Bilder aus einer fremden Welt in die eigene Realität eindringen. Der Raum, den ich meine, ist der Raum der Darstellung. Im Fall von Pornographie handelt es sich immer um die instabile Verschachtelung eines (sehr) privaten und eines öffentlichen Raumes, die Slavoj Žižek als „Utopie“ bezeichnet. Er schreibt:

„[...] the pornographic position is untenable: it cannot last too long, since it relies on a kind of magic suspension of the rules of shame which constitute our social link – a properly utopian universe where the intimate can be made public, where people can copulate in front of others“.⁵³

In der Intimität, die sich ihm offenbart, hat der Zuschauer eigentlich nichts zu suchen. Diese Intimität erweckt in ihm den Eindruck, als hätte er die Darsteller überrascht, die mit seiner Anwesenheit nicht gerechnet haben. Doch als „Eingeweihter“ oder als „Einzuweihender“ ist er durchaus willkommen. Bestimmt ist es kein Zufall, dass der erste Sexfilm *Le voyeur* (anonym, 1907) hieß.⁵⁴

Der private Raum war nicht immer eine Selbstverständlichkeit. Er ist erst im Laufe des 17. und des 18. Jahrhunderts in Erscheinung getreten. Im libertinen Roman wird dem Ort der Handlung diese neue Rolle zugewiesen. Der Text wendet sich an einen Leser, der aus einem geheimen Versteck, durch ein Schlüsselloch, eine Szene beobachtet. Man schreibt im 18. Jahrhundert nicht mehr Memoiren, die das Werk eines öffentlichen Menschen sind, sondern Tagebücher, Bekenntnisse oder Briefromane, die den Eindruck erwecken, sie seien für private Zwecke geschrieben worden und durch einen Zufall in die Hände von jemandem gekommen, der sie dann veröffentlicht hat. Jean Marie Goulemot schreibt:

⁵³ Slavoj Žižek, *The Plague of fantasies*, London und New York 1997, S. 177–178.

⁵⁴ Linda Williams, *Hard Core*, S. 68.

„L'effet de vérité tient alors à cette reconnaissance intime d'un sujet écrivant par un sujet lisant.“⁵⁵

und:

„The reader is transformed into a voyeur, led along by a story that defines his position and keeps him in it.“⁵⁶

Die Tatsache, dass der Raum, den wir als privat bezeichnen, aus der Mitte eines homogenen öffentlichen Raums entsprungen ist, ohne dass er eine endgültige Form und eine bestimmte Funktion erhalten hätte, die ihn ein für alle Mal vom öffentlichen Raum abgrenzen würde, schafft eine Voraussetzung, welche die Pornographie für sich nutzt. Linda Williams schreibt:

„Discussions and representations of sex that were once deemed obscene, in the literal sense of being off (*ob*) the public scene, have today insistently appeared in the new public/private realms of internet and home video. The term that I have coined to describe this paradoxical state of affairs is *on/scenity*: the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies, and pleasures that have heretofore been designated *ob/scene* and kept literally off-scene. In Latin, the accepted meaning of the term *obscene* is quite literally 'off-stage', or that which should be kept 'out of the public view' [...].“⁵⁷

In *The reinvention of obscenity* erklärt Joan Dejean hingegen, dass die Etymologie des Wortes „obszön“ eigentlich unklar sei.⁵⁸ Sie führt aus, dass das lateinische Wort „obscenus“ nach der römischen Zeit verschwand und dass es erst im 17. Jahrhundert wieder aus der Vergessenheit geholt worden sei, um die spezifische Gefahr zu benennen, die, wie man meinte, von den erotischen Texten der *livres de l'enfer* ausgehe. Joan Dejean präzisiert, dass die Bedeutung des Wortes „obszön“ nur in Zusammenhang mit der Geschichte der Zensur, die es als Distinktionskriterium geschaffen hat, verstanden werden könne. Das Zensurorgan definiere das Obszöne ständig neu und deshalb könne man immer nur mit Bezug auf eine bestimmte Zeit, eine bestimmte Gesellschaft und eine bestimmte politische Konstellation

⁵⁵ Jean Marie Goulemot, „Les pratiques littéraires ou la vie privée“, in: Philippe Ariès/ Georges Duby (Hrsg.), *Histoire de la vie privée de la Renaissance aux Lumières*, Paris 1986, S. 371–405, hier S. 394.

⁵⁶ Jean Marie Goulemot, „Toward a definition of Libertine Fiction and pornographic novels“, in: *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 133–145, hier S. 143.

⁵⁷ Linda Williams (Hrsg.), *porn studies*, Durham und London 2004, S. 3.

⁵⁸ Vgl. Joan Dejean, *The reinvention of obscenity*, S. 6. Am wahrscheinlichsten ist, dass sich das lateinische Wort „obscenus“ aus lat. „ob“ = „nach“ oder „hin“ und lat. „caenum“ = „Dreck“ zusammensetzt. Die Wortbildung von Linda Williams würde damit auf einer falschen etymologischen Interpretation des Wortes „obszön“ beruhen, sie bleibt aber aus Gründen des Zusammenhangs, den sie nahelegt, interessant.

wissen, was damit gemeint sei. Die Argumentation von Joan Dejean zusammenfassend, kann man sagen, dass das Obszöne ein sprachlich-signifikatives Grenzphänomen ist, das sich seit dem 17. Jahrhundert jedes Mal neu konstituiert, wenn ein Szenario des Sexes und/oder die *mots techniques* seiner Darstellung in der Öffentlichkeit zirkulieren oder zu zirkulieren drohen.⁵⁹

Mir gefällt im Zusammenhang mit der Idee der Grenze die Idee der Bühne, die in der etymologischen Deutung von Linda Williams eine wichtige Rolle spielt. In *King Kong Théorie* schreibt Virginie Despentes:

„La pornographie, c’est le sexe mis en scène, cérémonial.“⁶⁰

In einer Lesung im Münchner Literaturhaus im Herbst 2001 sagte Catherine Millet über ihren Roman *Das sexuelle Leben der Catherine M.*:

„Da ist viel Inszenierung dabei, intimes Theater.“

Die Funktion des Bühnenraumes und die des Zuschauerraumes sowie das Verhältnis zwischen beiden haben sich in der Geschichte des Theaters stark gewandelt. Im 20. Jahrhundert und besonders in den letzten dreißig Jahren ist die Grenze zwischen beiden Räumen zum Ort vieler Experimente geworden. Manchmal wird die Grenze dabei ganz und gar unsichtbar, wenn zum Beispiel ein Darsteller mitten im Zuschauerraum agiert. Diese Trennung ist genauso arbiträr wie die Abtrennungen der öffentlichen Toiletten, bei denen es auch darum geht, einen privaten – in diesem Fall einen strikt privaten – von einem öffentlichen Raum zu trennen.⁶¹ Sie ist eine Konvention. Im Fall der öffentlichen Toilette stellt man sich weder ihre Abschaffung noch Veränderungen gerne vor. Im Theater hingegen spielen die Regisseure mit der Verunsicherung, die entsteht, wenn der Zuschauer befürchten muss, er würde aus der Menge herausgerissen und das Objekt der Blicke aller. Die Regisseure befragen die Grenze, ohne die es aber gleichzeitig kein Theater geben würde. Das Gleiche gilt für die Pornographie.

⁵⁹ Joan Dejean erörtert, dass das Wort „obszön“ heute nicht unbedingt mit der Darstellung von Sexualität in Verbindung steht. Sie sagt: „[O]bscenity’s usage has been extended; it has become a linguistic sentinel, policing the limits of the tolerable in an age of excess – excessive violence, even excessive wealth and profits.“ Joan Dejean, *The reinvention of obscenity*, S.130.

⁶⁰ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris 2006, S. 106.

⁶¹ Das Loch, das man gelegentlich in der Abtrennung eines öffentlichen Klos entdeckt, thematisiert diese Abtrennung. Die Toilette selbst ist aber ein halb öffentlicher Raum. Der öffentliche Raum ist der des Theaterfoyers draußen vor der Tür.

Pornographie ist grundsätzlich auf die Spannung angewiesen, die Christine Gledhill „frisson of the boundary“⁶² nennt. Der Leser/Zuschauer wird zum Voyeur einer Lust, die er als privat empfindet und die dennoch vor seinen Augen sichtbar gemacht wird. Zu dieser Geste gehört eine Feierlichkeit, welche die des Theaters ist.

4. Was ist Pornographie?

Es gibt für das Wort ‚Pornographie‘ unzählige Definitionen. Manche sind elegante Wortspiele. Manche sind ungewollt witzig. Die Texte widersetzen sich einer definitiven Reduzierung, doch sind jene Definitionen, die versuchen, alles im Blick zu behalten, so vage, dass sie alles und gar nichts beschreiben.⁶³ An dieser Stelle soll eine Definition von Pornographie formuliert werden, die bei der vorliegenden Untersuchung leitend sein wird. Es ist eine weitere, sicherlich, sie erscheint mir aber für die vorliegende Diskussion sinnvoll. Ich möchte Pornographie *als eine Darstellung von Sexualität bezeichnen, die als öffentlicher Diskurs in Erscheinung tritt*⁶⁴ und *den Leser/Zuschauer in einen utopischen Raum (ver-)führt, der ihm real vorkommt*. Der Eintritt in diesen Raum verspricht, den Mangel, den er empfindet, für eine unbestimmte Zeit aufzuheben.

5. Das pornographische Subjekt

In den obszönen Texten des Mittelalters und der Renaissance, deren Autoren⁶⁵ ausnahmslos Männer waren, war die Hauptfigur immer ein Mann. Neben skatologischen Ausführungen findet man in diesen Texten Beschreibungen männlicher Genitalien. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden obszöne Texte in den meisten Fällen von Männern verfasst und gelesen. Aber bereits zu dem Zeitpunkt, als die Pornographie im 18.

⁶² Christine Gledhill, „Rethinking Gender“, in: Christine Gledhill/Linda Williams (Hrsg.), *Reinventing Film Studies*, London u.a. 2000.

⁶³ Das Buch *Penser la pornographie* von Ruwen Ogien, Paris 2003, verschafft einen sehr guten Einblick in die Diskussion.

⁶⁴ Also das, was Linda Williams „onscenity“ nennt (siehe das Zitat oben).

⁶⁵ Darunter Chaucer, Rabelais und Boccaccio.

Jahrhundert entstand, fing der Sex in den Texten an, vom Blickwinkel einer weiblichen Protagonistin aus zu reden. Joan Dejean schreibt:

„Most crucial is the fact that, when sex began to speak obscenity, it spoke as a woman.“⁶⁶

Die Gründe dafür sind komplex, aber die allmähliche Entstehung einer neuen Subjektivität spielt dabei ohne Zweifel eine zentrale Rolle. Der weibliche Körper war auf dem Weg, zu einem Objekt des männlichen Blickes zu werden und die Neugier, die damit einherging, blieb für diesen Körper nicht ohne Konsequenzen.

Wer ist die Frau, die in libertinen Roman redet? Man hielt damals Frauen für weniger gebildet und daher für naiver als Männer und war deshalb von ihnen eher geneigt zu glauben, dass sie die Wahrheit sprechen. In *Gefährliche Bücher* schreibt Jean Marie Goulemot:

„Die Überlegenheit auf Kosten der Romanfigur ist nicht frei von Lustgefühlen.“⁶⁷

War die Protagonistin auch noch jung, erschien diese Wahrheit besonders reizvoll. Die junge Protagonistin in den Texten ist aber trotz der ihr unterstellten Unerfahrenheit und trotz der endlos vielen Gefahren, die regelmäßig auf sie warten, nie ein Opfer. Catherine Cusset schreibt:

„In the history of literature the category ‚libertine novels‘ designates works that represent seduction from the point of view of the libertine character, not of the victim.“⁶⁸

Nie ist sie ein Opfer, aber das Geschlecht ist auch nie ganz so definiert wie in der Gesellschaft, in der das Werk entsteht. Catherine Cusset:

„[...] the irony of *libertinage* [...] is a luxury permitted by certain social and political conditions that in the eighteenth century probably was not available to women, not even to the elite circle of aristocratic women.“⁶⁹

Die Frau wird in den Texten dekonstruktivistisch neu erschaffen. Sie wird zu einer Fiktion. Michèle Sarde schreibt:

„Le XIIIe siècle libertin et sadien inaugure le règne d’un nouvel ordre sexuel, l’érotisme, qui évacue le désir féminin inscrit dans l’érotique courtoise pour opérer la ‚mise en sujétion de la femme par un regard masculin‘ [...]. La chair féminine morcelée participe d’un rituel mental où le corps réel cède la place à l’idée abstraite et où l’échange d’amour devient spectacle de mort.“⁷⁰

⁶⁶ Joan Dejean, *The reinvention of obscenity*, S. 72.

⁶⁷ Jean Marie Goulemot, *Gefährliche Bücher*, S. 132.

⁶⁸ Catherine Cusset, *No Tomorrow*, S. 173.

⁶⁹ Ebd., S. 12.

⁷⁰ Michèle Sarde, *Regards sur les Françaises Xe–XXe siècle*, Paris 1983, S. 430.

In Bezug auf die soziale Situation der Frauen gäbe es interessante Parallelen zwischen der Zeit der Entstehung der Pornographie und unserer eigenen Zeit zu ziehen. Sie sind aber nicht mein Thema. Was mich interessiert, ist der Tausch des weiblichen Körpers gegen die abstrakte Idee eines weiblichen Körpers und die Zerstückelung, die damit einhergeht und die bis heute ein Wesenszug der pornographischen Darstellung ist. Im libertinen Roman gehört die Protagonistin meistens nicht dem neuen bürgerlichen Zeitalter an. Sie hat eine Chance, nicht zum Opfer zu werden, wenn sie die Spielregeln ihrer Zeit beachtet. Michèle Sarde schreibt:

„Sous la Régence, l'amour passe pour une erreur, un travers inexcusable chez une femme d'esprit.“⁷¹

Liebe bleibt im libertinen Roman nicht unbestraft. Madame de Tourvel und auch der Vicomte de Valmont müssen in *Les Liaisons Dangereuses*⁷² sterben⁷³, weil sie den Fehler gemacht haben, zu lieben. Es ist die Liebe, die mit Jean-Jacques Rousseau und mit dem 19. Jahrhundert die Zerstückelung der Frau besiegelte. Michèle Sarde schreibt:

„La femme livre un corps qui ne lui est pas rendu dans le même état.“⁷⁴

Die Frau, die liebt und die leidet, ist die Heldin eines neuen Zeitalters. Man findet sie im Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts, während sich in der Pornographie, die sich für den Mangel nicht interessiert, die Protagonistin immer mehr von der realen Frau in der Gesellschaft entfernte. Diese blieb als ein schematischer *effet de réel* bestehen. Bei der Erschaffung der „Überfrau“⁷⁵ in der Pornographie, die die reale Frau überlagert, wurden der Phantasie keine Grenzen gesetzt. In *La nouvelle pornographie* von Marie Nimier heißt es über Pornographie:

„[T]out y est du domaine du fantasme, de l'imaginaire. Le rouge à lèvres qui dépasse, les seins siliconés, la vulgarité des décors, la contorsion des membres pour mieux montrer, mieux présenter. Rien n'est naturel dans une production porno, tout est réinventé, codé, surdimensionné.“⁷⁶

⁷¹ Michèle Sarde, *Regards sur les Françaises Xe–XXe siècle*, S. 408.

⁷² Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Paris 1782.

⁷³ Bei Valmont wäre es nicht zwingend gewesen. Es ist die Liebe zu Mme. de Tourvel, aber vor allem die Entscheidung für die bürgerliche Moral, die er damit trifft, die im Duell mit dem Chevalier Danceny seinen Tod besiegelt.

⁷⁴ Michèle Sarde, *Regards sur les Françaises Xe–XXe siècle*, S. 429.

⁷⁵ Pascal Brückner/Alain Finkielkraut, *Die neue Liebesunordnung*, München, Wien 1979, S. 97. Die „Überfrau“ wird in dem Text als eine Konstruktion definiert.

⁷⁶ Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, Paris 2000, S. 31.

Das Werk des Marquis de Sade behauptet einen Platz für sich in der Geschichte des libertinen Romans, aber auch in der Geschichte des pornographischen Schreibens insgesamt. Die Abstraktion war vor ihm, aber auch nach ihm niemals so tiefgreifend und die Lustmaschine ist in seinem Werk grundsätzlich tödlich. Der Tod hat bei de Sade aber keine metaphysische Bedeutung, vielmehr steht die Monstrosität, die sich offenbart, mit den materialistischen Idealen, die Sade vertritt, in Verbindung. Jean Marie Goulemot formuliert, dass de Sade „die Eingeweide und die Intimität des Organischen beschreibt.“⁷⁷

Der Blick ist bei de Sade ein gefährliches Instrument der Zerstückelung, aber die Opfer und Täter in seinen Texten können beliebig männlich oder weiblich sein. Die Sexualität hat bei de Sade kein Geschlecht. Im späteren pornographischen Roman ist die Frau, auf die der Blick gerichtet ist, nicht mehr die Aristokratin, die man im libertinen Roman findet. Diese hat in der Gesellschaft aufgehört zu existieren. Meistens ist die Protagonistin nun eine bürgerliche Frau. Diese gab es bereits in den populistischen obszönen Texten des 17. Jahrhunderts und sie war im libertinen Roman nicht vollkommen abwesend. Aber das sadomasochistische Subjekt von de Sade⁷⁸ findet man dort nur in Ausnahmefällen. Obwohl die theoretische Diskussion im libertinen Roman trügerisch ist, bleibt sie heute noch das Sinnbild einer hedonistischen Befragung der *mécanique des corps*. Damals war diese Befragung neu. In der heutigen Mainstream-Pornographie ist sie weit zynischer. De Sades Befragung eines Körpers, der weder männlich noch weiblich ist, hat nach ihm wenig Anklang gefunden. Sie hat in der Pornographie aber Spuren hinterlassen. In Apollinaires *Les onze mille verges*⁷⁹ „entladen“ sich die Frauen zum Beispiel immer noch so wie bei de Sade. Emmanuelle und Miss Jones tun es auch.⁸⁰ Die externe Ejakulation – *come shot* oder *money shot* genannt – ist im heutigen Mainstream-Porno der Beweis sowohl für die Lust des Mannes als auch für die der Frau. Sie mag eine darstellerische Ohnmacht zeigen, aber ohne Frage geht diese

⁷⁷ Jean Marie Goulemot, *Gefährliche Bücher*, S. 140.

⁷⁸ Die Protagonisten der Texte von Sade sind fast immer Sadisten. Justine ist eine Ausnahme.

⁷⁹ Guillaume Apollinaire, *Les onze mille verges*, Paris, 1973 (1907).

⁸⁰ Pascal Bruckner/Alain Finkielkraut, *Die neue Liebesunordnung*, S. 81.

gemeinsame „Entladung“ auf de Sade zurück, wo sie obligatorisch ist. Sie ist seitdem fester Bestandteil der pornographischen Dramaturgie.⁸¹

Die Herrschaft einer fantastischen Überfrau in der Pornographie täuscht darüber hinweg, dass es in der realen Welt keinen Platz für sie gibt. Eigentlich existiert sie nur in Romanen, die man in das Buchregal zurückstellen kann, in Filmen, die man hinter sich lässt, wenn man das Kino verlässt, in Videos, die es erlauben, dass man ein- und ausschaltet, und in der Prostitution, wo man nur eine begrenzte Zeit mit ihr verbringt. Wenn eine Prostituierte in den Medien auftritt, ist sie meistens keine Überfrau. Viel eher ist sie ein verschreckter *effet de réel*, der verschreckt wirken muss, um die bürgerliche Moral zu bestätigen. In der Kunst wird sie toleriert, manchmal hofiert, aber es wird dort erwartet, dass sie eine Kunstfigur bleibt. Der *effet de réel* wird mit Füßen getreten. Mit der *Post-Porn*-Ästhetik, die Annie Sprinkle Mitte der achtziger Jahre begründete, wurde die Pornographie zum Ort von weiblichen Selbstinszenierungen. Die Überfrau ist das Thema dieser Inszenierungen. Die Künstlerinnen dieser pornographischen Ästhetik verfolgen unterschiedliche Strategien und ihre Arbeiten haben viele Gesichter, aber alle kann man als sexualitätsbejahend bezeichnen. Die Überdimensionierung der Überfrau, die das Resultat einer Akkumulation von Zeichen ist, wird hier als eine Chance betrachtet. Nicht die Zerstückelung, die der Akkumulation zugrunde liegt, interessiert die Künstlerinnen, sondern die Zeichen, die von ihnen erzeugt und immer wieder neu zusammengesetzt werden, um mit Selbstbildern und mit Rollen zu experimentieren. Diese Experimente sind grell, manchmal voller Wut, aber sie vertreiben die Last der Erinnerung.

Der Ansatz der Neuen Pornographie ist ein anderer. Hier werden kulturell vorgegebene Identitätszuweisungen thematisiert, die in den parodistischen Inszenierungen des *Post Porns* überwunden zu sein

⁸¹ Linda Williams zitiert in ihrem Buch *Hard Core* Stephen Ziplow, dessen Handbuch *The Film Maker's Guide to Pornography* aus dem Jahr 1977 informiert, dass es in einem Porno mindestens zehn *money shots* geben muss. Die Einstellung des *money shot* wird aus frauenfreundlichen Pornoproduktionen heute verbannt, aber es handelt sich dabei eher um eine kosmetische Maßnahme als um eine neue Dramaturgie.

scheinen.⁸² Neue Pornographie beschäftigt sich mit dem *effet de réel*, der hier nicht verschreckt auftritt und sich auch nicht mit Füßen treten lässt. Die Grenzen zwischen beiden pornographischen Diskursen sind aber durchlässig.

6. Die Dramaturgie

Die Libertins machten den Körper zu einem Untersuchungsobjekt und der Materialismus, für den sich ihre Zeit begeisterte, ließ an ihm eine *mécanique* entdecken, die lustvoll, aber auch empirisch erforschbar war. Ohne die Rationalität, die zumindest als Ideal zu dieser Erforschung gehörte, hätte es den *discours des passions*⁸³ nicht gegeben. Die theoretische Diskussion verschwand aus der Pornographie, als die Zensur diese in eine Ecke drängte, von der aus sie nicht mehr am Austausch der Ideen teilhaben konnte. Die Befragung der Lust hat in der Neuen Pornographie eine ähnliche Funktion wie die theoretische Diskussion im libertinen Roman, aber der Kern der Diskussion ist ein anderer und die Diskussion selbst ist von den Sexszenen nicht mehr getrennt.

Wesentlich für die Dramaturgie der Pornographie ist der Blick der Protagonistin, die den Zuschauer und nicht ihren Partner ansieht. Was John Berger in *Ways of seeing* über den Akt in der Malerei schreibt, kann man auf die Pornographie übertragen:

„It is true that sometimes a painting includes a male lover. But the woman's attention is very rarely directed towards him. Often she looks away from him or she looks out of the picture towards the one who considers himself her true lover – the spectator-owner.“⁸⁴

Es ist der Blick der Protagonistin, der zwischen der Welt der Erzählung und der Realität, in der sich der Zuschauer befindet, eine Brücke baut. Es bleibt eine Distanz bestehen, aber insgeheim hat der Zuschauer das Gefühl, er wäre derjenige, welcher der Protagonistin Lust bereitet, die nach den Worten

⁸² Die Diskussion über Gender, die ein wesentliches Merkmal von *Post Porn* ist, gibt es bei der Neuen Pornographie nicht. Es ist die Beschäftigung von *Post Porn* mit der Überfrau, die Pascal Bruckner und Alain Finkielkraut auch einen „weiblichen Übermann“ nennen, welche die Gender-Diskussion in *Post Porn* einbettet.

⁸³ Jean-Pierre Dubost, „Libertinage and Rationality“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, S. 62.

⁸⁴ John Berger, *Ways of seeing*, London und Harmondsworth 1972, S. 56.

von Slavoj Žižek seinen Blick „im Moment intensiver Lust [...] direkt [...] adressiert“.⁸⁵

Der Zuschauer kann sich entscheiden, aktiv zu genießen, oder er kann sich zurücklehnen und passiv die Pornodarstellerin an seiner Stelle genießen lassen, die sich auch für ihn „entladen“ wird. John Berger nennt in *Ways of seeing* Ausnahmewerke der Aktmalerei, in denen die abgebildete Frau den Betrachter nicht ansieht. Er spricht darüber, was das für den Betrachter bedeutet:

„He is forced to recognize himself as the outsider he is. He cannot deceive himself into believing that [the woman] is naked for him. He cannot turn her into a nude.“⁸⁶

In den Inszenierungen der Neuen Pornographie sieht die Protagonistin den Zuschauer nicht an. Catherine Millet schreibt:

„J'ai beau avoir pratiqué ce qu'on appelle ‚la sexualité de groupe‘, si je me situe dans l'ordre de l'échange verbal [...], je ne tiens pas à *toucher* l'interlocuteur ou l'interlocutrice dans le tréfonds de son instinct sexuel.“⁸⁷

Man könnte behaupten, dass der Leser/Zuschauer vom Zwang befreit wird, im Angesicht des Obszönen zu genießen, wenn die Lust nicht auch das wäre, was ihn von der Hässlichkeit des Obszönen erlöst. Es hieß im Herbst 2001 in einer Kritik über die Neuerscheinung mehrerer Werke der Neuen Pornographie:

„Le corps, devenu personnage principal, ne parle plus ni de l'âme, ni du ça, ni du monde, ni de l'être. Il est cru, anatomique, organique, mécanique, génétique.“⁸⁸

Diese physische Materialität macht dem Leser/Zuschauer Angst. Außerdem geht er von einem Konzept der Pornographie aus, das im 19. Jahrhundert entwickelt wurde, und er ist fest davon überzeugt, dass ihm der Zugang zu einer *jouissance* verwehrt wird, die ihm zusteht. Diese Tradition der Partizipation wird in der Neuen Pornographie aber nicht weitergeführt.

So wie im libertinen Roman wird in der Neuen Pornographie der Leser/Zuschauer Zeuge einer Lust, die sich offenbart, um zu reden. Es geht in beiden Fällen um die empirische Erforschung des Körpers, aber die

⁸⁵ Slavoj Žižek, „Der Hitchkocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage“, in: Ders. (Hrsg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Wien 1992, S. 43-68, hier S. 48.

⁸⁶ John Berger, *Ways of seeing*, S. 57-58.

⁸⁷ Catherine Millet, „Pourquoi et comment“, Vorwort zu Dies., *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris 2002.

⁸⁸ Catherine Argand, „Mon corps ce héros“, in: *Lire*, September 2001.

Autorinnen der Neue Pornographie interessieren sich nicht mehr für die Rationalität an sich, die das 18. Jahrhundert beschäftigte. Unsere Zeit hat diese verinnerlicht. Heute geht es darum, rational eine Sexualität zu beobachten, die immer noch ein „schwarzer Kontinent“ ist und die deshalb in der gesellschaftlichen Diskussion ein Fremdkörper bleibt. Der Körper, um den es geht, ist von einem Willen zum Wissen animiert, der sich wenig von dem unterscheidet, der den Körper im libertinen Roman auch animiert, dessen Enthüllung den Leser aber auch stimulieren sollte. In der Neuen Pornographie ist das nicht der Fall.

7. Neue Pornographie

„Der schwarze Kontinent ist weder schwarz noch unerforschlich. Er ist nur noch nicht erforscht, weil man uns glauben gemacht hat, er sei zu schwarz, um sich erforschen zu lassen. Und weil man uns glauben lassen will, dass unser Interesse dem weißen Kontinent gelte mit seinen Monumenten des Mangels. Und wir haben es geglaubt. So hat man uns zwischen zwei schrecklichen Mythen gebannt – zwischen dem der Medusenfratzen und dem vom Abgrund.“

Hélène Cixous⁸⁹

7.1 Die pornographische Wette

Grundlegend für den Diskurs der Neuen Pornographie ist die Sprache des Sexes, die er benutzt. In ihrem zu seiner Erscheinungszeit brisanten Essay über die Darstellung des weiblichen Geschlechts, der 1975 unter dem Titel *Ainsi soit-elle*⁹⁰ erschien, berichtet Benoîte Groult über die Empörung, die sich unter Intellektuellen breitmachte, als 1954 Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe*⁹¹ die Wörter „vagin“ und „clitoris“ benutzte. Zu etwa der gleichen Zeit schreibt Georges Bataille in seinem Essay *L'érotisme*:

„En particulier, les organes et les actes sexuels ont des noms qui relèvent de l'affaissement. Ces organes et ces actes ont d'autres noms, mais les uns sont scientifiques, et les autres d'usage plus rare, peu durable, participent de l'enfantillage et de la pudeur des amoureux. Les noms orduriers de l'amour n'en sont pas moins associés, d'une manière étroite et irrémédiable par nous, à cette vie secrète que nous menons de pair avec les sentiments les plus élevés. C'est, à la fin, par la voie de ces noms innommables que l'horreur générale se formule en nous, qui n'appartenons pas au monde déchu. Ces noms expriment cette hor-

⁸⁹ Zitiert aus *Le rire de la Méduse* (1975) in Pascal Bruckner und Alain Finkielkraut, *Die neue Liebesunordnung*, S. 171.

⁹⁰ Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Paris 1975 (dt.: *Oedipus' Schwester*).

⁹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris 1949.

reur avec violence. Ils sont eux-mêmes violemment rejetés du monde honnête. D'un monde à l'autre il n'est pas de discussion concevable.“⁹²

1988 thematisierte Benoîte Groult im Vorwort zu ihrem Roman *Les vaisseaux du coeur*⁹³ noch einmal die sprachliche Ohnmacht, die vor allem eine der Schriftstellerinnen war, die das weibliche Geschlecht darstellen wollten. Die Erniedrigung, von der Bataille redet, war vor allem ihre und das Entsetzen war ungleich größer, wenn es eine Frau war, die diese „noms orduriers“ benutzte. *Le deuxième sexe* war kein Roman und stellte daher eine Ausnahme dar. Zu jener Zeit suchten Schriftstellerinnen in ihren Romanen nach anderen Worten. Benoîte Groult schreibt:

„Comment nommer selon mon coeur ces excroissances ou ces incroissances par où s'exprime, se résout et ressuscite le désir?“⁹⁴

Die Beobachtungen, die sie machte, und die Fragen, die sie stellte, lenkten den Blick auf die Fragilität von Dingen – in dem Fall von Körperteilen –, die man nicht zu benennen weiß.

Die Frage nach den *mots techniques* des Sexes gehörte von Anfang an zur Pornographie. Pornographie will sichtbar machen und dort, wo ihr nur Wörter zur Verfügung stehen, ist sie auf die Genauigkeit dieser Wörter angewiesen.⁹⁵ Wie viele Schriftstellerinnen ihrer Generation war Benoîte Groult der Meinung, dass den gängigen Wörtern, die weiblichen Körper und weibliche Lust beschreiben, ein fremder Blick⁹⁶ eingeschrieben ist. Sie befürchtete, dass dieser Blick ihren eigenen Blick und damit die Geschichte, die sie erzählen wollte, mit einer fremden Geschichte überlagern könnte. Sie suchte nach einem Vokabular, das in der Lage wäre, eine ganz persönliche Erfahrung von Sexualität zu beschreiben.⁹⁷ Die Fragen, die Benoite Groult

⁹² Georges Bataille, *L'érotisme*, in: *Œuvres complètes X*, Paris 1987, S. 137–138.

⁹³ Benoîte Groult, *Les vaisseaux du coeur*, Paris 1988 (Titel der deutschen Übersetzung: *Salz auf unserer Haut*).

⁹⁴ Benoîte Groult, Vorwort zu *Les vaisseaux du coeur*, S. 13.

⁹⁵ In Stephen Frears Verfilmung von *Les liaisons dangereuses* (1988) sagt Valmont zu Cécile de Volanges in der zweiten Nacht, in der er sie besucht: „Lass uns jetzt mit einem paar lateinischen Begriffen anfangen.“

⁹⁶ Hier geraten besonders Wörter, die aus dem medizinischen, juristischen oder dem Alltagswortschatz stammen, in Verdacht.

⁹⁷ *Les vaisseaux du coeur* von Benoîte Groult ist eine Liebesgeschichte, aber auch eine sexuelle Autofiktion.

stellt, zeigen die Schwierigkeit einer Diskussion, die Bataille in *L'érotisme* für undenkbar erklärt.⁹⁸

Über eine persönliche Erfahrung von Sexualität sprach Virginie Despentes nicht, als sie sich 1994 in ihrem Roman *Baise-Moi* für das Vokabular des Pornos entschied. Gleich am Anfang des Romans beschreibt die Autorin eine Vergewaltigung und es klingt programmatisch, wenn sie ihre Protagonistin Manu sagen lässt:

„C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux.“⁹⁹

Die Benutzung desselben Vokabulars in Michel Houellebecqs Roman *Extension du domaine de la lutte*¹⁰⁰, das im gleichen Jahr erschien, lässt in der Erzählung eine Erniedrigung mitspielen, die zum Porno gehört und die den Zynismus begründete, der für das Werk des Autors typisch wurde. Die Verwendung dieses Vokabulars und dessen Einbindung in eine Erniedrigungsszene sind dagegen im Roman von Virginie Despentes eine Kriegserklärung. In *The plague of fantasies* schreibt Slavoj Žižek:

„When radical African-Americans call each other ‚Niggers‘, it is wrong to dismiss this strategy as a mere ironic identification with the aggressor; rather, the point is that it functions as an autonomous act of dismissing the aggressive sting.“¹⁰¹

Judith Butler schreibt ihrerseits in *Haß spricht*:

„Die aggressive Wiederaneignung verletzenden Sprechens [...] wird zum Ort einer traumatischen Neuinszenierung der Verletzung, aber einer, in der die sprachlichen Ausdrücke nicht nur in konventioneller Weise bedeuten oder mitteilen, sondern selbst gerade in ihrer sprachlichen Konventionalität als Beispiele von Diskursivität hervorgebracht werden und damit auch als wirkungskräftig und arbiträr, widerständig und offen für weitere Verwendungen.“¹⁰²

Mit dieser subversiven Aneignung des Vokabulars des Pornos lehnt Manu in *Baise-Moi* die Opferrolle ab. Diese bietet Vorteile, denn sie mobilisiert den Schutz der anderen, sie hat aber auch einen Preis: Sie verlangt vom Opfer, dass es seine Schwäche bestätigt, und Manu ist nicht bereit, diesen Preis zu bezahlen. Sie schlägt lieber zurück. Die Wörter, die die Autorin benutzt, sind

⁹⁸ Georges Bataille, *L'érotisme*, S. 138. Für Bataille, der sich für die Transgression interessiert, ist es notwendig, dass die Welten, von denen er spricht, voneinander unterschieden bleiben.

⁹⁹ Virginie Despentes, *Baise-Moi*, Paris 1999, S. 57.

¹⁰⁰ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris 1994.

¹⁰¹ Slavoj Žižek, *The plague of fantasies*, S. 162.

¹⁰² Judith Butler, *Haß spricht*, Berlin 1998, S.143-144.

nicht Wörter des *Empfindens*, der Vermittlung von Emotionen, die den Leser fühlen lassen würden, was die Protagonistin fühlt. Es sind solche der *Beschreibung*, die mit den Augen, also von außen sehen lassen.¹⁰³ Der Blick des Lesers verweilt auf den Körpern der Protagonistinnen, in diese Körper wird aber anders als im Porno nicht eingedrungen.

Wichtig für den Einzug der Pornographie in die Diskussion über den weiblichen Körper war bereits im Jahr 1988 ein anderer Roman, *Le boucher*¹⁰⁴ von Alina Reyes. Neu an diesem Text war der pornographische filmische Blick, der auf das Fleisch geworfen wird, das im Roman allgegenwärtig ist. Das tierische Fleisch, das in der Fleischerei verarbeitet wird, und das Fleisch der menschlichen Körper – des Körpers des Fleischers und des Körpers der Erzählerin, die in der Fleischerei als Kassiererin arbeitet – werden im Text zu einer einzigen pulsierenden Masse: einer lebendigen Oberfläche, über die der Blick hin und her schwenkt und von der er Großaufnahmen macht. Diese Oberfläche lässt an deren Darstellung in der abstrakten expressionistischen Malerei denken¹⁰⁵: Sie versteckt kein Geheimnis, das enthüllt werden müsste, aber sie ist an sich geheimnisvoll und auch beängstigend. Man wird auch an die Tierschlachtungen des Wiener Aktionismus erinnert. Nicht die Durchdringung der geschaffenen Oberfläche, sondern ihr Pulsieren ist hier Thema so wie die visuelle Obsession, die sich dabei offenbart, selbst Bestandteil der Bilder ist. Für den Porno ist diese „visuelle Obsession“ symptomatisch, die Linda Williams nach einem Ausdruck von Jean-Louis Comolli „frenzy of the visible“ nennt.¹⁰⁶ Sie war bis dahin in den weiblichen *écrits du corps* ungewöhnlich, wo die Nähe immer die eines Empfindens, also eines Blickes war, der von innen und nicht von außen auf den Körper gerichtet war. *Le boucher* versucht nicht den Leser zu erregen, aber es wird mit seiner Erregung gerechnet und gespielt. Aus diesem Grund kann der Text nur bedingt als ein Vorreiter der Neuen Pornographie gelten.

¹⁰³ In späteren Romanen schafft Virginie Despentes mit dem gleichen Vokabular auch poetische Bilder. Ihre Beschreibungen des weiblichen Orgasmus sind in der französischen Literatur einmalig.

¹⁰⁴ Alina Reyes, *Le boucher*, Paris 1988 (dt.: *Verführt!*).

¹⁰⁵ Z. B. in den Bildern von Willem de Kooning.

¹⁰⁶ Linda Williams, *Hard Core*, S. 68. Im Englischen ist der Ausdruck bildstärker als im Deutschen.

Weder das Vokabular des Pornos noch die filmischen Großaufnahmen, die Obszönes enthüllen, schaffen in der Neuen Pornographie die Poesie ab. In allen Texten hat sie einen Ort. Neue Pornographie setzt sich aber entschieden von den Diskursen über den Sex ab, die herkömmlicherweise als poetisch gelten und die entweder den Mangel thematisieren und daher erotisch sind oder die Lust als eine einzigartige und komplexe Erfahrung darstellen, die das Thema beinahe aller früheren sexuellen Autofiktionen ist. In *King Kong Théorie* schreibt Virginie Despentes:

„Le porno révèle crûment cet autre aspect de nous: le désir sexuel est une mécanique, guère compliquée à mettre en branle.“¹⁰⁷

Neue Pornographie lässt die Metaphorik und die Akkumulation von Bildfragmenten hinter sich, mit denen die Autorinnen in früheren sexuellen Autobiographien versuchten die Lust darzustellen. Über ihre Arbeit an *Thérèse et Isabelle*¹⁰⁸ sagte Violette Leduc:

„J’essaie de rendre le plus exactement possible, le plus minutieusement possible les sensations éprouvées dans l’amour physique. [...] Je ne cherche pas le scandale mais seulement à décrire avec précision ce qu’une femme éprouve alors.“¹⁰⁹

In den pointillistischen Bildern dieses Romans ist der Körper selbst von den Bildern und von ihrer Atmosphäre schwer zu trennen. In den Metaphern wird kein konkreter Körper sichtbar. Mit ihrem Vokabular, das aus Zeichen und nicht aus Bildern besteht, schafft die Neue Pornographie Bilder, die konkret sind. Die Genauigkeit ist eine andere als die, über die Violette Leduc redet. Es entstehen genaue Konturen, die ein Objekt schaffen, das sich hier von seiner Umgebung abhebt. Es kann manipuliert werden, aber es kann nicht geleugnet werden. Während *Post Porn* auf die Überfrau des Pornos fokussiert ist, übernimmt die Neue Pornographie das Vokabular und den Blick vom Porno, mit denen sie den realen Körper der Frau betrachtet. In beiden Fällen handelt es sich um eine Strategie. Diese Strategie realisiert in der Neuen Pornographie das Nebeneinander der „schmutzigen“ Sprache des Sexes¹¹⁰ und der Sprache der „anständigen“ Welt¹¹¹, von der Bataille sagte, es sei

¹⁰⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, S. 100.

¹⁰⁸ Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris 1954.

¹⁰⁹ Carlo Jansiti, *Histoire d’une censure* in *Thérèse et Isabelle*, Paris 1954, S. 152. Der Text erschien erst im Jahr 2000 in seiner ursprünglichen Form.

¹¹⁰ Georges Bataille: „les noms orduriers“, *L’érotisme*, S. 138.

¹¹¹ Georges Bataille: „le monde honnête“, ebd.

undenkbar.¹¹² Anders als in der Tradition, die zurück zu de Sade geht, in der ein solches Nebeneinander immer eine Überschreitung bedeutet, entsteht hier eine postmoderne Überlagerung.

Im Zentrum des Diskurses der Neuen Pornographie steht immer die Lust. Es geht um eine Körperlichkeit, die den Mangel ausschließt. Ein Begehren, das davor zurückschreckt, Nase an Nase mit den Medusenfratzen zu kommen, von denen Hélène Cixous in dem Zitat am Anfang dieses Abschnittes spricht, ist nicht ihr Anliegen. Das ist der Grund, warum die Liebe niemals thematisiert wird: auch sie ist auf der Seite des Mangels, die sich in dem Augenblick, in dem die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung sichtbar wird, in einen Abgrund verwandelt. De Sade schreibt:

„Je n'ai jamais cru que de la jonction de deux âmes puisse jamais résulter de celle de deux corps : je vois à cette jonction physique de grands motifs de mépris [...] de dégoût, mais pas un seul d'amour: je ne connais rien de gigantesque comme ce sentiment-là, rien de plus fait pour attiédir une jouissance [...].“¹¹³

Und Catherine Breillat:

„Je pleure comme une madeleine sur le rêve perdu parce que le vrai rêve perdu, c'est évidemment le vrai rêve de l'amour. En même temps, je ne le perds pas. Si je pleure, c'est que je suis toujours prête à retomber dedans. Mais en sachant qu'en fait il ne peut pas arriver. Ou que lorsqu'il arrive, ce ne sera que pour apparaître sous un masque infâme peu de temps après.“¹¹⁴

Für die Texte der Neuen Pornographie ist die „Wiederbelebung“ des weiblichen Körpers vor dem Hintergrund seiner seit dem 18. Jahrhundert allgegenwärtigen Entkörperlichung das zentrale Thema. Das Tabu, das durch die Sichtbarmachung der physischen Materialität dieses Körpers verletzt wird, betrachtet die Neue Pornographie als eine List. Es ist ein Dispositiv, das die Gesellschaft braucht und nötigenfalls auch künstlich am Leben erhält. Diese physische Materialität eines entkörperlichten Körpers kann nur monströs wirken, deshalb muss ihre Darstellung mit allen Mitteln vermieden werden. Dieses Verbot spielt bei Catherine Breillat eine wichtige Rolle. In keinem Text der Neuen Pornographie wird das Tabu aber instrumentalisiert oder ästhetisiert. Meistens wird es ignoriert. Catherine Millet schreibt:

¹¹² Georges Bataille, *L'érotisme*, S. 138.

¹¹³ De Sade, *Histoire de Juliette*, in: *Oeuvres complètes*, Vol. 9, Paris 1963, S. 148.

¹¹⁴ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, Paris 2006, S. 61.

„N’ayant jamais attribué au sexe une valeur sacrée, je n’ai jamais éprouvé le besoin de l’enfermer dans un tabernacle comme le font finalement ceux qui me reprochent de faire tomber tout le mystère.“¹¹⁵

Aus der Sicht der Autorinnen gibt es in den Texten – im Fall von Catherine Breillat in den Filmen – keine Überschreitung, weil es in der weiblichen Sexualität auch nichts Schreckliches gibt, das man verheimlichen müsste. Die jüngeren Autorinnen gehen mit dieser Erkenntnis einen Schritt weiter. Für sie – wie für die Vertreterinnen des *Post Porn* – ist Pornographie eine politische Waffe. In *King Kong Théorie* schreibt Virginie Despentes:

„La seule façon de faire exploser le rituel sacrificiel du X sera d’y amener les filles de bonne famille. Ce qui explose, quand explosent les censures imposées par les dirigeants, c’est l’ordre moral fondé sur l’exploitation de tous. La famille, la virilité guerrière, la pudeur, toutes les valeurs traditionnelles visent à assigner chaque sexe à son rôle. Les hommes, en cadavres gratuits pour l’Etat, les femmes, en esclaves des hommes. Au final, tous asservis, nos sexualités confisquées, fliquées, normées. Il y a toujours une classe sociale qui a intérêt à ce que les choses restent comme elles sont, et qui ne dit pas la vérité sur ses motivations profondes.“¹¹⁶

Es sind an der Entstehung der Neuen Pornographie zwei Generationen beteiligt, von denen die erste die sexuelle Revolution erlebt hat und die zweite die Generation der Töchter ist. Die Unschuld mancher Texte im Umgang mit Pornographie erinnert an die der ersten Pornofilme zu Beginn der 1970er Jahre, während die Radikalität anderer eher an die Ästhetik des Punk angelehnt ist. Pornographie ist hier sowohl Spielplatz als auch Schlachtfeld. Der Angriff gilt den Hütern des „heiligen“ Geheimnisses, die die traditionellen Werte der Scham und der Würde einsetzen, um das Weibliche als eine Projektionsfläche zu bestätigen, die keinen Körper hat und keinen Körper braucht: genau das, was die Mainstream-Pornographie scheinbar widerlegt und doch bestens exemplifiziert. In seinem Essay *Von der Verführung* schreibt Jean Baudrillard:

„So ist denn in der Verführung die Frau nicht mehr ihr eigener Körper und nicht mehr ihr eigenes Begehren. Was ist denn schon der Körper? Was ist das Begehren? Sie glaubt nicht daran und spielt damit.“¹¹⁷

Zusammen mit *Post Porn* vertritt Neue Pornographie die Ansicht, dass man die Pornographie unterwandern muss, um das Bild der Frau in der Gesellschaft zu verändern. Dazu benutzt die Neue Pornographie nicht nur

¹¹⁵ Catherine Millet, „Pourquoi et comment“, S. XIII.

¹¹⁶ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, S. 115–116.

¹¹⁷ Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 120.

die Sprache und den Blick, sondern auch das Licht, welches für Pornographie typisch ist, ein Licht, das kein Helldunkel zulässt, sondern maximale Sichtbarkeit sucht. Der Diskurs der Neuen Pornographie beinhaltet immer die Aussage, dass das einzige Geheimnis an der Sexualität der Frau das Helldunkel selbst ist, in dem man sie gewöhnlich betrachtet. Er entlarvt die Medusenfratzen als Körperteile. Diese Körperteile genießen aber für sich selbst. Es sind die Lichtverhältnisse, die einen Kontinent schwarz erscheinen lassen, während der andere in weißem Licht erstrahlt. Neue Pornographie richtet helles Licht auf ihr Objekt. Dieses Licht ist eine Voraussetzung für ihre Beobachtungen.

7.2 Die Distanz der Autofiktion

Auf dem Buchdeckel von Serge Doubrovskys Roman *Fils* steht die folgende Erläuterung, die das Genre der Autofiktion begründete¹¹⁸:

„Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *films* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit en musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.“¹¹⁹

Ohne Zweifel beschreibt Doubrovsky an dieser Stelle sein eigenes Projekt, aber der Begriff ‚Autofiktion‘ gehört seit spätestens Anfang der 1990er Jahren in Frankreich zur Autobiographiediskussion und wird auch in Deutschland mit großer Resonanz diskutiert. In Bezug auf die Neue Pornographie sind zwei Punkte, die Doubrovsky erwähnt, von Wichtigkeit. Zunächst einmal spricht er von einer „fiction d'événements et de faits strictement réels“ – also von einer „Fiktion strickt realer Ereignisse und Fakten“¹²⁰ – und sagt an anderer Stelle über die Fiktion, die er in *Fils* anspricht:

¹¹⁸ Isabelle Grell hat bewiesen, dass der Begriff in der Form „AUTO-FICTION“ im Originalmanuskript von *Fils* im Kapitel „Monstre“ bereits vorkam. In der Endfassung des Romans ist die Stelle nicht mehr vorhanden. Vgl. Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris 2005, S. 204 ; Isabelle Grell, „Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'*autofiction*“, in: Jean-Louis Jeannelle und Catherine Viollet (Hrsg.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-neuve 2007, S. 39-52, hier S. 39.

¹¹⁹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris 1977, Buchumschlag (Rückseite). Ich werde mich in der Arbeit vorwiegend auf Doubrovskys Definition des Begriffes der Autofiktion beziehen.

¹²⁰ Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, in: *Dossier: „Autofiktion“*, Kultur und Gespenster, Ausgabe 7/Herbst 2008, S. 123.

„La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée, qui serve de forre-tout à la mémoire.“¹²¹

Allgemeiner schreibt er:

„Par fiction, il faut entendre, à ras de sens, une ‚histoire‘ qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais ‚eu lieu‘ dans la ‚réalité‘, dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie.“¹²²

Diese Beschreibung trifft auf die Werke der Neuen Pornographie zu: Die Struktur der Werke ist fiktiv, die Ereignisse und Fakten, über welche die Protagonistin jeweils erzählt, sind aber real und sie fügen sich als Fragmente in diese Struktur ein. Catherine Millets *La vie sexuelle de Catherine M.* liefert dafür ein einleuchtendes Beispiel. Die Kapitel des Romans heißen: „Le nombre“, „L'espace“, „L'espace replié“ und „Détails“. Die Begriffe deuten nicht auf die sexuelle Autobiographie im Roman hin, sondern die ersten drei sind kunstästhetische Kategorien, mit denen die Autorin die gesamte Erzählung strukturiert.

Catherine Millets Roman ist ein extremes Beispiel aber keine Ausnahme: Immer gehört zu dem Gerüst, in dem die sexuelle Autobiographie in den Texten eingebettet ist, eine theoretische Diskussion. Diese Diskussion kann mehrere Ebenen haben, die ineinander verschoben sind, und auch in den Werken, in denen sie den Text nicht strukturiert, spielt sie in der Artikulation des Textes eine zentrale Rolle. Die sexuelle Autobiographie der Autorin bildet das Material der Erzählung. Die zur Anwendung kommenden autofiktiven Verfahren in der Neuen Pornographie treten in so vielen Variationen auf, wie es Texte gibt. Man kann sie deshalb nur an konkreten Beispielen näher untersuchen. Ein Wesenszug des Verfahrens ist die extreme Fragmentierung des narrativen Materials, das sich damit leichter an die fremde Struktur anpassen kann. Trotz der Bedeutung dieser Struktur werden die Werke nicht zu theoretischen Werken, sondern es entsteht eine hybride Fiktion, die bereits den libertinen Roman kennzeichnete.

Die Tradition des Erzählens in der ersten Person Singular, die ein Merkmal des libertinen Romans war, wird in der Neuen Pornographie auch weitergeführt. Hinter dem jetzt autofiktiven ‚ich‘ steht aber eine reale Frau. Es kann in Ausnahmefällen in der Erzählung eine autofiktiv angelegte dritte

¹²¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris 1977, Buchumschlag (Rückseite). Ich werde mich in der Arbeit vorwiegend auf Doubrovskys Definition des Begriffes der Autofiktion beziehen.

¹²² Ebd.

Person vorkommen, aber es muss in der Erzählung einen Ort geben, wo eine Frau „ich“ sagt, die für die Authentizität des Textes bürgt. Diese Frau ist sich der Anwesenheit des Lesers sehr bewusst. Sie erzählt aus einer Distanz, die trotz der Intimität des Gespräches und des Gefühls von Nähe, die durch das Objekt der Erzählung entsteht, eine Grenze schafft, die unpassierbar bleibt. Es ist aber auch so, dass die sexuellen Szenen zu diskontinuierlich sind, als dass der Leser wirklich in die Rolle eines Voyeurs schlüpfen könnte, d. h. die Szenen lassen sich nie ganz rekonstruieren. Die obszönen Fragmente, welche die Autorin sichtbar macht, gehören zu einem Diskurs, bei dem es daher nicht – oder nicht nur – um den dargestellten Sex gehen kann. Gelegentlich wird der Blick des Lesers zurückgeworfen,¹²³ aber der Ort einer wahren und durchgehenden Identifikation mit der Erzählerin ist nicht in der sexuellen Autobiographie der Protagonistin zu finden. Vielmehr muss man ihn in der Reflexion suchen, die in der theoretischen Diskussion begründet ist.

Der zweite wichtige Punkt in Doubrovskys Definition ist das, was der Autor „l'aventure du langage“ nennt: „das Abenteuer der Sprache“¹²⁴, von dem er sagt, es sei „jenseits von Konvention und Syntax des Romans, sei er neu oder konventionell“¹²⁵. Die Sprache ist in der Neuen Pornographie der Ort, wo über den Körper neu verhandelt und die Wiederbelebung der Protagonistin versucht wird. Die Wiederbeleibungsstrategien sind von Text zu Text unterschiedlich, aber in Anlehnung an die *musique concrète*¹²⁶, die Doubrovsky erwähnt, kann man sagen, dass sie auf der Basis von realen Fakten eine Fiktion schaffen, die diese Fakten nicht nur verfremden, sondern in eine Form bringen und sie damit dem Willen der Autorin unterwerfen. Die Hauptdarstellerin meiner Performance *HURE*, auf die ich im späteren Verlauf der Arbeit zu sprechen kommen werde, meinte in einem Interview, sie würde sich

¹²³ „[...] auf Seiten der Dinge gibt es den Blick, das heißt, die Dinge blicken mich / gehen mich an, und ich wiederum sehe sie.“ Slavoj Žižek, „Der Hitchkocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage“, in: Ders. (Hrsg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Wien 1992, S. 47.

¹²⁴ Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, in: *Dossier: „Autofiktion“*, Kultur und Gespenster, Ausgabe 7/Herbst 2008, S. 123.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Die *musique concrète* verfremdet elektronisch Klänge aus dem Alltag und verwendet sie als Material für musikalische Kompositionen. Der Ausdruck stammt von Pierre Schaeffer, der ihn 1943 zum ersten Mal benutzte.

auf der Bühne wie ein „Rache-Engel“ fühlen.¹²⁷ Die Wiederbelebung in der Neuen Pornographie kann die Entkörperlichung des weiblichen Körpers in seinen allgegenwärtigen Inszenierungen nicht verhindern, aber sie bestätigt die physische Materialität, die in diesen Inszenierungen aus ihm ausgetrieben wird. Daher ist es unbegründet, wenn Leute die Wahrhaftigkeit der sexuellen Autobiographie in den Werken der Neuen Pornographie anzweifeln. Doubrovsky spricht im obigen Zitat von einer onanistischen „Autofrikktion“¹²⁸. Ihr Objekt ist in der Neuen Pornographie genau diese Materialität, die es aber nur geben kann, wenn die Erfahrung, über die berichtet wird, real ist. Der Sex selbst ist in den Texten ein unrekonstruierbares Ganzes. Der Akzent liegt hier auf ‚unrekonstruierbar‘, denn das Ganze gehört nicht dem Sex, der sich vielmehr in eine Diskussion einfügt, in welcher er immer nur scheinbar als Ganzes existiert.

Während es bei *Post Porn* immer gleich um neue Körper-Entwürfe geht, ist für die Neue Pornographie erst einmal die Reflexion wichtig. Das Geheimnis des Sexes, das beide Diskurse verneinen, bleibt in der Neuen Pornographie durch ihre scheinbare Bestätigung des Status quo als eine leere Hülle bestehen, die immer droht, wieder zum Ort eines Geheimnisses zu werden.

7.3 Die Maskerade

In *Speculum* schreibt Luce Irigaray:

„Wie einen Weg, eine Stimme finden, die stark oder bestimmt genug wären, um diese Schichten von Ornamenten zu durchdringen, diese dekorative Grabstätte aufzubrechen, die ihr schließlich den Atem nimmt? Erstickt unter all diesen (seinen) melodischen Schnörkeln. Aber sie muss aus all diesen Hüllen auftauchen *wollen*; sie muss der Explosion ihrer Nacktheit und ihrer Entblößung in der Sprache auch zustimmen, allem entgegen und gegen alles – auch gegen die Worte.“¹²⁹

Die Überfrau des Pornos ist eine Phantasie, die mit „melodischen Schnörkeln“ den Leser bzw. Zuschauer verführt. Unter diesen Schnörkeln verbirgt sich ein *effet de réel*, für den sich jedoch niemand interessiert. Unter den Schnörkeln, die die Protagonistin der Neuen Pornographie präsentiert, verbirgt sich dagegen kein *effet de réel*. Dass die Autorin über ihre Sexualität

¹²⁷ Interview mit der Hauptdarstellerin von *HURE*, Lea Fresenius, Teil 4. Der Text des gesamten Interviews befindet sich im Anhang, S. 268-277.

¹²⁸ Serge Doubrovsky: „autofriction, patiemment onaniste“.

¹²⁹ Luce Irigaray, *Speculum – Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt am Main 1980, S. 182.

spricht, ist im Sinne der anständigen Welt eine Überschreitung, doch ihre Sexualität ist nie das alleinige Thema der Erzählung. Über Sexualität spricht eine von mehreren Personae der Autorin bzw. Protagonistin. Diese sind fragmentarische Identitäten, die wie Schnörkel ein Gebäude schmücken, das es hier gar nicht gibt. Es sind die Schnörkel, die in der Neuen Pornographie real sind, der Tabubruch ist unstreitig, aber in Abwesenheit eines Gebäudes, das die Existenz der sichtbar gewordenen Ornamentik in der Realität verankern würde, bleibt die genaue Verortung des Tabus schwierig. Unsere Zeit ist fasziniert vom medialen Körper, in viel geringerem Maße interessiert sie sich für den Körper aus Fleisch und Blut, der als „letzte Instanz des Realen“¹³⁰ unabwendbar bleibt, aber doch suspekt geworden ist. Die Sexualität eines Menschen aus Fleisch und Blut macht Angst, während das Spektakel einer Sexualität, die mit ihrem Eintritt in das Medienspiel ihre Materialität ablegt, verführt. In einer Welt, in der ihre Sexualität Schnörkel und sie selbst reine Schichtung ornamentaler Hüllen ist, kann die Autorin der Neuen Pornographie Dinge sagen, über die sie in der Realität schweigen muss. Dass sich hinter ihrer Protagonistin kein *effet de réel* verbirgt, ist für den Diskurs konstitutiv. In der Realität existieren die erfolgreiche Kunstkritikerin (Catherine Millet), die Studentin (Nelly Arcan) und die Journalistin (Christine Angot), aber diese sind niemals identisch mit der Frau, welche die Sexualität auslebt, über die in ihrem Werk gesprochen wird. Die Beziehung zwischen Protagonistin und Autorin bleibt unsicher.

¹³⁰ Elisabeth Bronfen, *Die Versuchungen des Körpers*, in: *du*, Nr. 4/1998, S. 21.

II. *Putain* – der Roman von Nelly Arcan

1. Der autobiographische Pakt

„Nelly Arcan est née en 1975, au Québec, à la lisière du Maine. Elle vit à Montréal où elle poursuit des études littéraires.“¹³¹

Mit diesen Worten des Verlagshauses Editions du Seuil wird die Autorin dem Leser vorgestellt. Auf der nächsten Seite folgt der Name der Autorin: Nelly Arcan, sowie der Titel: *Putain*, und die Bezeichnung „Roman“. In den Interviews, die die Autorin gab, als das Buch erschien, berichtete sie, dass „Nelly Arcan“ ein Pseudonym sei, für das sie sich in der letzten Minute entschieden hätte, um ihre Familie und sich selbst zu schützen. Dieser Akt scheint darauf hinzuweisen, dass es sich bei *Putain* trotz der Bezeichnung „Roman“ um eine Autobiographie handelt. Wenn der Name ein Pseudonym ist, existiert „Nelly Arcan“ im Sinne einer Autorin des Buches aber nicht. Auch den Figuren im Roman geht es nicht anders: In den ersten Zeilen des Romans tritt eine Welt in Erscheinung, in der nur Ersatznamen oder gar keine Namen genannt werden. Um wen geht es also in *Putain* wirklich? Und was bedeutet das für die Lektüre des Textes?

1.1 Wo der autobiographische Pakt zu finden ist

Der Roman besteht aus zwei Teilen, die sich schon auf den ersten Blick deutlich unterscheiden: Der erste ist kursiv gesetzt, der zweite in normaler Type gedruckt. Der erste Teil stellt den autobiographischen Pakt dar. Darüber hinaus ist auch auf den ersten Blick sichtbar, dass beide Teile aus kurzen Abschnitten von einigen Zeilen bis höchstens vier Seiten Länge bestehen, die keine weitere Aufteilung zeigen. Im autobiographischen Pakt sind es 13 (S. 7–18), im Hauptteil des Textes 98 (S. 19–187) Abschnitte. Aus Gründen des schnelleren Lektürezugriffes habe ich diese Abschnitte mit Ordnungszahlen von 1 bis 111 nummeriert.¹³²

¹³¹ Nelly Arcan, *Putain*, Paris 2001, S. 3 (deutsche Übersetzung: *Hure*, München 2002).

¹³² Auf diese Zahlen beziehen sich die folgenden, in eckige Klammern gesetzten Hinweise in den Fußnoten.

1.2 Was der autobiographische Pakt über die Beziehung der Autorin zum Text verrät

Philippe Lejeune gibt folgende Definition der Autobiographie:

„Définition: *Récit introspectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*“¹³³

Die Erzählerin des Romans mit dem Autorinnennamen Nelly Arcan verwendet die erste Person Singular: ‚je‘, und trotz der Tatsache, dass sie sich im ganzen Text niemals mit Namen vorstellt, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass sie nicht die Erzählerin und auch die Protagonistin des Romans ist. Die kurze Biographie, die der Verlag dem Roman voranstellt, scheint diese Annahme zu bestärken, denn einiges findet der Leser im Roman wieder, wie folgende Gegenüberstellung zeigt:

1. Biographietext: „Nelly Arcan est née [...] à la lisière du Maine.“ / *Putain*: „[...] que je suis née dans un village de campagne à la lisière du Maine [...].“¹³⁴
2. Biographietext: „Elle vit à Montréal [...].“ / *Putain*: „[...] il m'a suffi de prendre le téléphone et de composer un numéro, celui de la plus importante agence de Montréal [...].“¹³⁵
3. Biographietext: „[...] où elle poursuit des études littéraires.“ / *Putain*: „[...] pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain [...].“¹³⁶

Zudem hat die Autorin, die sich Nelly Arcan nennt, selbst in Interviews bestätigt, das Vorbild für die Protagonistin ihres Romans gewesen zu sein, obgleich sie zu unterschiedlichen Zeiten und Anlässen die Wahrhaftigkeit verschiedener Details im Roman infrage stellte. Die Erzählerin im Roman sagt ‚je‘ und sie stellt die Protagonistin – also sich selbst – als „Cynthia“ vor. Cynthia ist ihr Hurenname. Dieser Name ist fiktiv.¹³⁷ In der Erzählung hat ohnehin nur die Katze der Protagonistin einen Namen, der keine Fassade zu sein scheint. Wichtig ist dabei die Diskussion darüber, was für eine Bedeutung der Name für die Bildung der Identität haben kann. Das, was der Hauptfigur des

¹³³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, S. 14 [Kursiv im Text; I.M.].

¹³⁴ Nelly Arcan, *Putain*, S. 7 [Passage 1] [Kursiv im Text; I.M.].

¹³⁵ Ebd., S. 15 [Passage 9] [Kursiv im Text; I.M.].

¹³⁶ Ebd., S. 8 [Passage 1] [kursiv im Text; I.M.].

¹³⁷ Die als Säugling verstorbene Schwester, deren Name es gewesen sein soll, ist es auch.

Romans eine klare Identität verschafft, ist nicht ihr Name, sondern die Bezeichnung als „putain“, die nicht ohne Grund Titel des Romans wurde und die, anstelle eines verbindlichen Namens, den autobiographischen Pakt besiegelt. Philippe Lejeune schreibt:

„L’acquisition du nom propre est sans doute dans l’histoire de l’individu une étape aussi importante que le stade du miroir. Cette acquisition échappe à la mémoire et à l’autobiographie, qui ne peut que raconter ces baptêmes seconds et inverses que sont pour un enfant *les accusations qui le figent dans un rôle.*“¹³⁸

Die Geschichte, die die Erzählerin im Roman erzählt, ist die einer Hure. Wie diese Hure heißt, ist unwichtig. War man so neugierig und hat kurz nach dem Erscheinen des Romans im Internet nach ihr gesucht, konnte man dort die Kommentare ehemaliger Freier finden. Für diese hieß sie „Marilyn“. Im Laufe des Romans erzählt die Protagonistin, dass sie auch schon mal „Jamie“ hieß. Heute ist sie blond. Als sie Jamie hieß, hatte sie schwarze Haare. Diese Namen sind wie die Haarfarben reine Masken, hinter denen der Leser nichts finden wird.

1.3 Wer ist Nelly Arcan?

Heute weiß man, dass die Autorin des Romans mit der Autorinnenangabe Nelly Arcan bürgerlich Isabelle Fortier heißt. Isabelle Fortier und Nelly Arcan sind aber nicht eine Person. Nelly Arcan ist keine Person. Sie ist eine Maske. Wenn man die Konfusion um Namen und Identitäten aber kurz vergisst, die vom Pseudonym bis zur Maskerade reicht, bleibt eine autodiegetische Erzählung, von der Nelly Arcan wollte, dass allein sie zählt.

„Je veux qu’on me voie, qu’on m’écoute comme écrivaine“¹³⁹, sagte die Autorin, die als Nelly Arcan Schriftstellerin und keine Hure sein wollte. In einem anderen Interview sagte sie:

„Alors que je voulais parler de mon livre et de ses enjeux, [...] les journalistes ne s’intéressaient qu’à une chose: ils voulaient savoir si je m’étais prostituée.“¹⁴⁰

Die Literatur und nicht die Authentizität der Figur sollte im Vordergrund stehen. Nelly Arcan wollte über Cynthia und nicht über Marilyn reden, die eine

¹³⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, S. 34 [Hervorhebung von mir; I.M.].

¹³⁹ Interview mit Pascale Navarro, „Journal Intime“, in: *Voir.ca*, 6.9.2001.

¹⁴⁰ Interview mit Stéphane Baillargeon, „Corps perdu/Bawdy Talk“, in: *En Route*, Mai 2002, S. 37–44.

Maske war. Cynthia war keine Maske, sie war eine Fiktion: eine Autofiktion. Nicht zuletzt war Nelly Arcan eine Maske. Für die Öffentlichkeit blieb das Spiel mit den Masken rätselhaft. Die Figur der schönen Schriftstellerin/Hure war schillernd und für die Authentizität des Romans bürgte schließlich allein die Seriosität des Verlags.¹⁴¹

1.4 Der Titel und die Titelseite des Romans

1.4.1 Der Titel: *Putain*

Als Maske steht die Frau, die Nelly Arcan heißt, außerhalb des referentiellen Paktes. Sie hat sich nie prostituiert. Die Frau, die sich prostituiert hat, hat hier keinen Namen. Sie heißt „putain“, im Sinne dessen, was Philippe Lejeune „baptême second“ nannte; das politisch korrekte Wort wäre ‚prostituée‘. In Bezug auf die Sprache der Neuen Pornographie habe ich im ersten Kapitel Slavoj Žižek zitiert, der im Zusammenhang mit Afro-Amerikanern, die sich gegenseitig „Nigger“ nennen, von einer rhetorischen Technik spricht, die er „strategy of the first link“¹⁴² nennt. Das, was er über deren Verwendung des Wortes „Nigger“ schreibt, gilt mit seiner Entwendung und Umkehrung der Adressierung auch hier für den Gebrauch des Wortes „putain“ und für dessen deutsches Äquivalent „Hure“, mit dem der Titel ins Deutsche übersetzt wurde. Vermittelt das Wort „Prostituierte“ nicht das Bild eines Opfers, das man in Schutz zu nehmen bereit ist, wenn es Reue zeigt, und dem man mit dem Wort selbst einen ersten Schutz zugesteht? Die ‚Hure‘ ist dagegen eine Täterin und mit dieser (Selbst-)Bezeichnung wird das Wort zur Waffe. Wenn eine Hure ‚Hure‘ sagt, ist das Wort in ihrem Mund eine Provokation, diese Frau schert sich nicht um die Anerkennung durch die bürgerliche Gesellschaft. Der anonyme Referent des autobiographischen Paktes ist in *Putain* eine Hure und keine Prostituierte. Sie zeigt auch keine Reue. Sie bietet sich als Spiegel an, in dem sich die bürgerliche Gesellschaft betrachten soll.

¹⁴¹ Der Verlag Editions du Seuil hatte außerdem ein paar Monate zuvor Catherine Millets *La vie sexuelle de Catherine M.* herausgebracht und war damit zu einem der Hauptpublikationsorte für Werke der Neuen Pornographie geworden, von der man seit dieser Zeit zu sprechen begann.

¹⁴² Slavoj Žižek, *The plague of fantasies*, London, New York 1997, S. 162, vgl. Abschnitt 7.1 des I. Kapitels.

1.4.2 Das Bild auf der Titelseite der französischen, deutschen und englischen Ausgabe

Zu der Provokation des Titels kommt die Provokation durch das Photo auf dem Titelblatt der Originalausgabe. In einem Interview mit François Couture sagte Nelly Arcan:

„Quelqu'un qui me connaît bien m'a dit: ‚Pourquoi tu es allée te faire photographier le nombril à l'air! Ça change tout le sens du texte.‘ Je le savais bien, du moins j'en avais l'intuition, mais je l'ai fait quand même et ça m'a amusée. Pour moi ça reste logique et cohérent.“¹⁴³

Genau dieser Spaß ist es, der provoziert. Das Bild entspricht genau den ästhetischen Maßstäben unserer Gesellschaft, aber es sieht nur so aus, als würde es sich anbieten. Es suggeriert eine Nähe, die in der Buchhandlung, aber auch in der Werbung unüblich ist, und es irritieren die Hand und der kess-verspielte Slip, welche in Widerspruch zur aufrechten Pose des Körpers stehen. Diese Hand und dieser Slip schaffen eine Projektionsfläche für einen Wunsch, dessen Erfüllung der Leser im Roman nicht findet. Der zyklopische Bauchnabel auf dem Bild scheint seinen Blick auch weghypnotisieren zu wollen.

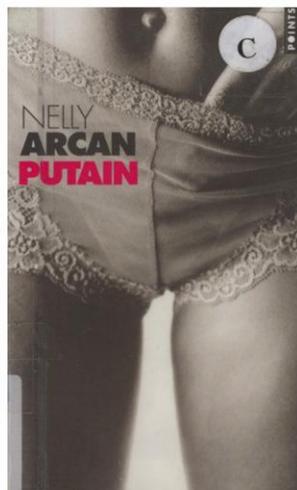


Abb. 2a

Wenn er das Buch in die Hand nimmt, begegnet dem Leser der französischen Fassung das Geschlecht einer Frau. Das Geschlecht ist zunächst verborgen, aber es wird im Buch enthüllt, sodass den Leser jedes Mal ein Striptease erwartet, wenn er das Buch aufschlägt.

¹⁴³ Interview mit François Couture, „Nelly Arcan 3D“, in: *Le Papier pressé*, Januar 2002.

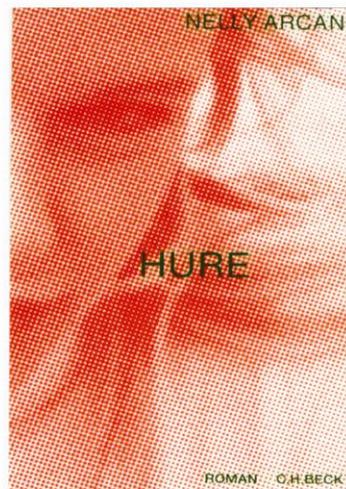


Abb. 2b

Das gleiche Buch liest man in der deutschen Fassung, mit einem „pixeligen“, grob gerasterten Bild des Gesichts der Autorin auf dem Buchdeckel, anders. Trotz der Tatsache, dass das Bild auf dem Umschlag der deutschen Ausgabe pixelig ist, ist das Gesicht von Nelly Arcan zu erkennen und es wird bei der Lektüre zur ständigen Referenz. Der Titel klingt in der deutschen Fassung vulgärer als im Französischen, was im Widerspruch zu der Tatsache steht, dass hier nicht das provokative Bild eines Geschlechts, sondern ein romantisches Porträt der Autorin auf dem Buchdeckel abgebildet ist. Gerade dieser Konflikt „macht an“. Das Bild funktioniert anders als das direkte Bild der französischen Ausgabe. Es ist puritanischer. Hier liegt der Akzent auf dem Menschen und auf der Seele, in die der Blick einzudringen versucht. Das Pixelige des Bildes zwingt dazu, dass man länger hinsieht. Das Bild droht sich aufzulösen, es ist fragil. Bei dem französischen Text liegt der Akzent auf dem Körper. Dieser Körper ist gesichtslos, aber er ist nicht fragil, und ohnehin wird er von einem Zyklop bewacht.

Mit dem Titelblatt schafft der Verleger für den Leser einen Blickwinkel, bevor dieser überhaupt anfängt, das Buch zu lesen. Und die Unterschiede zwischen den Bildern zeigen kulturelle Unterschiede, die im Rahmen dieser Arbeit eine Rolle spielen. Deshalb möchte ich auch auf die Cover-Gestaltung

der in den USA erschienenen englischen Ausgabe des Romans eingehen.

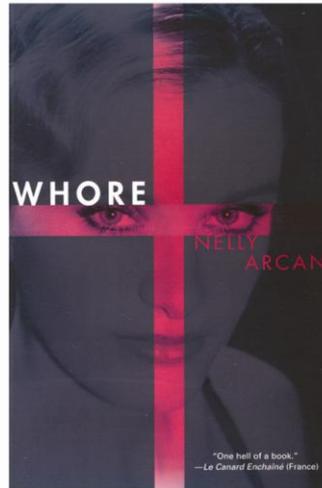


Abb. 2c

...

Auf dem Bild ist das Gesicht von Nelly Arcan und ein christliches Kreuz zu sehen, durch das hindurch die Augen der Autorin auf dämonische Weise leuchten, was suggeriert: Diese Frau muss eine Verkörperung Satans sein. Sie hat mit dem Mädchen auf dem Buchdeckel der deutschen Ausgabe nichts zu tun und der Körper auf dem Titelblatt der französischen Ausgabe kann unmöglich ihr Körper sein; dieser verführt auf kokette und nicht auf dämonische Weise. Das Bild hier zeigt die Protagonistin aus den Augen jener, die ihre Worte bei der Lektüre für Teufelswerk halten werden. Man blickt hier nicht auf ein Bild der Verführung, sondern auf das Bild eines unerbittlichen Kampfes mit Kräften, die nicht säkular sind. Man darf dabei die Macht der Religiosität sowie der religiösen Selbstzensur in den USA nicht vergessen, wo die englische Ausgabe verlegt wurde.

1.5 Wer ist der Adressat?

„*Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle*“¹⁴⁴, sagt die Erzählerin gleich zu Beginn des autobiographischen Paktes. Sie redet nicht für sich, aber wer sind diese „anderen“, die sie zwar siezt, aber doch in einem vertraulichen Ton anspricht: „[...] und glauben Sie nicht, dass [...]“; „Sie sehen doch, dass [...]“; „[...] werden Sie mir sagen“. Sie tut so, als würde sie mit dem Leser ein Gespräch führen, als würde sie ihn persönlich

¹⁴⁴ Nelly Arcan, *Putain*, S. 7 [Passage 1] [kursiv im Text; I.M.].

ansprechen. Die Worte, die sie benutzt, sind aber Floskeln und die Vertrautheit ist eine Strategie, die im Text Distanz und keine Nähe schafft. Weder im Text noch in der Realität sucht die Autorin die Nähe des Lesers. In einem Interview sagte Nelly Arcan:

„Je ne suis pas habituée aux réactions affectives; la pitié, la compassion ou la colère m’embarrassent.“¹⁴⁵

Der Leser, der hier direkt angesprochen wird, kann sich nicht verstecken und muss als Gesprächspartner zu der Protagonistin den Abstand halten, der für eine höfliche Unterhaltung angemessen ist. Gäbe es zwischen ihm und der Protagonistin eine Tür und ein Schlüsselloch, durch das er sie sehen könnte, wäre die Entfernung zu ihr größer – aber sein Blick würde etwas rauben, was man ihm nicht schenkt. Der Blick des Voyeurs schleicht sich an sein Objekt heran, so nah es geht, und schon die Tatsache, dass er versucht, näher an das Objekt zu kommen, gibt ihm den Eindruck von Nähe. Die Nähe zu der Protagonistin ist hier nur die, die sie selbst zulässt. Die Intimität, die vorgetäuscht wird, ist schmeichelhaft für den Angesprochenen, aber sie ist ohne Geheimnis. Und sie verpflichtet, denn man kann jemandem, der mit einem spricht, nicht den Rücken zudrehen.

Es kommt hinzu, dass der Leser sich mit der Protagonistin niemals wirklich allein fühlt. Er mag das Buch für sich allein lesen, aber der Aufschrei der Protagonistin ist zu laut für eine vertrauensvolle Mitteilung und der Gestus ist ein anderer. Er lässt in der Phantasie des Lesers all die anderen Leser in Erscheinung treten, die die Protagonistin anzusprechen scheint. Man kann die Form des begleitenden Kommentars, der angedeutet wird, in seiner Funktion mit dem des Chors in der antiken griechischen Tragödie vergleichen. Es wird „die ganze Welt“¹⁴⁶ zum Zeugen des Aufschreis der Protagonistin und diese Welt kommentiert die Worte dieses Aufschreis im Sinne der Gesellschaft. Das ist Wasser auf die Mühlen der Autorin, deren Protagonistin im Roman sagt:

„[...] et si je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors du lit, ces mots pleins de mon cri pourront les frapper tous, et plus encore, le monde entier, les femmes aussi, car dans ma putasserie c’est toute l’humanité que je répudie, mon père, ma mère et mes enfants si j’en avais [...]“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Interview mit Stanley Péan, „Nelly Arcan: Les hommes qui passent, maman“, in: *Journal le libraire*, September 2001.

¹⁴⁶ Nelly Arcan, *Putain*, S. 21 [Passage 18].

¹⁴⁷ Ebd., S. 23 [Passage 18].

Wir werden also alle, frühere und spätere Generationen inbegriffen, angesprochen. Dieser Aufschrei hat eine apokalyptische Dimension und scheint mir die Verkündung eines Scheiterns zu sein, das nicht persönlich und nicht individuell ist. Das Scheitern der Protagonistin ist auch unser Scheitern. Wie in einer griechischen Tragödie sind uns die Hände gebunden und wir müssen tatenlos zusehen, wie die Protagonistin mit einem Schicksal hadert, das auch unser Schicksal ist. Die Beschreibung der Universität, an der sie studiert, liefert eine wunderbare Metapher für die Gesellschaft, die die Autorin anklagt. Sie schreibt:

„[...] *une façade d'église donne accès à un pavillon où j'avais la plupart de mes cours, une façade conservée et restaurée pour le patrimoine, parce que ça fait joli, et bien des fenêtres des salles de cours donnent sur des bars de danseuses nues [...]*“¹⁴⁸

Die Gesellschaft, die in dem Roman adressiert wird, gibt sich eine moralisch-christliche Fassade, sie versteht sich als Ort eines unanfechtbaren Logos und blickt verstohlen nach den Manifestationen einer Lust, die nach außen hin immer die der anderen ist. Die Harmonie der Fassade des Universitätsgebäudes ist postmoderne Verklärung in einer Welt, in der die Religion vielerorts noch „mit Exorzismus heilt“.¹⁴⁹ Und wie sollte sich der Logos da heraushalten, da er im beinahe reibungslosen Gleichklang mit der Religion den Körper, wie es im folgenden Zitat heißt, „auf die andere Straßenseite“ vertrieben hat? Die Erzählerin weiß auch nicht, was aus diesem entkörperlichten Körper werden soll, da sie selbst dem Reiz des Sinnlichen erlegen ist und ihm auf die andere Straßenseite gefolgt ist. Sie sagt: „[...] *cette proximité a eu des effets sur moi, elle m'a fait basculer de l'autre côté de la rue [...]*“¹⁵⁰

Sie stellt dem Leser Fragen, von denen sie nicht erwartet, dass dieser sie beantworten kann. Er soll zuhören. Die Kommentare, die im Text hörbar werden, sind ein theatralischer Effekt, der den moralischen Vorstellungen unserer Gesellschaft eine Stimme gibt.

¹⁴⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 14 [Passage 8] [kursiv im Text; I.M.].

¹⁴⁹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 5 [Passage 1] [kursiv im Text; I.M.].

¹⁵⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 15 [Passage 8] [kursiv im Text; I.M.].

2. Die postmoderne Dramaturgie des Romans

2.1 Der narrative Bruch

Während in dem autobiographischen Pakt noch der Eindruck vermittelt wird, *Putain* könnte eine traditionelle Huren-Autobiographie sein, weist die Abschaffung der linearen Chronologie in der vierzehnten Passage auf den Beginn der Autofiktion. Diese Chronologie war eine Täuschung. Trotz der ungewöhnlichen Form, die den Text in kurze, atemlose Passagen zerlegt, schreitet die Erzählung in den ersten zwölf Passagen voran und es entsteht ein narrativer Bogen, der konventionell anmutet. Mit der dreizehnten Passage und dem Ende des autobiographischen Paktes ist man von der frühen Kindheit der Erzählerin ausgehend in der Gegenwart angekommen und die Zeit scheint stehen zu bleiben. Es ist alles im autobiographischen Pakt gesagt, was der Leser im Vorfeld wissen muss. Der narrative Bogen bleibt in der Luft hängen und es bleiben erst einmal nur die einzelnen Passagen, die den Text wie in einen *Groove*¹⁵¹ einbetten. Dort, wo in der Abwesenheit einer narrativen Progression die Gedanken der Protagonistin einander überlagern, fängt die Autofiktion an. Jede Passage ist ein einziger Satz, und es ist der sprachliche beziehungsweise musikalische Fluss - nicht der narrative -, der den Text dominiert. Nelly Arcan schreibt: „[...] je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots [...]“.¹⁵²

Der Text hat die Form eines *stream of consciousness*, aber er ist auch ein poetischer Text und deshalb spielen Klang und Rhythmus eine für einen Prosatext außergewöhnlich wichtige Rolle. Der Rhythmus fängt wie beim Sprechgesang des HipHop die Worte in ein Kontinuum und es ist in der Erzählung der Klang selbst, der die Protagonistin am Leben hält. Sie sagt: „[...] il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi [...]“ Dieser Klang und dieser Rhythmus haften an den Bildern, durch die sich im Roman der Sinn mitteilt. Ähnlich wie in einem Gedicht werden die Bilder erst dann klar, wenn am Ende der Passage ein Punkt kommt und die Stimme der

¹⁵¹ Ich benutze hier absichtlich ein Wort aus dem Musik-Vokabular. Ein *Groove* ist ein Grundrhythmus, der mit leichten Verschiebungen wiederholt wird, wobei die Verschiebungen eine oft hypnotische Wirkung entfalten. Das Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Lieferung 37, Stuttgart 2004, S. 5, spricht von einer „Struktur ostinater rhythmischer und rhythmisch-melodischer [...] Patterns“.

¹⁵² Nelly Arcan, *Putain*, S. 65 [Passage 45].

Protagonistin verklingt. Aus diesem Grund ist es wichtig, jede Passage als eine Einheit zu betrachten. Der *stream of consciousness* selbst bleibt von dieser Gliederung weitgehend unberührt.

Es ist verlockend, sich in diesem Zusammenhang an das Bild von H. G. Wells „Invisible Man“ zu erinnern, der seine – im Falle des Science-Fiction-Plots rein physisch-körperliche – Leere in Bandagen einwickeln musste, um überhaupt sichtbar zu werden. In *The object voice* schreibt Mladen Dolar:

„To hear oneself speak – or simply to hear oneself – can be seen as an elementary formula of narcissism that is needed to produce a minimum of a self.“¹⁵³

In dem anonymen Zimmer, in dem sie allein ist und auf ihre Kunden wartet, spricht die Protagonistin, um sich selbst wahrzunehmen. Jede Passage ist ein Beweis ihrer Existenz. Je mehr Beweise es gibt, desto lauter erklingt ihre Stimme. Diese Akkumulation wird, nachdem die lineare Dramaturgie des autobiographischen Paktes zu einem Halt kommt, zum dramaturgischen Prinzip des Textes. Notgedrungen führt die Akkumulation zu einer *Übersignifikation*¹⁵⁴, die droht, den Sinn in sich einstürzen zu lassen. Diese Gefahr erkennt die Erzählerin, wenn sie sagt:

„[...] et de raconter ces une, deux, trois mille fois où des hommes m'ont prise ne peut se faire que dans la perte et non dans l'accumulation [...].“¹⁵⁵

Sie geht das Risiko dennoch ein, denn nichts stützt diese Leere mehr, wenn kein Blick da ist, um ihr eine Positivität zu geben. In dieser Akkumulation manifestiert sich das *Ding*, von dem Slavoj Žižek schreibt:

„In die Postmoderne treten wir ein, wenn unser Verhältnis zum *Ding* antagonistisch wird: Wir entsagen dem *Ding* und verstoßen es, gleichzeitig übt es aber eine unwiderstehliche Anziehung auf uns aus; seine Nähe setzt uns einer tödlichen Gefahr aus, dennoch ist es zugleich eine Quelle der Macht.“¹⁵⁶

Im autobiographischen Pakt ist das Verhältnis zu dieser Leere noch nicht antagonistisch. Die Erzählerin betrachtet von außen ein junges Mädchen, das naiv den Blick der anderen sucht, den Blick, den die junge Frau im Hauptteil des Romans bewusst auf sich zieht. Ihr Verhältnis zu diesem Blick

¹⁵³ Mladen Dolar, „The object voice“, in: Renate Salecl/Slavoj Žižek (Hrsg.), *Gaze and voice as love objects*, Durham, London 1996, S. 7–31, hier S. 14.

¹⁵⁴ Vgl. Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 45.

¹⁵⁵ Nelly Arcan, *Putain*, S. 25 [Passage 21].

¹⁵⁶ Slavoj Žižek, *Die Grimassen des Realen*, Köln 1993, S. 158.

ändert sich mit dem Bewusstsein darüber und der Bruch in der Erzählung bekundet diese Bewusstseinsänderung.

2.2 Die Autofiktion

Über die Autofiktion schreibt Serge Doubrovsky:

„[S]i l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique [...] on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction.“¹⁵⁷

Genau das passiert in *Putain*. Doubrovsky spricht in Bezug auf die Fiktion, in welche die wahre Erzählung ‚umkippt‘, von einer „fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie [...]“¹⁵⁸, und Nelly Arcan sagt: „Evidemment cette héroïne me ressemble.“¹⁵⁹ Und weiter: „C'est mon histoire que je raconte, celle d'une fille qui a besoin de plaire à tout prix.“¹⁶⁰ Zwar lieferte eine persönliche Lebensgeschichte das Material für die Erzählung, aber diese handelt von einem Schicksal, das nicht persönlich ist, das die Fiktion in den Roman einbettet. Nelly Arcan sagte in einem Interview:

„Comme [mon héroïne] j'ai une crainte de vieillir, de déplaire, de ne plus être mignonne; et en même temps, je suis complètement révoltée par cela.“¹⁶¹

Die Angst vor dem Erscheinen von Spuren des alt Werdens an ihrem Körper und das gleichzeitige Entsetzen über diese Angst, die ihr ganzes Leben bestimmt, stellen für die Autorin einen unlösbaren Konflikt dar, an dem die Protagonistin im Roman innerlich zerbricht. Dieser Konflikt lässt die persönliche Lebensgeschichte der Autorin zu einem tragischen Schicksal werden, welches das Persönliche hinter sich lässt. Dementsprechend ist die lineare Chronologie am Anfang des Romans nur Parodie. *Putain* täuscht eine Huren-Autobiographie vor, die zwar im Roman eingeschrieben ist, die aber eigentlich aufhört, bevor sie wirklich angefangen hat. Die Autofiktion beschreibt Doubrovsky als eine postmoderne Form der Autobiographie:

„Disons que c'est une variante ‚postmoderne‘ de l'autobiographie dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un dis-

¹⁵⁷ Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, in: Ders., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris 1988, S. 61–79, hier S. 69.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

cours cohérent, et se sait reconstruire arbitraire et littéraire des fragments épar
de mémoire.“¹⁶²

Zusammen mit der linearen Chronologie verschwindet in *Putain* die Logik, in der im Leben der Autorin die Fakten der Erzählung begründet sind. Sie wird durch eine Logik ersetzt, die das Schicksal der tragischen Figur begründet, welche die Fiktion schafft, über die ich noch zu sprechen kommen werde.¹⁶³ Diese Figur ist natürlich mit der Autorin verwandt, aber im Fall von *Putain*, in dem die Protagonistin und die Autorin durch die Namen nicht eindeutig als eine Person zu identifizieren sind, spricht Doubrovsky von einer quasi-autofiction¹⁶⁴, in der die Distanz zur Figur letztendlich eine Unbekannte bleibt.

In Bezug auf das Thema des Romans sprach Nelly Arcan in einem Interview von einer „aliénation de la beauté“. ¹⁶⁵ Es ist der Blick der anderen, der im Roman die Identität der Protagonistin bestimmt, die deshalb in ständiger Angst lebt, von diesem Blick ignoriert zu werden. Der Wahn ist in der Form einer extremen Verdichtung im Roman spürbar nah. Die Autorin spricht von einem „à côté de la réalité“¹⁶⁶, das man vielleicht mit der Überholspur auf der Autobahn vergleichen kann, bei deren Befahren die wahrgenommene Realität durch die höhere Geschwindigkeit verdichtet erscheint. Nelly Arcan sagt: „[L]a forme que j'ai choisie est celle de l'enfermement, de l'excès.“¹⁶⁷ Man kann in Bezug auf diese Form auch von einer ‚Hyperrealität‘ sprechen, welche die Fiktion des Romans auszeichnet.

Als sie begann, *Putain* zu schreiben, begab sich die Autorin in eine Analyse, die auf verschiedenen textlichen und außertextlichen Ebenen auf den Roman Einfluss nahm.¹⁶⁸ Wie der Titel des Aufsatzes „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, in dem Doubrovsky sich mit dem Begriff der Autofiktion auseinandersetzte, ahnen lässt, hat für Doubrovsky die psychoanalytische Erfahrung im autofiktiven Text eine wichtige Funktion. Der Autor sagt:

¹⁶² Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris 2005, S. 212.

¹⁶³ Vgl. Abschnitt 3.4.1 dieses Kapitels.

¹⁶⁴ Vgl. Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, S. 215.

¹⁶⁵ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

¹⁶⁸ Die Autorin hatte während der Zeit, in der sie *Putain* schrieb, eine Analyse bei dem Psychoanalytiker Patrick Cady begonnen. Dieser motivierte sie zu der Arbeit an dem Roman und tritt in *Putain* auch als Figur auf. Die Analyse hat er abgebrochen, aber er hat die Autorin weiterhin unterstützt und, als das Manuskript fertig war, war er es, der ihr empfohlen hat, den Text an den französischen Verlag Le Seuil zu schicken. Patrick Cady ist Autor von *Quelques arpents de lecture*, Québec 1995, einem Essay über die Literatur in Québec.

„L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge: image de soi au miroir analytique, la ‚biographie‘ que met en place le processus de la cure est la ‚fiction‘ qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l' ‚histoire de sa vie‘.“¹⁶⁹

Die psychoanalytische Erfahrung ist nicht in allen Texten der Neuen Pornographie ein Thema, aber ein analytischer Ansatz ist immer vorhanden. Ziel ist es, eine Erzählung zu schaffen, in der die Autorin die „Geschichte ihres Lebens“ erkennt. Doubrovsky sagt weiter:

„La ‚vérité‘, ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toute pièces, mais de toutes traces: il est à *contruire*.“¹⁷⁰

In *Putain* findet die Protagonistin keinen Ausweg aus ihrer Situation aber es gibt eine Katharsis, welche die Autorin *reconstruction* nennt, für die der Exzess im Text eine Form schafft. Diese wird zu einem poetischen „Aufschrei“¹⁷¹, auf dessen Beschaffenheit ich im weiteren Verlauf der Arbeit im Detail noch zu sprechen kommen werde. In der Realität hat es für die Autorin durch den Erfolg des Romans auch eine Katharsis gegeben, die aber nicht Thema dieser Arbeit sein wird. Nelly Arcan sagt: „[L]’écriture permet une vraie *reconstruction*: elle redonne un sens à ce qui s’est effondré.“¹⁷²

2.3 Die sexuelle Autofiktion

Es sind nicht nur die Sprache und der filmische Blick, die *Putain* von früheren sexuellen Autobiographien unterscheiden. Der Blickwinkel ist auch ein anderer. Nelly Arcan sagte über den Roman in einem Interview: „Ce n'est pas une exploration de ma propre sexualité.“¹⁷³ Der Körper der Protagonistin ist in *Putain* ein gemieteter Körper. Sie kann diesen Körper nicht abstreifen aber sie beobachtet ihn in den Begegnungen mit ihren Freiern von außen, als wäre er ein fremder Körper. Und trotzdem sagte Nelly Arcan in der Fernsehdokumentation *Die neue Lust der Frauen*:

„Es ist möglich, seine Sexualität in der Prostitution zu leben, manchmal, es ist ja möglich, dass ein Mann, ein Kunde, begehrenswert ist, dass sexuelle Lust

¹⁶⁹ Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, S. 77.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 21 [Passage 18].

¹⁷² Pascale Navarro, „Journal Intime“ [Hervorhebung von mir; I.M.].

¹⁷³ Ebd.

entsteht mit Orgasmus und so, aber ob es heißt, dass man seine eigene Sexualität lebt, da bin ich mir nicht sicher.“¹⁷⁴

Und im Roman schreibt sie:

„[...] j'ai parfois du plaisir, je ne peux pas dire le contraire, j'en ai toujours [...] lorsque dans mes cris percent ça et là du naturel, du spontané [...].“¹⁷⁵

Diese Lust existiert aber sie ist nicht das Thema des Romans. Das persönliche Erlebnis weicht hinter der Schilderung von Ereignissen, die Einblick in die Sexualität gewähren, welche die Freier der Protagonistin von ihr verlangen. Nelly Arcan sagte in einem Interview:

„ [...] la jouissance abordée [est] celle trouvée dans le fait d'être désirée.“¹⁷⁶

Die Protagonistin sehnt sich danach, von ihren Freiern begehrt zu werden. Dieses Begehren gibt ihr ein Gefühl von Anerkennung. Für ihre Freier ist sie aber ein reines Objekt, in dem sich die Protagonistin nicht erkennt. Dieses Objekt macht ihr die Anerkennung streitig, die die Freier ihr entgegen bringen. In *L'autobiographie* schreiben Jacques Lecarme und Eliane Lecarme-Tabone Folgendes:

„Les autobiographes femmes [...] manifestent une conscience précise de *leur appartenance à un sexe régi par des modèles connus et spécifiques*. Il s'agit alors, pour elles, de chercher en quoi la construction de leur identité fut tributaire de ces modèles, mais surtout en quoi et pourquoi elles s'en sont séparées.“¹⁷⁷

Durch die Reflexion über kulturell geprägte Vorbilder werden in *Putain* die Masken deutlich sichtbar, die den Freiern als Projektionsflächen für eigene Bilder dienen, und die die Protagonistin selbst faszinieren, die sie verinnerlicht hat und von denen sie unfähig ist sich zu trennen. Sie zerrt im Roman an ihnen, bis aus klaren Bildern das Wuchern loser Zeichen übrig bleibt. Sie treiben als obszöne Präsenz in der Erzählung herum, wo sie nur noch groteske Forderungen an den Körper artikulieren, die dabei als solche entlarvt werden.

¹⁷⁴ Sylvia Nagel, *Die neue Lust der Frauen*, Deutschland 2003.

¹⁷⁵ Nelly Arcan, *Putain*, S. 20 [Passage 15].

¹⁷⁶ François Couture, „Nelly Arcan 3D“.

¹⁷⁷ Jacques Lecarme/Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris 1997, S. 103 [Hervorhebung von mir; I.M.].

3. Der libertine Roman

3.1 Der lange Schatten von *Fanny Hill*

Obwohl John Clelands *Memoirs of a woman of pleasure*¹⁷⁸ in einer anderen Zeit spielt und von einer anderen Gesellschaft erzählt, erinnert der Beginn von *Putain* sehr stark an diesen Roman. Die geschilderte Szenerie ist die gleiche: ein ruhiges Dorf, fromme Stille, Natur, ein naives, aber vitales Mädchen, das dieses Dorf verlässt und in die Stadt zieht¹⁷⁹; dort den Anblick von Lust als Einladung versteht¹⁸⁰ und in kürzester Zeit zur angesehenen Hure wird.¹⁸¹ Trotz der warnenden Worte der Erzählerin begleitet der Leser die Protagonistin des Romans *Putain* leichten Herzens vom Ende des autobiographischen Pakts in den Haupttext, wo diese bereits zu Beginn in dem kleinen Hurenzimmer angekommen ist, in dem sie ihre Freier empfängt. Die Reise ist hier für sie zu Ende, wogegen die Reise der Fanny Hill, der Protagonistin aus den *Memoirs of a woman of pleasure*, an diesem Punkt beginnt. Sie wird sie durch ganz London und sogar bis zu einem hübschen Haus an der Themse führen. Auch die Protagonistin von *Putain* begleitet ihre Freier gelegentlich auf Reisen, aber Fannys Erzählung ihrer idyllischen Reise an die Themse erinnert an Watteaus Bild *Die Einschiffung nach Kythera* (1717/18)¹⁸² und der Roman ist eine Art *road movie*, während die Protagonistin von *Putain* auf ihren Reisen die Enge ihres Hurenzimmers mit im Gepäck hat. Ihre Reise führt in das enge Dreieck zwischen Bett, Nachttisch und Sessel, die sich im Hurenzimmer gegenseitig „von ihrem Platz aus betrachten“.¹⁸³ Von diesem Zimmer aus, das sie ab der vierzehnten Passage des Romans nicht mehr verlässt, betrachtet sie die Welt draußen.

¹⁷⁸ John Cleland, *Memoirs of a woman of pleasure*, London 1749. John Cleland, *Die Memoiren der Fanny Hill*, Reinbek bei Hamburg 1981.

¹⁷⁹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 7 [Passage 1]: „[...] j'ai voulu comme tout le monde quitter la campagne pour habiter la ville [...]“ / John Cleland, *Die Memoiren der Fanny Hill*, S. 7: „Was mich den Schmerz vollends überwinden ließ, war die Aussicht, bald nach London zu gehen.“

¹⁸⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 15 [Passage 8]: „[...] dites-moi comment une théorie aurait pu tenir devant tant de plaisirs [...]“ / John Cleland, *Die Memoiren der Fanny Hill*, S. 35: „Die fröhliche, leichtsinnige Art, mit der diese Geschöpfe ihre Zeit verbrachten, führte dazu, dass ich sie um ihre Lage [...] beneidete.“

¹⁸¹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 56 [Passage 39] : „[...] j'ai désormais un titre, une place et une réputation, je suis une putain de haut calibre, très demandée [...]“ / Am Ende der *Memoiren der Fanny Hill* ist Fanny sogar zu Reichtum gelangt.

¹⁸² In der griechischen Mythologie ist Kythera die Insel der Aphrodite.

¹⁸³ Nelly Arcan, *Hure*, S. 26 [Passage 22].

John Clelands *Memoirs of a woman of pleasure* erschien in England zunächst in zwei Teilen: 1748 („1. Brief“) und 1749 („2. Brief“). Obwohl die Figur der Hure vor allem in Frankreich bereits in die Literatur Eingang gefunden hatte, ist es Clelands Roman, der das Genre der Huren-Autobiographie begründet. Der Roman war sofort ein Riesenerfolg und ist bis heute für das Genre ein Referenztext geblieben. Typisch für die Erzählstruktur der Huren-Autobiographie bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ist, dass ein männlicher Autor in der ersten Person die sexuellen Abenteuer einer Frau erzählt. Der Mann, der in dem Roman spricht und vorgibt, eine Frau zu sein, schreibt in die Sexualität der Frau, die er vorgibt zu sein, seine eigene (männliche) Sicht von Sexualität ein. Es kommen auch die Vorstellungen seiner Zeit über das Verhältnis von Geschlechterrollen und Sexualität zum Ausdruck. In „Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England“ schreibt Randolph Trumbach:

„Th[e] libertine religion and the new pornographic genre that Clelands novel represented were both products of the modern system of gender and sexual relations that was emerging in England and the rest of northwestern Europe in the first half of the eighteenth century. What it meant to be female or male and the connection of gender roles to sexual behaviour were both undergoing a revolution that was part of the appearance of that first modern western culture, which historians have traditionally and usefully called the Early Enlightenment.“¹⁸⁴

Unter dem Einfluss von neuen Leitbildern änderte sich in der Zeit der Entstehung der *Memoirs of a woman of pleasure* das Bild der Frau, die jetzt rein und naiv zu sein hatte, während vom Mann verlangt wurde, dass er sich emotional in eine private Sphäre zurückzieht, die gerade dabei war zu entstehen. Er musste seine öffentliche Sexualität aufgeben, die Frauen, aber auch junge Männer einbezogen hatte, die keinen Platz in der Familie hatten, und die jetzt aufgewertet werden sollte. Randolph Trumbach schreibt:

„After 1708 [...] this traditional system of male homosexual behaviour was replaced by a new standard of sexual relations between males. Most men were now thought to desire sexually only women and this exclusive desire was largely what gave them masculine status.“¹⁸⁵

John Clelands Roman steht am Angelpunkt zwischen einer alten und einer neuen Zeit. Neu an dem Roman war sicherlich die Tatsache, dass in ihm nur

¹⁸⁴ Randolph Trumbach, „Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England“, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *The Invention of Pornography*, New York 1993, S. 253–282, hier S. 254.

¹⁸⁵ Randolph Trumbach, „Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England“, S. 255.

heterosexueller Sex vorkam¹⁸⁶, denn die homosexuellen Beziehungen zu jungen Männern hatten bis dahin in allen pornographischen Schriften einen wichtigen Platz eingenommen. Fanny selbst, die Protagonistin, gehört einer Epoche an, die im Begriff ist zu verschwinden. Sie ist keine *courtisane vertueuse*, denn diese ist im Herzen tugendhaft und wird immer durch Not und Elend zu einer Hure. Oft wird sie krank und stirbt. Die *courtisane vertueuse* wird erst um 1760 in eine Welt geboren, in der Rousseaus Ideen sich langsam durchzusetzen beginnen. Fanny ist eine libertine Hure. Sie ist aber nicht frei von den Idealen der neuen Gesellschaft, die sich bereits ankündigt. Sie ist weder naiv noch rein, sie ist auch nicht keusch, aber sie weiß, was Liebe ist, und es ist kein Zufall, dass sie am Ende des Romans den Mann wiederfindet, der sie entjungfert hat und dass beide heiraten.¹⁸⁷ Die Frau, die Charles wiederfindet, ist aber während seiner Abwesenheit kein Opfer geworden. Im Gegenteil, sie ist eine reiche Frau und er ist arm. Sie rettet ihn und nicht umgekehrt.

Auch Putain wurde am Wendepunkt zwischen zwei Zeiten geschrieben. Anders als in *Memoirs* ist hier die Welt, in der die Erzählung spielt, im Begriff zu verschwinden, während die Protagonistin einer neuen Zeit angehört. Es ist Nelly Arcan gelegentlich vorgeworfen worden, dass es heute die Gesellschaftsstrukturen, über die sie redet, nicht mehr gebe. Die bürgerliche Welt, in der Putain spielt, ist nicht die des 18. beziehungsweise des 19. Jahrhunderts, aber die romantischen Ideale Rousseaus sind in ihr noch präsent. Nach diesen Idealen darf eine Frau nicht frei über ihren Körper verfügen. Tut sie es, wird sie zur Außenseiterin, sie verliert den Schutz der Gesellschaft, oder sie ist ein Opfer, eine *courtisane vertueuse*, der es wieder auf den richtigen Weg zu verhelfen gilt. Die Protagonistin von Putain ist keine *courtisane vertueuse*. Sie steht außerhalb der Gesellschaft, von wo aus sie diese beobachtet. Sie weist viele Ähnlichkeiten mit der libertinen Hure auf. Vor allem fordert sie ihren Körper zurück. Die Tatsache, dass die Autorin

¹⁸⁶ Es gibt in der Originalfassung eine Szene mit homosexuellen Handlungen zwischen zwei Jugendlichen, die Fanny Hill allerdings verurteilt. Diese war schon von Cleland weggelassen worden und wurde erst in unserer Zeit durch den Einfluss der schwulen Bewegung in den Roman wieder eingegliedert.

¹⁸⁷ Damit ist *Memoirs of a woman of pleasure* stärker in der damals neu hereinbrechenden Zeit angesiedelt, als es beim libertinen Roman zumeist der Fall war. Man darf nicht vergessen, dass in den *Les liaisons dangereuses* zum Beispiel Liebe unverzeihlich ist. In den *Memoirs* ist sie eine Tugend geworden.

viele Ideale der bürgerlichen Gesellschaft verinnerlicht hat und wiedergibt, verkompliziert das Bild, es ändert an seinen Grundzügen aber nichts.

Memoirs of a woman of pleasure lässt als Erzählstimme eine Frau reden, hinter der ein Mann steht, der vorgibt, eine Frau zu sein. Obwohl Clelands Roman dazu beitrug, die Päderastie aus der Pornographie zu vertreiben, war der Autor selbst als Sodomit bekannt und in *The invention of pornography* schreibt Randolph Trumbach: „[It] raises interesting questions about his [the author's: I.M.] identification with his heroine.“¹⁸⁸ Durch seine sexuellen Vorlieben konnte sich Cleland möglicherweise stärker mit Fanny identifizieren. Man glaubt der Figur, man glaubt ihr aber auf der Ebene der Fiktion. Nachdem sich die bürgerliche Gesellschaft etabliert hatte, wurde die libertine Hure zu einem Problem, es gab nur noch für die *courtisane vertueuse* in der Literatur Platz. Die unkeusche Frau fand man nur noch in der Pornographie, die sich am Anfang des 19. Jahrhunderts von der allgemeinen Literatur trennte und im Buchmarkt zur Nische wurde. Die libertine Hure, die im 18. Jahrhundert nicht real war, aber doch ein Idealbild darstellte, überlebte als Phantasie ohne Anker in der Gesellschaft: als männliche Projektion eines Wunsches, der außerhalb der bürgerlichen Familie, wo die neuen Ideale ausgelebt wurden, seine Erfüllung fand.

Die Frau, die in *Putain* redet, ist keine Phantasiefigur. Sie ist eine real vorkommende Frau. Im Sinne eines neuen weiblichen Bewusstseins ist sie als Hure ein Anachronismus und als Frau allgemein ein Idealbild, weil sie spricht und von der Gesellschaft verlangt, dass man ihr den Körper zurückgebe, den die libertine Hure der vorbürgerlichen Zeit für sich in Anspruch nahm. In der Realität des 18. Jahrhunderts gab es diese Frau nicht, aber die Phantasie, die sie verkörpert, hatte ihre Wurzel in der Realität einer Gesellschaft, in der nicht der Körper, sondern der Name und der Titel einen Wert hatten und er deshalb das Zielobjekt von Tabus war. Es ist die bürgerliche Familie, die den Körper der Frau beschlagnahmte und ihn zu ihrem Eigentum erklärte. Aus diesem Grund ist die Familie sehr oft die Zielscheibe der Anwürfe der Protagonistin von *Putain*, die als Kind der bürgerlichen Gesellschaft diese im gleichen Atemzug aber verteidigt, wenn

¹⁸⁸ Randolph Trumbach, „Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England“, S. 269.

sie ihren Freiern Fragen über ihre Frauen stellt und diese damit daran erinnert, dass sie nicht dort sind, wo sie eigentlich sein sollten. Nelly Arcan sagt:

„La règle avec un client c'est de ne jamais parler. [...] A un moment de ma vie, je me suis mise à les confronter. Je leur demandais de m'expliquer ce que faisaient leurs femmes et leurs filles pendant qu'ils étaient avec moi. Je leur demandais ce que ça leur ferait de savoir que leurs filles ou leurs femmes se prostituaient.“¹⁸⁹

Im Roman sagt die Protagonistin:

„[...] je suis une putain qui aime faire parler les clients de leur famille, sont-ils mariés, ont-ils des enfants et que diraient-ils si leur femme et leurs filles étaient des putains [...]“.¹⁹⁰

3.2 Der *moment* in *Memoirs of a woman of pleasure* und in *Putain*

Wenn man in *Memoirs of a woman of pleasure* das, was in seiner Frauendarstellung den libertinen Roman vom bürgerlichen, der sich in dem Text ankündigt, trennt, wird der *moment* sichtbar, der dort, wo Charles verschwindet, anfängt und dort, wo Fanny und er sich wiederfinden, endet. Am Anfang des Romans ist Fanny noch naiv und ihre Begegnung mit dem älteren Mann, der sie entjungfern soll, im Bordell, wo sie gelandet ist und von dem sie nicht weiß, dass es ein Bordell ist, ist für eine *courtisane vertueuse* typisch. Die libertine Hure, die sie später wird, ist nicht naiv und auch wenn sie in Not gerät, hat sie ihr Schicksal in der Hand. Drei oder vier Jahre sind vergangen, wenn Fanny Charles wieder begegnet. Obwohl sie gelegentlich Tränen vergoss, hat Fanny in dieser Zeit vor allem ihre Sinnlichkeit voll entfalten können. Es ist die Ekstase – ein Wort, das in dem Roman sehr oft vorkommt –, die den *moment* charakterisiert. Die Ekstase verneint die Zeit. Sie wandelt sie in Empfindungen um.

Der *moment* beginnt in *Putain* mit dem Anfang des Haupttexts, dort, wo die Zeit stehen bleibt. Sie bleibt circa fünf Jahre stehen. Der *moment* ist in *Putain* ein anderer als in *Memoirs of a woman of pleasure*. Hier gibt es keine Ekstase. Es gibt aber eine Faszination: Während die Protagonistin den körperlichen Kontakt mit ihren Freiern auf ein Minimum reduziert, genießt sie es, sie zu verführen. Der Faszination und der Nähe, die diese voraussetzt,

¹⁸⁹ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

¹⁹⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 31 [Passage 23].

steht eine Distanz gegenüber, welche die des Blickes ist, mit dem die Protagonistin beobachtet, was passiert. Das Licht, das zu dieser Beobachtung notwendig ist, ist ein ganz anderes als das gedämpfte Licht des Hurenzimmers, in dem Protagonistin und Freier einander begegnen. Dieses Licht ist reine Inszenierung. Nelly Arcan schreibt:

„[...] et ils tentent d'oublier [...] ils ne veulent pas entendre [...] Ils ne comprennent pas que ce commerce n'est possible que grâce à un pacte sur la vérité qu'il ne faut surtout pas dire et qu'il faut croire ailleurs [...].“¹⁹¹

Es hat Leser gegeben, die es verstört hat, dass ihre Beobachtungen die Protagonistin nicht dazu veranlassen, aus der Prostitution auszubrechen. Ist das Verlangen nach einer solchen Konsequenz nicht Symptom eines Utilitarismus, der dem *moment* völlig fremd wäre, der für den libertinen Roman, aber auch für Neue Pornographie typisch ist? In *No tomorrow* schreibt Catherine Cusset:

„Libertine novelists are not interested in a duration that finally resolves the contradictions of the self through a dialectical movement but, rather, in the contradictions of the self in one single instant and what happens in that moment.“¹⁹²

Der Blick der Protagonistin, der auf seinem Objekt verharrt, schafft einen *moment* der Erkenntnis, bei dem die Zeit stillsteht und stillstehen muss, weil dadurch die Widersprüche sichtbar werden, die in einer üblichen Dramaturgie zu dynamischen Faktoren würden. Diese Dynamik interessiert die Autorin nicht. Der *moment* im Roman ist der eines hypnotischen Zustandes, der an die Trance in der *minimal music* erinnert, welche die Zeit abschafft, die als der Ort von sinnlosen und zwanghaften Abläufen verstanden wird. Die Flucht ist in *Putain* sinnlos, weil die Welt der Prostitution überall ist. In *New-Age-Musik* beschreibt der *moment* ein freies, aber bewusstloses Treiben. Denkt man aber an die Musik Arvo Pärts, ist der *moment* der eines überhöhten Bewusstseins, das ich auch in *Putain* erkenne.

3.3 Die libertine Hure in *Putain*

Wenn man den Text näher untersucht, erkennt man, dass die Protagonistin von *Putain* erstaunlich viele Ähnlichkeiten mit Fanny Hill aufweist. Beide sind jung, schön, intelligent, rational denkend und stolz. Sie schämen sich beide

¹⁹¹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 48 [Passage 32].

¹⁹² Catherine Cusset, *No tomorrow*, University Press of Virginia 1999, S. 42.

nicht für das, was sie tun, und es ist trotz gelegentlicher Ängste eine Selbstverständlichkeit, dass sie von ihren Freiern gut behandelt werden. Sie haben zur Sexualität ein positives Verhältnis, sind aber nicht süchtig nach Sex. Sie schätzen Geld und Luxus mehr als Ehe und Anstand und sind in jeder Hinsicht mündige und erfolgreiche Frauen. Nicht zuletzt erweisen sich beide als äußerst anpassungsfähig, wobei es bei Fanny Teil ihrer fröhlichen Natur ist, sich anzupassen, während bei der Protagonistin von *Putain* etwas viel Morbideres im Spiel ist. Nelly Arcan schreibt:

„Et ce n'est pas ma vie qui s'anime, c'est celle des autres, toujours, chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué, un autre a exigé de moi de prendre le pli.“¹⁹³

Anpassung ist in allen Texten, die sich mit der libertinen Hure beschäftigen, ein zentrales Thema. In *The libertine whore* schreibt Kathryn Norberg:

„Complaisance is the quality most necessary in a whore [...]. A whore willingly does whatever she is asked and fulfills male fantasies, albeit for a price. It is compliance – among other things – that distinguishes the sensual Juliette¹⁹⁴ from her stubborn sister Justine, for Juliette gladly bends to her lover's whims.“¹⁹⁵

Von einem historischen Standpunkt betrachtet, ist auch die *courtisane vertueuse* anpassungsfähig. Sie wehrt sich gegen den Sex, den man von ihr verlangt, aber damit passt sie sich der neuen Zeit an, die verlangt, dass die Frau keusch sei. Der Sex hinterlässt an ihr Spuren, die oft zum Tod führen. Die libertine Hure bleibt dagegen unversehrt. Das Duo Juliette/Justine ist nur an dem Angelpunkt zwischen vorbürgerlicher und bürgerlicher Zeit zu verstehen. *Justine oder das Unglück der Tugend* erschien nur ein Jahr nach *Juliette oder die Wonnen des Lasters*, aber die Hintergrundfolie ist bereits eine andere: Juliette passte sich der Welt des 18. Jahrhunderts an, während Justine sich der neuen bürgerlichen Zeit adaptiert. Für die Protagonistin von *Putain* ist Anpassung ein Merkmal von Weiblichkeit allgemein. Sie sagt:

„[...] oui, je dis que la féminité est une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne plus se soutenir elle-même, et si je m'effondre, partout, dans les situations les plus diverses, dans l'appréhension, la joie, l'ennui, c'est que même assise ou couchée jamais je ne pourrai l'être assez pour toucher le fond de ma chute.“¹⁹⁶

¹⁹³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 20 [Passage 15].

¹⁹⁴ Siehe Donatien Alphonse François de Sade, *Juliette oder die Wonnen des Lasters*, 1796, sowie Ders., *Justine oder das Unglück der Tugend*, 1797.

¹⁹⁵ Kathryn Norberg, „The libertine whore“, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *The Invention of Pornography*, New York 1993, S. 225–252, hier S. 230.

¹⁹⁶ Nelly Arcan, *Putain*, S. 21 [Passage 17].

Die Kraft, von der hier die Rede ist, hat mit dem jugendlichen Elan, mit dem Fanny Hill redet, wenig zu tun. Die Protagonistin von *Putain* spricht von einer Kraft, die sie „zugleich am Leben hält und umbringt“¹⁹⁷, von einem Druck, der sie aufrichtet, und von einem Sog, der sie einstürzen lässt. Diese Kraft ist „unerschöpflich“¹⁹⁸ und sie manifestiert sich als ein Gewicht und nicht wie in *Memoirs of a woman of pleasure* als eine Energie.

3.4 Die pornographische Erzählung

3.4.1 Der bildliche Rhythmus der Form

In dem Moment, in dem die linear-chronologische Erzählung am Ende des autobiographischen Pakts ausgesetzt wird, tritt die Aneinanderreihung der Textpassagen vom Hintergrund in den Vordergrund, wo sie zum Ersatz für eine erzählerische Zeitstruktur wird. Es ist so, als würde sich zu Beginn jeder Passage die Tür des Hurenzimmers öffnen und die gleiche Tür sich am Ende jeder Passage hinter einem Freier schließen. Der Leser wartet draußen vor der Tür. Wäre er Zeuge der Begegnung, würde er mehr wissen. So erfährt er aber nur, was Serge Doubrovsky „fragments éparés de mémoire“¹⁹⁹ nennt.

Über das Genre der Hurenautobiographie schreibt Kathryn Norberg: „The reader is provided with the vicarious pleasure of an encounter – be it only virtual – with a prostitute.“²⁰⁰ Jede Passage schafft in *Putain* einen Raum für seine Begegnung mit der Protagonistin, während diese auf den nächsten Freier wartet, und in der Summe entsteht ein Abbild der nicht enden wollenden „täglichen Kette“²⁰¹ der Freier und des nicht enden wollenden Wartens auf sie, das die Protagonistin nutzt, um mit dem Leser zu plaudern. Die Begegnung mit dem Leser wird im Text genauso wie in der Realität die Begegnung mit den Freiern inszeniert. Es ist eine Inszenierung der Verführung, mit der die Autorin den Blick des Lesers durch ihren Willen zu gefallen manipuliert.

Die traditionelle Huren-Autobiographie und die „tägliche Kette“ der Freier, die diese nach dem Ende des autobiographischen Pakts ersetzt, sind

¹⁹⁷ Nelly Arcan, *Hure*, S. 21 [Passage 18].

¹⁹⁸ Ebd., S. 26 [Passage 21].

¹⁹⁹ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris 2005, S. 212.

²⁰⁰ Kathryn Norberg, „The libertine whore“, S. 230.

²⁰¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 131 [Passage 79].

in *Putain* die Fiktionen, die im Sinne von Doubrovskys Definition der Autofiktion für die sexuelle Autobiographie der Autorin eine Form schaffen. Doubrovsky schreibt:

„Je ne crois pas que l'autofiction soit une distortion de la vérité référentielle, mais un autre mode d'expression que le discours historico-chronologique.“²⁰²

Das Warten auf die Freier gehört zur Erfahrung der Autorin, aber die „tägliche Kette“ ist im Roman eine Abstraktion: Sie ist reine Form und als solche schafft sie Räume, in denen sich die „einzelnen Erinnerungsfragmente“²⁰³ der Biographie der Autorin einfügen können. Im Sinne von Doubrovskys Definition ist dieses Verfahren ein Merkmal der Autofiktion. Die Bildlichkeit der Form, welche die Autorin ausgesucht hat, ist ihrerseits kennzeichnend für die Neue Pornographie, bei der die Form immer Teil der Aussage ist.

3.4.2 Der Katalog

Nach dem narrativen Bruch am Ende des autobiographischen Pakts beginnt in *Putain* die Autofiktion aber trotz des abrupten Registerwechsel wird die pornographische Erzählung in der Form des „Nummern“²⁰⁴-Katalogs weitergeführt, der immer schon zum pornographischen Roman gehörte.²⁰⁵ Je mehr der pornographische Text nach dem 18. Jahrhundert zum Anlass für die Sexszenen wurde, die ihn begleiteten, desto mehr verfestigte sich der Katalog der Szenen, die gezeigt werden mussten. Mit der Zeit änderten sich die Erwartungen des Lesers – später des Zuschauers –, aber die Vielfalt war und blieb wichtig, um jeden Leser oder Zuschauer anzusprechen. In der Lebensgeschichte einer Hure ist diese Vielfalt immer von vornherein Teil der Erzählung, denn eine Hure hat immer viele Freier und diese Freier haben alle ihre Eigenheiten. In *The libertine whore* schreibt Kathryn Norberg:

²⁰² Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, S. 218.

²⁰³ Serge Doubrovsky : „[F]ragments épars de mémoire“.

²⁰⁴ Ich übernehme diesen Ausdruck aus Linda Williams *Hard Core*.

²⁰⁵ Der traditionelle pornographische Text und die „Nummernoper“, die in der gleichen Zeit entstand, haben beide eine episodische Erzählform. Szenen, die „Nummern“ genannt werden, sind in einer mehr oder weniger stringenten Handlung eingebettet, und die Spannung, die durch die unterschiedlichen Diskurs-Register entsteht, gehört zur Dramaturgie.

„The libertine whore’s clients do have ‚peculiarities‘, special tastes that the successful courtesan must satisfy, but these are most frequently bizarre or comical than deadly.“²⁰⁶

Und Nelly Arcan schreibt:

„[...] et lorsqu’il s’agit des clients il n’y a rien qu’on ne rende public, leurs manies et les pourboires qu’ils laissent parfois [...] et on se demande s’il faut être pervers pour payer celles qu’on baise ou si les pervers ne sont pas au contraire en minorité dans ce milieu [...].“²⁰⁷

In Stephen Ziplows *Film Maker’s Guide to Pornography* (1977), den Linda Williams in *Hard Core* zitiert, gibt es eine Kontrollliste der Handlungen, die zu der Zeit seiner Publikation in einem Pornofilm üblich waren.²⁰⁸ In John Clelands *Memoirs of a woman of pleasure* gestaltet sich der Katalog nicht wesentlich anders. In den *Memoirs* fehlen die Handlungen, die mit Päderastie in Verbindung hätten gebracht werden können, während es in Ziplows Katalog keine Entjungferungsszenen gibt, die zu Clelands Zeit noch beliebt waren.²⁰⁹ In *Putain* muss man zwischen zwei Erscheinungen des Nummern-Katalogs unterscheiden: zwischen den Handlungen, die im Texte zerstreut als kleine bis kleinste Fragmente in Erscheinung treten und als eine Dekonstruktion des Katalogs betrachtet werden können, und den Handlungen mit einzelnen Freiern, die genannt und beschrieben werden und bei deren Anführung der Leser zum Voyeur werden darf. Die traditionelle Ich-Erzählerin im pornographischen Roman spricht den Leser niemals direkt an, sondern ihre Worte sind eine Beichte, die sie oft an eine Frau richtet. In *Memoirs of a woman of pleasure* wird diese Frau einfach „Madame“ genannt. Es gibt zwei Briefe, diese fallen dem Leser ‚per Zufall‘ in die Hände und so wird er zum Voyeur, der im Verborgenen alles hört und sieht. In *Putain* wird der Leser direkt angesprochen, er ist kein Voyeur. Ähnlich wie im traditionellen pornographischen Roman gibt es aber ‚Nummern‘, in denen er Zeuge der Begegnung der Protagonistin mit bestimmten Freiern wird. Obwohl ich von ‚Nummern‘ spreche, steht in diesen Szenen die menschliche Begegnung im Vordergrund, nicht die Schilderungen des Sexes, der

²⁰⁶ Kathryn Norberg, „The libertin whore“, S. 232.

²⁰⁷ Nelly Arcan, *Putain*, S. 147 [Passage 89].

²⁰⁸ Linda Williams, *Hard Core*, Basel, Frankfurt am Main 1995 (1989), S. 172–173.

²⁰⁹ Die Jungfräulichkeit ist etwas, dessen sich die zukünftige libertine Hure so schnell wie möglich entledigt. Bei Entjungferungen handelt es sich meistens um parodistische Szenen. In der bürgerlichen Gesellschaft dagegen ist die Jungfräulichkeit zum höchsten Gut einer Frau geworden und sie ist das Thema der *courtisane vertueuse*, die alles, was in ihrer Macht ist, tut, um sie zu bewahren.

bruchstückhaft bleibt. Das Menschliche lässt in den Szenen Menschen in Erscheinung treten, die sich – anders als die Protagonistin – der Anwesenheit des Lesers nicht bewusst sind. Der Leser wird jeweils für die Dauer der Begegnung zum Voyeur.

Bevor ich mich mit der Dekonstruktion des Katalogs im gesamten Text beschäftige, möchte ich mich mit den einzelnen Szenen auseinandersetzen, die man dem tradierten ‚Nummern‘-Katalog des Pornos zuordnen kann. Der Katalog sieht in *Putain* folgendermaßen aus:

Michael ‚qui fut autrefois un Jack‘	Passage 70	Voyeurismus ²¹⁰
Michael ‚le chien‘	Passage 43	Sado/Maso
Jean de Hongrie	Passage 82	Normaler Sex
Danielle (Partnerin im lesbisches Duo)	Passage 90	Dreiecksverhältnis
Malek	Passage 94	Normaler Sex
Mathieu	Passage 95	Normaler Sex

Die Nummern sind im traditionellen pornographischen Roman Szenarien, die typische sexuelle Phantasmen darstellen. In *Putain* sind diese Szenarien eine Täuschung, um die sexuellen Phantasmen des Lesers geht es der Autorin nicht, aber es bleibt eine Form und mit ihr ein konventioneller Raum und eine konventionelle Zeit erhalten, die für eine traditionelle pornographische Erzählung einen dramaturgischen Bogen schaffen. Dieser Bogen ist skizzenhaft und diskontinuierlich, aber er ist vorhanden. Der Leser wird getäuscht, um ihn geht es nicht, stattdessen begegnet er Freiern, von denen er den Eindruck hat, dass sie sich in die Erzählung eingeschlichen haben, weil der Blick der Erzählerin die Bilder der Begegnungen mit ihnen nicht fragmentieren konnte. Über Michael „le chien“ schreibt Nelly Arcan:

„Mais c’est quelquefois au-delà de mes forces, je veux dire oublier, réduire les clients à un seul homme pour ensuite le réduire à sa queue, parfois ils prennent trop de place, eux et leurs manies [...]“²¹¹

Es ist eine Emotion, die die Fragmentierung verhindert hat. Es gibt in den Nummern in *Putain* nicht die Wut, die sich in der Dekonstruktion des Kata-

²¹⁰ Die Kategorien, die ich hier und auch später in der Arbeit in Zusammenhang mit Ziplows Katalog anführe, sind die, die in Linda Williams *Hard Core* genannt werden. Somit wurde auch die eher Alltagssprachliche denn wissenschaftliche Kategorie „normal“ übernommen.

²¹¹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 61 [Passage 43].

logs entfacht. Die Begegnung mit Michael, „qui était autrefois un Jack“, lässt sogar Lust aufkommen. In dieser Passage sind auf verschiedenen Ebenen sowohl der Leser als auch der Freier Voyeur, man könnte von einer *chute en abîme* sprechen: Die Protagonistin und der Freier erscheinen vor den Augen des Lesers wie in einem Film, in dem Film der Freier die Protagonistin betrachtet, als wäre sie die Darstellerin eines imaginären Films. Bereits der dialogische Anfang der Passage und die für den Roman ungewöhnlich stringente Handlung erzeugen den Eindruck, als würde man einen Film sehen: Der Freier zieht seinen Mantel aus, er setzt sich in den Sessel und lässt die Protagonistin sich vor ihm auf dem Bett strecken. Nelly Arcan schreibt:

„[...] j’aime sa façon de me vouloir à la portée de la main sans me toucher, de vouloir que se répète un geste, un cri, de me regarder comme on regarde un film, les yeux perdus dans l’écran [...]“²¹²

Nicht der Blick des Lesers allein verkürzt den Raum, sondern auch der Blick des Freiers, der wie in einer Großaufnahme die Protagonistin ansieht, die wiederum ihn ansieht, wie er mit einer imaginären Fernbedienung den imaginären Film vor- und zurückspult und masturbiert. Skurril in der Szene ist die Dimension des Films, die es zulässt, dass sich die Protagonistin und ihr Freier in verschiedenen Welten begegnen können.²¹³ Die Komik der Situation, die Erregung und nicht zuletzt die Sorge um die richtige Pose erinnern hier sehr an de Sade. Kritik an der Kirche war immer ein Bestandteil des libertinen Romans und da hier der Freier ein alter Rabbiner ist, kann man sich fragen, ob er Teil einer solchen Kritik ist. Kathryn Norberg schreibt:

„The whore’s stance toward the church however, is clear. She rejects prejudice and removes the veils from the ‚hairy satyrs‘ – the clergymen [...]“²¹⁴

Die Kritik an der Kirche, die in *Putain* sehr präsent ist, ist immer eine Kritik an der katholischen Kirche²¹⁵, vor allem eine Kritik am christlichen Fundamentalismus. Der Rabbiner ist ein Vertreter aller lüsternen Kirchenmänner. Die Szene zwischen ihm und der Protagonistin endet konsequenterweise mit einer filmisch anmutenden Verwandlung, bei der der Rabbiner zu Moses

²¹² Nelly Arcan, *Putain*, S. 113 [Passage 70].

²¹³ Hier ist man nahe an der medialen Inszenierung von *HURE*.

²¹⁴ Kathryn Norberg: „The libertin whore“, S. 238.

²¹⁵ Die Autorin stammt aus einer katholischen Gegend, in der andere Religionen kaum eine Bedeutung haben.

wird, den die Erzählerin „den Mann aus dem Katechismus-Unterricht und der Bibel meines Vaters“²¹⁶ nennt. Wie die Sexszene zu Ende geht, erfährt der Leser nicht. Michael, „qui était autrefois un Jack“, ist nur noch eine naive Abbildung in der Bibel des Vaters der Protagonistin und die Sexszene ist völlig verschwunden. Der Wechsel macht deutlich, dass es sich bei der Szene nur um eine Rückblende handelt. In dem Moment, in dem die Passage zu Ende geht, ist der Leser wieder vor dem Hurenzimmer auf dem Flur. Die Zeit steht still.

3.4.3 Die *mécanique des corps*

In *The libertine whore* schreibt Kathryn Norberg:

„How to animate the ‚flabby□ ‚overworked‘ and ‚lethargic‘ organ before her? Here is the pornographic task par excellence, one that absorbs most of her story.“²¹⁷

Auch in *Putain* steht das männliche Geschlecht im Zentrum der pornographischen Erzählung. Nelly Arcan spricht von:

„[...] *la multitude de mes clients qu'il me faut réduire à une seule queue pour ne pas m'y perdre* [...].“²¹⁸

Außer in den Nummern, in denen sie Konturen bekommen und einen Vornamen haben, werden die Freier im Text auf ihr Geschlecht – in wenigen Fällen auch auf ein anderes Partialobjekt²¹⁹ – reduziert. In *Memoirs of a woman of pleasure* hat das männliche Geschlecht einen ähnlichen Platz wie in *Putain*, aber dort gehört das, was als ein „Ding“, ein „Speer“, ein „Instrument“ oder eine „Maschine“ bezeichnet wird und noch viele weitere Namen hat, immer einem Individuum, das der Leser als Person kennenlernt und das trotz der Kraft, die dieser „Maschine“ eigen zu sein scheint, immer der Handelnde bleibt. In *Putain* ist es aus zwei Gründen anders.

1.

²¹⁶ Nelly Arcan, *Hure*, S. 112 [Passage 69].

²¹⁷ Kathryn Norberg, „The libertine whore“, S. 232.

²¹⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 17 [Passage 11] [Kursiv im Text; I.M.].

²¹⁹ Zum Beispiel der Müllsack, in den die Protagonistin gelegentlich hineinriecht, „um sich mit dem Liebesgeruch aller Freier aus den letzten Tagen zu tränken“. Nelly Arcan, *Hure*, S. 130 [Passage 79].

Erst einmal ist der Roman das Werk einer Frau, der Blick ist also weiblich. Mit der Autorin sieht die Protagonistin ein Organ von außen, das sie vom Körper, zu dem es gehört, in ihrem Vorstellungsvermögen umso besser trennen kann, als sie das Gefühl seiner Zugehörigkeit zu diesem Körper physisch nicht empfindet. Weder hat Cleland eine solche Reduktion von Männlichkeit im Sinn gehabt, noch hätte er sie als Mann nachempfinden können. Die Darstellung davon wäre eine Karikatur geworden. Cleland lässt seine Erzählerin dem männlichen Geschlecht nicht nur viele Namen geben, sondern das Organ hat bei ihm verschiedene Eigenschaften, die es jeweils einzigartig machen. Fanny Hill redet zum Beispiel von einem „großen Ding“, einem „strotzenden Speer“ und einem „hartnäckigen Instrument“. Es klingt karikierend, aber man sollte hier die durch Metaphern vermittelte Hypertrophie eher als pornographisch verstehen. Pornographie ist nie weit von Karikatur, die als überzeichnete Darstellung von einer visuellen Obsession zeugt, die zwar eine andere als die der Pornographie, die aber mit ihr kompatibel ist. Deshalb funktioniert Pornographie auch so gut als Comic. In *Putain* heißt das männliche Geschlecht einfach „queue“, ohne weitere Bezeichnung. Nelly Arcan schreibt:

„[...] je veux croire qu'il s'agit toujours de la même queue que je chatouille chaque fois de la même manière [...].“²²⁰

Tatsächlich gehört dieser Körperteil im Roman nie einem bestimmten Freier. In den Passagen, die ich als Nummern bezeichne, gibt es keine naturalistisch geschilderten anatomischen Großaufnahmen, und wenn es welche gibt, sind sie – wie in der Szene mit Jean de Hongrie – obszön, aber nicht pornographisch. Generell kann man sagen, dass die Nummern pornographische Szenarien beinhalten, dass diesen Szenarien aber die Bilder fehlen, die sie diesen Eindruck tatsächlich realisieren würden. Die sexuellen Begegnungen, die ihnen zugrunde liegen, muten den Leser pornographisch an, aber er „sieht“ nichts Entsprechendes. Alle pornographischen Bilder im Text sind in der Autofiktion zu finden, wo es keine Szenarien gibt, die sie realisieren könnten.

²²⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 60 [Passage 42].

2.

Zweitens ist es so, dass bei *Putain* der Blick auf das pornographische Objekt ein im Zeitalter der Photographie und des Pornofilms eingeübter ist. Die in der Neuen Pornographie eingesetzten Strategien des Sehens wären ohne die unaufhaltsame Annäherung des Kameraauges an das zu beobachtende Objekt in der Photographie und im Film undenkbar. Diese Annäherung hat eine Ästhetik geschaffen, die auch in die Literatur das Sehen prägt. Das Auge braucht jedoch ein Minimum an Distanz, um erkennen zu können, aber das innere Auge, die Vorstellungskraft, braucht keine, und da hinkt wiederum der Film hinterher. Für die Pornographie, die besessen darauf ist, die sexuelle Lust der Frau sichtbar zu machen, heißt das, dass sich das pornographische Objekt dem Blick immer entzieht, wobei diese Annäherung ständig weiter ausgereizt wird. Jean Baudrillard dazu über die Pornographie:

„Der Voyeurismus des Porno ist kein sexueller Voyeurismus, sondern ein Voyeurismus der Repräsentation und deren Verlustes, es ist ein durch den Verlust der Szene und das Hineinbrechen des Obszönen hervorgerufener Rausch.“²²¹

In *Putain* ist diese Annäherung eine Täuschung. Man findet im Roman Sex-Nummern ohne Bilder und Bilder ohne Sex-Nummern, die im Text so kleine Fragmente sind, dass man kaum noch von Sexualakten oder von Darstellung reden kann. Denn was wird dargestellt? Anhand der Fragmente kann der Leser feststellen, dass beinahe alle sexuellen Praktiken vorkommen, die auf der Kontrollliste von Ziplows *Film Maker's Guide to Pornography* stehen: „Masturbation“, „normaler Geschlechtsverkehr“, „oraler Sex“, „Analverkehr“, „lesbischer Sex“ und „Sado/Maso“. „Orgien“ gibt es nicht. Aber niemals ist der dargestellte Sex das Geständnis einer Lust, die sowieso niemals die der Protagonistin, sondern die der Freier ist. Durch ihre extreme Knappheit werden die Bildfragmente zu Material, das obszön ist und dessen Obszönität einen Rausch hervorruft. Ein Referent gibt es nicht: Die Fragmente sind zu knapp, um irgendetwas darzustellen außer sich selbst. Sie sind als eine obszöne Präsenz zu verstehen, die am Körper haftet, den die Protagonistin aber wieder für sich zu erobern versucht.

Das Reden über den Sex ist in *Putain* nicht wie im libertinen Roman von den Bildern, die ihn zeigen, getrennt, sondern die Bilder unterwandern die

²²¹ Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 46.

Reflexion, die die Bilder ihrerseits auch unterwandert. Nelly Arcan schreibt in einem besonders interessanten Fall:

„[...] et ainsi laissent-ils de grandes traînées de bave sur mes cuisses qu'ils regardent ensuite comme si ça venait de moi, tu mouilles jusqu'aux genoux mon amour, tu vois bien que tu aimes ça, et moi je leur souris gentiment, continue mon chéri, ne t'arrêtes surtout pas [...].“²²²

Die Ironie verhindert in diesem Teilszenario nicht das „Hereinbrechen des Obszönen“, von dem Baudrillard in Bezug auf die Pornographie spricht. Das Bild, das hier auch etwas mehr als ein Fragment ist, zeigt einen deutlichen Fall von *Interpassivität*²²³ die schon an sich obszön ist. Der Freier genießt für die Protagonistin und für den Leser ist es eigentlich egal, wer genießt. Die Speichelspuren auf den Schenkeln der Protagonistin werden zum Fetisch, während die Protagonistin, die nicht genießt, und der Freier, der doppelt genießt, in den Hintergrund treten.

Die extreme Zerstückelung, die Fetische schafft, und die Akkumulation dieser Fetische, die dadurch zustande kommt, dass die Zeit steht, sind die Operationen,, welche die Lustmaschine²²⁴ in *Putain* kennzeichnen. Der Blick richtet sich auf ein Gebilde wie aus Zahnrädern und heterogenen Bauteilen, die alle Teile einer Maschine sind, die perfekt funktioniert, aber keine Funktion zu haben scheint. Für die Autorin, die sie beschreibt, hat sie offensichtlich keine, denn sie spricht von einer Sexualität, „[...] qui n'avait rien de sexuel, mais tout de la mécanique, du tic nerveux à la limite.“²²⁵

Diese Lustmaschine erinnert an die Maschinen-Skulpturen von Jean Tinguely, ganz besonders an seine späten Arbeiten, in denen das Absurde einem Dämonischen gewichen war, das sich auch in der Lustmaschine in *Putain* manifestiert. Ich denke dabei speziell an Tinguelys sich selbst zerstörende Maschine im Museum of Modern Art in New York, die sich in einem Happening selbst zerstörte. Die Worte des Sexes, die selber Fetische sind, geben dem Räderwerk im Roman einen pornographischen Klang, der zugleich fasziniert und abschreckt. Die Sexualität erzeugt in *Putain* einen Leer-

²²² Nelly Arcan, *Putain*, S. 49 [Passage 33].

²²³ Vgl. Slavoj Žižek, *The plague of fantasies*, London, New York 1997, S. 111. Mit diesem Begriff beschreibt Žižek eine Situation, in der jemand eine andere Person oder gar einen Gegenstand für sich genießen lässt.

²²⁴ Der Ausdruck stammt von Jean Marie Goulemot, der ihn im Zusammenhang mit der *mécanique des corps* im libertinen Roman benutzt. Der Ausdruck wurde in diesem Zusammenhang im ersten Kapitel dieser Arbeit verwendet.

²²⁵ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

lauf. Dieser schafft den *moment*, der für die Protagonistin tödlich wäre, wenn er nicht zu einer Erkenntnis führen würde. Das, was ich eine Lustmaschine genannt habe, ist hier auch ein Folterinstrument. Wie immer bei Folter geht es darum, eine Wahrheit zu beleuchten, die nicht die Wahrheit der Folter selbst ist, hier also die der Lust, sondern eine andere, von der es – wie in Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*²²⁶ – nicht klar sein muss, welche sie ist und ob es sie gibt. In *Putain* steht die Tatsache, dass der Sex am Körper der Frau haftet, außer Zweifel.

4. Dekonstruktion und *reconstruction* in *Putain*

In *Littératures intimes* schreibt Sébastien Hubier: „L'autofiction se comprend comme la marque d'une volonté de déconstruction.“²²⁷ Und Ian Gregson in *Postmodern literature*:

„The dominant strategy of both postmodernist philosophy and postmodernist aesthetics is deconstruction, which is disbelief put into practice. Deconstruction is an anti-system, or a system that subverts systems; it is a mechanism that exposes mechanisms.“²²⁸

Die Fragmentierung der pornographischen Bilder in *Putain* ist nur ein Teil der Dekonstruktion, die dem Text zugrunde liegt. Es sind im Roman auch andere Diskurse vorhanden, die auch fragmentiert werden, die mit dem pornographischen Diskurs zusammenprallen und die im Zusammenprall mit ihm einen Dialog schaffen.

Man könnte meinen, dass die Nähe von *Putain* zum libertinen Roman in der im Romantext enthaltenen fragmentarischen Huren-Autobiographie begründet ist. Dies ist tatsächlich ein Hinweis auf diese Nähe und ein Spiel mit ihr, das es in anderen Werken der Neuen Pornographie zumeist nicht gibt.²²⁹ Die Huren-Autobiographie ist in *Putain* aber parodistisch. Die Protagonistin unterwandert eine traditionelle pornographische Erzählform, indem sie diese mit neuen Inhalten füllt. Üblich ist in der Neuen Pornographie eine Reflexion über die Mechanismen der Pornographie. Indem die Autorinnen sich einer

²²⁶ Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, in: *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*, hrsg. von Klaus Wagenbach, Berlin 1995.

²²⁷ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, Paris 2003, S. 128.

²²⁸ Ian Gregson, *Postmodern literature*, London, New York 2004, S. 1.

²²⁹ Wie man im Abschnitt 1 des III. Kapitels der Arbeit sehen wird, findet man auch andere Beispiele, aber sie sind nicht die Norm.

Sprache bedienen, die die Suche nach der Wahrheit der weiblichen Lust im Sinn hat, die sie nicht im Sinn haben, bleiben diese Mechanismen als leere Hülle in den Erzählungen vorhanden, wo sie aus theoretischer Sicht thematisiert werden. Die Art dieser Thematisierung ist von Werk zu Werk verschieden, weil die Zahl und die Art der Diskurse, die neben dem pornographischen Diskurs in den Werken zu finden sind, auch von Werk zu Werk unterschiedlich sind. Der Dialog zwischen ihnen ist dadurch immer ein anderer. In dem Licht dieses Dialogs beziehungsweise in dem Licht der Reflexion, die er begründet, erscheint in den Werken die Frage der Mainstream-Pornographie nach der Wahrheit des dargestellten Sexes obsolet.

4.1 Die anderen Diskurse

4.1.1 Die psychotherapeutische Erfahrung

In Serge Doubrovskys Konzept der Autofiktion spielt die psychotherapeutische Erfahrung eine zentrale Rolle. Es geht dabei nicht um die Dokumentation dieser Erfahrung. Vielmehr spricht Doubrovsky von einer „[...] expérience de parole, devenue expérience (autonome) d'écriture.“²³⁰ Eine solche Erfahrung gibt es in *Putain*. Sie ist auf sprachlicher Ebene ein wesentliches Merkmal des Textes, aber auch auf narrativer Ebene ist sie sehr präsent.

I.

Die Erfahrung der Analyse schafft in dem Roman einen *stream of consciousness*, der die Erzählerin in freier Assoziation²³¹ reden lässt und der sich in den Text einschreibt, noch bevor die Erzählerin über die Analyse redet.²³² Die freie Assoziation selbst ist in dem Roman eine Täuschung, aber als Stilmittel erlaubt sie der Erzählerin, von einem Diskurs abrupt in einen anderen zu wechseln, ohne für das Wechseln überhaupt einen Grund zu

²³⁰ Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, in: Ders., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, S. 66.

²³¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 100 [Passage 63].

²³² Nelly Arcan, *Putain*, S. 16 [Passage 10].

nennen. Die freie Assoziation ist das, was den Dialog zwischen den verschiedenen Diskursen artikuliert. Nelly Arcan schreibt:

„[...] et qu'est-ce qu'associer librement, je ne le sais pas, personne ne le sait [...].“²³³

Hier ist es ein *Trompe-l'Œil*: ein Simulakrum, das sowohl mit den Methoden der Analyse aufräumt, als auch mit einer Freiheit, die für die Protagonistin keine ist: Sie will mit ihren Worten verführen, um gehört zu werden. Nelly Arcan schreibt: „[...] et si le besoin de plaire l'emporte toujours lorsque j'écris [...].“²³⁴ Während sie vorgibt, frei zu assoziieren, schafft die Autorin einen Text, dessen extreme Dichte von einer minutiösen Konstruktion zeugt.

II.

Die therapeutische Erfahrung wird in zwölf Passagen des Romans thematisiert, in denen die Erzählerin entweder den Psychoanalytiker direkt anspricht:

„[...] écoutez ceci monsieur le psychanalyste et voyez par vous-même [...]“²³⁵,

oder über ihn spricht:

„Je me demande souvent ce que mon psychanalyste pense de mon cas [...]“²³⁶

Es gehört zum normalen Verlauf der Analyse, von der sie erzählt, dass die Protagonistin sich in ihren Psychoanalytiker verliebt. In dem zwanghaften System, das sie um sich herum aufgebaut hat, ist jeder Blick, mit dem sie nicht verführen kann, der Beweis ihres Scheiterns. Der Psychoanalytiker sitzt hinter ihr. Wenn sie ihn direkt anspricht, öffnet sich der Raum nach hinten, aber dieser verlängerte Raum gehört nicht dem Blick des Lesers, für ihn bleibt er unsichtbar. Deshalb wird man an die Liebesgeschichte zwischen Fanny und dem abwesenden Charles in *Memoirs of a woman of pleasure* erinnert. Dort kündigt die Liebe zwischen Fanny und Charles die Ideale der bürgerlichen Gesellschaft an, die in *Putain* längst realisiert sind. Die Liebe ist hier als der edelste Ort der Verführung zu verstehen, die außerhalb der Liebe im besten Fall banal, aber meistens nur obszön ist. Die Liebe schafft im Hauptteil von *Putain* eine lineare Erzählebene, die genau so wie die

²³³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 99 [Passage 63].

²³⁴ Ebd., S. 17 [Passage 10].

²³⁵ Ebd., S. 97 [Passage 62].

²³⁶ Ebd., S. 82 [Passage 55].

pornographische Erzählung, mit der sie eine Verbindung sucht und doch nicht schafft, diskontinuierlich ist. Würde die Liebe der Protagonistin erwidert, würde eine Tiefe in Erscheinung treten, die es im Roman aber nicht gibt und auch nicht geben soll.

III.

Eine wichtige Rolle bei jeder psychoanalytischen Kur spielt die Urszene, in der alles begründet ist. Eine solche Szene gibt es auch in *Putain*. Die Protagonistin erzählt, wie ihr Vater sie, als sie noch ein kleines Mädchen war, bei Doktorspielen überraschte und mit einer Stimme „vom Ende der Welt“²³⁷ ihren Namen sprach und damit seinen Anspruch auf ihren auf einmal obszön gewordenen Körper bekundete. Nelly Arcan schreibt:

„[...] et depuis la vie n'a plus été pareille, depuis que la vision de moi grimaçante s'est installée entre nous [...]“²³⁸

Die „vision [...] grimaçante“ ist der Ort einer Verführung: Es ist der Ort, wo der Blick des Vaters von dem Körper des jungen Mädchen gefangen gehalten wird und wo dieser Blick wiederum diesen Körper in einen Anblick verwandelt. Als „vision“ ist das kleine Mädchen eine reine Projektionsfläche, aber es ist ihr Blick, der den Vater in einen *Objekt-Blick* verwandelt. Dieser hypnotische Augenblick ist der, den die Protagonistin im Roman mit ihren Freiern ständig wiederholt. Als das, was Slavoj Žižek mit Gilles Deleuze „Repräsentation ohne Existenz“²³⁹ nennt, kann die Protagonistin zur Bestätigung ihrer Sichtbarkeit nicht genug Blicke auf sich ziehen. Der Anspruch des Vaters, um dessen Blick es letztendlich immer geht, und die Abwesenheit der Mutter, die in der Szene anderswo – im Garten – ist, die als „Existenz ohne Repräsentation“ immer dort ist, wo der Blick nicht ist, sind beide als Leitmotive im Roman zu betrachten. „Der Exzess der Materie ist [...] dem Exzess der Form streng korrelativ“²⁴⁰, schreibt Slavoj Žižek. Es ist in diesem Sinne, dass die Abwesenheit der Mutter im Roman ein Motor ist, der stärker ist als der Blick des Vaters, der erst einmal voraussetzt, dass irgendwas gesehen werden kann.

²³⁷ Nelly Arcan, *Hure*, S. 72 [Passage 48].

²³⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 72 [Passage 48].

²³⁹ Slavoj Žižek, *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke!*, Berlin 1999, S. 120.

²⁴⁰ Ebd.

4.1.2 Der Essay über den Körper

I.

Der Diskurs über den Körper liefert dem Text von *Putain* fast alle seine Motive und, obwohl der Roman nicht dezidiert reflexiv verfährt, möchte ich ihn einen Essay nennen. In Zusammenhang mit ihrer Schreibweise im Roman sprach Nelly Arcan von einem „parti pris esthétique et littéraire de la haine“.²⁴¹ Auch Christine Angot sprach von Wut, als sie über ihren Roman *L'inceste*²⁴² befragt wurde, und über ihren Roman *Truismes*²⁴³ sagte Marie Darrieussecq:

„J'ai écrit ce livre en état de colère. Je n'aime pas cette société dans laquelle je vis. Tout me révolte.“²⁴⁴

Die Wut in diesen drei Romanen ist keine, die blind macht. Sie macht die Autorinnen genauso wenig blind wie die Ekstase Catherine Millet in *La vie sexuelle de Catherine M.*, in dessen Vorwort die Autorin schreibt:

„Est-ce parce qu'il s'agit de sexe qu'on se serait attendu à ce que je renonce à ma conscience comme on y renonce dans l'extase?“²⁴⁵

Der Blick ist in *Putain* genau und analytisch. Niemals lässt die Wut die Protagonistin irrational werden. Sie beobachtet insistierend und aus größter Nähe.

II.

Während sich die meisten Werke der Neuen Pornographie im Rahmen feministischer beziehungsweise postfeministischer Diskussionen klar einordnen lassen, kennzeichnen die Äußerungen der Autorin Nelly Arcan diese als Außenseiterin. In Interviews spricht sie über die ‚Tyrannei‘ der Schönheit und der Mode, über die Beziehungen zwischen Männern und Frauen, über Weiblichkeit, über die Rivalität zwischen Frauen, über Sex, über Familie und über Bigotterie, aber man könnte weniger journalistisch auch sagen, dass sie

²⁴¹ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

²⁴² Christine Angot, *L'inceste*, Paris 1999.

²⁴³ Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris 1996.

²⁴⁴ Monique Perrot-Lanaud, *Les écrivains au féminin*, Ministère des Affaires étrangères, online im Internet, URL : www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/culture-medias-loisirs_19086/lettres_13694/ecrivains-aujourd-hui_14460/les-nouvelles-plumes-au-feminin-no-31-1998_37844.html.

²⁴⁵ Catherine Millet, „Pourquoi et comment“, S. II.

über den Körper redet: über seine ständige Verleugnung und über seine Reglementierung, über seine Verkleidung, seine Verstümmelung und seine Transformationen. In ihrem Beitrag mit dem Titel *Die Verhandlungen des Körpers* schreibt Elisabeth Bronfen:

„Als Schnittstelle zwischen dem Physischen und dem Bild dient der Körper in ästhetischen wie auch diversen wissenschaftlichen Diskursen dazu, die Frage zu diskutieren, was schön und was hässlich, was natürlich und was künstlich, was männlich und was weiblich, vor allem aber auch, wie die Grenze zu ziehen ist zwischen dem Lebenden und dem Toten.“²⁴⁶

Die Schnittstelle zwischen dem Physischen und dem Bild ist der Ort, wo alle Diskurse in *Putain* aufeinanderprallen. Immer geht es um die Fähigkeit beziehungsweise Unfähigkeit des Körpers, sich in ein Bild zu verwandeln. In *Die Versuchungen des Körpers* zitiert Elisabeth Bronfen John Berger, der in Bezug auf die ästhetische Praxis der Renaissance sagt, dass „Männer handeln, Frauen jedoch mit ihrem Körper in Erscheinung treten.“²⁴⁷

Das, was Berger für die Zeit der Renaissance beobachtete, ist auch heute noch zutreffend. Wenn eine Frau in der Öffentlichkeit zur Handelnden wird, muss sie zumindest in ihrer Rolle als Handelnde darauf verzichten, sich als Frau zu inszenieren. Die Protagonistin von *Putain* ist keine öffentliche Person wie andere Figuren der Neuen Pornographie. Sie beschäftigt sich ausschließlich mit ihrem Anblick. In dem Moment, in dem sie aufhört, Anblick zu sein, hat sie das Gefühl, sie würde aufhören zu existieren. Das, was Nelly Arcan ins Zentrum der Diskussion stellt, ist die Tücke des Bildes. Es wird nur sichtbar wird, wenn darin Weiblichkeit bestätigt wird. Das, was nicht eindeutig als weiblich zu identifizieren ist, bleibt unsichtbar. Das heißt aber, dass das Weibliche den Blick immer verführen können muss, der sie zu einem Anblick macht. Ein Mann, der schön ist und der sich darauf einlässt, mit dieser Schönheit zu einem Anblick zu werden, setzt seine Männlichkeit aufs Spiel. Er stellt seine Fähigkeit infrage, als Handelnder zu agieren. Die Frau kann aber nie schön genug sein, denn es wird von ihr erwartet, dass sie zum reinen Anblick wird. Dafür muss sie bereit sein, Natürliches mit Künstlichem zu überdecken, um den realen Körper zu verdrängen, dessen Existenz immer eine Schwere hat, die ihn daran hindert, zu erscheinen. Ein Anblick hat kein Gewicht, er ist reiner Schein. Die Frau, die, um zu handeln, darauf

²⁴⁶ Elisabeth Bronfen, „Die Versuchungen des Körpers“, in: *du*, Nr. 4/1998, S. 18.

²⁴⁷ Ebd., S. 21. Auch Linda Williams zitiert John Bergers Essay in *Hard Core*, S. 73.

verzichtet, ein Anblick zu sein, droht, unsichtbar zu werden. Traditionell hat der Mann dagegen an seiner Seite eine Frau, deren Anblick sie und vor allem ihn erscheinen lässt. Für die Autorin steht die Frau nach wie vor immer im Bühnenlicht als Anblick oder sie sitzt in der Dunkelheit des Zuschauerraums, von wo sie Zeugin eines Spektakels wird, das nicht einmal an sie gerichtet ist. Sie wird aus dem Spiel der Verführung ausgeschlossen. Der Blick verfolgt in *Putain* die ästhetische Praxis, auf die sich Elisabeth Bronfen in *Die Versuchungen des Körpers* bezieht und die John Berger in *Ways of seeing* darlegt, bis zum Schlusspunkt ihrer Logik. Einiges erscheint grotesk. Das Groteske ist hier als die Hülle zu verstehen, die bleibt, wenn diese Logik entlarvt wird. Im Kern des Essays über den Körper im Roman stehen die Gesetze, welche die Erscheinungen der Frau in unserer Gesellschaft bis heute bestimmen.

4.1.3 Poetische Bilder und literarische Anspielungen

I.

Der Zusammenprall der verschiedenen Diskurse lässt in *Putain* Bilder entstehen, die sehr zahlreich sind und ein wesentliches Merkmal der Sprache des Romans bilden. Wenn sie nicht als einfache Metaphern und Allegorien auftreten, dann als surreale Bilder, für die wie für Hologramme eine unauflösbare Verdoppelung typisch ist.

Beispiel 1: In der Passage 40 sagt die Erzählerin über den Prinzen, der ihre Mutter retten soll:

„[...] il n'existe pas mais il vaudrait mieux qu'elle le croie mort en route, quelque part dans les plantes voraces [...]“²⁴⁸

Wenn man nicht im Bereich der Botanik bleibt, sind fleischfressende Pflanzen meistens witzige Darsteller in der Welt der Comics. In dem Bild der Mutter, die vergebens wartet, weil die *plantes voraces* ihre letzte Hoffnung verschlungen haben, sind sie aber ein Fremdkörper, der Fremdkörper bleibt, und diese Unversöhnlichkeit fügt zur Tragik, die kalt lassen könnte, eine Lächerlichkeit hinzu, deren Obszönität der Indifferenz trotzt.

Beispiel 2: Am Ende der Passage 60 spricht die Erzählerin über ihren Hass gegenüber Frauen. Sie erzählt, dass sie so hart im Fitness-Center

²⁴⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 39 [Passage 40].

trainiert, um die Schönste zu sein, dass sie sich manchmal danach in der Kabine übergeben muss. Sie sagt über die Frauen, die ihr zusehen:

„[...] je les déteste [...] avec la force de ce recoin de mon esprit où je les assassine, avec mon corps qui s’incline et ma bouche qui leur demande pardon.“²⁴⁹

Es sind gleichzeitig zwei Bilder der Protagonistin, die hier sichtbar werden: ein erstes, in dem sie sich übergibt, und ein zweites, in dem sie sich verneigt und das Erbrochene zu den Worten wird, mit denen sie sich entschuldigt.

Beispiel 3: In der Passage 63 spricht die Erzählerin von sich als Kind:

„[...] attablée à mes rêves d’enfants, la tête plongée dans l’assiette de n’avoir pas trouvé d’appui [...].“²⁵⁰

„[A]ttablée à mes rêves d’enfant“ ist eine gewöhnliche Metapher, aber „la tête plongée dans l’assiette“ ist komplexer, da hier zwei Bilder gleichzeitig sichtbar werden: der physische Fall des Kopfes in den Teller und die abstrakte seelische Haltlosigkeit des Kindes.

II.

Es gibt im Text auch literarische Anspielungen²⁵¹, die entweder – wie die Anspielung auf die Fabeln von La Fontaine am Ende der Passage 44²⁵² – eine ähnliche Funktion wie die poetischen Bilder haben, oder sie holen fremde Stimmen zur Verstärkung hinzu, sodass die Erzählerin delegieren kann.

Das ist für die Stimme von Lautréamont der Fall, mit der die Erzählerin im Text eine Wut entfesselt, die nicht ihre ist, die für sie wütend ist, während sie selbst den Blick rational auf ihr Objekt richtet. In der Passage 66 heißt es über die Mutter, die im Roman nie weit weg ist, wenn man die *Chants de Maldoror* zu hören glaubt:

„[...] elle pourrait les pourchasser jusqu’à ce qu’ils retrouvent la vue et rejoignent leur maison pour ne plus vouloir en sortir, et enfin elle irait s’échouer sous leur fenêtres comme font les baleines sur la plage lorsqu’elles en ont assez d’être le plus gros des mammifères marins, elle pourrait creuser une tombe à coups de

²⁴⁹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 95 [Passage 60].

²⁵⁰ Ebd., S. 100 [Passage 63].

²⁵¹ Es gibt auch im Text filmische Anspielungen, auf die ich nicht im Detail eingehen werde, weil es sich um Stimmungen handelt, die man einem bestimmten Genre, wie Super-8-home-movies, Zeichentrickfilmen, französischen Schwarz-Weiß-Filmen der siebziger Jahre, aber keinem bestimmten Film zuordnen kann.

²⁵² Nelly Arcan, *Putain*, S. 64.

poings en criant leur nom, hurler longuement la nuit pour les rendre sourds à tout autre bruit et les empêcher de trouver le sommeil [...].²⁵³

Das gilt auch für die Bibel, die immer die Stimme des naiven Fundamentalismus des Vaters hörbar macht, der der Protagonistin, als sie ein Kind war, Geschichten daraus erzählte. Heute ist die Bibel für sie der Ort einer persönlichen Mythologie. Sie schafft für ihre Kindheitserinnerungen oft surreal wirkende Landschaften und sie bevölkert sie mit Figuren, an denen immer die Obszönität des Vaters haftet. Zu dieser Mythologie gehören:

- eine autoritäre Willkür, die für die Protagonistin immer die von alten Patriarchen ist,
- die Erscheinung eines obszönen Körpers, der tabuisiert wird,
- die Erscheinung einer hässlichen *Jouissance*, die ihre spektakuläre Bestrafung in sich trägt.

III.

Die Bilder im Text, aber auch die Anspielungen, die weniger flüchtig sind, werden im Text als das wahrgenommen, was Roland Barthes in *Le plaisir du texte* als „la mise en scène d’une apparition-disparition“²⁵⁴ beschreibt oder auch einfach „figuration“²⁵⁵ nennt, womit er meint, dass nichts dargestellt, sondern eine neue Realität geschaffen wird, die außerhalb des Textes nicht existiert. Die Poesie erlöst den Leser von der Indifferenz der Realität, die die Hyperrealität des Sexes auf andere Art und Weise auch aufreizt. Die Hyperrealität gehört zur Strategie der Neuen Pornographie, während die Poesie das eigentliche Thema des Romans ist. Sie ist der Ort, an dem die Erzählerin versucht, den Leser zu verführen.

Man könnte behaupten, dass die *apparitions-disparitions* im Text die gleiche Funktion wie die Masken haben, mit denen die Protagonistin ihre Freier verführt. Diese Masken bilden ein ‚Mehr‘ an Sinn und scheinen deshalb klarer, intensiver und wahrer als reale Weiblichkeit jemals sein kann. In *Roland Barthes par Roland Barthes* schreibt der Autor:

²⁵³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 104 [Passage 66] Zeilen 1–36, hier Zeilen 22–31 (Ausschnitt).

²⁵⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, S. 19.

²⁵⁵ Im Gegensatz zur „représentation“, Ebd., S. 88.

„La jouissance, ce n'est pas ce qui répond au désir (le satisfait) mais ce qui le surprend, l'excède, le dérouté, le dérive.“²⁵⁶

Und im gleichen Abschnitt zitiert er den Mystiker Jan van Ruysbroek, der sagte:

„J'appelle ivresse de l'esprit cet état où la jouissance dépasse les possibilités qu'avaient entrevues le désir.“²⁵⁷

Nach dieser Definition kann man sagen, dass die Bilder in *Putain* der Ort sind, an dem der Leser genießt. Die Bilder schaffen die *Jouissance*, die den Mangel des Lesers aufhebt. Die Nähe zu den Repräsentationen des Sexes kann den Eindruck erzeugen, dass es der Sex sei, der im Text den Mangel aufhebt. Er ist es auch an einigen Stellen, bei einigen Bildern und bei den obszönen Worten des Sexes, die als Fetische am Körper der Protagonistin haften. Die Lust- und Foltermaschine selbst lässt aber keinen Blick entkommen. Beinahe immer sind es die poetischen Bilder, die den Blick des Lesers zurückwerfen, wenn er in *Putain* glaubt, dass er den Sex anschaut. Der Text schmiegt sich an den Körper des Lesers an, aber die *Jouissance* zielt an seinem Begehren vorbei. Das ist für die Neue Pornographie typisch, bei der die Verführung immer einen Bruch aufweist. Dieser Bruch war schon ein Merkmal des libertinen Romans, in dem die physische Ekstase in den pornographischen Szenen niemals eine Antwort auf die gesprochenen Worte der libertinen Abhandlungen war. Vielleicht sollte man aber in dem Fall eher als von einem echten Bruch von einer Verschiebung zugunsten einer Lust an der Korruption der Sitten sprechen, die das Ziel der Worte waren.

4.2 Die heterogene Welt des Textes und die Strategie des Sehens

„Pas de catharsis au moyen de la confession. Pour qu'il y ait catharsis, il faut que ce que l'on a à dire prenne une forme, sorte de la psychologie. En ce sens, il n'y a que la poésie, le lyrisme qui permette une catharsis.“

Michel Leiris²⁵⁸

„Pour qu'il y eût catharsis et que ma délivrance définitive s'opérât, il était nécessaire que cette autobiographie prit une certaine forme, capable de m'exalter moi-même et d'être entendue par les autres.“

Michel Leiris²⁵⁹

²⁵⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975, S. 103.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris 1966, S. 251 [Kursiv im Text; I.M.].

I.

Die Poesie ist der Ort, den Nelly Arcan für die Katharsis, die sie *reconstruction* nennt, ausgesucht hat. Sie erzählt ihre Geschichte weit entfernt von der Realität, in der sie diese erlebt hat, in einem Raum, in dem Fragmente dieser Realität auftauchen, die aus mehreren heterogenen Diskursen stammen. Das hebt im Roman die Linearität auf, die für eine konventionell-realistische Erzählung typisch wäre. Der Raum in *Putain* ist ein rein literarischer Raum, in dem in Abwesenheit der anderen Dimensionen der realen Welt auch die Zeit aufgehoben ist. Das ist für eine postmoderne Erzählung nichts Ungewöhnliches, aber die Hyperrealität des Sexes schafft hier für den Blick eine Nähe und für den Raum eine Dichte, die eine Homogenität vortäuschen, die eigentlich nicht existiert. Man ist einfach zu nah, um den Verlust der Realität zu registrieren, die man glaubt in Großaufnahmen vor Augen zu haben. In dieser Welt schafft Nelly Arcan ein Ritual, das an das autobiographische Ritual im Werk von Michel Leiris sehr erinnert. In Zusammenhang mit *L'âge d'homme*²⁶⁰ sprach der Autor von einer Herausforderung und von einer Inszenierung, die er mit der des Stierkampfes vergleicht, die eine Distanz schafft, welche verhindert, dass der Kampf zu einem Gemetzel wird. Für Leiris war die autobiographische Entblößung erst durch eine Inszenierung möglich, die dieser eine poetische Form gab. Trotz ihres „unerhört intimen[n] Charakter[s]“²⁶¹ ist die Entblößung der Protagonistin in *Putain* auch eine Inszenierung. Dieses setzt auch hier eine Distanz²⁶² zum Leser und eine virtuelle Grenze voraus, die nicht überschritten werden kann. Der nackte Körper steht auf einer Bühne. Man darf kleinste Details aus größter Nähe sehen, aber als Ganzes bleibt dieser Körper unberührbar.

²⁵⁹ Michel Leiris, „De la littérature considérée comme une tauromachie“, Vorwort zur Neuauflage von *L'âge d'homme*, Paris 1946, S. 13 [Kursiv im Text; I.M.].

²⁶⁰ Über den Roman schrieb Doubrovsky, er sei „la tentative la plus radicale et la plus réussie de l'auto(bio)graphie moderne [...]“. Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, S. 64.

²⁶¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 14 [Passage 11].

²⁶² Diese Distanz wird – wie damals auch von Michel Leiris – von Nelly Arcan in der Öffentlichkeit aufrechterhalten.

II.

Es kann in der heterogenen Welt von *Putain* keine zentrale Perspektive geben: der Blick ist dezentriert. Durch den Titel des Romans gibt die Autorin aber eine Richtung an. Genauso wie Leiris in *L'âge d'homme* führt sie den Leser aus dem Blickwinkel der Sexualität in die poetische Welt des Romans und die Hyperrealität des Sexes bestätigt diesen Blickwinkel. In *L'âge d'homme* beschreibt Leiris in allen Einzelheiten seine Sexualität, um ihre Einmaligkeit und damit auch seine zu bekunden. Die Herausforderung lag für den Autor in der genauen Beschreibung und in der Offenbarung von obszönen Details in einem Text, der kein erotischer Roman, sondern seine Autobiographie war. Es war Leiris bewusst, dass er mit der öffentlichen Bekundung dieser Details das Risiko einging, zur Angriffsfläche zu werden. Diese Angst findet man ebenso bei Nelly Arcan, deren Protagonistin sagt: „Je pense souvent à mes parents qui liront un jour ces pages [...]“²⁶³

Auch für andere Autorinnen der Neuen Pornographie ist diese Angst ein Thema. Catherine Millet sagte zum Beispiel, dass sie *Das sexuelle Leben der Catherine M.* nicht geschrieben hätte, wenn ihre Eltern noch gelebt hätten oder wenn sie Kinder gehabt hätte. In *Putain* ist die Herausforderung aber insofern eine andere, als die Sexualität, über die gesprochen wird, nicht die der Autorin und auch nicht die der Protagonistin ist, die sagt: „[...] d'ailleurs qu'est-ce que vous savez de ma jouissance, vous n'en savez rien [...]“²⁶⁴

Die Sexualität, aus deren Blickwinkel der Leser das Ritual, das die Autorin inszeniert, beobachtet, ist die, welche die Freier von der Protagonistin verlangen. In der Summe der Wünsche ist diese eine Abstraktion. Es gibt eine solche Sexualität nicht. Es ist also kein Wunder, wenn der Leser im Roman auf eine Leere trifft. Die Herausforderung liegt in *Putain* weniger in der Enthüllung einer Sexualität, die ohnehin nicht die der Protagonistin ist, als in der Entfremdung, die dadurch zustande kommt, dass sich die Protagonistin durch diese fremde Sexualität versucht zu definieren. Denn der Blickwinkel, aus dem die Protagonistin sich selbst ansieht, ist auch der der Sexualität, die auf sie projiziert wird. Sie weiß, dass dies eine Entfremdung bedeutet. Es ist das, was sie meint, wenn sie am Ende des Romans sagt:

²⁶³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 46 [Passage 31].

²⁶⁴ Ebd., S. 182 [Passage 109].

„[...] mais ça n'arrivera pas [...] car ces choses-là ne se produisent jamais lorsqu'on [...] interpelle la vie du côté de la mort [...].“²⁶⁵

Der „Blickwinkel des Todes“, von dem sie spricht, ist der des Unpersönlichen, der Leere und des Scheins.

In dem bereits zitierten Artikel *Die Versuchungen des Körpers* schreibt Elisabeth Bronfen, weiterhin anschließend an John Berger:

„Männer sehen Frauen an. Frauen sehen sich, wie sie angesehen werden. *Der sich selbst Betrachtende in der Frau* ist männlich; *die Betrachtete* weiblich. So verwandelt sie sich in ein Objekt – und besonders in ein Objekt des Blickes: einen Anblick. Der ‚ideale‘ Zuschauer wird immer als männlich angenommen, und das Bild der Frau soll ihm schmeicheln.“²⁶⁶

Der sich selbst Betrachtende²⁶⁷ in der Protagonistin ist in *Putain* männlich und die Bilder, die ihm schmeicheln, sind die, die man als die Kodierung eines männlichen Imaginären bezeichnen könnte, das die Protagonistin als ihres annimmt. Sie verbindet dieses männliche Imaginäre aber nicht mit irgendeiner Wahrheit. Der sich selbst Betrachtende, der hier gleichzeitig die Betrachtete ist, hat mit der Verdinglichung dieser eigentlich keine Probleme. Er genießt ihren Anblick und sie genießt es durchaus, ein Anblick zu sein. Das, was für den sich selbst Betrachtenden im Roman problematischer ist, ist, dass er sich in diesem Anblick nicht wiedererkennt. Die Protagonistin wird mit Bildern konfrontiert, die vorgeben, eine Frau zu zeigen, die aber keine Frau ist und die sie selbst erst recht nicht ist. Dieser Anblick ist das Objekt der *reconstruction*, um die es geht.

In *Memoirs of a woman of pleasure* ließ Cleland so oft wie möglich den Blick der Freier von Fanny über sie erzählen. Der sich selbst Betrachtende in der Protagonistin, der die Worte eines männlichen Autors sprach, blieb so weit wie möglich im Hintergrund. In *Putain* lässt die Erzählerin gelegentlich die Freier zu Wort kommen, aber sie tut es, um die Befremdung deutlicher zu machen. Der sich selbst Betrachtende sieht in *Putain* aus dem gleichen Blickwinkel wie die Freier, aber die Frau, die sie betrachten, ist nicht die gleiche. Mit der gleichen Akribie wie Leiris in *L'âge d'homme* beschreibt

²⁶⁵ Nelly Arcan, *Putain*, S. 187 [Passage 111].

²⁶⁶ Elisabeth Bronfen, „Die Versuchungen des Körpers“, S. 21 [Hervorhebung von mir; I.M.].

²⁶⁷ Indem der Leser in der deutschen Übersetzung des Wortes „surveyer“, das John Berger in *Ways of seeing* benutzt, über die männliche Form „der sich Betrachtende“ stolpert, erlebt er genau die Spaltung des männlichen Betrachtenden und der weiblichen Betrachteten, welche die Gesellschaft in jede Frau einlegt.

Nelly Arcan in *Putain* eine Sexualität, die zwar nicht die der Protagonistin ist, an der diese aber immer auch Anteil hat – bis sich die Nähe verkürzt und der Anblick verschwindet. Dann wird sie zum reinen Objekt eines fremden Begehrens. Immer dort, wo der Anblick verschwindet, fängt für sie die Wut an.

5. Die Neue Pornographie

In einem Interview sagte Nelly Arcan: „Je vis beaucoup dans le regard que les autres portent sur moi [...]“.²⁶⁸ Man hat in *Putain* eher den Eindruck, dass eine Logik kulminiert und implodiert, als dass eine neue Ordnung in Sicht wäre. Der Körper wird im Roman von alten Kodierungen beherrscht. Er wird entkörperlicht und vereinnahmt und doch kann sich die Protagonistin von den Bildern nicht trennen, die auf sie projiziert werden.

Während die Protagonistin erzählt, dass sie sich „nur flüchtig“²⁶⁹ und „aus den Augenwinkeln heraus“²⁷⁰ betrachten will und dass sie deswegen im Bad die Glühbirnen um den Spiegel herum herausdreht, „bis sich eine Zone der Dunkelheit zwischen [sie] und [ihr] Spiegelbild schiebt“²⁷¹, ist der Blick der Autorin frontal und der sich selbst Betrachtende im Roman sieht die Betrachtete aus einer Nähe, die keine Zone der Dunkelheit zulässt. In Bezug auf Pornographie spricht Slavoj Žižek in *Ein Triumph des Blicks über das Auge* von der „Substanz des Genießens“²⁷², die nur aus den Augenwinkeln wahrgenommen werden kann. Der Körper, den der sich selbst Betrachtende in der Protagonistin in *Putain* betrachtet, hat keinen „sublim-mysteriösen Punkt“²⁷³ und die Protagonistin wäre von ihrem Gesicht „total beansprucht“²⁷⁴, wenn die Akkumulation der Bilder ihre Aufmerksamkeit nicht zerstreuen würde. Es gibt im Roman kein Bild, das ihren Blick – und damit auch den Blick des Lesers – vereinnahmen könnte, denn das nächste Bild hat das vorige immer bereits verschwinden lassen. Außerdem bleiben durch

²⁶⁸ François Couture, „Nelly Arcan 3D“.

²⁶⁹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 129 [Passage 78].

²⁷⁰ Ebd., S. 129 [Passage 78].

²⁷¹ Ebd., S. 129 [Passage 78].

²⁷² Slavoj Žižek, „Der Hitchcocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage“, in: Ders. (Hrsg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Wien 1992, S. 43-68, hier S. 47.

²⁷³ Ebd., S. 48.

²⁷⁴ Nelly Arcan, *Hure*, S. 129 [Passage 78].

die Nähe diese Bilder Fragmente, die als Spiegelbilder nicht erkennbar sind. Sie sind Puzzlestücke und das Material der Wiederbelebung des Körpers der Protagonistin – ich spreche absichtlich nicht von einer Wiedereroberung, die die Realität unserer Gesellschaft nicht erlaubt. Mit Wiederbelebung meine ich, dass der Körper der Frau für eigene Inhalte durchlässig wird, die bis zu den Entwürfen vom *Post Porn* reichen können.

Der Diskurs der Neuen Pornographie schafft in *Putain* eine Reflexion über Körperbilder, die einen multiplen Körper in Erscheinung bringt. Dieser Körper durchdringt die Erzählung und steht in direkter Verbindung mit der *reconstruction* der Protagonistin.

Das „Abenteuer der Sprache“, von dem Doubrovsky in seiner Definition der Autofiktion spricht²⁷⁵, lässt auch einen Körper entstehen, der rein poetischer Natur ist. Als reiner Text hat dieser Körper keine Materialität. Er gehört der Autorin allein und gehorcht eigenen Gesetzen. Doubrovsky schreibt:

„[...] le pouvoir poétique du langage [...] constitue en soi le lieu de l'élaboration du sens: s'il n'oblitére point la référence, il la problématise, dans la mesure où il soumet le registre de la vie à l'ordre du texte.“²⁷⁶

So überraschend sie erscheinen mag, bildet die Wiederbelebung in *Putain* einen Grundzug, der für die Neue Pornographie typisch ist. Ich werde im weiteren Verlauf der Arbeit diesen Grundzug untersuchen, aber hier möchte ich erst einmal im Detail zeigen, wie der poetische Körper entsteht und wie die Wiederbelebung funktioniert. Durch die unterschiedliche Form der Reflexion ist die Wiederbelebung in den Werken der Neuen Pornographie immer unterschiedlich, aber sie funktioniert immer auf gleiche Weise.

5.1 Die Körperbilder

5.1.1 Der unversehrte phallische Körper

Nelly Arcan schreibt in *Putain*:

„[...] mon sexe n'apparaît pas avec assez de netteté, je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice, et tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe,

²⁷⁵ „L'aventure du langage“, Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris 1977, auf dem Buchcover (hintere Seite).

²⁷⁶ Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, in: Ders., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, S. 64.

pour que jamais ne soit vu ce qui n'a pas été paré, le corps brut, déchu de ce qui fait de lui un vrai corps de femme [...].²⁷⁷

Die Verdoppelung der Zeichen, von der die Protagonistin spricht, stellt genau das dar, was Baudrillard in *Der symbolische Tausch und der Tod* ein „Verglasen der Nacktheit“²⁷⁸ nennt, bei dem der Körper wie von einer zweiten Haut umhüllt wird, die ihn „pazifiziert“, die seinen Mangel negiert und ihn in ein phallisches Objekt verwandelt. Diese zweite Haut ist das Thema des unversehrten Körpers in *Putain*. An einer anderen Stelle sagt die Erzählerin:

„[...] que faire avec cette peau sinon la couvrir d'une autre peau, cacher ce qu'elle finira par montrer à la surface, les veinules et le luisant [...].“²⁷⁹

Die makellose Oberfläche dieser künstlichen Haut wird zum Ort einer Inszenierung, die den Körper zum phallischen Bild werden lässt. In der Betrachtung dieses Bildes wird der Mann, so Baudrillard, „von seinem eigenen Bild fasziniert“.²⁸⁰ Der Körper aus Fleisch und Blut wird hinter der zweiten Haut zum Träger für dieses Bild. Die Rolle scheint undankbar, aber auch in dieser Funktion wird die Protagonistin Teil des künstlichen Wesens, das dabei entsteht. Und die Inszenierung selbst fasziniert sie. Über die Haut, die sie ständig entblößt, lässt sie Haut über Haut wachsen und in dem komplexen Spiel des An- und Ausziehens, das Haut zu Kleidern und Kleider zur Haut werden lässt, wird der Körper zu einem schillernden Gebilde. Baudrillard schreibt:

„Verführen heißt als Realität zu sterben und sich als Täuschung zu produzieren. Es bedeutet, in die Falle der eigenen Täuschung zu gehen und sich in einer verzauberten Welt zu bewegen. Darin liegt die Macht der verführerischen Frau, die ihrem eigenen Begehren in die Falle geht, die daran Vergnügen findet, selbst eine Täuschung zu sein, in deren Falle wiederum die anderen gehen werden.“²⁸¹

Die Protagonistin spricht an vielen Stellen im Roman über die Entfremdung, die der phallische Körper für ihren physischen Körper bedeutet, der zu einer „Staffage“²⁸² reduziert wird. Sie sagt:

„[...] et lorsque je suis seule je cherche sur moi le tour de taille et les jambes, je cherche mais je ne trouve rien de ce qui a été approuvé, noté, salué, qu'a-t-il pu se passer pour que je sois si inadéquate, hors définition, pour que les miroirs ne

²⁷⁷ Nelly Arcan, *Putain*, S. 24 [Passage 20].

²⁷⁸ Vgl. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 160.

²⁷⁹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 35 [Passage 25].

²⁸⁰ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 160.

²⁸¹ Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 98.

²⁸² Nelly Arcan, *Hure*, S. 23 [Passage 20].

me renvoient plus qu'une doublure qui ne veut rien, ne cherche plus ou si peu, que la confirmation de sa visibilité [...]“²⁸³,

und:

„[...] ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme [...]“²⁸⁴,

sowie:

„[...] la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre [...]“²⁸⁵

Als Edelhure ist die Protagonistin ein Kult-Objekt²⁸⁶, in dem eine Vielzahl von Bildern zusammentreffen. Sie will aber mehr, sie will ein Star sein. Sie will nicht mehr im gedämpften Licht ihres Hurenzimmers, sondern im hellen Licht des Ruhmes erstrahlen. „Stimmt, es macht mich rasend, dass ich nicht zu den schönsten Frauen des amerikanischen Films gehöre“²⁸⁷, sagt sie und sucht ganz bewusst nach dem Blick, der sie „eine ganze Titelseite einnehmen ließe“²⁸⁸, der ihren Körper also in ein mediales Bild verwandeln würde. Sie sagt:

„[...] j'en fais tout ce que je peux dans l'espoir de le retrouver un jour dans une revue de maillots de bain, étalé cent mille fois dans tous les kiosques à journaux de tous les pays du monde [...]“²⁸⁹

Dieser Körper, der nur Schein ist, kann endlos vervielfältigt werden. So träumt die Protagonistin über ihre Wunschfantasie einer *wonder woman* hinaus von einer ganzen Dynastie von Klonen. Sie wechselt vor ihren Freiern ihren Namen, bis jede Geste, die sie macht, eine andere Frau zum Vorschein bringt.²⁹⁰ Die Bilder dieser Monogenese sind die eines bizarren Garten Edens und ihre unaufhörliche Vermehrung mutet eher unheimlich als unschuldig an. Hinter dem phallischen Objekt, das die Protagonistin ihren Freiern entgegenhält, steht jemand, der diesen ansieht, wie er angesehen wird, und der nicht genug davon haben kann. Man ist an einen Vampir

²⁸³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 25 [Passage 20].

²⁸⁴ Ebd., S. 45 [Passage 30].

²⁸⁵ Ebd., S. 85 [Passage 55].

²⁸⁶ Vgl. Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 129.

²⁸⁷ Nelly Arcan, *Hure*, S. 104 [Passage 65].

²⁸⁸ Ebd., S. 87 [Passage 56].

²⁸⁹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 169 [Passage 101].

²⁹⁰ Auch die Freier ändern ihre Namen, aber sie tun es, um ihre Identität zu schützen. Bei ihnen handelt es sich eher um eine Substitution, während auf der Seite der Protagonistin der Eindruck von frei flottierenden Zeichen und von einem nie enden wollenden Überschuss entsteht.

erinnert, was eigentlich nicht verwundert, denn dieser Körper dürstet nach der „Bestätigung seiner Ansehnlichkeit“.²⁹¹ Nicht einmal vor dem Blick eines Vergewaltigers macht er halt. Die Protagonistin sagt:

„[...] il aurait fallu que fasse voler mes cheveux un peu plus, que je laisse voir une petite culotte blanche sous une jupe d'écolière, il aurait fallu que je fréquente les coins sombres et que je farde toute ma personne de ma fureur, de mon désir de faire perdre la tête [...].“²⁹²

Als der Ort der Verführung steht der phallische Körper im Zentrum des Diskurses von *Putain*. Baudrillard spricht in *Von der Verführung* von einer „Ästhetik des Verschwindens“²⁹³, und dementsprechend tut die Protagonistin in *Putain* alles, was in ihrer Macht steht, um das Reale an ihrem Körper zu verdrängen. Für sie gibt es keine Alternative, obwohl sie weiß, dass sie nur scheitern kann, dass sie bereits gescheitert ist. Die Spuren des Realen an ihrem Körper sind so viele Zeichen seiner Vergänglichkeit. Nelly Arcan sagte in einem Interview:

„Parfois je me dis que la grande leçon de la vie d'une femme, c'est d'apprendre à ne plus être la plus belle.“²⁹⁴

5.1.2 Der verstümmelte Körper

Der verstümmelte Körper ist einer, an dem die Masken der Weiblichkeit an der glatten Oberfläche des Scheins anfangen sich abzuzeichnen und konkreter werden. Damit werden die Verstümmelungen sichtbar, die sie hinterlassen. Dieser Körper ist der Ort, an dem die Künstlerin Orlan ihre Body-Art Performances schafft. Und er wird in *Putain* zum Ort einer imaginären Performance, wenn die Protagonistin sagt:

„[...] et de là je pourrai enfin montrer ma laideur même si vous ne voulez pas en entendre parler, je dévoilerai mes coutures de poupée qu'on a jetée en bas du lit [...].“²⁹⁵

Die „Puppennähte“, über die sie redet, sind das Thema des verstümmelten Körpers. Sie sind im Roman in der Form von Narben am Körper der Protagonistin sichtbar und ihre Enthüllung bedroht den Zauber: das, was Guy

²⁹¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 23 [Passage 20].

²⁹² Nelly Arcan, *Putain*, S. 91 [Passage 59].

²⁹³ Ebd., S. 119.

²⁹⁴ Pascale Navarro, „Journal Intime“.

²⁹⁵ Nelly Arcan, *Putain*, S. 87 [Passage 56].

Debord in den *Commentaires de la société du spectacle* die „ordre merveilleux“²⁹⁶ des Spektakels nennt, die immer auf der Seite des Scheins ist. In ihren Performances, die zur Body Art gehören, geht Orlan viel weiter als Nelly Arcan in *Putain*. Ihre Performances sind ein frontaler Angriff auf den Schein. Durch chirurgische Operationen lässt die Künstlerin ihr Gesicht nach verschiedenen Schönheitsvorstellungen verändern²⁹⁷ und ihr verändertes Gesicht wird zu einer Maske, die diese Vorstellungen thematisiert. In *Body Art/Performing the subject* schreibt Amelia Jones:

„[...] Orlan's work points to the fact that plastic surgery, rather than allowing us to gain control over our bodies, exacerbates our subordination to their vulnerabilities and mortality – a subordination all the more dangerous for women, due to its long precedent in Western representation and thought. [...] Orlan returns us to the inexorable corporeality of the self, revealing the tenacious refusal to abandon the body as a site of interpersonal exchange and interaction, as a site for ‚authorizing our own existence‘.“²⁹⁸

Dadurch, dass die Operationen gefilmt werden, wird der Prozess selbst bei Orlan zu einem Teil der Arbeiten. „Meine Kunst soll einschlagen wie eine Bombe“²⁹⁹, sagt sie und auch in *Putain* soll die Enthüllung der „Puppennähte“ der Protagonistin nicht unbemerkt bleiben. Nelly Arcan schreibt: „[...] je mourrai comme on meurt au théâtre, dans le fracas des tollés.“³⁰⁰

Der Körper ist im Roman wie in den Performances von Orlan der Ort von Veränderungen, die für ihn tödlich werden können. Eigentlich erinnert der Körper der Protagonistin an den Körper von Jean de Hongrie, dem Freier, von dem sie sagt, dass er einen „zusammengeflickten Körper“³⁰¹ hätte. Auch ihr Körper ist durch ein Netzwerk von Linien markiert, die aber kaum sichtbar oder gar virtuell sind. Diese Linien grenzen Zonen ab, innerhalb derer irgendetwas vergrößert, gestrafft, geschminkt, gefärbt oder trainiert werden muss. Die Erzählerin spricht von einer „mise en détails“³⁰² und der Ausdruck beschreibt sehr bildlich die Operation, die aus einem

²⁹⁶ Guy Debord, *Commentaires de la société du spectacle*, Paris 1988, S. 52.

²⁹⁷ Diese Veränderungen sind parodistisch. Philip Auslander schreibt: „Orlan [...] plans to give herself ‚the nose of a famous unattributed School of Fontainebleau sculpture of Diana, the mouth of Boucher's Europa, the forehead of Leonardo's Mona Lisa, the chin of Botticelli's Venus and the eyes of Gerome's Psyche‘.“ Philip Auslander, *From Acting to Performance*, London und New York 1997, S. 128.

²⁹⁸ Amelia Jones, *Body Art/Performing the subject*, Minneapolis und London 1998, S. 227-228.

²⁹⁹ „Zeigelust, Schaulust. Die nackte Wahrheit“, in: *Geo Wissen* 35/ 2005, S. 130.

³⁰⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 87 [Passage 56].

³⁰¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 138 [Passage 82].

³⁰² Nelly Arcan, *Putain*, S. 169 [Passage 102].

ganzen Körper einzelne Teile herausschneidet und manipuliert, bis der Körper als Ganzes nicht mehr rekonstruierbar ist. Traditionell ist der Körper der Frau nie ganz. Er ist immer zweigeteilt. Die Protagonistin ist sich in *Putain* dieser Zweiteilung sehr bewusst, wenn sie in der Badewanne liegend, nur Kopf und Füße schauen aus dem Wasser, träumt, sie wäre die Assistentin eines Zauberers und wäre in einer Kiste, die dieser gerade durchgesägt hätte:

„[...] des heures à se figurer l'échec de la reconnexion, le beau visage contracté par l'horreur d'être deux, la panique des jambes qui ont perdu leurs yeux [...]“³⁰³

Bei Orlan ist die Zerstückelung der parodistische Versuch, ein neues Ganzes zu schaffen. Nelly Arcan weicht von traditionellen Vorstellungen von Schönheit nicht ab, aber die Sichtbarmachung von Prozessen, die aus dem Körper das Leben austreiben, ist ähnlich wie bei Orlan anarchistisch. Jeder Eingriff bezweckt im Roman eine Optimierung, die den Eintritt des Körpers in die Welt des reinen Scheins vorbereitet. Jeder Schnitt erfolgt entlang Markierungen, die damit auch thematisiert werden. Masken werden angepasst, die der phallische Körper tragen wird. Der verstümmelte Körper ist eine Art Schneiderpuppe, an der die Nähte genauestens geplant werden, die am phallischen Körper unsichtbar werden sollen.

5.1.3 Der reale Körper

Der reale Körper ist in *Putain* der Körper der Mutter, von dem die Protagonistin fürchtet, dass er zu ihrem Körper werden könnte und aus dessen Nähe sie sich mit aller Kraft herausreißen will. Sie beschreibt ihre Mutter als Larve: etymologisch ein Gespenst (vom lateinischen Wort „larva“) und zoologisch ein formloses Wesen, das in sich die Vollkommenheit seiner künftigen Gestalt trägt, deren Erlangen aber eine Metamorphose erfordert. Von sich sagt die Protagonistin, sie sei eine „Schlumpfine“, eine Bezeichnung, die aus der Welt der Comics stammt.³⁰⁴ Als Comic-Figur ist sie nur Form. Für sie würde das Verschwinden der Form zwangsläufig eine Auslöschung bedeuten. Besonders bedroht fühlt sie sich durch das, was vom

³⁰³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 127 [Passage 78].

³⁰⁴ Die Schlümpfe sind Comicfiguren, die 1958 als Figuren der Comicserie *Johann und Pfiffikus* des Magazins *Spirou* entstanden sind und vom belgischen Zeichner Peyo entworfen wurden.

„Hintern herabhängt, was an den Seiten absteht und beim Gehen mit-hüpft“.³⁰⁵ Bedrohlich ist aber generell der „Überschuss, der überall herabfließt“³⁰⁶, der als Manifestation dessen, was Camille Paglia in *Sexual Personae* das *Chtonische* nennt, betrachtet werden kann: „The female body is a chthonian machine, indifferent to the spirit who inhabits it.“³⁰⁷

Der reale Körper in *Putain* ist ein archaischer, obszöner Körper, der nicht nur ein Gewicht hat, mit dem der phallische Körper nichts anfangen kann, sondern es gibt an ihm nichts, woran der Blick haften bleiben könnte. Die Protagonistin spricht über die Lippen, die sich vom Gesicht zurückziehen:

„[...] les lèvres trop petites qui se retireront du visage pour fuir je ne sais quelle menace au-dehors [...]“³⁰⁸

Und über die Brüste, die die Flucht ergreifen:

„[...] déjà les seins se tiennent loin des caresses, ils battent en retraite quelque part où personne n'a envie d'aller [...]“³⁰⁹

Aber könnte es nicht so sein, dass die Brüste deshalb hängen, weil kein Blick da ist, der sie stützt? Ist es nicht vielleicht auch so, dass Lippen und Brüste sich zurückziehen, weil kein Blick da ist, um sie zu „verführen“?³¹⁰ Es gehört zur „visuellen Obsession“³¹¹ der Pornographie, dass der Blick den Weg bis ins Innere des weiblichen Körpers sucht, um seine Lust ohne jeden Zweifel nachweisen zu können. Aber auch die Pornographie hat Angst vor dem *Chtonischen*. Sie zeigt aus großer Nähe Organe, die das *Chtonische* negieren. Oder es muss als Fetisch erkennbar sein. Der reale Körper in *Putain* konfrontiert den Leser mit einem Zuviel, das poetischer, nicht pornographischer Natur ist. Auch als „Abdruck eines Körpers unter der Bettdecke“³¹² dargestellt, scheint dieser Körper beziehungsweise das Zuviel, das ihn auszeichnet, mit einer Aushöhlung einherzugehen, die die Angst der Protagonistin schürt, sie könnte verschwinden. Sie würde aufhören, Objekt des Blickes zu sein. Der reale Körper ist in *Putain* eher der Ort von Metamor-

³⁰⁵ Nelly Arcan, *Hure*, S. 40 [Passage 29].

³⁰⁶ Ebd., S. 182 [Passage 106].

³⁰⁷ Camille Paglia, *Sexual Personae*, London, New Haven 1990. S. 10.

³⁰⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 41 [Passage 28].

³⁰⁹ Ebd., S. 91 [Passage 59].

³¹⁰ Das Konzept der Verführung als ein „In-Erscheinung-treten-Lassen“ übernehme ich von Jean Baudrillard.

³¹¹ Der Ausdruck stammt aus Jean-Louis Comollis *scientia sexualis*. Er wird hier aus Linda Williams' Studie *Hard Core* übernommen.

³¹² Nelly Arcan, *Hure*, S. 7 [Passage 4].

phosen als der eines Zerschneidens, wie es der verstümmelte Körper war. Denn egal, was man herausschneidet, er bleibt als formlose Masse unverändert er selbst. Die Tatsache, dass man etwas herausschneidet, kann nur den Weg zu einer Metamorphose ebnen. „[J]e deviendrai“, sagt Nelly Arcan und schreibt:

„[...] voilà pourquoi il faudrait qu'on me coupe la tête, qu'on m'arrache la peau, [...] il faudrait me dépecer jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que les os, et au moment de ne plus offrir de surface où elle puisse déposer sa charge, je deviendrai quelqu'un qui ne sera pas elle [...].“³¹³

In der Passage 66, über die ich in Bezug auf das Lautréamont-Zitat gesprochen habe, geht es um das *Chtonische* am Körper der Mutter:

„[...] personne ne voudra l'embrasser, pas même les aveugles car ils savent sentir les choses [...].“³¹⁴

Sogar Blinde erkennen von Weitem die Materie des realen Körpers, sie wissen sie abzuwehren, und würde die Mutter sie in die Enge treiben, würden sie aus dem Fenster springen, um ihr zu entkommen. Versöhnliche Augenblicke sind im Roman extrem selten, aber einen gibt es in derselben Passage, wenn die Erzählerin sagt, dass man versuchen sollte, sich mit dem Anblick des realen Körpers zu versöhnen. Sie spricht über alte Frauen und sagt:

„[...] il faut les regarder en les invitant d'un sourire même si c'est d'un sourire nerveux, pressé d'en finir [...].“³¹⁵

Die Nervosität, von der die Rede ist, ist die des Blickes, der nicht weiß, woran er haften bleiben soll; der nichts identifiziert, das zu einem Objekt des Blickes werden könnte. Letztendlich bleibt der reale Körper von einem Wohlwollen abhängig, das immer irgendwann ausbleibt.

Das *Chtonische* ist im apollinischen³¹⁶ Diskurs von *Putain* grundsätzlich eine Gefahr. Im libertinen Roman, der auch ein apollinischer Diskurs war,

³¹³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 139 [Passage 83].

³¹⁴ Ebd., S. 104 [Passage 66].

³¹⁵ Ebd., S. 105 [Passage 66].

³¹⁶ Ich beziehe mich auf die Bedeutungen, die Camille Paglia in *Sexual Personae* dem „Apollinischen“ beziehungsweise dem „Dionysischen“ zuweist. Sie schreibt: „My theory is this: Dionysus is identification. Apollo objectification. [...] Apollo makes the boundary lines that are civilisation but that leads to convention, constraint, oppression. Dionysus is energy unbound, mad, callous, destructive, wasteful. Apollo is law, history, tradition, the dignity and safety of custom and form. Dionysus is the *new*, exhilarating but rude, sweeping all away to begin again. Apollo is a tyrant, Dionysus a vandal. Every excess breeds its counterreaction. So western culture swings from point to point on its complex cycle, pouring forth its lavish

wurden die Sexszenen in Klammern gesetzt, die der Demonstration der Theorie dienten, aber außer bei de Sade blieb auch dort das Dionysische weitgehend außen vor. Die Tatsache, dass de Sade das Dionysische zulässt, ist der Grund, warum seine Texte viele Ängste wecken. Das Dionysische wird in ihnen zum Fetisch, die Bedrohung bleibt aber bestehen. Die Bilder der heutigen Mainstream-Pornographie sind trotz der oft extremen Nähe des Blickes auf den Körper der Protagonistin weitgehend apollinisch. Diese Bilder trotzen dem *Chthonischen* eigentlich nur, um den Sieg des Apollinischen über das Dionysische zu feiern. Camille Paglia schreibt:

„We contemplate the Apollonian from an aesthetic distance. In Dionysian identification, space is collapsed.“³¹⁷

Es ist ein Anliegen der Neuen Pornographie, das *Chthonische*, das Frauen als einen Teil von sich betrachten, zu thematisieren. Dies ist ein wichtiger Grund, warum die Texte oft als unerotisch empfunden werden. Nelly Arcan schreibt: „[...] les femmes ont souvent trop de ce qu’elles ont, elles sont toujours trop ce qu’elles sont [...].“³¹⁸

Es gehört zur Dramaturgie der Neuen Pornographie, in einen Diskurs, der apollinisch ist, *Chthonisches* zu integrieren, ohne es zu fetischisieren. Wörter können in den Texten zu Fetische werden, die Materialität des Körpers, der sich offenbart, aber nicht. Jeder Text verfolgt eine eigene Strategie, aber es ist ein generelles Charakteristikum, dass sich der Leser mit der Frau, die spricht, trotz der Nähe zu ihr nicht identifiziert. Könnte er sich mit ihr identifizieren, würde er alles daransetzen, das *Chthonische* zum Fetisch zu machen. An einigen Stellen, an denen das *Chthonische* ein Spiel bleibt, gelingt dies dem Leser in *Putain* auch.³¹⁹ Dort, wo das *Chthonische* den Körper der Protagonistin tangiert, nicht mehr. Vor allem fragmentiert hier im Roman die Nähe den Raum und das erlaubt, dass sich für den realen obszönen Körper eine Enklave bildet, welche die Autorin der dionysischen Welt von Lautréamont überlässt. Ihre Welt ist apollinisch. Man wird an Horrorfilme erinnert, wo apollinische Kräfte oft schleimige oder insektenartige,

tributes of art, word, and deed.” Camille Paglia, *Sexual Personae*, London and New Haven 1990, S. 96–97.

³¹⁷ Camille Paglia, *Sexual Personae*, S. 98.

³¹⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 42 [Passage 29].

³¹⁹ Die Speichelspuren, die der Freier auf den Schenkeln der Protagonistin in der Passage 33 hinterlässt, sind ein solches Beispiel. Als der Speichel des Mannes ist die Flüssigkeit hier harmlos.

dionysische Kräfte bekämpfen und besiegen. Der Kampf ist in *Putain* bereits verloren, aber er bleibt bis zum Ende des Romans unerbittlich. Die Wut ist die letzte Waffe. Die *chthonische* Maschine ist archaisch, aber sie ist weit bedrohlicher als die Lustmaschine. Als Folterinstrument quält diese den Körper und hinterlässt Spuren, die auch zum Tod führen können. Aber die *chthonische* Maschine begräbt den Körper lebendig. Als „ein Leichnam, der das Bett nur zum Pissen verlässt“³²⁰, und als ein Überrest, der unter dem Bettlaken zum Abdruck „langsam abflacht“³²¹, ist die Mutter auch im etymologischen Sinn eine Larve. Sie ist ein Gespenst. Für die Protagonistin ist sie ‚untot‘, deshalb begründet sie die Tatsache, dass sie sich nicht umbringt, mit den Worten: „[...] pour se tuer il faut d’abord être vivant.“³²²

5.2 Der poetische Körper

Der poetische Körper ist eine Fiktion. Es ist der Körper, den die Autorin im Roman für sich selbst erschafft.³²³ Er entsteht in einer Welt, die die Autorin unter Kontrolle hat. Kontrolle ist in *Putain* ein wichtiges Thema für den Körper, dessen Existenz von einer doppelten Auslöschung bedroht wird: der physischen Auslöschung, welche die Erschaffung des phallischen Körper für den verstümmelten Körper bedeutet, und der gesellschaftlichen Auslöschung, die das Erscheinen des realen Körpers und seiner *chthonischen* Materialität für jede Frau bedeutet. Da er nicht real ist, gehorcht der poetische Körper den Gesetzen nicht, denen der physische Körper unterworfen ist.

Auch dort, wo ein Zusammenhang einer Passage mit den sie umgebenden Passagen besteht, ist jede Passage im Haupttext von *Putain* in sich völlig geschlossen. Jede Passage kann unabhängig von allen anderen für sich stehen. Eigentlich hat man den Eindruck, als wäre jede von ihnen ein Porträt der Protagonistin. Man könnte an eine Photoserie denken, aber die Systematik der Aneinanderreihung, die gewiss zum Bild der täglichen Kette der Freier gehört, schafft auch hier eine Kette, in der die Bilder der

³²⁰ Nelly Arcan, *Hure*, S. 36 [Passage 27].

³²¹ „[...] un débris de mère qui s’aplanissait lentement [...]“ Nelly Arcan, *Putain*, S. 9 [Passage 3].

³²² Nelly Arcan, *Putain*, S. 38 [Passage 26].

³²³ Vgl. Doubrovsky: „[...] la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner moi-même [...]“, Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, S. 77.

Protagonistin das Werk einer theoretisch endlosen Vervielfachung sind. Man wird an die Siebdruck-Serien von Andy Warhol erinnert, bei denen anhand einer einzigen Bildvorlage eine scheinbar unbegrenzte Vielfalt von Bildern entsteht: eine Maskerade, die das Gesicht des/der Abgebildeten immer neu entdecken lässt. Das, was bei Warhol eine Auseinandersetzung mit den Prozessen der seriellen Repräsentation ist, ist bei Nelly Arcan vor allem eine Auseinandersetzung mit den Bildern, die dabei entstehen. In *Interfaces* schreiben Sidonie Smith und Julia Watson:

„Many women have represented themselves in a series of related self-images, no one of which would be sufficient to tell the story. [...] Doing so, they explore and expose the dynamic processes through which women experience the materiality of a female subjectivity constituted through gendered and raced codes of cultural intelligibility.“³²⁴

Während das, was sich in den Serigraphien von Warhol seriell wiederholt, eine Bildvorlage ist, ist das, was sich in *Putain* von einer Passage zur nächsten, also von einem Bild zum anderen, wiederholt, ein Vorgang. Jede Passage ist eine Art Striptease, d. h. nach den Worten von Baudrillard „Nacktheit auf der Bühne“.³²⁵

Die Nacktheit, um die es geht, ist nicht die des Körpers der Protagonistin, mit dessen Enthüllung der Text nicht verführen will. Die Erzählerin will mit dem poetischen Körper verführen. Der Fluss des *streams of consciousness* leitet die Schritte des Lesers in eine Welt, in der dieser hofft der Protagonistin zu begegnen. Der poetische Körper verführt aber auf einer Bühne, die von vornherein eine Distanz schafft und auf der sich die Protagonistin zu einem Star erklärt. Auch die Siebdruck-Serien von Warhol zeigen Stars: Filmstars, Kunststars, Stars aus der Politik. Von anonymen Auftraggebern gibt es jeweils ein einziges Bild. Nur bei einem Star erstrahlt das Licht hell genug, dass viele Facetten sichtbar werden. In *Putain* sind es 98.

Die Vervielfältigung der Bilder bewahrte bei Warhol immer – trotz der Faszination – eine ironische Distanz zum Spektakel, das die Bilder inspirierte. In *Putain* gibt es diese Ironie nicht. Hier kämpft die Protagonistin mit allen Mitteln um ihren Eintritt in die Welt des Scheins. Der phallische Körper

³²⁴ Sidonie Smith und Julia Watson (Hrsg.): *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*, Ann Arbor 2002, S. 34-35.

³²⁵ Vgl. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 167.

ist derjenige, der der Protagonistin Zugang zur Welt der Erzählung verschafft. In der Welt des Romans besitzt der poetische Körper diese Fähigkeit. Mit den Mitteln der Literatur fängt die Autorin den Blick des Lesers ein, der ihre Existenz und die ihrer Protagonistin bestätigt.

Es ist ein Striptease, welcher die Protagonistin die Diskursfragmente wie Kleidungsstücke abstreifen lässt, der den Passagen im Roman eine Form gibt. In jeder Passage sieht dieser Striptease anders aus. Aber es geht hier so wenig wie bei einem realen Striptease um eine Nacktheit, die der poetische Körper ohnehin nicht besitzt. Dieser Striptease ist eine Parodie. Generell geht es aber beim Striptease nicht um die Nacktheit, sondern um ihre kunstvolle Enthüllung. Um die Nacktheit geht es in *Putain* nur in Bezug auf den physischen Körper der Protagonistin, dessen Enthüllung niemals theatraalisiert wird. Es ist die Allgegenwärtigkeit des Sexes, die darüber hinweg täuscht, dass der Ort der Entblößung des Körpers nicht der der Verführung ist. Der poetische Körper ist im Text das, was Baudrillard „zweite Nacktheit“³²⁶ nennt: eine abstrakte Nacktheit, die wie eine zweite Haut am realen Körper eine glatte Oberfläche schafft, an der keine Tiefe zu entdecken ist. Das unterscheidet *Putain* radikal von frühen sexuellen Autobiographien wie Violette Leducs *Thérèse et Isabelle*, wo der Mangel des Körpers im Zentrum der Erzählung stand. Der Körper, den die Erzählerin für sich in *Putain* schafft, kennt keinen Mangel. Er ist ein phallisches Objekt.

Wenn der Striptease gelungen ist, schreibt Baudrillard, ist es so, dass es für den Zuschauer „Zeit genug gibt, einen Mangel zu empfinden“.³²⁷ Diesen empfindet der Leser einen Augenblick lang in jeder Passage von *Putain*. Er ist der Köder einer Inszenierung, bei der es um einen Körper geht, der nicht materiell ist, der aber in der Form des physischen Körpers der Protagonistin eine Materialität in sich birgt. Diese ist obszön, aber in Verbindung mit dem poetischen Körper nicht so „schwarz“, als könne man nicht hinschauen. Ironischerweise ist der Striptease eine typische Inszenierung des weißen Kontinents, über den Hélène Cixous im Zusammenhang mit dem schwarzen Kontinent spricht.³²⁸ Ich denke, dass man den Striptease in *Putain* als eine Bejahung des weißen Kontinents und als eine Hommage an

³²⁶ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 163.

³²⁷ Ebd., S. 168.

³²⁸ Vgl. das Zitat von Hélène Cixous am Anfang des Abschnitts 7 im I. Kapitel.

die Verführung betrachten kann, die das Thema der Autorin ist. Und doch versucht die Erzählerin im Roman auch das, was nicht verführt, zu integrieren. Sie schaut nicht weg. Man darf dabei nicht vergessen, dass es sich um einen poetischen Körper handelt, an dem der Überschuss nicht mehr monströs, sondern barock wirkt. Der Überschuss ist von seinem referentiellen Kontext weitgehend abgetrennt. In jeder Passage wird der Mangel beim Leser durch die poetischen Bilder, die ich nach Barthes *apparitions-disparitions* genannt habe, aufgehoben. Oft kommt das poetische Bild am Ende der Passage. Der Leser blickt auf einen weißen Kontinent, wo es um Sex zu gehen scheint, weil die sexuellen Handlungen im Text Fetische am poetischen Körper der Protagonistin schaffen, und während er von den *apparitions-disparitions* abgelenkt wird, in welchen der Striptease immer kulminiert, merkt er nicht oder nur als Irritation, als mehr oder weniger lustvolles dionysisches Schaudern, dass inmitten des weißen Kontinents der schwarze Kontinent vor ihm liegt.

Die Wiederholung des Striptease in jeder Passage von *Putain* schafft ein Bild, welches das Bild der „täglichen Kette“ der Freier ergänzt. Der Leser wartet auf dem Flur und während die Protagonistin auf den nächsten Freier wartet, lässt sie ihn eintreten und plaudert mit ihm. Er wird dabei selber zum Freier, den die Erzählerin mit anderen Mitteln, aber mit der gleichen Beharrlichkeit immer wieder versucht, zu verführen. Baudrillard spricht im Zusammenhang mit dem Striptease von einem Tanz „im luftleeren Raum“.³²⁹ In *Putain* gibt es tatsächlich einen Tanz, der aber eher an den Tanz der Derwische erinnert, mit dem sich die Protagonistin um sich selbst dreht und sich selbst in der Verführung beobachtet.

5.3 Die Rolle der Stimme

I.

Es ist immer der Blick der anderen auf ihren Körper, der es der Protagonistin von *Putain* ermöglicht, in Erscheinung zu treten. Sie weiß aber, dass dieser Blick flüchtig ist. Nelly Arcan schreibt:

³²⁹ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München, 1982, S. 167.

„Et si je sais si bien ce qui m’attend, c’est sans doute que j’y suis déjà, à ce qui m’attend, au sommeil et au mutisme [...]“³³⁰

Für die Protagonistin ist die Sprachlosigkeit das Schicksal der Frau, die in der Abwesenheit des Blickes auf sie lebendig begraben wird. Außerhalb des Anspruchs der anderen wird jede Äußerung zu einem Akt der Provokation, den die Gesellschaft versucht zu unterdrücken. Sie sagt:

„[...] alors mieux vaut qu’elles crient encore un peu avant de les enfermer, mieux vaut qu’elles brisent ce qu’elles peuvent briser avant de les faire taire tout à fait [...]“³³¹

„[E]lles“ steht für „les folles“, die zu „Verrückten“ erklärt werden, weil sie sich an das Schweigen nicht halten, das von ihnen erwartet wird. Im Gegenteil, sie schreien immer weiter und versuchen die Stimme des gesellschaftlichen Status quo zu übertönen. Aber die Gesellschaft war immer gut darauf vorbereitet, Verrückte schnell an einem schalldichten Ort zu isolieren. Das, was nicht verführt, verstummt aber eigentlich von selbst. Der Striptease des poetischen Körpers ist daher nicht zuletzt eine notwendige Strategie: Ohne ihn würde möglicherweise niemand zuhören. Ob die Rede in *Putain* trotzdem gehört wird, bleibt unsicher, weil sich der Text an die Regeln des erotischen Schreibens nicht hält, den er zunächst zu versprechen scheint. An vielen Stellen redet die Erzählerin wie die Verrückten, über die sie spricht. Mit ihren Worten zerschlägt sie die Realität, aus deren Fragmenten sie dann die Bilder der *reconstruction* schafft. Sie sagt: „[...] il faudrait que la folie remplisse ma vie d’un monde recréé, sans hommes ni femmes [...]“³³²

II.

Die Bildlichkeit des Textes und seiner Thematisierung des Anblicks dürfen nicht vergessen lassen, dass *Putain* ein Monolog ist und dass es eine Stimme im Roman ist, die versucht, den Körper der Frau wieder zu beleben. In *I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master* schreibt Slavoj Žižek: „Voice vivifies, whereas gaze mortifies.“³³³

³³⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 118 [Passage 72].

³³¹ Ebd., S. 119 [Passage 72].

³³² Nelly Arcan, *Putain*, S. 86 [Passage 56].

³³³ Slavoj Žižek, „I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master“, in: Renata Salecl und Slavoj Žižek (Hrsg.), *gaze and voice as love objects*, Durham and London 1996, S. 90–126, hier S. 95.

Tatsächlich hat die Protagonistin vor ihrem Spiegelbild Angst, aber sie hat keine Angst vor ihrer Stimme. Während sie sich im Spiegel im Bad „nur flüchtig“³³⁴ ansieht, redet sie unaufhörlich, wie sie auch schreibt, und sie redet laut, sie sagt:

„[...] je m'adresse à ce qui se tient ici en sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt, ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi [...]“³³⁵

Den Text von *Putain* muss der Leser eigentlich auch laut lesen. Oder er muss ihn so lesen, als ob er ihn laut lesen würde, denn in dem Klang der Worte wird eine Dynamik hörbar, welche die des Aufschreis ist, der die Enge des Hurenzimmers sprengt. Dieser Aufschrei ist gleichzeitig der der Protagonistin, die sagt:

„[...] il faut être jeune surtout, pas plus de vingt ans car après vingt ans les femmes ramollissent, tout comme leur femme et bientôt leur fille, ai-je envie de hurler [...]“³³⁶,

und der der Mutter, die selbst keine Stimme hat, der die Protagonistin ihre Stimme leiht, denn sie weiß, dass sich die Blicke bald auch auf sie nicht mehr richten werden. Der Aufschrei gibt auch dem Schmerz, der die Worte inspiriert, einen Ausdruck, er ist das, was Slavoj Žižek als „Lust am Schmerz“³³⁷ bezeichnet. So sagt die Protagonistin: „[...] so fragen Rasende, die heulen, um sicherzugehen, dass sie nie eine Antwort bekommen [...]“³³⁸. Der rohe Ausdruck des Wahns im Aufschrei ist das, was aufrütteln soll. Es ist das, was Žižek *Mehr-Genießen* nennt und es ist typisch für Neue Pornographie. Žižek schreibt:

„Schmerz erzeugt Mehr-Genießen *durch* die magische Vertauschung, vermittelt derer die materielle Textur des Ausdrucks unseres Schmerzes (die schreiende Stimme) Lust erzeugt.“³³⁹

In manchen Texten der Neuen Pornographie ist der Schmerz geringer oder er ist gezügelter. Aber er ist konstitutiv, denn es ist in der Neuen Pornographie immer von einem Körper die Rede, welcher der Frau, die redet, nicht gehört. Das, was die Erzählerin hier ein „Gebet“³⁴⁰ nennt, ist eine

³³⁴ Nelly Arcan, *Putain*, S. 129 [Passage 78].

³³⁵ Ebd., S. 65 [Passage 45].

³³⁶ Nelly Arcan, *Putain*, S. 32 [Passage 23].

³³⁷ Slavoj Žižek *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke!*, S. 82.

³³⁸ Nelly Arcan, *Hure*, S. 119 [Passage 72].

³³⁹ Slavoj Žižek, *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke!*, S. 82.

³⁴⁰ Nelly Arcan, *Hure*, S. 64 [Passage 45].

eindringliche Klage und eine Psalmodie, in der auch andere Formen des Stimmausdruckes vorkommen: erotisches Stöhnen und hypnotisches Zählen zum Beispiel, und die Protagonistin erzählt, dass sie bei den Sitzungen bei ihrem Psychoanalytiker ihre Geschichte „herunterhechelt“.³⁴¹ Es geht bis zu dem reinen Schrei, der ständig droht, sich von den Worten ihres Aufschreis zu lösen und der „keiner verständlichen Sprache mehr angehört“.³⁴² Die Stimme schafft im Roman eine Spannung, die Räume öffnet, die der Erzählung und ihren Bildern gehören. Wären diese Bilder nicht selbst bewegte, barocke Bilder, hätte man den Eindruck, dass sich die Stimme mit ihren Koloraturen von den Worten losreißen will und dass beide verschiedene Wege gehen wollen. Sie tun es nicht, und dies ist der Grund für den explosiven Stillstand, der nach dem autobiographischen Pakt beginnt und bis zur letzten Passage andauert.

³⁴¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 53 [Passage 36].

³⁴² Ebd., S. 86 [Passage 56].

III. Die Logik des Weiterdenkens. Über die Grenzen des literarischen Diskurses hinaus

„Horror emerges from the fact that woman has broken with her proper feminine role – she has ‚made a spectacle of herself‘ – put her unsocialized body on display.“

Barbara Creed³⁴³

„Si on se met ces images devant les yeux, on finira par les regarder plus raisonnablement.“

Catherine Breillat³⁴⁴

„J’ai commencé à penser ainsi la sexualité à force d’avoir des démêlés avec toutes les censures du monde, qui reprochent des choses misérables comme: ‚Cachez ce sein que je ne saurais voir.‘³⁴⁵ Et pourquoi ils ne pourraient pas le voir? Empêcher la fiction de la sexualité, hormis les représentations concupiscentes qui relèvent du judéo-chrétien péché de la chair, c’est réprimer toute conscience sexuelle. Si on empêche la fiction, on empêche l’Homme de se produire dans ce qu’il est. L’Homme a besoin de la fiction pour se comprendre. J’en suis certaine.“

Catherine Breillat³⁴⁶

Im Zentrum dieses Kapitels steht eine Diskussion über die Darstellung des Körpers und der Sexualität bei Catherine Breillat. Einen wichtigen Platz werden dabei die theoretischen Überlegungen der Autorin und Regisseurin haben. Obwohl Neue Pornographie sich zumeist in literarischer Form artikuliert, ist ihre Sprache von der Bildlichkeit des pornographischen Films beeinflusst und daher kann man die Überlegungen Catherine Breillats zum pornographischen Bild als eine theoretische Grundlegung der Neuen Pornographie betrachten.

1. Neue Pornographie und der Film

Zur Zeit der Entstehung der ersten literarischen Werke der Neuen Pornographie schien sich in der Gesellschaft ein Raum zu öffnen, in dem es für einen pornographischen Diskurs über den Körper Platz gab. Dies hatte auch einen Einfluss auf die Wiederbelebung des pornographischen *film d’auteur*, den es

³⁴³ Barbara Creed, *The monstrous woman*, London und New York 1993, S. 42.

³⁴⁴ Catherine Breillat, in: Fabrice Pliskin: *L’horreur sexuelle*, Le Nouvel Observateur, 15.04.1999.

³⁴⁵ Berühmter Vers aus Molières *Tartuffe*.

³⁴⁶ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, Paris 2006, S. 108.

bereits in den 1970er Jahre in Frankreich gegeben hatte, der aber bereits Ende der 1970er Jahre wieder verschwunden war. Die gesellschaftliche Diskussion um neue literarische Werke, die man pornographisch nannte, ließ Anfang der 1990er Jahre die Regisseure, die in den 1980er Jahren für Filme mit pornographischen Szenen keine Produzenten finden konnten, aufhören. Catherine Breillat sagt:

„Au début des années quatre-vingt-dix, une sorte d'éclaircie est apparue [...] pendant cette éclaircie des cinéastes ont commencé à parler de vouloir filmer des actes sexuels réels, non simulés.“³⁴⁷

Man sprach in den Medien von *Porno-Chic*³⁴⁸ und grenzte so die Neue Pornographie von der Mainstream-Pornographie ab, bei der es um ‚schmuddelige Bilder‘ ging. Für ihren Dokumentarfilm *Filmer le désir*³⁴⁹ interviewte Marie Mandy im Jahr 2000 neun Filmemacherinnen, die in ihrer Arbeit den weiblichen Körper thematisierten. Für die männlichen Filmemacher, die pornographische *films d'auteur*³⁵⁰ drehten, war die Verschiebung der Grenzen, die der Darstellung des Körpers auferlegt wurden, das Hauptthema. Bei den Filmmacherinnen stand der Blick auf den weiblichen Körper im Vordergrund. Catherine Breillats Beschäftigung mit der Darstellung der weiblichen Sexualität geht zurück bis zu den 1970er Jahren und sie war in den 1990er Jahren die Erste, die einen pornographischen *film d'auteur* drehte. Mit Virginie Despentes, die im Jahr 2000 zusammen mit Coralie Trinh Thi ihren gleichnamigen Roman *Baise-Moi*³⁵¹ verfilmte, ist Catherine Breillat die einzige Regisseurin geblieben, die Filme mit expliziten Sexhandlungen drehte. Als *Romance* 1998 fertig wurde, war es noch zu früh, um von „Neuer Pornographie“ zu sprechen. Die Tatsache, dass Catherine Breillat für ihren Film den Pornostar Rocco Siffredi engagiert hatte, deutete ähnlich wie das Vokabular des Pornos in *Baise-Moi* und in einigen anderen Romanen, die es damals schon gab, auf die Entstehung eines neuen Diskurses über den Körper. Es wurde eine Verbindung geschaffen zwischen den neuen pornographischen Werken von weiblichen Autoren und dem Film

³⁴⁷ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 137.

³⁴⁸ Mit *Porno-Chic* wird der Einfluss der Pornographie auf die Gestaltung anderer kultureller Phänomene bezeichnet. Requisiten wie zum Beispiel Korsagen oder Peitschen tauchen dabei in Bildern und Inszenierung der Kultur und der Mode auf.

³⁴⁹ Marie Mandy, *Filmer le désir*, 2000.

³⁵⁰ Patrice Chéreau's *Intimacy*, 2001, hat international die größte Aufmerksamkeit erregt.

³⁵¹ Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, *Baise-Moi*, 2000.

und, obwohl die Neue Pornographie sich im Film nicht etablieren konnte, ist diese Verbindung geblieben. An der Diskussion, die nunmehr um Literatur und Film ging, nahm Catherine Breillat einen regen Anteil.

Catherine Breillat ist nicht nur Regisseurin, sie ist auch Schriftstellerin. Wegen der Sprache, die sie benutzt, und auf die ich noch zu sprechen kommen werde, gehören ihre Romane nicht zur Neuen Pornographie.³⁵² Es ist bei ihr das visuelle Bild in den Filmen, das diese Verbindung schafft. Der Text spielt aber in diesen Filmen in der Form einer körperlosen Stimme, die man aus dem Off hört, eine außergewöhnlich wichtige Rolle. Er bildet zu den Bildern eine Art gedanklichen Kontrapunkt. Diese Stimme spricht oft den Text eines Romans. Nicht *Romance* – dieser Film wurde gleich als Filmszenario entwickelt –, aber die zwei anderen Teile dessen, was die Regisseurin als eine Trilogie bezeichnet, sind Roman-Adaptationen: *Une vraie jeune fille* und *Anatomie de l'enfer*. *Une vraie jeune fille* war 1976 der erste Film von Catherine Breillat und der Anfang dieses Zyklus, *Anatomie de l'enfer*, den sie 2004 drehte, bezeichnete sie als dessen vorläufigen Endpunkt. Ich werde mich in diesem Kapitel hauptsächlich mit *Romance* und mit *Anatomie de l'enfer* beschäftigen, die man der Neuen Pornographie zuordnen kann.

Romance ist im Sinne der ästhetischen Implikationen der Neuen Pornographie der einzige Film, den man ohne Einwände diesem Genre zuordnen kann. Die Nähe zum libertinen Roman kündigt sich hier bereits damit an, dass einer der Protagonisten, Robert, der Inbegriff eines Libertins ist. Als ein traditioneller – beinahe karikaturistischer – libertiner Diskurs mitten im Diskurs der Neuen Pornographie bestärken seine Worte, aber auch der Humor, mit dem er sie spricht, den Angriff des Films gegen diejenigen in der Gesellschaft, die ich als die Hüter des ‚heiligen‘ Geheimnisses bezeichnet habe. Catherine Breillat sagt:

„Nous sommes dans une civilisation de l'ordre moral et je ne sais pas comment on peut faire reculer ça. Quand je parle d'ordre moral, je ne parle pas de morale mais de moralisme, de despotisme, de barbarie.“³⁵³

Ironie gehört eigentlich nicht zu den Waffen der Neuen Pornographie, die um die genaue Darstellung von Fakten bemüht ist. Sie gehört zu den Entwürfen

³⁵² In Analogie kann man sagen, dass Virginie Despentes Film *Baise-Moi* wegen seiner Filmsprache der Neuen Pornographie nicht zugeordnet werden kann, obwohl der Roman in der Literatur das Genre begründete.

³⁵³ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 173.

von *Post Porn* und sie gehörte zum Diskurs der Libertins. Durch die Figur von Robert unterwandert sie in *Romance* den Diskurs der Neuen Pornographie, der in dem Film eine Leichtigkeit bekommt, die für die Neue Pornographie ungewöhnlich ist.

2. Catherine Breillats *cinéma du corps*

2.1 Die innere Stimme als *terrain de l'homme moral*³⁵⁴

Catherine Breillats Romane folgen dem Fluss der Gedanken einer Ich-Erzählerin³⁵⁵, die fast immer um das Schamgefühl kreisen. Die Sprache der Autorin ist poetisch und erinnert an die von Violette Leduc. Bei Catherine Breillat werden die Teile der weiblichen Anatomie konkreter als bei dieser benannt, aber das Vokabular, das die Autorin benutzt, ist nicht das Vokabular der Neuen Pornographie und es ist nicht der Körper, sondern die Scham, die die Bilder im Text erscheinen lassen. Inmitten dieser Bilder verschwindet der Körper, der immer wieder kurz erscheint, um abermals mit den Worten der Scham verhüllt zu werden. Der Text ist nicht nur poetisch, jenseits der Poesie beinhaltet er eine analytische Argumentation. Während diese Argumentation hochaktuell klingt, hat man das Gefühl, die Bildsprache, die die Scham beschreibt, würde der mündlichen Tradition einer archaischen Welt entspringen. Obwohl die Scham nicht das Thema von Nelly Arcans Roman *Putain* ist, ist die Angst der Protagonistin, nicht mehr gesehen zu werden, ähnlich wie die, die im Zentrum der Reflexion von Catherine Breillat steht. Es ist die Angst vor einem archaischen realen Körper, der nicht symbolisierbar ist. Catherine Breillat sagt: „Wenn die Hölle eine Anatomie hätte, wäre es der weibliche Körper.“³⁵⁶ Um diese Anatomie, die dem letzten Film der Trilogie seinen Titel gab, geht es in allen drei Filmen. Catherine Breillat sagt weiter:

³⁵⁴ Der Ausdruck stammt aus Georges Batailles *Essay L'érotisme*, Paris, 1987 (1957).

³⁵⁵ Man könnte wie bei Nelly Arcan von einem *stream of consciousness* reden, der aber hier keinen psychoanalytischen Hintergrund hat.

³⁵⁶ Aus einem Interview mit Catherine Breillat vom Dezember 2003, in: Dörte Richter, *Pornographie oder Pornokratie?*, Berlin, 2005, S. 112.

„Im Hebräischen sind Nacktheit und Geheimnis ein Wort, nicht zwei. Das Geheimnis ist die Nacktheit, es ist dasselbe: das, was man nicht sehen soll. Es ist das Tabu, ein religiöses Tabu.“³⁵⁷

Die Nacktheit, die in der Sprache zu einem Geheimnis wurde, bleibt für die Autorin Catherine Breillat ein Geheimnis, während in den Filmen der Regisseurin konkrete Bilder des Körpers entstehen, die seine Nacktheit enthüllen. Das Geheimnis umgibt diese Bilder weiterhin in der Form einer inneren Stimme – also in der Sprache. Sie hüllt sie auch hier in Wörter ein, die die Vereinnahmung des dargestellten Körpers, aber nicht sein Erscheinen verhindern. Über Sade schreibt Georges Bataille:

„Il devait, révolté, se défendre, ou plutôt attaquer, cherchant le combat sur le terrain de l'homme moral, auquel le langage appartient.“³⁵⁸

Und über die Sprache bei Sade schreibt Roland Barthes:

„Dans la cité sadienne, la parole est peut-être le seul privilège de caste qu'on ne puisse réduire.“³⁵⁹

Wenn man bei Catherine Breillats in Bezug auf die Sprachverwendung nicht von gesellschaftlichen Kasten reden kann, muss man doch von einer Intellektualität sprechen, die vor allem die der Autorin/Regisseurin selbst ist, die mit ihren Figuren eine eigene Mythologie schafft. Die innere Stimme ist hier mehr als ein *s'entendre-parler*³⁶⁰, das Slavoj Žižek als „the fundamental matrix of experiencing oneself“³⁶¹ bezeichnet. Es ist das, was die Würde wiederherstellt. Es ist die Katharsis, die Catherine Breillat *renaissance*³⁶² nennt, und das, was Bataille als „le terrain de l'homme moral“ bezeichnet, ist der Ort, wo diese stattfindet.

1.

In *Romance* und in *Anatomie de l'enfer* verliert die innere Stimme, die in *Une vraie jeune fille* noch die Stimme aus dem Tagebuch der Protagonistin ist,

³⁵⁷ Dörte Richter, *Pornographie oder Pornokratie?*, S. 112.

³⁵⁸ Georges Bataille, *L'érotisme*, in: *Ders., Oeuvres complètes X*, Paris 1987, S. 188.

³⁵⁹ Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971, S. 36.

³⁶⁰ Der Ausdruck ist von Jacques Derrida. Ich übernehme ihn aus der Diskussion über die Rolle der Stimme in Renate Salecl und Slavoj Žižek (Hrsg.), *Gaze and voice as love objects*, Durham und London 1996, wo er in dem Essay „The Object Voice“ von Mladen Dolar eingeführt wird, S. 14.

³⁶¹ Slavoj Žižek/Salecl, Renata (Hrsg.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham und London 1996, S. 95.

³⁶² Sophie Grassin, „La jouissance féminine tient du sacré“, Interview mit Catherine Breillat, in: *L'Express*, 08.04.1999.

ihren narrativen Charakter und wird immer mehr zur kathartischen Stimme. In *Romance* ist es noch die Stimme der Protagonistin, Marie, von der Catherine Breillat sagt:

„La voix-off a été enregistrée uniquement sous le coup de l'émotion des scènes. [...] Il fallait que ce soit dit sous l'empire de ce qui venait de se passer sur le plateau, qui transformait la voix de Caroline, la mettait dans un état d'exaltation, de rage ou de désespoir, à la limite d'elle-même.“³⁶³

Die innere Stimme transportiert im Film eine Emotion, welche die Schauspielerin in dem Augenblick, in dem diese aufgenommen wurde, außerhalb der Rolle empfand. Im Film wird diese Emotion als die der Protagonistin zu einer Fiktion. Dort stellt sie die unmittelbare Reaktion der Protagonistin auf die Handlung dar, während es für die Schauspielerin eine Verzögerung gab, die das Minimum an Distanz schaffte, das der künstlerische Ausdruck braucht. In der Fiktion des Films ist es diese Emotion, die die Gedanken entstehen lässt, die im Text zum Ausdruck kommen. Catherine Breillat nennt sie *raisonnement*. Sie sagt: „C'est comme ça qu'elle construit ce raisonnement qui lui donne son identité.“³⁶⁴

2.

In Bezug auf *Anatomie de l'enfer* spricht Catherine Breillat von einer „literarischen Stimme“. Es war eigentlich geplant, dass der Text von den zwei Protagonisten – von ‚la fille‘ und dem ‚ersten Mann‘ – gesprochen werden sollte, aber am Ende entschied sich die Regisseurin für die Verwendung der Aufnahme ihrer eigenen Stimme, die zunächst als Arbeitsmaterial gedient hatte. Die Regisseurin hat den Text mit melodischer Stimme, aber sehr neutral gesprochen – völlig ohne Emotion. Dadurch wirkt die Argumentation ganz anders als in *Romance*.

Mit *Anatomie de l'enfer* wollte Catherine Breillat eine mythologische Erzählung schaffen: der emotionale Ausdruck einer individuellen Erfahrung war nicht gefragt. Der Protagonist, der ‚erste Mann‘, wird im Film von der Protagonistin, la ‚fille‘, dafür bezahlt, dass er vier Nächte lang ihr Geschlecht

³⁶³ Thierry Jousse/Serge Toubiana, „Le ravissement de Marie, Dialogue entre Catherine Breillat et Claire Denis“, in: Cahiers du Cinéma Nr. 534/1999, S. 44. Claire Denis ist die französische Filmemacherin, der sich Catherine Breillat wegen der Radikalität ihrer Arbeit am nächsten fühlt.

³⁶⁴ Thierry Jousse/Serge Toubiana, „Le ravissement de Marie, Dialogue entre Catherine Breillat et Claire Denis“, S. 44.

ansieht. Catherine Breillat sagt: „J’ai envie de revenir aux origines. Aux origines du monde en quelque sorte.“³⁶⁵ Mit dem Ausdruck „origines du monde“ spielt sie auf das Bild von Gustave Courbet³⁶⁶ an, den sie oft als Inspirationsquelle zitiert.

Jenseits der Erschaffung einer neuen Mythologie geht es der Regisseurin in dem Film konkret um die Grenzen des Privaten, das der nackte weibliche Körper darstellt, und des Öffentlichen, den ein männlicher Blick – der Blick des Protagonisten und mit diesem der des Zuschauers – vertritt. Diese Grenzen will Catherine Breillat verschieben und dieser Wille schafft in dem Film eine zweite Erzählebene, die weit realer ist als die der mythischen Erzählung. Die Regisseurin sagt:

„Qu’est-ce qui n’est pas regardable? Pourquoi? Parce que quand ce n’est pas regardable, est-ce que c’est des codes moraux? Des codes esthétiques?“³⁶⁷

Die literarische Stimme führt einen moralisch-ästhetischen Diskurs, der gelegentlich von den zwei Protagonisten weitergeführt wird. Es ist aber nicht ihre Reflexion. Meistens ist es der Protagonist, der mitten in der mythologischen Erzählung die Stimme der Gesellschaft, die er als Mann verkörpert, hören lässt. In seiner Rolle als mythologische Figur stehen ihm wie der Protagonistin wenig Worte zur Verfügung. Beide sind in einer Dynamik der Bilder aneinandergefesselt, zu welcher sich die Regisseurin von der Ästhetik der Stummfilme besonders Carl Theodor Dreyers inspirieren ließ.

In Bezug auf *Romance* und auf *Anatomie de l’enfer* spricht Catherine Breillat von einem „théorème de l’obscénité“. Sie sagt: „*Romance* était déjà un théorème sur l’obscénité mais *Anatomie de l’enfer* l’est davantage encore.“³⁶⁸ Während *Romance* eindeutig libertine Züge trägt, ist die Stimmung in *Anatomie de l’enfer* düsterer geworden. In der Stille des Films gibt es eine Gewalt, die an de Sade erinnert, über den Roland Barthes schreibt:

„La fonction du discours n’est pas [...] de ‚faire peur, honte, envie, impression, etc.‘, mais de concevoir l’inconcevable, c’est-à-dire de ne rien laisser en dehors de la parole et de ne concéder au monde aucun ineffable.“³⁶⁹

³⁶⁵ *Anatomie de l’enfer*, Interview conçue et menée par Jean-Yves Gaillac-Morgue im Bonusmaterial auf der DVD, Flach Film/C.B. Film, 2004.

³⁶⁶ Gustave Courbet, *L’origine du monde*, 1866. Auf diesem Bild ist der nackte Unterleib einer Frau zu sehen.

³⁶⁷ *Anatomie de l’enfer*, Interview conçue et menée par Jean-Yves Gaillac-Morgue.

³⁶⁸ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 154.

³⁶⁹ Roland Barthes, *De Sade, Fourier, Loyola*, S. 42.

Das Gleiche kann man über die Stimme in *Anatomie de l'enfer* sagen. Catherine Breillat selbst spricht von

„[...] ces quatre nuits dans lesquelles quelque chose bouge et se tend qui est très très violent alors que c'est dans une immobilité presque absolue.“³⁷⁰

Dadurch, dass die literarische Stimme in *Anatomie de l'enfer* ihre eigene Stimme hören lässt, wird der Film sehr persönlich. Es klingt wie eine Art Testament. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum der Film zum letzten des Zyklus wurde.

2.2 Die Wut

Über ihre Filme sagt Catherine Breillat:

„Mes films [...] sont [...] une révolte. Celle d'avoir subi une éducation qui m'a rendue extrêmement puritaine. Dans la vie, je me conforme à toutes les inhibitions, toutes les culpabilités [...].“³⁷¹

Für Breillat ist nicht nur in *Anatomie de l'enfer*, sondern in allen drei Filmen ihres *cinéma du corps* die Suche nach neuen ästhetischen Codes an einen moralischen Diskurs gebunden, den es in den Filmen männlicher Filmemacher nicht gibt. Für diese ist der nackte Körper eine Projektionsfläche für eigene ästhetische Vorstellungen, während für Frauen die Scham, die sie beim Anblick ihres nackten Körpers empfinden und beim Anblick der Nacktheit anderer Frauen nachempfinden, dieser Projektion im Wege steht. Die Künstlerin Vanessa Beecroft beschreibt den Prozess folgendermaßen:

„In der Kunst oder der Wissenschaft steht weibliche Nacktheit für Schönheit. Aber für die Frauen selbst ist sie noch immer eine Quelle von Scham. Wenn ich Frauen platziere, bin ich die Erste, die mit ihnen fühlt – und sehr verlegen ist. Und genau deshalb zeige ich sie immer wieder.“³⁷²

Das, was Catherine Breillat sagt, klingt ähnlich:

„Moi, je suis désespérée par l'obscénité des choses, donc j'ai envie de les voir et de les montrer non obscènes, donc de les montrer.“³⁷³

³⁷⁰ *Anatomie de l'enfer*, Interview conçue et menée par Jean-Yves Gaillac-Morgue.

³⁷¹ Interview mit Séguret, Olivier, „Le porno, pas si hors norme, Le cinéma d'auteur efface une frontière fictive“, in: Libération, 13.06.2000.

³⁷² *Kunstvoll nackig, Vanessa Beecroft stellt 100 unbedeckte Frauen in die Neue Nationalgalerie*, 3sat, Kulturzeit, Sendung vom 11.04.2005. Der Text ist online im Internet abrufbar, URL: www.3sat.de/kulturzeit/tips/78024/index.html (Stand: 3.1.2009).

³⁷³ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 118.

Diese Verzweiflung und die Wut, die sie hervorruft, sind charakteristisch für die Selbstaussagen der Akteurinnen der Neuen Pornographie. Die einzige Autorin, die nicht von Wut redet, ist Catherine Millet, und das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass es zur Strategie ihres Romans gehört. In *La vie sexuelle de Catherine M.* betrachtet die Autorin ihre Sexualität mit dem Blick der Kunstkritikerin, die sie auch ist und die anhand von ästhetischen und nicht von emotionalen Kriterien urteilt. Man kann hier von einer *chute en abîme* sprechen, bei der die Autorin in einem literarischen Werk ihre Sexualität zu einem Kunstwerk werden lässt. Als Kunstobjekt darf ihre Sexualität in dem Roman subversiv sein, ohne die moralische Ordnung der Gesellschaft direkt zu gefährden. Im Gegenteil: Die Subversion von Kunst schafft einen Ausgleich.

Die eher verborgene Provokation dieser Haltung ist in der Neuen Pornographie aber selten.³⁷⁴ Zumeist ist der Angriff auf die Moral der Gesellschaft offenkundig. Catherine Breillat spricht von einem „Exorzismus“³⁷⁵, der darin bestehe, das, was sie „le regard de la honte“³⁷⁶ nennt, sichtbar werden zu lassen. Auf den Zuschauer gerichtet, soll dieser Blick beziehungsweise die Scham, die er empfindet, diesen auf einen *Objekt-Blick*³⁷⁷ reduzieren.

2.3 Der Film als ‚Ideogramm‘

Trotz der Wichtigkeit des theoretischen Diskurses gibt es in allen Texten von Catherine Breillat auch eine Handlung. Diese Texte sind Romane und keine philosophischen Essays.³⁷⁸ Oder sie sind Szenarien wie bei *Romance*. Während die Handlung in den Romanen die Argumentation einfach stützt, werden in den Szenarien Situationen geschaffen, die es ermöglichen, dass in den Bildern des Films mit den ästhetischen Codes experimentiert wird, die das eigentliche Thema der Autorin sind. Catherine Breillat sagt:

³⁷⁴ Man findet eine ähnliche Form von Provokation in Catherine Angots Roman *Interview*, Paris 1995.

³⁷⁵ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 107.

³⁷⁶ Ebd., S. 26.

³⁷⁷ Slavoj Žižek, „Der Hitchcocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage“, in: Ders. (Hrsg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Wien 1992, S. 43-68, hier S. 48.

³⁷⁸ Die einzige Ausnahme ist *Corps amoureux*. Entretiens avec Claire Vassé, auf das ich noch zu sprechen kommen werde.

„Si je fais le film, c'est pour que quelque chose d'autre arrive, qui est contenu dans le scénario mais que je n'ai pas pu écrire. Ce quelque chose d'autre, c'est de l'inverse.“³⁷⁹

Sowohl *Romance* als auch *Anatomie de l'enfer* erzählen jeweils eine Geschichte, die von der Geschichte der jeweiligen Textvorlage abweicht, weil die Körper der Darsteller bei den Dreharbeiten eine eigene Geschichte in den Film einschreiben. Das, was Catherine Breillat interessiert, ist die Akkumulation von Erzählebenen, das, was sie ein „Ideogramm“ nennt. Sie sagt:

„Je dis souvent que la différence entre le cinéma et la littérature, c'est que le cinéma relève de l'idéogramme. C'est une écriture où le sens naît par accumulation de sens sur une seule image.“³⁸⁰

Über das Plakat von *Romance* und damit auch über den Film selbst sagt sie:

„Comme j'avais fait le film à l'inverse, que j'avais inversé les sens, que la romance était l'aliénation totale, je me suis dit je vais le rayer, le fissurer et le graphiste a fait un „X“, c'est venu comme ça. Après on a choisi cette affiche et le graphisme du film est venu dessus et je me suis dit, ce sexe avec un „X“ dessus, romance, car c'est aussi le lieu de la romance, voilà, c'est exactement ce qu'il faut. C'est ça le sens du film, c'est tous ces sens-là contradictoires.“³⁸¹

Auch *Anatomie de l'enfer* ist ein Ideogramm, das dadurch entsteht, dass Catherine Breillat den Roman aus der Perspektive der Protagonistin schrieb und den Film aus der Perspektive des Mannes drehte. Dementsprechend verweist der Titel des Romans, *Pornocratie*, auf eine Frau, deren Geschlecht ihr Macht verschafft, während die *Anatomie de l'enfer* in der Mythologie der Regisseurin die einer Frau ist, deren Geschlecht den Mann in Schrecken versetzt.³⁸² Sie sagt:

„Quand j'ai écrit le livre c'était véhément contre les hommes et c'était une longue plainte et d'ailleurs l'homme n'existait pas. Et quand j'ai eu l'homme en chair et

³⁷⁹ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 172.

³⁸⁰ Ebd., S. 251. Der Begriff ‚Ideogramm‘, stammt aus dem Gebiet der Schrift, wo er ein Schriftzeichen bezeichnet, das nicht eine Lautung, sondern einen Begriff darstellt. Bei Catherine Breillat ist das Ideogramm als eine Verschachtelung von Bedeutungen zu verstehen. Ich benutze im weiteren Verlauf der Arbeit den Begriff ebenfalls in diesem Sinn.

³⁸¹ Maureen Mansfield und Jean-Claude Guillosson, *Romance X, Interview avec Catherine Breillat*, Montparnasse Productions (DVD), 1999. Obwohl die Regisseurin im Gespräch ihren Film immer *Romance* nennt, gehört offiziell ein „X“ zum Titel.

³⁸² Dieses Bild ist nicht nur in der mythologischen Erzählkonstruktion der Regisseurin zu finden. Pascal Quignard, der sich in *Le sexe et l'effroi* mit den Mythen der westlichen Welt beschäftigt, erwähnt, dass der Anblick des weiblichen Geschlechts in der Form des Gesichts der Medusa „fasziniert“, aber diese Faszination steht immer in Verbindung mit dem Tod. Der gleiche Anblick würde die Frau zum Lachen bringen. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris 1994, S. 107–123.

en os et qu'il était un acteur et un acteur qui s'est vraiment donné au film, tout à coup apparaît l'humanité."³⁸³

Die Parallelführung mehrerer Erzählstränge ist ein Merkmal von Catherine Breillats *cinéma du corps*. Erst mit *Une vieille maîtresse* (2007)³⁸⁴, der nicht mehr zu diesem Zyklus gehört, gibt die Regisseurin den dezentrierten Blick auf, der in ihren *cinéma du corps* ermöglicht, dass die Geschichte, welche die Körper der Darsteller bei den Dreharbeiten erleben, miterzählt wird. Die Geschichte, die sie darstellen, die bei den Dreharbeiten der Sexszenen ähnlich wie in Mainstream-Pornographie ein Gerüst ist, gräbt sich in der Form der Stimme aus dem Off in alle Bildern des Films ein.

2.4 Die Pornographie

Auf die Frage, warum sie den Pornodarsteller Rocco Siffredi für die Rolle des Paolo in *Romance* engagiert hat, antwortete Catherine Breillat in einem Interview: „Mais qu'aurait-on fait sans lui?“³⁸⁵ Ohne Zweifel hätten die Medien über den Film weniger gesprochen, wenn Rocco Siffredi nicht mitgespielt hätte, aber für die Regisseurin war die Entscheidung für einen Pornodarsteller grundsätzlich eine Entscheidung für die Pornographie. Es musste ein Star der Pornographie sein, weil er als Ikone fungieren konnte. Catherine Breillat sagt:

„J'ai voulu me confronter à la pornographie parce que la pornographie, c'est un fait établi par la censure, qui est en fait quelque chose d'abominable. C'est une espèce de territoire interdit aux artistes, auxquels on n'accorde pas le droit d'avoir un autre regard que celui de la censure.“³⁸⁶

In der Sexszene zwischen Rocco Siffredi und Caroline Ducey, die Schauspielerin und keine Pornodarstellerin ist, prallen zwei Darstellungswelten aufeinander: die des Schauspiels, das traditionell die Gefühle als Ausdrucksmittel benutzt und ein Minimum an Körper benötigt; und die der Pornographie, dem der Körper als Ausdrucksmittel dient, während die

³⁸³ *Anatomie de l'enfer*, Interview conçue et menée par Jean-Yves Gaillac-Morgue.

³⁸⁴ Interessanterweise stellt die Geschichte des Films, der auf einer Erzählung von Jules Barbey d'Aurevilly basiert, den Protagonisten – einen Libertin – vor die Wahl zwischen einer Hure und einer tugendhaften ‚Jungfrau‘ – zwischen den zwei Vorstellungen von Frauen, die Catherine Breillat in ihrem *cinéma du corps* immer versuchte wieder zu vereinen. Der Protagonist entscheidet sich für die Hure – also für den Körper.

³⁸⁵ Maureen Mansfield und Jean-Claude Guilloson, *Romance X, Interview avec Catherine Breillat* (DVD), Montparnasse Productions, 1999.

³⁸⁶ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 117.

ausgedrückten Gefühle auf einen stereotypen Ausdruck von Lust reduziert sind. Catherine Breillat hat oft erzählt, wie schwierig das Drehen der Szene war, das durch die Abwesenheit einer gemeinsamen Sprache zwischen den Darstellern beinahe gescheitert wäre. Die Verzweiflung, die sie beide – sie physisch, er gefühlsmäßig – bei dem Dreh empfanden, schafft für die Regisseurin ein Bild für die Dichotomie von Gesicht, beziehungsweise Seele, und Körper in unserer Gesellschaft. Die leibliche Präsenz von Rocco Siffredi öffnet in den zwei Filmen einen Raum, der dem Körper auf selbstverständliche Weise gehört.

2.5 Der Einfluss von Nagisa Oshimas Film *Im Reich der Sinne*³⁸⁷

I.

Nie hat die Pornographie in Frankreich die subversive Rolle ganz abgelegt, die sie im 18. Jahrhundert hatte, und die 1968er-Revolution hat diese wiederentdeckt. Es entstanden für kurze Zeit – vor allem Anfang der 1970er Jahre – Filme, in denen der Einsatz von Pornographie als eine Waffe gegen die Werte einer als reaktionär empfundenen Gesellschaft zu betrachten ist. Nagisa Oshimas *Im Reich der Sinne* ist ein japanischer Film, aber es war die Idee des französischen Produzenten Anatole Dauman, der mehrere Filme der „Nouvelle Vague“ produziert hatte, Oshima zu fragen, ob er nicht „einen Porno“³⁸⁸ drehen wolle. Das war im Sommer 1972. Oshima sagte zu und, um der Zensur zu entgehen, entstand der Film teilweise in Frankreich und teilweise in Japan, wo er auch gedreht wurde. Oshima schreibt über seine Darsteller: „Ich wollte, dass sie spielten und gleichzeitig eine echte sexuelle Beziehung hätten.“³⁸⁹ Bis zum Dreh wusste Oshima nicht, ob dies gelingen würde. Wenn man Schauspieler in einem Film sexuelle Handlungen simulieren lässt und die Gesichter statt der Körper zeigt, schafft diese Darstellungsweise von vornherein implizit eine moralische Position, die besagt, dass der Sex von einem bestimmten, damit einhergehenden Gefühl untrennbar ist und dass der Ausdruck eines Gefühls auf diesem Gesicht den Sex repräsentieren kann. In Bezug auf den simulierten Sex selbst kann man höchstens von einer

³⁸⁷ Nagisa Oshima, *Im Reich der Sinne*, 1976.

³⁸⁸ Nagisa Oshima, *Schriften. Die Ahnung der Freiheit*, Berlin, 1982, S. 160.

³⁸⁹ Ebd., S. 165.

Gestik reden, also von einer konventionellen Sprache, die außerdem dem Blick genaue Regeln aufzwingt, bei denen es letztendlich immer darum geht, wegzuschauen. Im Film *Im Reich der Sinne*, in dem die Darsteller wirklich Sex miteinander hatten, ist der Blick frei. Es ist ein erzählerischer Blick. Anders als in der Mainstream-Pornographie und auch anders als in der Neuen Pornographie ist dieser Blick kein frontaler Blick. Wie die Filme männlicher Filmemacher heute täuscht *Im Reich der Sinne* eine Normalität vor, die bezweckt die Grenzen des Privaten zu verschieben.

II.

Catherine Breillats Film *Une vraie jeune fille* ist im selben Jahr wie Oshimas Film *Im Reich der Sinne* entstanden, dessen Ästhetik auf die spätere Arbeit der Regisseurin einen wesentlichen Einfluss hatte. Es geht in *Une vraie jeune fille* um den pubertierenden Körper der jungen Protagonistin, den diese genau beobachtet und imaginär in einer Welt ansiedelt, deren *chthonische* Manifestationen sie in ihrem Tagebuch dokumentiert. Über den Film wurde geschrieben:

„Cette ‚vraie jeune fille‘ tire sa force d’un puritanisme défroqué, voisin du profane Georges Bataille.“³⁹⁰

Während Bataille aber das Dionysische als Überschreitung betrachtet, war es von vornherein das Ziel von Catherine Breillat, das *Chthonische*, das sie am weiblichen Körper sichtbar werden lässt, zu integrieren. Über Pornographie und Erotik schreibt Linda Williams:

„What may more successfully distinguish the two terms, is the way taboo functions in each. Pornography as a whole defies the taboos against graphic representations of sex acts, but it often chooses not to inscribe these taboos into the truncated narratives of its fantasy scenarios. Erotica, in contrast, inscribes the taboos more deeply into its fantasy. Thus erotica is not necessarily more tasteful or tame than pornography (witness the grossly transgressive literary erotica of Georges Bataille, also the great theorist of transgression), nor is it without explicit imagery [...] but it does inscribe the tension of the forbidden into its fantasy.“³⁹¹

Oshimas Film *Im Reich der Sinne* wurde ästhetisch für die Regisseurin deshalb zu einem Vorbild, weil der apollinische Diskurs des Filmes das *Chthonische* integriert, das in *Une vraie jeune fille* wie bei Bataille zu einer

³⁹⁰ Philippe Azary, *Libération*, 07.06.2000. In den 1970er Jahren fand *Une vraie jeune fille* keinen Verleiher und kam erst im Jahr 2000 in die Kinos, nachdem der Erfolg von *Romance* das Interesse für die früheren Filme von Catherine Breillat geweckt hatte.

³⁹¹ Linda Williams, „Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation and Interracial Lust“, in: Dies., *Porn Studies*, Durham und London 2004, S. 271–309, hier S. 275.

Überschreitung wird. Die imaginäre Welt, in dem es sich manifestiert, verstärkt diese Nähe. In *Im Reich der Sinne* ist das Tabu und mit ihm die Scham aufgehoben.

Trotz ihres frontalen Blickes auf die Geschlechtsteile der Protagonisten versucht die Mainstream-Pornographie immer, das *Chthonische* zu verneinen. Sie überwindet zwar das Tabu, aber sie bestätigt das Gefühl der Scham, das sofort wieder da ist, wenn das *Chthonische* sichtbar wird. Sie hat sowohl zur Schönheit des Apollinischen wie zur Obszönität des Dionysischen ein zwiespältiges Verhältnis. Zu viel Schönheit in den Bildern würde das *Chthonische* in Erscheinung treten lassen, das sie leugnet. Ohne die Schönheit kommt sie jedoch nicht ganz aus, ohne dass die Obszönität, die ihr Thema ist, sie im Schrecken versinken ließe. Catherine Breillat, der es um die Scham geht, sagt:

„Il faut changer les codes esthétiques. On peut se mettre à aimer et trouver beau le coulant, le suintant. Le dégoût moral est d'ordre esthétique. Il faut affronter le fait que l'organique effraie.“³⁹²

In *Romance* wandelt sich aber der dionysische Blick der Regisseurin in einen apollinischen Blick, während der Diskurs der inneren Stimme dionysisch bleibt. Über den Film sagt die Regisseurin: „Dans *Romance* je suis des deux côtés de moi-même, je suis écartelée.“³⁹³

Das *Chthonische*, das in *Une vraie jeune fille* aus einem dunklen Innen herausgerissen wird³⁹⁴, manifestiert sich in *Romance* in symbolischer Form und in Bildern, die von großer apollinischer Schönheit sind.³⁹⁵ In *Anatomie de l'enfer* versucht die Regisseurin, das Dionysische wieder stärker einzubinden und es als eine eigenwillige Verzierung des Schönen darzustellen. Die Strategie scheitert. Vor allem in Verbindung mit dem Menstruationsblut ab der zweiten Nacht kommt das Tabu zum Vorschein. Die Suche nach neuen ästhetischen Codes, die das *Chthonische* integrieren würden, gab es nicht in Oshimas *Im Reich der Sinne*, der das Organische nicht verschweigt, ohne die organische Substanz in sich zu thematisieren. Jedes Werk der Neuen

³⁹² Olivier Séguret, „Le porno, pas si hors norme, Le cinéma d'auteur efface une frontière fictive“, in: *Libération*, 13.06.2000.

³⁹³ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 149.

³⁹⁴ Beispielweise das Ei, das die Protagonistin in der Hand zerdrückt, oder die Innereien, die sie aus dem Körper eines geschlachteten Huhns herausholt.

³⁹⁵ Die Bilder der Geburt des Sohnes der Protagonistin am Ende des Filmes bilden eine Ausnahme. Auf diese Bilder werde ich noch zu sprechen kommen.

Pornographie ist eine Gratwanderung, welcher der Versuch zugrunde liegt, die Scham, die die Sichtbarmachung des *Chthonischen* hervorruft, aufzuheben.

2.6 Die autofiktive dritte Person

I.

Es gibt in den drei Filmen des *cinéma du corps* von Catherine Breillat eine Stimme, die ‚ich‘ sagt und über die ich bereits ausführte, dass sie in *Une vraie jeune fille* und in *Romance* die Stimme der Protagonistin ist, während sie in *Anatomie de l'enfer* weder der Protagonistin noch dem Protagonist eindeutig zugeordnet werden kann. Diese Stimme, die ab *Romance* die einer Reflexion ist, lässt ein *je transpersonnel* zu Wort kommen, das Annie Ernaux folgendermaßen definiert:

„[...] une forme impersonnelle [...] quelquefois même plus une parole de ‚l'autre‘
qu'une parole de ‚moi‘.“³⁹⁶

Dieses ‚ich‘ gehört in den Texten von Catherine Breillat einer Figur, die jenseits ihrer Rede wenig Konsistenz hat. In den Filmen bleibt diese Rede in der Form der inneren Stimme unverändert erhalten, aber die Figur hat mehr Konsistenz und tritt als autofiktives ‚sie‘ in den Vordergrund. Catherine Breillat spricht darüber, dass sie die Distanz, die diese Figur für sie als die Autorin dieser Rede schafft, als befremdlich empfindet, wenn sie ihre Filme zum ersten Mal fertig sieht.³⁹⁷ Diese Distanz ist für den vorwiegend literarischen Diskurs der Neuen Pornographie auch nicht typisch. In meiner multimedialen Performance *HURE* lässt die Stimme aus dem Roman von Nelly Arcan sogar eine plurale Figur in Erscheinung treten, deren Konstruktion einen zentralen Platz in der Diskussion über die Performance haben wird.

II.

Der Film wäre ein wunderbares Medium für den libertinen Diskurs gewesen, da er neben einem reflektierend-philosophischen oder -moralischen Diskurs viel Wert auf eine Erzählung legte, die den Beweis für die dargelegten

³⁹⁶ Annie Ernaux, „Vers un je transpersonnel“, in: Serge Doubrowski/Jacques Lecarme/Philippe Lejeune (Hrsg.), *Autofictions & Cie*, Nanterre 1993, S. 219–221, hier S. 221.

³⁹⁷ Vgl. Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 145 und S. 200.

Theorien erbringen sollte. Aber der libertine Roman ist nun mal in einer Zeit entstanden, in der es den Film noch nicht gab.³⁹⁸ In Catherine Breillats *Une vraie jeune fille* ist die innere Stimme noch erzählerischer Natur und die Bilder sind zwar obszön, aber nicht pornographisch. Diese Obszönität erinnert an Bataille, aber, blickt man weiter zurück, wäre sie eher im Mittelalter als im 18. Jahrhundert zu Hause. Hätte es einen libertinen Film gegeben, wären *Romance* und *Anatomie de l'enfer* genauso mit ihm verwandt, wie die Texte der Neuen Pornographie es mit dem libertinen Roman sind. Der Diskurs der inneren Stimme, der ab *Romance* eine Reflexion geworden ist, ähnelt der philosophischen Argumentation des libertinen Romans³⁹⁹, und die Erzählung selbst ist inhaltlich wie von der Form her eine Inszenierung dessen, was Jean-Pierre Dubost in *Libertinage and Rationality* das *theater of desire*⁴⁰⁰ nennt. Für den libertinen Roman sind Episoden mit sexuellen Handlungen typisch, die auch den Ursprung des Nummern-Katalogs des späteren pornographischen Romans bzw. Films bilden. Es gibt in *Romance* sieben Sexszenen, in denen die Protagonistin mit vier verschiedenen Männern Sex hat.⁴⁰¹ In *Anatomie de l'enfer* begegnen sich die zwei Protagonisten an vier aufeinander folgenden Nächten. Die Sexszenen sind in beiden Filmen voneinander getrennt und somit könnte man vor allem in *Romance* von ‚Nummern‘ sprechen, aber genauso wie in den Romanen der Neuen Pornographie alternieren in beiden Filmen die theoretische Diskussion und die pornographischen Episoden nicht, sondern sie sind narrativ simultan angelegt. Obwohl die innere Stimme in *Romance* die Stimme der Protagonistin hören lässt, ist ihr Diskurs unabhängig von dem, was diese laut sagt. Der sich selbst Betrachtende⁴⁰², den die innere Stimme vertritt, ist

³⁹⁸ Es gibt Filmadaptionen von libertinen Romanen, aber diese sind von der Form her keine libertinen Diskurse. Der theoretische Diskurs der Vorlage wurde in ihnen weitgehend gestrichen und die Erzählung folgt einer traditionellen narrativen Dramaturgie, die nicht die des libertinen Romans ist.

³⁹⁹ Jean-Pierre Dubost weist darauf hin, dass diese Argumentation erst bei de Sade wirklich ein philosophisches Ziel verfolgt. Bis dahin beschränkt sich diese auf eine Begründung des libertinen Verhaltens der Protagonisten. Jean-Pierre Dubost, „Libertinage and Rationality. From the ‚Will to Knowledge‘ to Libertine Textuality“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 52–78, hier S. 56.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 65.

⁴⁰¹ Eine davon ist eine Masturbations-Szene, in der die Protagonistin alleine ist.

⁴⁰² Den Begriff habe ich in Bezug auf die Strategie des Sehens in *Putain* im Abschnitt 4.2 des I. Kapitels eingeführt.

männlich, die Betrachtete, die in den Bildern erscheint und spricht, ist weiblich: Sie sind zwei.

Die Simultaneität der theoretischen Diskussion und des dargestellten Sexes, die für die Neuen Pornographie charakteristisch ist, ist in der Literatur ein Zeichen der Postmodernität des Diskurses, aber im Film gehört die gleiche Simultaneität auch zum Medium selbst. Die Dramaturgie des libertinen Romans spiegelt die Linearität des gedruckten Wortes wieder⁴⁰³, dessen Verbreitung im 18. Jahrhundert das Denken allgemein prägte. In der Literatur werden nicht nur die Buchstaben des Textes sondern auch die Bilder im Text aneinander gereiht. Allein in der Poesie und in manchen postmodernen Texten entsteht gelegentlich der Eindruck eines Übereinander⁴⁰⁴. Der Film besteht dagegen aus einer Bild- und einer Tonebene, die zusammen eine vertikale Öffnung des Diskurses beziehungsweise ein Übereinander ermöglichen, das anders als in der Literatur zur Grundsprache des Mediums gehört. Man hat in den Filmen von Catherine Breillat das Gefühl, dass die innere Stimme, die immer einen literarischen Charakter behält, von der Erzählung losgelöst wäre, die eher traditionell filmisch ist. In *Romance* ist die innere Stimme ganz im Sinne des libertinen Diskurses, der überzeugen will, emotional. In *Anatomie de l'enfer*, wo es sich um eine literarische Stimme handelt, ist die theoretische Diskussion zu einer Art philosophischem Bekenntnis geworden, bei dem es in der Inszenierung einer imaginären ersten Begegnung von Mann und Frau um eine Versöhnung der Geschlechter geht. Diese Begegnung entsteht in einer Welt, in der Lust, Obszönität und Tod extrem nah beieinander liegen und in der Gewalt unvermeidlich erscheint.

Sowohl in *Romance* wie in *Anatomie de l'enfer* stehen der Diskurs der inneren Stimme und die Erzählung im Film in einem Widerspruch, der für den libertinen Roman typisch ist, der die theoretische/moralische Reflexion mit den pornographischen Episoden nie wirklich in Einklang bringen kann. Der Widerspruch bei Catherine Breillat ist immer der zwischen dem Ausdruck der Scham und ihrer gleichzeitigen Überwindung. Im Sinne der Neuen

⁴⁰³ Ich beziehe mich auf die Analyse der Wirkung typographischen Rezeptionskultur des Buchdrucks auf das lineare Denken in Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962.

⁴⁰⁴ Das ist z. B. in Nelly Arcans dichter Prosa der Fall.

Pornographie ist dieser Widerspruch konstitutiv, der den sich selbst Betrachtenden in der Protagonistin eine Stimme gibt, ohne den es den Diskurs nicht geben kann.

2.7 Der Körper als Anblick und seine Wiederbelebung

In *Ways of seeing* schreibt John Berger:

„In one category of painting women were the principal, ever-recurring subject. That category is the nude. In the nudes of European painting we can discover some of the criteria and conventions by which women have been seen and judged as sights.“⁴⁰⁵

In allen drei Filmen der Trilogie des *cinéma du corps* von Catherine Breillat ist die Schauspielerin ein Anblick, über den eine innere Stimme spricht, die als die Stimme des sich selbst Betrachtenden in ihr – oder als die Stimme eines fremden Betrachters in *Anatomie de l'enfer* – männlich ist. Dadurch, dass Betrachtender und Betrachtete medial getrennt sind, wird die Teilung konkret nachvollziehbar. Auch der Zuschauer ist Betrachter. Ob Mann oder Frau, er betrachtet den Körper der Protagonistin aus männlicher Sicht und, wenn der Zuschauer eine Frau ist und diese sich mit der Schauspielerin identifiziert beziehungsweise sich mit ihr schämt, bildet dieses Schamgefühl eine zweite Ebene der Betrachtung, welche die erste – die des männlichen Blickes – nicht tangiert. Aus männlicher Sicht schmeichelt in *Romance* und in *Anatomie de l'enfer* dem Betrachter das apollinische Bild der Protagonistin. Über die Verwandlung der Frau in ein Objekt des Blickes sagt Catherine Breillat:

„Paradoxalement, ce qui dans la vie me révolte comme précepte et que j'ai toujours combattu, je peux le considérer au cinéma comme *objet d'art*.“⁴⁰⁶

Dieses Kunstobjekt unterwandert in *Romance* verschiedene männliche Inszenierungen der Kunstgeschichte, während in *Anatomie de l'enfer* das Bild der Protagonistin, die beinahe von Anfang bis zum Ende des Films nackt auf dem Bett liegt, genau die Inszenierungen der Aktmalerei parodiert, über die John Berger in *Ways of seeing* spricht.

⁴⁰⁵ John Berger, *Ways of seeing*, London und Harmondsworth 1972, S. 47.

⁴⁰⁶ Catherine Breillat, *De la femme et de la morale au cinéma, de l'exploitation de son aspect physique, de sa place dans le cinéma: comme auteur, comme actrice, ou comme sujet*, in: Dies.: *Romance*, Cahier du cinéma, Paris 1999, S. 12.

1.

In Bezug auf *Romance* erzählt Catherine Breillat, dass der Besuch einer Ausstellung von Gemälden Georges de la Tours die Bilder des Films beeinflusst hätte. Es gibt aber im Film noch weitere Zitate. Die Szenen in der Wohnung von Paul erinnern an die monochromen Bilder der minimalistischen Malerei⁴⁰⁷; die Regisseurin erwähnt im Zusammenhang mit der ersten Fesselungs-Szene Passions-Bilder; und die zweite Fesselungs-Szene erinnert an die Aktphotos von Nobuyoshi Araki. Es gibt auch Filmzitate: Die grotesken Bilder des pornographischen Traums lassen an Filme Federico Fellinis denken und der Film endet mit einer surrealen Szene wie in einem Film von Luis Buñuels. Diese Zitate gehören zur postmodernen Sprache von *Romance*. In der verschachtelter Welt des Films kann es auf die Fragen, welche die innere Stimme stellt, verschiedene – auch widersprüchliche – Antworten geben. Diese Fragen werden in einer männlich kodierten Welt gestellt, in der die Betrachtete traditionell jedes Zeichen ihrer Sexualität zu verbergen hat. John Berger schreibt:

„Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display. To be naked is to be without disguise. To be on display is to have the surface of one's skin, the hair of one's own body, turned into a disguise which, in that situation, can never be discarded. The nude is condemned to never being naked. Nudity is a form of dress.“⁴⁰⁸

Das „Kleid“, von dem John Berger spricht, stellt das dar, was Baudrillard als „zweite Haut“⁴⁰⁹ bezeichnet. Dieses Kleid gehört zur Inszenierung des Begehrens eines männlichen beziehungsweise eines als männlich angenommenen Zuschauers. Indem sie den nackten Körper ihrer Protagonistin mit einer Sexualität kleidet, die diese – und nicht den Betrachter – angeht, versucht die Regisseurin die männlichen Inszenierungen zu unterwandern, die in ihre Bildern eingeschrieben sind. Diese Strategie findet man in etwas anderer Form auch in meiner Performance *HURE*.

2.

Sowohl von der Bildkomposition als von der Atmosphäre her erinnert die in *Anatomie de l'enfer* nackt auf einem Bett liegende Protagonistin an Tizians

⁴⁰⁷ Zum Beispiel die Masturbationsszene, in der Marie weiß gekleidet ist und auf einem weißen Bett in einer weißen Wohnung liegt.

⁴⁰⁸ John Berger, *Ways of seeing*, S. 54.

⁴⁰⁹ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 163.

Venus von Urbino.⁴¹⁰ John Berger macht in *Ways of seeing* darauf aufmerksam, dass am Geschlecht der abgebildeten Frau in einem gemalten Akt traditionell keine Haare zu sehen sind. Er schreibt:

„Hair is associated with sexual power, with passion. The woman's sexual passion needs to be minimized so that the spectator may feel that he has the monopoly of such passion.“⁴¹¹

Man darf Courbets *L'origine du monde* nicht als leitende Referenz bei der malerischen Darstellung nackter Frauenkörper betrachten. Heute noch provoziert das Bild. Es war ein Auftragswerk und bis 1988 hing es immer in privaten Sammlungen.⁴¹² In der Mainstream-Pornographie ist das Geschlecht der Frau wie in der traditionellen Aktmalerei immer unbehaart. Schamhaare würden das Dionysische betonen, das die Pornographie auf Distanz hält. Es kommt aber zu diesem ästhetischen Grund ein dramaturgischer Grund hinzu: Die Abwesenheit von Haaren am Geschlecht der Darstellerin relativiert die sexuelle Macht, die die Protagonistin in pornographischen Szenarien immer hat: Es geht um ihre Lust, diese darf den männlichen Betrachter aber nicht einschüchtern. In *Anatomie de l'enfer* ist die Protagonistin aber behaart. Catherine Breillat sagt über Amira Casar, ihre Darstellerin:

„Da Amira nicht alle Aufnahmen spielen wollte, habe ich dafür eine andere stärker behaarte Frau engagiert. So sieht ihr Geschlecht beinahe wie der Alptraum des Mannes aus.“⁴¹³

Als Überdimensionierung gehört diese Strategie eigentlich zu *Post Porn*. Obwohl die Schambehaarung der Schauspielerin beziehungsweise die ihres Doubles die Verwandlung der Protagonistin in ein Sexualobjekt nicht verhindern kann, ist die Verletzung der Codes, die diese Behaarung für den pornographischen Diskurs bedeutet, ein Zeichen, mit dem die Regisseurin auf symbolische Weise der Figur wieder einen Zugang zu ihrer sexuellen Macht verschafft. Die Protagonistin entzieht sich dem Begehren des Zuschauers nicht, aber ihre Verwandlung in einen Akt ist als Strategie zu verstehen, und der Akt selbst ist der Ort ihrer Wiederbelebung. Der Zuschauer darf anwesend sein, sein Begehren wird aber nicht adressiert.

⁴¹⁰ Tizians *Venus von Urbino*, 1538, ist ein traditioneller Akt.

⁴¹¹ John Berger, *Ways of seeing*, S. 55.

⁴¹² Der letzte Besitzer von Gustave Courbets Bild *L'origine du monde* war Jacques Lacan, nach dessen Tod das Bild zum ersten Mal in der Öffentlichkeit – im Brooklyn Museum in New York – gezeigt wurde. Es hängt heute im Musée D'Orsay in Paris.

⁴¹³ *Nur das Begehren ist interessant*, Interview mit Catherine Breillat von Marcus Rohte, in: die tageszeitung, 13.02.2004.

Dies wurde von nicht wenigen Zuschauern erkannt, die über die Obszönität des Films klagten und/oder ihn ins Lächerliche zogen. Catherine Breillat sagt:

„La manière de se protéger c'est de voir avec dérision, c'est-à-dire de ne pas voir, de refuser de voir.“⁴¹⁴

In der traditionellen Malerei wurde eine anständige Frau niemals nackt abgebildet. Die Kleider, die sie trug, waren reines Zeichen ihres gesellschaftlichen Standes. Der Bereich für ihre Darstellung blieb auf das Gesicht beschränkt. Als Objekt des Begehrens war die Frau, die nackt dargestellt wurde, immer eine Hure. Bei der Darstellung mythischer oder biblischer Figuren konnte eine Maitresse als Modell fungieren, weil der Symbolgehalt der dargestellten Welt sie vor der Trivialität schützte, die sie - wie die Ehefrau - vermeiden sollte. Die Frau, um die es in den Filmen von Catherine Breillat geht, ist keine Hure. Aber sowohl Marie in *Romance* als auch ‚die erste Frau‘ in *Anatomie de l'enfer* haben mythologische Züge. Die „absolute Reinheit“⁴¹⁵, über die die Regisseurin spricht, ist symbolischer Natur. Sie gehört einer symbolischen Welt an, in der an der Nacktheit der Protagonistin keine Scham mehr haftet. Sie ist gleichzeitig ‚Jungfrau‘ und Hure.

Ein Hauptunterschied zwischen *Post Porn* und Neuer Pornographie besteht darin, dass *Post Porn* sich für die ‚Jungfrau‘ nicht interessiert; für *Post Porn* hat sie ausgedient. Für Neue Pornographie ist die zweigeteilte Frau, die ihrem Körper entsagen muss, um eine Würde zu bekommen, immer noch ein Thema. Bei Catherine Breillat ist sie ein Hauptthema.⁴¹⁶ Obwohl man in der Sprache der Regisseurin viele religiöse Begriffe findet, geht es ihr nicht um die Religion selbst. Diese Begriffe rufen Bilder hervor, die ihren religiösen Gehalt verloren haben. Es sind die Bilder eines post-religiösen kollektiven Bewusstseins. Die Sprache der Regisseurin unterwandert sie mit neuen Inhalten, bevor ganz neue Mythen entstehen, in denen die Frau ein eigenes Begehren artikulieren kann.

⁴¹⁴ *Anatomie de l'enfer*, Interview conçue et menée par Gaillac-Morgue.

⁴¹⁵ „La pureté absolue“. Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 149.

⁴¹⁵ John Berger, *Ways of seeing*, S. 55.

⁴¹⁵ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 149.

⁴¹⁶ Bei den Autorinnen der jüngeren Generation verliert dieser Topos an Wichtigkeit, deshalb ist bei ihnen die Grenze zu *Post Porn* fließend.

2.8 Die Strategie des Sehens in *Romance* und in *Anatomie de l'enfer*

1.

Dadurch, dass die Regisseurin den nackten Körper ihrer Protagonistin in Bilder verwandelt, die an männliche Inszenierungen des nackten Körpers anknüpfen, wird der Zuschauer in *Romance* und in *Anatomie de l'enfer* dazu verführt, diesen Körper zu vereinnahmen. Im Sinne dieser Inszenierungen wünscht sich der Zuschauer, dass die Protagonistin für ihn genießt – und deshalb wünscht er sich in *Romance*, wo die innere Stimme eindeutig als die Stimme der Protagonistin zu identifizieren ist, dass diese aufhört, laut zu denken. Die Worte der Protagonistin können nicht verhindern, dass ihr Körper zu einem Objekt wird, aber sie halten das Begehren des Zuschauers auf Abstand. In den Fesselungs-Szenen mit Robert, dem libertinen Schuldirektor, ist es vor allem Robert, der spricht. Aber auch er redet viel. Seine Lust steht im Weg der Lust des Zuschauers. In den Regieanweisungen spricht Catherine Breillat von dem „grand rituel qu'il psalmodie“.⁴¹⁷

Catherine Breillat bezeichnet *Romance* als einen „parcours initiatique de la femme“. Die Reise der Protagonistin ist eine Identitätssuche, die in dem Film durchaus überraschende Orte sucht. Für Paul, den Freund von Marie, ist diese ein dekoratives Objekt, er will mit ihr keinen Sex; Paolo, den Marie nachts in einer Bar trifft, wird von Rocco Siffredi gespielt, der als Pornodarsteller die Welt einer traditionellen männlich orientierten Sexualität darstellt; Marie wird im weiteren Verlauf des Films nachts vor ihrer Haustür von einem Mann überfallen, der sie im Treppenhaus vergewaltigt; zuletzt fängt sie eine Beziehung mit Robert, ihrem Vorgesetzten, an. Die sadomasochistischen Szenen dieser Beziehung haben in dem Film symbolische Bedeutung. Catherine Breillat sagt: „Il l'attache sans attachement“.⁴¹⁸ Robert fesselt Maries Körper aber innerlich ist sie frei. Ihr gefesselter Körper wird zum Ort, wo über eine Freiheit verhandelt wird, die sie in ihrer Beziehung mit Paul nicht kennt. Auf ihrer Reise verlässt Marie die Welt des Gesichts, in der sie mit Paul lebt, und sie begibt sich in die Welt des Körpers, um den Körper zurückzuholen, den der Blick des Mannes der Frau

⁴¹⁷ Catherine Breillat, Scénario *Romance*, Cahiers du cinéma, Paris 1999, S. 52 [Hervorhebung von mir; I.M.].

⁴¹⁸ Maureen Mansfield/Jean-Claude Guilloson, *Romance X, Interview avec Catherine Breillat*.

geraubt hat. Anders als in *Anatomie de l'enfer*, wo sie einen neuen Mythos schaffen will, unterwandert Catherine Breillat hier einen Mythos – und zwar den von Orpheus. In der nächtlichen Welt des Körpers ist Marie ein manchmal besser, manchmal schlechter behandelter Gast, aber sie bleibt ein Gast, während Paul, den Marie nachts in Kneipen nachspioniert, als Mann dort zu Hause ist. Würde *Romance* wirklich die Geschichte von Orpheus erzählen, könnte man den Moment, in dem Marie mit Paul ‚ohne Sex‘ ein Kind zeugt, als den Moment betrachten, in dem Orpheus sich umdreht. Marie kehrt danach der Welt des Körpers den Rücken und ihre Nacktheit wird als Geheimnis bestätigt.

Ab diesem Zeitpunkt ändert sich der Blick auf den Körper, der bis dahin die Protagonistin immer ganz zeigte: Ab jetzt ist sie zweigeteilt. Die pornographische Phantasie während der Ultraschall-Untersuchung im Krankenhaus zeigt den Oberkörper von Marie im Untersuchungsraum, während ihr Unterleib an der anderen Seite einer imaginären Wand mit vielen anderen Körpern herausragt. S sieht aus wie in der Peepshow. Halb nackte Männer spazieren entlang der Wand, schauen, nähern sich eventuell einen Unterleib und haben Sex mit ihm. Die Szene ist kurz, aber die radikale Darstellung der Zweiteilung von Marie markiert in dem Film einen Bruch: Bis dahin betrachtete sich die Protagonistin selbst, nun betrachtet sie, wie sie von den anderen betrachtet wird. Diese anderen sind in der Szene die Medizinstudenten, deren Phantasien beim Anblick ihres nackten Unterleibes sie sich vorstellt. Die Verwandlung des Gels der Ultraschall-Untersuchung in das Sperma des Mannes an der anderen Seite der imaginären Wand parodiert den *money shot* im Mainstream-Porno.

Die Szene der Geburt des Sohnes von Marie am Ende des Films zeigt die gleiche Zweiteilung. Es ist nicht der weiße Kontinent⁴¹⁹, den die Protagonistin in die Luft sprengt, wenn sie die weiße Wohnung von Paul verlässt, um ins Krankenhaus zu gehen, sondern ihr Körper gehört in diesem Augenblick dem schwarzen Kontinent, der sich mit umso mehr Wucht manifestiert, als er in der Welt des weißen Kontinents geleugnet wird. Paul, der ein reines Zeichen des weißen Kontinents ist, ist in diesem Augenblick unansprechbar. Robert ist machtlos, aber ansprechbar. Er begleitet Marie ins

⁴¹⁹ Vgl. das Zitat von H el ene Cixous am Anfang des Abschnitts 7 im I. Kapitel.

Krankenhaus. Man sieht bei der Geburt entweder Maries Gesicht oder ihren überdimensionalem Unterleib, der vom Gesicht getrennt, seiner Obszönität überlassen ist. Dieser Körper ist nicht pornographisch, er ist obszön. Es ist ein triumphierender Körper, aber sein Triumph ist nicht persönlich. Es ist der dionysische Körper der Urmutter. Seine Obszönität erinnert an die des Körpers in *Une vraie jeune fille*, der in einer imaginären Welt, aber nicht zweitgeteilt war.

2.

Wenn Catherine Breillat sagt, dass *Romance* der „parcours initiatique de la femme“ und *Anatomie de l'enfer* der „parcours initiatique de l'homme“ seien, meint sie, dass ihr Blick sich in *Romance* mit dem Blick der Protagonistin identifiziert, die sich selbst betrachtet, während ihr Blick in *Anatomie de l'enfer* der Blick des Protagonisten ist, den die Protagonistin bezahlt, um sie zu betrachten. In *Romance* hatte die Regisseurin das Geschlecht der Protagonistin frontal zeigen wollen und war doch davor zurückgeschreckt. Sie hat sich stattdessen für ein Bild entschieden, auf dem das Geschlecht nur andeutungsweise zu sehen ist. Sie sagt:

„Je ne me suis pas résolue à filmer ce qui était écrit par manque de fermeté envers moi-même. [...] Je me suis dérobée totalement. Il y avait une réticence, une impossibilité morale, quelque chose qui m'empêchait de faire ce que ma conscience d'auteur me prescrivait de faire.“⁴²⁰

Das, was ihr in *Romance* aus der Perspektive der Frau, also aus der Perspektive der Scham, nicht zu zeigen gelungen war, wollte sie in *Anatomie de l'enfer* aus der Perspektive des Mannes zeigen. Es ist schwierig, über *Anatomie de l'enfer* als Film zu reden, da er ein konzeptueller Film ist, bei dem es um nichts anderes geht als um den Anblick eines weiblichen Geschlechts. Die Tatsache, dass Catherine Breillat in diesem Film die Perspektive des männlichen Protagonisten einnimmt, ist nicht ohne Einfluss auf den Diskurs der Neuen Pornographie. Neue Pornographie ist grundsätzlich ein Diskurs, bei dem eine Frau für eine Frau, die sie meistens selbst ist, spricht. Hier spricht in der Form der literarischen Stimme eine Frau, aber es sieht in den Bildern ein Mann, hinter dem eine Frau – die

⁴²⁰ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 110.

Regisseurin – steht. Obwohl der Protagonist als ‚erster Mann‘ keinen konventionellen Blick haben kann, ist sein Blick kein weiblicher Blick. Es ist nicht ganz ohne Bedeutung, wenn man überlegt, dass die Regisseurin sich in *Romance* nicht traute, aus der Perspektive einer Frau dieses Geschlecht zu zeigen.

Anders als in *Romance* enthüllt der Blick in *Anatomie de l'enfer* einen Körper, der eine Fiktion ist. Es heißt im Vorspann:

„Le cinéma est une illusion et ne procède pas de la réalité-fiction ou du happening mais de la réalité de l'œuvre. Dans ce film l'intimité du corps de la fille a été interprétée par une doublure. On ne saurait y voir l'actrice mais la construction fictionnelle du personnage de la fille.“⁴²¹

Um den Körper der Schauspielerin durch den Körper ihres Doubles zu ersetzen, mussten im Film die Aufnahmen geschnitten werden. Der Blick auf den weiblichen Körper schafft hier eine Fiktion, die es in *Romance* nicht gab, beziehungsweise erst gab, nachdem Orpheus sich umgedreht und Marie ihren Körper für immer verloren hatte. Anders als *Anatomie de l'enfer* ist *Romance* in der „réalité-fiction“ entstanden, von der in dem zitierten Text des Vorspanns von *Anatomie de l'enfer* die Rede ist, und die Dreharbeiten zu der Sexszene zwischen Caroline Ducey und Rocco Siffredo war eine Art „Happening“. Der Blick, der in *Anatomie de l'enfer* vortäuscht, männlich zu sein, ist kein solcher, wie er im Mainstream-Porno eine Überfrau schafft. Die Protagonistin ist trotz der Übertreibung bei der Schambehaarung real. In dem Mythos, den die Regisseurin erzählt, sollte sicherlich der ‚erste Mann‘ auf den Körper der Frau einen neuen Blick werfen, aber die Behaarung verrät eher den weiblichen Blick der Regisseurin, als dass sie Teil einer neuen Realität sein könnte, die der Protagonist schafft, der auch als ‚erster Mann‘ um seine sexuelle Macht fürchten müsste. Die starke Behaarung des Doubles der Protagonistin funktioniert wie eine Maske: Sie verdeutlicht die Obszönität ihres Geschlechts und lässt sie zu einem Zeichen werden. Das Menstruationsblut wirkt wie eine Art Bemalung, durch die die Maske einen archaischen Charakter bekommt. Im traditionellen Akt wird im Sinne von Baudrillard die apollinische glatte Oberfläche des Körpers zu einer zweiten Haut, die ein phallisches Objekt umhüllt, „von dem keine Bedrohung mehr

⁴²¹ Catherine Breillat, *Anatomie de l'enfer*, Flach Film/C.B. Film, 2004.

ausgeht“.⁴²² Baudrillard spricht von einem „pazifizierten Körper“.⁴²³ Der Körper, den Catherine Breillat in dem Film zeigt, ist kein pazifizierter Körper. Die Behaarung und das Blut am Geschlecht der Protagonistin sind hyperreal. Die Regisseurin hätte gerne, dass aus diesem dionysischen Körper keine Bedrohung ausgeht, aber es gibt keine ästhetischen Codes, die den Diskurs, den sie führt, stützen würden. Deshalb erschreckt das *Chtonische* in den Bildern. Die literarische Stimme formuliert die Scham, die die Regisseurin selbst empfindet, und die sie mit den Bildern damit überwinden will, dass sie sie überhaupt zeigt.

2.9 *Corps social* und *corps amoureux*

Im Jahr 2006⁴²⁴ erschien *Corps amoureux*, ein Essay in der Form eines Interviews, in dem Catherine Breillat die Gedanken erläutert, die ihrem literarischen und filmischen Schaffen zugrunde liegen.⁴²⁵ Dabei tritt ein gedanklicher Überbau in Erscheinung, den man bei Betrachtung der Vielschichtigkeit der Bilder ihrer Filme ahnt, der aber hier dargelegt wird. Catherine Breillat nennt *Corps amoureux* ein *théorème philosophique*. Michel Onfray hat einen Essay geschrieben, der *Théorie du corps amoureux*⁴²⁶ heißt, aber trotz der Ähnlichkeit des Titels und trotz eines Hedonismus, der zum Denken von Catherine Breillat und generell zur Neuen Pornographie gehört, haben beide Essays wenig gemeinsam. Vor allem die Transzendenz, über die Catherine Breillat in Bezug auf den *corps amoureux* spricht, ist Onfrays Denkweise fremd.

So wie Catherine Breillat ihn beschreibt, ist der *corps amoureux* ein Körper, der die gesellschaftlichen Codes hinter sich lässt⁴²⁷, die den sozialen Körper konstituieren. Deshalb ist er auch niemals obszön, denn das Obszöne ist eine soziale Kategorie. Dieser Körper ist der, dem sich Catherine Breillat

⁴²² Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 158.

⁴²³ Ebd., S. 164.

⁴²⁴ Im gleichen Jahr erschien von Virginie Despentes ein Essay, der *King Kong Théorie* heißt und den man als ein feministisches Manifest bezeichnen könnte. *King Kong Théorie* gehört aber in seinen Aussagen eher zu *Post Porn*.

⁴²⁵ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, Paris 2006.

⁴²⁶ Michel Onfray, *Théorie du corps amoureux*, Paris 2000.

⁴²⁷ Auch den psychoanalytischen Diskurs, über den Catherine Breillat sagt: „Je ne suis pas sûre que la psychanalyse ne soit pas le garant d’une société bourgeoise.“, *Anatomie de l’enfer*, Interview conçue et menée par Gaillac-Morgue.

in ihrer künstlerischen Arbeit immer zu nähern versucht. Es ist auch der, der sich für sie in Oshimas *Im Reich der Sinne* manifestiert. Die Fabel des Films⁴²⁸ schafft einen Mythos für die Transzendenz, welche die Regisseurin meint und die sie folgendermaßen beschreibt:

„Je crois que la jouissance amène les femmes au-delà d’elles-mêmes. Alors que ce que j’ai constaté, c’est que la jouissance des hommes, c’est une petite mort. L’amour physique ce n’est peut-être pas de l’amour, c’est-à-dire qu’il n’y a pas cette fameuse fusion qu’on cherche désespérément de deux êtres en un seul. Peut-être que ce n’est qu’encore un éloignement de l’homme et de la femme puisque lui il meurt et qu’elle au contraire elle part dans une sorte d’infini, d’éther. C’est ça qui est étrange.“⁴²⁹

Es sind das Schamgefühl und die Angst, die mit ihr eng verbunden ist, die im gesellschaftlichen Leben verhindern, dass sich der *corps amoureux* manifestiert. Der *corps social* ist der Körper, der sich dem Gesetz anpasst und der damit nicht selten den *corps amoureux* erstickt. Es ist der Grund, warum für die Regisseurin der „Exorzismus“⁴³⁰ der Scham so wichtig ist. Ihre Filme sind eine *ode à la honte*⁴³¹, für die typisch ist, dass ein Mangel im Erscheinen gleichzeitig im Text verankert ist und im Bild aufgehoben wird.

In meiner Performance *HURE* habe ich dem *corps amoureux*, der bei Nelly Arcan nicht existiert, einen Platz eingeräumt. Er kann dort als ein Zitat betrachtet werden.

⁴²⁸ Der Film erzählt die Geschichte von Kichizo und Sada, einer Dienerin in Kichizos Haus, zwischen denen sich eine leidenschaftliche Beziehung entwickelt. Kichizo verlässt seine Familie und er und Sada dringen immer tiefer in eine Erfahrungswelt ein, die mit sämtlichen Tabus bricht. Die Lust führt schließlich zu Kichizos Tod. Sada erdrosselt ihn auf seinen Wunsch hin beim Liebesakt. Sada trennt das Geschlechtsteil von Kichizo ab und irrt mit ihm ein paar Tage in der Stadt herum, bis man sie findet.

⁴²⁹ Maureen Mansfield/Jean-Claude Guilloson, *Romance X, Interview avec Catherine Breillat*.

⁴³⁰ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, S. 107.

⁴³¹ Publikumsgespräch mit Catherine Breillat, Metropolis Kino, Hamburg, 28.05.2001.

IV. *HURE* – die Performance

Vorbemerkungen zu diesem Kapitel

Die Performance *HURE* ist Teil eines Projektes, das mehr umfasst als die zeitlich umgrenzte Aufführung, auf die sich die folgende Untersuchung im Wesentlichen konzentriert. Eine Geschichte des gesamten Projektes befindet sich im Anhang. Ich werde mich bei meiner Untersuchung auf die Videoaufzeichnung der Aufführung am 11. August 2006 im „Hamburger Sprechwerk“ beziehen. Diese Aufzeichnung zeigt weder die Originalfassung noch die endgültige Fassung der Performance. In einigen wenigen Fällen werde ich Szenen in die Arbeit miteinbeziehen, die nicht in der Aufzeichnung zu sehen sind, die aber durch photographisches Material dokumentiert sind.

Die Unterteilung der Performance in Szenen und die entsprechende Aufteilung des Textes entspricht der bereits bei der Analyse des Romans von Nelly Arcan vorgenommenen Gliederung, das heißt, dass die Protagonistin zum Beispiel in der Szene 16 die Passage 16 aus dem Roman spricht. Die Musik-Szenen werden nach dem jeweiligen Liedtitel benannt. Eine Gesamtaufstellung der Szenen befindet sich im Anhang.

Es scheint mir wichtig zu erwähnen, dass meine Inszenierung eine rein künstlerisch-intuitive Arbeit ist und nicht die Umsetzung theoretischer Überlegungen darstellt, welche mich erst später beschäftigten.

1. Die Inszenierung von Sexualität im Theater

1.1 Realismus und Abstraktion

Obwohl Nacktheit auf der Bühne heute nichts Ungewöhnliches ist, ist sie nie selbstverständlich. Dies gilt umso mehr für die Darstellung von Sexualität, die allerdings weit weniger häufig inszeniert wird und selten den Anspruch hat, real zu erscheinen. Zu Anfang möchte ich auf zwei Inszenierungen von Frank Wedekinds *Lulu* eingehen, die 1988 und 2004 in Hamburg zu sehen waren und die auf zwei äußerst unterschiedliche Arten Nacktheit präsentierten. Beide Formen der Darstellung kommen in *HURE* vor.

Die Inszenierung von Peter Zadek im Deutschen Schauspielhaus aus dem Jahr 1988 zeigte Susanne Lothar in der Hauptrolle. Diese war fast für die gesamte Dauer der Inszenierung nackt zu sehen, nur mit Kinderschuhen und passenden Söckchen bekleidet, als wäre ihr der Rest ihrer Kleidung gerade vom Körper gerissen worden. Alle männlichen Figuren waren und blieben während der Dauer des Stückes bekleidet. „Das war ja eigentlich sehr straight“, resümierte Zadek bei einer Präsentation der Aufzeichnung des Stückes im Jahr 2006⁴³² und damit meinte er den Realismus, mit dem Körper und Sexualität in der Aufführung dargestellt wurden.

In der Inszenierung von Michael Thalheimer am Thalia Theater, die im Jahr 2004 Premiere hatte, spielte Fritzi Haberlandt die Hauptrolle. Sie war knapp bekleidet, aber nicht anzüglich, und weder zog sie sich im Laufe des Stückes aus noch wurde sie ausgezogen, aber alle ihre männlichen Partner waren in der Inszenierung irgendwann nackt zu sehen. Peter Zadek sprach in Bezug auf diese und auf andere Inszenierungen der *Lulu* von „Stilisierung“. Die Inszenierung von Thalheimer ist ohne Zweifel im Sinne einer ästhetischen Reduzierung der Bühnenmittel und des schauspielerischen Ausdrucks stilisiert, aber das Bild, das der Regisseur von Lulus Sexualität zeichnet, ist postmodern und nicht stilisiert, das heißt, die Darstellung zielt auf einen ganz anderen Rezeptionsmodus als die von Zadeks *Lulu*. Susanne Lothars Nacktheit in der Inszenierung ist ein Kostüm. Sie kleidet die Protagonistin mit dem Begehren der Männer, die sie ansehen. Die Körperlichkeit, welche die Schauspieler in Thalheimers Inszenierung enthüllen, ist real und dadurch obszön, sie weckt kein Begehren. Die Realität, die sich manifestiert, weist auf die Sexualität hin, die Lulu, so gut es geht, vermeidet und die deshalb getrennt von ihr dargestellt wird. Diese Nacktheit ist auch Lulus Nacktheit, aber sie verweist niemals auf den Körper der Protagonistin. Lulu ist hier kein Objekt. Als Subjekt kann man sie dennoch nicht bezeichnen. Sie ist der Katalysator eines Prozesses, an dem sie nicht teilhat und der deshalb nicht zu ihrer Subjektivierung führen kann. Mit der Wahl einer solch abstrakten Form der Darstellung steht Thalheimer den ästhetischen Verfahren der Neuen Pornographie nahe, deren postmoderne Sprache abstrakte Mittel einsetzt. Aber es geht in der Neuen

⁴³² Am 23.3.2006 im „Abaton“-Kino in Hamburg.

Pornographie um den Blick, den Zadek inszeniert, der ein fremdes Begehren auf dem Körper der Frau einschreibt. Dieser Blick ist trotz seiner Thematisierung im Stück in der Inszenierung von Thalheimer verschwunden.

1.2 Zwei postmoderne Inszenierungen von Sex

I.

Da beispielhafte (Bühnen-)Werke fehlen, die eine Untersuchungsperspektive auf die Logik des Weiterdenkens der Verfahren der Neuen Pornographie in anderen Medien verschaffen könnten, muss sich die Untersuchung von *HURE* auf die Beobachtungen stützen, die ich, beschränkt auf das kinematographische Feld, in Bezug auf die Filme von Catherine Breillat gemacht habe. Um jedoch einen medienspezifischen Referenzrahmen für meine Untersuchung zu schaffen, möchte ich zwei postmoderne Theaterinszenierungen anführen, die in etwa zur gleichen Zeit wie *HURE* entstanden sind und in vielerlei Hinsicht Gemeinsamkeiten mit dieser Performance aufweisen.

Die erste Inszenierung stammt von der katalanischen Gruppe „La Fura dels Baus“. Das Stück trägt den Titel *XXX*⁴³³ und ist eine freie Umsetzung von de Sades *Philosophie dans le boudoir*.⁴³⁴ *XXX* hat alle Merkmale, die für die Inszenierungen dieser Theatergruppe typisch sind: Das Stück ist multimedial, ein Riesenspektakel, das den Schauspielern extremen Körpereinsatz abverlangt, und es interagiert bewusst mit dem Publikum. In Bezug auf *HURE* interessiert mich an der Inszenierung vor allem die Art und Weise, wie die pornographischen Aufnahmen in die Aufführung eingebaut waren. Sie wurden auf eine übergroße Leinwand über der Bühne projiziert. Auf der Bühne selbst fingierten Schauspieler sexuelle Handlungen vor anderen Schauspielern, die wiederum mit Handkameras ihre Mitspieler filmten. Der Zuschauer hatte den Eindruck, dass der Sex real vor seinen Augen stattfand und die Bilder, die auf der Leinwand über der Bühne gezeigt wurden, waren sehr explizit. Vom Prinzip her wurde die Projektion eingesetzt

⁴³³ *XXX*, La Fura dels Baus. Regie: Alex Ollé und Carlos Padrissa, Kampnagel-Sommerfestival „Laokoon“, Hamburg, August 2004.

⁴³⁴ Donatien Alphonse François de Sade, *Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux. Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*, 1795.

wie bei großen Kongressen: Sie zeigen die Redner in Großaufnahme, damit alle Anwesenden sie sehen können. In der Tat war es bei den projizierten Szenen in *XXX* so, dass echte Pornobilder mit Nahaufnahmen der auf der Bühne agierenden Schauspieler zusammengemischt waren, sodass insgesamt der Eindruck vermittelt wurde, die sexuellen Handlungen auf der Bühne seien echt. Sie waren aber nicht echt, die sexuellen Handlungen auf der Leinwand hingegen schon.

Diese Form der Darstellung knüpft an die von Thalheimers Inszenierung von *Lulu* an, die jedoch nicht pornographisch ist. Aber in Thalheimers Inszenierung von *Lulu*, wie in der Inszenierung von *XXX* und auch in der von *HURE*, liegt der Darstellung des Sexes ein Bruch zugrunde. Dieser Bruch vollzieht sich in der Betonung der Differenz von Referenz und Performanz in der Inszenierung. Einen ähnlichen Bruch gibt es auch in der pornographischen Phantasie in Catherine Breillats Film *Romance*⁴³⁵, wo dieser aber dazu dient, den Phantasiecharakter der Szene zu verdeutlichen. Derartige Brüche gehören generell zu postmodernen künstlerischen Verfahren, aber während der Film das Medium der Illusion schlechthin ist, hat sich das Theater nach der Erfindung des Films wie die Malerei nach der Erfindung der Photographie von der Nachahmung der Realität distanziert. Die Geschichte des Theaters im 20. Jahrhundert dokumentiert genau diese Neuorientierung.⁴³⁶

II.

Die zweite Aufführung, *Freudendienste*⁴³⁷, ist ein dokumentarisches Theaterstück. Es wurde vom Berliner Theater Hebbel am Ufer (HAU) produziert, aber aufgeführt im „Freudenhaus Hase“, einem Bordell in Berlin-Wedding, das während der Vorstellungen für seine Kunden geschlossen war. Auch hier kommt es in der Inszenierung zur Betonung des referentiellen Bruches. Die Szenen des Stückes wurden in den Hurenzimmern aufgeführt,

⁴³⁵ In *XXX* diene diese Trennung lediglich der Verwirrung und der Provokation. In *Romance* und in *HURE* ist sie dramaturgisch bedingt. In *Romance* wird das Gesicht von Marie von ihrem Körper getrennt. In *HURE* wird die Protagonistin von der Sexualität, die sie auslebt, getrennt, eine Trennung, die die anderen von ihr verlangen.

⁴³⁶ So schreibt Manfred Brauneck über die Theaterreform um 1900: „Die Erneuerung des Kunstcharakters des Theaters entgegen der naturalistischen Verdopplung der Alltagsrealität auf der Bühne war das gemeinsame Ziel aller Reformen.“ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 63.

⁴³⁷ *Freudendienste*, Regie: Annette Kuß, Hebbel am Ufer (HAU), Berlin, April 2006.

durch welche die Zuschauer in kleinen Gruppen geführt wurden. Dort sprachen Schauspieler und Schauspielerinnen Texte, die aus Interviews mit Huren, Zuhältern und Freiern stammten. Pornographisch war hier der Ort selbst und die Details dieses Ortes: die Preisliste an der Wand, die Kondome und die Taschentücher, die auslagen und so den Alltag der Prostitution sinnlich erlebbar machten. Für die Zeit der Aufführung mutierte das Bordell zum Bühnenraum und die Authentizität des Ortes bürgte für die Echtheit der Interviewtexte. Die Zuschauer wurden im Zweifel darüber belassen, ob die Texte von tatsächlich Betroffenen oder von Schauspielern gesprochen wurden. *HURE* verfolgt nicht den dokumentarischen Einsatz von *Freudendienste*, aber die Performance bezieht wie diese Aufführung reale Elemente mit ein, die auf ähnliche Weise für die Authentizität des Textes bürgen und entsprechende Rezeptionseffekte auslösen. So steht bereits im Programmheft von *HURE*:

„Die Schauspielerinnen waren bei den Dreharbeiten zu den Sexszenen nicht involviert. Die Ähnlichkeit, wenn sie besteht, ist kein Zufall, aber sie ist reine Täuschung.“⁴³⁸

Die Aufführung spielt mit der Verunsicherung des Zuschauers, für den deshalb viele Fragen offenbleiben.

2. Selbstdarstellung und Autofiktion in *HURE*

2.1 Zwischen Theater und Performance

In Bezug auf eine Performance von Robert Wilson beschreibt Richard Foreman im Jahr 1970 die Rolle des Performers im Unterschied zu der des Schauspielers folgendermaßen:

„Bodies and persons emerged as the impenetrable (holy) objects they really are, rather than the usual virtuoso tools used to project some play's predetermined energies and meanings.“⁴³⁹

Der Unterschied, der hier beschrieben wird, ist gleichzeitig der zwischen Theater und Performance. Annemarie M. Matzke formuliert ihn in der

⁴³⁸ Der Satz stammt von der Besetzungsliste im Programmheft, die im Anhang zu finden ist, S. 259.

⁴³⁹ Richard Foreman über Robert Wilsons „The Life and Times of Sigmund Freud“, zitiert in Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction*, London und New York 1996, S. 109.

Einleitung zu *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, einer Studie über szenische Selbstinszenierungen im zeitgenössischen Theater, weiter aus:

„Das experimentelle Theater seit Anfang der neunziger Jahre zeichnet sich in besonderem Maße durch Formen szenischer Selbstdarstellungen aus. Nicht dramatischer oder literarischer Text, Figuren- oder Rollenentwürfe sind Ausgangspunkt der Aufführung, sondern die Darsteller machen sich selbst, ihre eigenen Geschichten und Erfahrungen, ihre Körperlichkeit zum Gegenstand der szenischen Darstellung. Als Material dient dabei oft die eigene Biographie. Entsprechend verändern sich in diesen Produktionen auch der Status und das Selbstverständnis des Schauspielers: statt vom Schauspieler ist vom Performer die Rede.“⁴⁴⁰

Die Bezeichnung „Performance“ für meine Inszenierung *HURE* betont das Element der Selbstdarstellung, die im Sinne von Doubrovskys Definition der Autofiktion⁴⁴¹ den Diskurs der Neuen Pornographie in der Aufführung begründet. Ähnlich wie die Protagonistinnen von Catherine Breillats *cinéma du corps* ist die Protagonistin in *HURE* aber eine hybride Konstruktion. Die eigene Körperlichkeit der Schauspielerinnen ist zwar Gegenstand der szenischen Darstellung, nichtsdestoweniger gibt es in der Aufführung einen Text und damit auch eine Rolle. Ich werde im weiteren Verlauf des Kapitels von „Schauspielerinnen“ und nicht von „Performerinnen“ sprechen, was, nachdem ich die Aufführung eine Performance genannt habe, widersprüchlich erscheinen kann. Es wäre zwar genauer, aber umständlicher, in Bezug auf den Genre-Status der Aufführung von einer *literarischen Adaptation in der Form einer Performance* zu sprechen. Denn Ausgangspunkt ist in *HURE* der literarische Text. Die Adaptation lässt eine Figur entstehen, welche die gleichen Worte wie die Figur im Roman von Nelly Arcan spricht. Das, was die Figur in *HURE* von der Figur im Roman unterscheidet, gehört dem Bereich der Performance an. Als ein Teil dieser Figur ist jede Schauspielerin mit jeder anderen Schauspielerin durch den Text verbunden. Die Schauspielerinnen stellen eine Figur dar, hinter der sie nicht zurücktreten. Die Figur manifestiert sich als Subjekt einer Rede, während vor allem in den Filmszenen jede Schauspielerin einen Körper zur Schau stellt, dessen Materialität nirgendwo als Zeichen für die Figur verstanden werden kann, die sich zudem im Text ganz anders beschreibt.

⁴⁴⁰ Annemarie M. Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, Hildesheim, Zürich, New York 2005, S. 5.

⁴⁴¹ Vgl. Abschnitt 7.2 des I. Kapitels.

Es wird in dieser Analyse darum gehen, Ansätze und Methoden der Aufführungspraxis Performance zu untersuchen, die sich deshalb von dem Modell, das Annemarie M. Matzke beschreibt, unterscheidet, weil *HURE* als ein Werk der Neuen Pornographie, also als die „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“⁴⁴², ein anderes Verhältnis zur Problematik der Authentizität hat. Auf produktionsästhetischer Ebene unterscheidet Annemarie M. Matzke zwischen ‚Wahrheit‘ im Sinne einer überprüfbaren Echtheit und ‚Wahrhaftigkeit‘, die sie als Aufrichtigkeit der Selbstdarstellung definiert. In Bezug auf die Rezeption spricht sie von ‚Glaubwürdigkeit‘.⁴⁴³ Sie schreibt aber:

„Viele zeitgenössische Formen von Selbstdarstellung, sei es in der Performance Art, in der bildenden Kunst oder der Literatur, suchen allerdings gar nicht nach einer authentischen Darstellung der eigenen Person. [...] Es geht nicht mehr um die authentische Darstellung eines Selbstverhältnisses, sondern um ein Spiel mit Darstellungsformen. Die Frage nach der Instanz, die Glaubwürdigkeit, Echtheit oder Aufrichtigkeit verbürgt, wird in einem solchen Zusammenhang belanglos, und Authentizität wird zu einem reinen Darstellungsproblem.“⁴⁴⁴

Das Modell, das Matzke beschreibt, entspricht im Bereich der Pornographie dem des *Post Porn*, bei dem es um Selbstentwürfe und damit um ein Spiel mit (sexuellen) Identitäten geht. Die „strikt reale[n] Ereignisse und Fakten“⁴⁴⁵ in der Neuen Pornographie hingegen leiten immer eine Diskussion über Realität und Wahrheit ein. Während die Ereignisse und Fakten in der Aufführung von *HURE* die Nähe des Realen vortäuschen, dezentriert das Spiel mit Selbstdarstellungsformen die Figur. Diese Selbstdarstellungsformen setzen der Nähe des Realen eine Distanz entgegen, die deshalb nicht überwunden werden kann, weil die Figur jenseits dieser Abstraktion nicht existiert.

⁴⁴² Vgl. Abschnitt 7.2 des I. Kapitels. Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, in: *Kultur und Gespenster. Dossier „Autofiktion“*, Ausgabe 7/2008, S. 123.

⁴⁴³ Annemarie M. Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S. 38.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 39.

⁴⁴⁵ Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, in: *Kultur und Gespenster, Dossier: „Autofiktion“*, Ausgabe 7/2008, S. 123.

2.2 Die Nähe der Neuen Pornographie zur „Performance Art“⁴⁴⁶ und zur „Body Art“

Jeanie K. Forte zitiert in ihrem Aufsatz *Women's performance art* die Performance-Künstlerin Catherine Elwes:

„Performance is about the ‚real life‘ presence of the artist. She takes on no roles but her own. [...] When a woman speaks within the performance tradition, she is understood to be conveying her own *perceptions*, her own *fantasies*, and her own *analyses*.“⁴⁴⁷

Die Selbstdarstellungsformen der literarischen Werke der Neuen Pornographie stehen der Tradition der „Performance Art“ näher als der Tradition der Theaterperformance. Es spricht in den Texten eine Protagonistin, von der man nicht weiß, inwieweit sie und die Autorin wirklich eine Person sind, aber die Übereinstimmung beider ist möglich und sie ist auch nachvollziehbar. Es scheint sich in den Werken um die „Empfindungen“, „Phantasien“ und „Analysen“⁴⁴⁸ der Autorinnen zu handeln. In eine Theaterperformance hingegen kann die Darstellerin eigene Empfindungen, Phantasien und Analysen in die Performance einbringen und sie kann sie durch ihre leibliche Präsenz auf der Bühne legitimieren, aber diese Empfindungen, Phantasien und Analysen werden durch die Wiederholung des Vorgangs bei den Aufführungen zu einer Rolle und die Darstellerin selbst zu einer Figur. Dies ist der Grund, warum im Rahmen der Tradition der Performance Art eine Performance meistens nicht wiederholt, sondern durch Photos oder Videoaufnahmen dokumentiert wird. Ohne Zweifel ist es die Performance Art, die Catherine Millet im Sinn hatte, als sie in *La vie sexuelle de Catherine M.* ihr sexuelles Leben wie ein Kunstobjekt betrachtete. In Nelly Arcans *Putain*, wo die theatralische Geste die Figur auf eine Bühne stellt⁴⁴⁹ und wo es sich um eine *Quasiautofiktion*⁴⁵⁰ handelt, ist es weniger eindeutig. Die Autonomie der Figur bleibt aber begrenzt.

⁴⁴⁶ Der Begriff der „Performance Art“, den ich im folgenden Kapitel gegen die Theaterperformance abgrenze, bezeichnet Formen von Performance, die seit Anfang der 1970er Jahre aus Konzepten der bildenden Kunst entwickelt wurden.

⁴⁴⁷ Catherine Elwes zitiert in Jeanie K. Forte, „Women's performance art“, in: Lizbeth Goodman (Hrsg.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London 1998, S. 239 [Hervorhebung von mir; I. M.].

⁴⁴⁸ Catherine Elwes: „perceptions“, „fantasies“, „analyses“ (siehe das obige Zitat).

⁴⁴⁹ Vgl. Abschnitt 1.5 des II. Kapitels.

⁴⁵⁰ Vgl. Abschnitt 2.2 des II. Kapitels. Ich übernehme den Ausdruck (in der Schreibweise des Autors: „quasi-autofiction“) aus Philippe Vilains *Défense de Narcisse*, S. 215.

Wenn in der Performance Art der physisch vorhandene Körper zum Material wird, aus dem sich die Performance entwickelt, spricht man von „Body Art“. Der nackte Körper, den die Schauspielerinnen in *HURE* zu einem Anblick machen, und vor allem die Sexszenen, in denen die Materialität des Körpers nicht nur sichtbar gemacht, sondern im Rahmen der Performance „verändert“ wird, gehören zur Body Art. Es gibt aber noch mehr Kriterien, nach denen man Performance Art und Body Art unterscheidet. In der Einleitung zu ihrem Buch *Body Art/Performing the Subject* schreibt Amelia Jones:

„[...] the work [...] was labeled ‚body art‘ or ‚body works‘ by several contemporaneous writers who wished to differentiate it from a conception of ‚performance art‘ that was at once broader (in that it reached back to dada and encompassed any kind of theatricalized production on the part of a visual artist) and narrower (in that it implied that a performance must actually take place in front of an audience, most often in an explicitly theatrical, proscenium-based setting). I am interested in works that may or may not initially have taken place in front of an audience; in works [...] that *take place through an enactment of the artist’s body*, whether it be in a ‚performance‘ setting or in the relative privacy of the studio, *that is then documented such that it can be experienced subsequently through photography, film, video, and/or text.*“⁴⁵¹

Sowohl die Szenen, in denen die Schauspielerinnen nackt sind, als auch die Sexszenen werden in *HURE* durch Videoaufnahmen dokumentiert. Die Aufnahmen der Sexszenen schreiben sich als kurze Fragmente in die Performance ein, aber auch der nackte Körper ist das Objekt einer Fragmentierung. Diese nimmt die Form einer Vervielfältigung ein, durch die der Körper jeder Schauspielerin zu einem Teil des Körpers der Protagonistin wird, der als die Summe dieser Körper verstanden werden kann. Schon immer gehörte zur Darstellung einer Rolle in einem Theaterstück eine Überlagerung, durch die der reale (leibliche) Körper des Schauspielers hinter einen semiotischen Körper zu verschwinden hatte, der als Zeichen für die Figur galt. Mit der Abschaffung der Rolle im postdramatischen Theater⁴⁵² wurde die Überlagerung selbst zur Rolle. Annemarie M. Matzke spricht in Hinsicht auf ihre Beobachtungen von Selbstinszenierungen im zeitgenössischen Theater von der „Spaltung in verschiedene Rollenfragmente“⁴⁵³ und sie beschreibt, wie die Überlagerung von

⁴⁵¹ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis und London 1998, S. 13 [Kursiv im Text; I.M.].

⁴⁵² Der Ausdruck *Postdramatisches Theater* stammt von Hans-Thies Lehmann, der ihn 1999 mit seiner gleichnamigen Monographie zu neuen Tendenzen des zeitgenössischen Theaters prägte.

⁴⁵³ Annemarie M. Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S. 11.

Identitäten, befreit von ihrer ursprünglichen Funktion, zum Ort eines Spiels mit Identitäten wurde. Das Einbeziehen von Selbstdarstellungsformen, die ihre Wurzeln in der Performance Art beziehungsweise in der Body Art haben, ist das, was trotz dieses Spiels die Figur in *HURE* in der Referentialität verankert. Die Protagonistin ist dezentriert, aber die Realitätsfragmente, die zu ihr gehören, schaffen einen autofiktiven Bezug, ohne den man von Neuer Pornographie nicht sprechen könnte.

2.3 Vom literarischen Monolog zum Bühnenmonolog

Wenn der Text vom autofiktiven Roman von Nelly Arcan vor einem Publikum vorgetragen wird, kommt durch die Stimme, die ihn transportiert, jemand hinzu, für den/die die Worte der Protagonistin eine Rolle im traditionellen Sinn sind. Wenn es sich um eine Schauspielerin handelt, stellt diese mit der Rolle jemanden dar, den es in der Realität zwar gibt, der sie selbst aber nicht ist. Auch für die Autorin wird der Text zu einer Rolle, wenn sie ihn vor einem Publikum spricht. Autorin, Protagonistin, Erzählerin und Sprecherin sind in diesem Fall weitgehend eine Person, aber es gibt zwischen ihnen keine hundertprozentige Übereinstimmung. Während die Distanz zwischen Autorin und Protagonistin/Erzählerin in der Autofiktion im Roman begründet ist, ist die zwischen Erzählerin und Sprecherin eine rein sprachliche Distanz, die sich, als ich im Mojo-Club in Hamburg einer Lesung von *Putain*⁴⁵⁴ durch die Autorin beiwohnte, als unüberbrückbar erwies. Die Autorin las Auszüge aus dem französischen Text und die Schauspielerin Fritzi Haberlandt las Auszüge aus der deutschen Übersetzung. Die Autorin wirkte dabei keineswegs glaubwürdiger als die Schauspielerin. Durch ihren eintönigen Vortrag hatte man sogar den Eindruck, als hätte sie mit dem, was sie erzählte, weniger als die Schauspielerin zu tun. Die Tatsache, dass für sie der Text autofiktiv war, hatte also nicht zur Folge, dass sie den Zuhörer eher als eine Schauspielerin von seiner Wahrhaftigkeit überzeugen konnte. In dem Moment, in dem das geschriebene Wort zum gesprochenen Wort wurde, erfolgte eine Verschiebung, bei der die biographische Wahrheit an Bedeutung verlor. Nicht die Nähe von Autorin und Erzählerin, sondern die

⁴⁵⁴ Die Lesung fand am 25.9.2002 statt.

von Erzählerin und Sprecherin war wichtig, zu deren Herstellung der Autorin keine Mittel zur Verfügung standen. Wahrhaftigkeit stellte sich dann durch die stimmliche Vermittlung des Textes her. Die Biographie von Nelly Arcan schaffte ohne Zweifel bei der Veranstaltung den Schauer einer Begegnung mit dem Realen, aber die Wirkung des Textes blieb von diesem Schauer unbeeinflusst.

2.4 Neue Pornographie

Der Text von *Putain*, der für Nelly Arcan bei der Lesung im Mojo-Club zu einer Rolle geworden war, war nichtsdestoweniger für sie autofiktiv, während er für die Schauspielerin Fritzi Haberlandt eine Fiktion war. Als das Resultat der Gestaltung der Worte im Text, war die Wahrhaftigkeit ihres Vortrages in einer modernen Ästhetik eingebettet. Die Wahrheit im Roman ist dagegen postmoderner Natur. Eine moderne Interpretation des Textes lässt eine Figur in Erscheinung treten, die sich zwar im Text als dezentriert darstellt, an der diese Dezentrierung aber nicht sichtbar wird. Marjorie Burger-Chassorie brachte 2004 eine solche Adaptation von *Putain* im Théâtre de Nesle in Paris zur Aufführung. In der Inszenierung stand eine Schauspielerin, die Nelly Arcan sehr ähnlich sah, allein in einem stilisierten Hurenzimmer auf der Bühne und sprach. Die Dezentrierung der Figur wurde allein durch das Vorhandensein einer kaputten Schaufensterpuppe auf dem Bett angedeutet, die nicht mehr als ein Bild war. In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* schreibt Donna Haraway:

„By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all [...] cyborgs. [...] The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation.“⁴⁵⁵

Die Figur in *HURE* ist kein Cyborg, aber sie ist eine Konstruktion.⁴⁵⁶ Der plurale Körper, der als die Summe der Körper der Schauspielerinnen, die sich die Rolle der Protagonistin teilen, in Erscheinung tritt, sprengt die Realität. Im Roman von Nelly Arcan ist der Körper immer der Ort, an dem das Selbst versucht, sich durch die Blicke der anderen zu konstituieren. Auf analoge Weise

⁴⁵⁵ Donna Haraway zitiert in Lizbeth Goodman, *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London und New York 1998, S. 300.

⁴⁵⁶ Als solche ist die Figur eine *Post-Porn*-Überfrau (Vgl. Abschnitt 3.2). Sie ist aber kein Entwurf, an dem im Sinne vom *Post Porn* Neues erprobt würde. An ihr wird Reales verdeutlicht.

ist in der Performance der plurale Körper der Protagonistin der Ort, an dem sich durch die Blicke der Zuschauer die Figur konstituiert. Aber gleichzeitig trotz der Körperlichkeit der Schauspielerinnen ihrer Verwandlung in Zeichen für diese Figur. Elisabeth Bronfen schreibt:

„Am Körper und dessen Umsetzung in Zeichen verläuft die unsaubere Schnittstelle zwischen dem Materiellen, seiner Abbildung und dem kulturellen Code, dem diese Abbildung dient und der sie leitet.“⁴⁵⁷

Das Fehlschlagen der Umsetzung der Körperlichkeit der Schauspielerinnen in Zeichen lenkt in der Performance das Augenmerk auf die Codes, die der Darstellung von Körperlichkeit in unserer Gesellschaft „dienen“ und sie „leiten“. Es fördert ihre Befragung. In *From Acting to Performance* schreibt Philip Auslander:

„[...] the ‚postmodern body‘ is the body actively and currently conceived of as produced by ideological encodings.“⁴⁵⁸

Die Strategie, durch die sich in *HURE* ein Körper offenbart, der zwar ein postmoderner pluraler Körper ist, der aber aus Fleisch und Blut besteht, ist eine andere als die, durch die im Roman ein Sprach-Körper sichtbar gemacht wird. Die physische Materialität dieses Körpers aus Fleisch und Blut, die nichts außer sich selbst darstellt, schafft eine Realität, welche die Protagonistin im Sinne von Doubrovskys Definition der Autofiktion zu einer autofiktiven Figur werden lässt: einer „Fiktion strickt realer Ereignisse und Fakten“⁴⁵⁹, bei der die Fiktion die eines medialen Körpers ist⁴⁶⁰, der eine Struktur schafft, in die sich die heterogene, aber reale Körperlichkeit der Schauspielerinnen einfügen kann.

Für die Schauspielerinnen, die in *HURE* die Worte der Protagonistin von *Putain* sprechen und „ich“ sagen, ist die Erzählung eine Fiktion. Sie sprechen über einen Körper, der nicht ihr Körper ist. Ähnlich wie die innere Stimme bei Catherine Breillat wird in der Performance die Stimme zu einem moralischen Diskurs, der nach den Worten von Roland Barthes „nichts außerhalb der Sprache lässt“⁴⁶¹, während der nackte Körper der Schauspiele-

⁴⁵⁷ Elisabeth Bronfen, *Die Versuchungen des Körpers*, in: *du*, Nr. 4/1998, S. 18.

⁴⁵⁸ Philip Auslander, *From Acting to Performance*, London und New York 1997, S. 92.

⁴⁵⁹ Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, S. 123.

⁴⁶⁰ Auf diesen medialen Körper werde ich noch im Detail zu sprechen kommen. Vgl. Abschnitt 7 dieses Kapitels.

⁴⁶¹ „[N]e rien laisser en dehors de la parole.“ Roland Barthes, *De Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971, S. 42

rinnen eine eigene Geschichte erzählt, die aus der Sicht der Gesellschaft moralische Fragen an die Performance stellt. Während die Stimme bei Catherine Breillat als die Stimme der Scham eine innere und damit eine intime Stimme ist, ist sie bei Nelly Arcan ein Aufschrei. Diese Lautstärke schafft eine Distanz, durch die ein autofiktives ‚sie‘ entsteht, das überdimensioniert und dadurch weit weniger real ist als das autofiktive ‚sie‘ in den Filmen Catherine Breillats.⁴⁶² Man begegnet der Protagonistin in *HURE* zwar in jeder Schauspielerin, aber im Gegensatz zu Marie in *Romance* und zu der Frau in *Anatomie de l'enfer* kann man sie nie ganz erfassen: Sie ist immer im nächsten Augenblick bereits eine andere. Die Reflexion ist in *HURE* mehrstimmig. Diese Mehrstimmigkeit bewirkt nicht nur, dass die Stimme der Protagonistin laut ist; jede einzelne Stimme – also jede Schauspielerin – legitimiert die Reflexion, die in ihren Worten hörbar wird.

Der Monolog aus dem Roman lässt in der Performance die Stimme des sich selbst Betrachtenden⁴⁶³ in der Protagonistin hören, während in den multimedialen Bildern der Inszenierung ähnlich wie in den Filmbildern von Catherine Breillat die Betrachtete sichtbar wird, über die dieser spricht. Dadurch, dass die Stimme in *HURE* keine innere Stimme ist, wird die Trennung von Rede und Bild – vom sich selbst Betrachtenden und der Betrachteten – nicht so deutlich wie bei Catherine Breillat. Die Funktion der Bilder ist außerdem eine andere. Typisch für Catherine Breillats *cinéma du corps* ist, dass zum Textdiskurs über die Scham eine Filmebene hinzukommt, deren Bilder der Scham trotzen und den Körper erscheinen lassen. In *HURE* wird dagegen der Diskurs des Romans bekräftigt. Es geht in *Putain* darum, dass die Protagonistin durch die Vielzahl der Bilder, die ihre Freier auf sie projizieren, von sich entfremdet ist. In der Performance schafft ihre Vervielfachung durch die Verteilung der Rolle auf mehrere Schauspielerinnen ein Bild für diese Entfremdung. Der sich selbst Betrachtende in der Protagonistin spricht über einen fragmentierten Körper, der sich zu einem Ganzen nicht konstruieren lässt. Der weiteren Vermehrung der Bilder und der Fortsetzung der Fragmentierung, die damit einhergeht, scheinen keine Grenze gesetzt zu sein.

⁴⁶² Vgl. Abschnitt 2.6 des III. Kapitels.

⁴⁶³ Zur Erinnerung: Ich habe die Begriff „des sich selbst Betrachtenden“ in Bezug auf die Strategie des Sehens in *Putain* im Abschnitt 4.2 des I. Kapitels eingeführt.

Die multimediale Sprache der Performance nutzt die Lautstärke des Aufschreis und die Distanz, die zum Hören nötig wird, um in *HURE* fünf Filmebenen und eine Theaterebene entstehen zu lassen. Zum Vergleich: Die Filmsprache von Catherine Breillat fügt dem Diskurs der inneren Stimme eine Filmebene hinzu. Es sind die Möglichkeiten des Zusammenspiels dieser Ebenen, welche die multimediale Sprache von *HURE* begründen. Die scheinbar zügellose Vermehrung der Bilder der Protagonistin steht im Zentrum der medialen Inszenierung, auf die ich zu einem späteren Zeitpunkt zu sprechen kommen werde.⁴⁶⁴ Man kann die Schichtung der Diskurse, die medial fragmentiert und ineinander verschoben werden, folgendermaßen darstellen:

Erzählebenen:

Text:	– Pornographische Erzählung	Ebene 1
	– Psychotherapeutische Erfahrung	Ebene 2
	– Essay über den Körper	Ebene 3
	– Poetische Bilder	Ebene 4
Performance:	– Text (Roman)	Ebene 1 - 4
	– Eigene pornographische Erzählung	Ebene 1a
	– Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen	Ebene 5
	– Bilder der schreibenden Schauspielerinnen (Verknüpfung von Roman und Performance)	Ebene 6
	– Making-of Material als zusätzliche Handlungsebene	Ebene 7

Ähnlich wie in den Filmen von Catherine Breillat gehört der Raum, der sich in der Performance öffnet, einer Realität an, die nicht allein die der Protagonistin ist. Obwohl die Worte, die die Schauspielerinnen sprechen, aus dem Roman stammen, ist in *HURE* die Reflexion des sich selbst Betrachtenden in der Protagonistin immer gleichzeitig eine Reflexion der Schauspielerinnen über den eigenen Körper. Der Text von Nelly Arcan erzeugte bei

⁴⁶⁴ Vgl. Abschnitt 8 dieses Kapitels.

den Proben wichtige Anhaltspunkte für diese Reflexion, aber der Körper, um den es in der Performance geht, ist nicht der Körper, über den die Protagonistin im Roman spricht. Die Reflexion der Schauspielerinnen über den eigenen Körper wird von der Reflexion über einen Körper durchquert, der eher stellvertretend der Körper jeder Frau ist. Die Prostitution spielt in dieser Reflexion eine nebensächliche Rolle, weil ich die Schauspielerinnen nicht über einen Körper sprechen lassen wollte, von dem sie nur stereotype Vorstellungen hatten. Die Prostitution fand in der Form einer Sexualität, die von den anderen verlangt wird, Eingang in die Performance. Wie im Roman war es die Sexualität der anderen, die den Blickwinkel bestimmen sollte und aus dem die Erzählung betrachtet wird, und für diese konnten alle Schauspielerinnen in ihrem eigenen Leben Bilder und Narrative finden.⁴⁶⁵

2.5 Der nackte Körper der Protagonistin

Die Nacktheit, welche die Schauspielerinnen in *HURE* offenbaren, ist real. Als der nackte Körper der Protagonistin ist sie nicht real; sie schafft kein reales Bild des nackten Körpers der jungen Hure, die im Roman von Nelly Arcan auf ihre Freier wartet. Die Protagonistin wird in der Performance nur den Szenen, in denen ein Freier anwesend ist⁴⁶⁶, real dargestellt, und dann ist sie knapp bekleidet, aber nicht nackt. Dort, wo sie teilweise oder ganz nackt ist, ist ihre Nacktheit immer surreal. In manchen Szenen ist es offensichtlich, andere Bilder sind ambivalenter und man kann sie auf den ersten Blick als anzüglich interpretieren. In *Interfaces* schreiben Sidonie Smith und Julia Watson:

„[...] autobiographical telling is performative; it enacts the ‚self‘ that it claims has given rise to an ‚I‘. And that ‚I‘ is neither unified nor stable – *it is fragmented, provisional, multiple, in process.*“⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Eine weitere thematische Verschiebung wird in der Performance durch die Tatsache bedingt, dass die deutsche Gesellschaft, innerhalb derer die Performance entstand, nicht deckungsgleich ist mit der franko-kanadischen Gesellschaft, über die Nelly Arcan spricht. Eine solche Übersetzung in eine Realität, die nicht derjenigen des Textes entspricht, ist im Theater zwar üblich, aber hier ging es weniger um eine Übersetzung, als um die Überlagerung zweier unterschiedlicher Realitäten, die sich in der Performance in Details äußert, deren Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

⁴⁶⁶ *HURE*, Szenen 68 und 99.

⁴⁶⁷ Sidonie Smith und Julia Watson (Hrsg.): *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*, Ann Arbor 2002, S. 9 [Hervorhebung von mir; l. M.].

Die Ambivalenz lässt den Prozess sichtbar werden, durch den die Protagonistin in der Performance versucht, sich als autobiographisches Selbst zu konstituieren. Dieser Prozess verläuft nicht geradlinig und das Ziel kann vorübergehend verloren gehen. Es ist der Fall in einer Filmszene,⁴⁶⁸ in der der nackte Körper als Mittel zur Verführung eingesetzt wird. Doch bereits mit den ersten Worten, die sie spricht, erklärt die Protagonistin in der Szene die Verführung als gescheitert, das schwarze formlose Kleidungsstück, das die Schauspielerin trägt, ist ein Trauergewand. Wenn sie nicht verführen kann, ist die Protagonistin in *HURE* wie in *Putain* für die Blicke der anderen unsichtbar geworden. Sie hat aufgehört zu existieren. Die provozierende Nacktheit ihres Geschlechts in der Szene ist ein Ideogramm⁴⁶⁹: gleichzeitig ein Zeichen für die Verführung, die hätte stattfinden müssen, und ein Zeichen für ihr Scheitern, das narzisstisch geleugnet wird. Die Textpassage endet mit einer Verwandlung, bei der die auf einmal von ihrem Narzissmus befreite Protagonistin zu einer Allegorie der Schönheit wird. Die Nacktheit, mit der ihr Körper provozierte, provoziert nicht mehr. Ein solcher Augenblick kann im Roman von Nelly Arcan aber nur von kurzer Dauer sein. Die Gefahr für die Protagonistin, dass die Blicke von ihr verschwinden, ist zu groß. In *Interfaces* schreiben Sidonie Smith und Julia Watson:

„The strategic deployment of narcissism [...] offers a means of agency to the disenfranchised woman, an agency derived from laughter invading, at least temporarily, the paternal law of woman's nonexistence.“⁴⁷⁰

Die Nacktheit in *HURE* ist immer narzisstisch. Der nackte Körper wird nirgendwo vom Blick der anderen verfolgt oder überrascht; er sucht bewusst nach diesem Blick, der ihn sichtbar werden lässt. Er bestätigt damit die Gesetze, denen seine Sichtbarmachung in der patriarchalischen Gesellschaft unterworfen ist, gleichzeitig stellt er diese Gesetze aber infrage. Amelia Jones schreibt:

„[...] narcissism [...] inexorably leads to an exploration of and implication in the other: the self turns itself inside out, as it were, projecting its internal structures of identification and desire outward. Thus, narcissism interconnects the internal and external self as well as the self and the other.“⁴⁷¹

⁴⁶⁸ *HURE*, Szene 59.

⁴⁶⁹ In der Diskussion über *HURE* benutze ich den Ausdruck in dem Sinn, den Catherine Breilhat ihm gibt. Vgl. Abschnitt 2.2 des III. Kapitels.

⁴⁷⁰ Sidonie Smith und Julia Watson (Hrsg.): *Interfaces*, S. 13.

⁴⁷¹ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis und London 1998, S. 46.

Der narzisstische Körper, der „sein Inneres nach außen kehrt“, kann nur in weit schwierigerer Weise als der Körper, der sich dem Blick der anderen als reine Hülle präsentiert, als Projektionsfläche für fremde Bilder dienen. Seine Oberfläche ist bereits mit einem Bild besetzt. Der Narzissmus, der sich in *HURE* manifestiert, der immer auch der Narzissmus der Schauspielerinnen ist, ist als der Ausgangspunkt einer Reflexion zu verstehen, die bereits im Roman den Kern des theoretischen Diskurses bildet. In *HURE* ist diese Reflexion jenseits des Textes auch die der Schauspielerinnen, die ihr eigenes Innen nach außen kehren.

Die Schauspielerinnen sprechen in den Filmszenen der Performance zumeist über eine Nacktheit, die sich offenbart, die sinnlicher Natur ist und die an die Nacktheit in der *Lulu*-Inszenierung von Peter Zadek anknüpft. In den Theaterszenen ist die Nacktheit dagegen wie in der *Lulu*-Inszenierung von Thalheimer niemals die des leiblichen Körpers der Schauspielerin. Die Protagonistin spricht über eine Nacktheit, die außerhalb von ihr durch die Nacktheit eines Körpers dargestellt wird, der meistens auf einer der fünf Projektionsebenen erscheint. Es kann die Nacktheit ihres eigenen Körpers oder die des Körpers einer anderen Schauspielerin sein.

Während die Bilder für das Auge eine Nähe zum Körper schaffen, erzeugt die Lautstärke des Aufschreis im Text die Distanz, die der Zuschauer braucht, um trotz dieser Nähe zuzuhören. Sein Blick legt diese Distanz zurück und hat dabei das Gefühl, eine Tiefe zu erforschen. Er trifft aber auf eine Oberfläche, die von Szene zu Szene die des Körpers einer anderen Schauspielerin ist. Ob sie sinnlicher Natur ist oder abstrakt dargestellt wird – die Nacktheit in *HURE* ist immer reine Oberfläche. Die Tiefe ist die des Raumes selbst, der durch die Multimedialität des Diskurses extrem variabel ist und ständig neu entdeckt werden muss.

2.6 Die Körperbilder

Der sich selbst Betrachtende in der Protagonistin von *HURE* erkennt sich in der Betrachteten nicht und kann sich auch nicht erkennen, weil das, was er sieht, eine Projektion ist. Er empfindet diese Projektion als eine Entfremdung, aber ihm schmeichelt das projizierte Bild. Und obwohl die Protagonistin an der Entfremdung innerlich zerreißt, kann sie das schmeichelhafte Bild nicht

abwenden, das doch ein Beweis dafür ist, dass der Blick der anderen auf sie gerichtet ist.

Es ist dieser Blick, der von Szene zu Szene in der Performance eine andere Schauspielerin in Erscheinung treten lässt. Die Schauspielerinnen sind Projektionen, sie verkörpern alle die Protagonistin, die sich durch ihre wechselnde Besetzung ständig verwandelt.

Die Protagonistin im Roman verinnerlicht die Bilder, die auf sie projiziert werden, aber die Sexualität, die in diesen Bildern eingeschrieben ist, hält sie so weit wie möglich von sich fern. Mit ihrem Körper stellen die Schauspielerinnen in der Performance immer den *phallischen Körper* dar, von dem Baudrillard sagt, er habe kein eigenes Begehren.⁴⁷² Dieser Körper ist ein reines Objekt des Blickes. Der Verlust der eigenen Sexualität ruft im Roman und in der Performance den *verstümmelten Körper* hervor, an den die Masken angepasst werden und hinter denen die physische Materialität des Körpers der Protagonistin und mit ihr ihre Sexualität verschwinden muss. Eigentlich darf der verstümmelte Körper niemals in Erscheinung treten. Wie in *Putain* werden in *HURE* aber von ihm Spuren sichtbar, die vom Unbehagen der Protagonistin zeugen, die es nicht schafft, reiner Schein zu werden.

Auch der *reale Körper* hat in der Performance einen Platz. Allerdings stellte sich bei der Arbeit mit den Schauspielerinnen heraus, dass für diese der Umgang mit dem eigenen Älterwerden ein noch größeres Tabu war als das Thema Sexualität. Die Textpassagen, in denen die Protagonistin über den Körper ihrer Mutter spricht, versetzten sie in Angst und Schrecken. Erst drei Jahre nach der Uraufführung traute sich die Hauptdarstellerin, an einer Szene zu arbeiten, in der es um diesen Körper geht. Die Szene⁴⁷³ wurde in die letzte Fassung der Performance integriert.

⁴⁷² Vgl. Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 120.

⁴⁷³ *HURE*, Szene 66.

2.7 Die *reconstruction*

Durch die Entstehung eines rein *poetischen Körpers* kommt die *Reconstruction* – also die Katharsis – der Protagonistin im Roman von Nelly Arcan zustande. Zu dem poetischen Körper, der sich in jeder Passage des Textes durch seine Enthüllung manifestiert, kommt in der Performance ein *medialer Körper* hinzu, der von Szene zu Szene auf immer andere Art und Weise die Protagonistin zu einem Anblick werden lässt. Genauso wie der poetische Körper existiert der mediale Körper nicht außerhalb des „Abenteuer[s] der Sprache“⁴⁷⁴, von dem Doubrovsky spricht, das in dem Fall des medialen Körpers das Abenteuer einer Theatersprache ist. Dieses Abenteuer bezieht in *HURE* Mittel ein, die einen Begriff der Performance voraussetzen, der von dem Performancebegriff abweicht, den ich in Bezug auf die Selbstdarstellungen der Schauspielerinnen benutzt habe. In *Performance: a critical introduction* spricht Marvin Carlson von

„[...] the two hitherto quite disparate approaches to performance represented by individual performers stressing the body, and the mixed media ‚theater of images‘.“⁴⁷⁵

Ab Ende der 1970er Jahre sind beide Auffassungen von Performance zwar nicht mehr durchgehend klar trennbar, aber der Körper ist bis heute als leibliche Präsenz im Zentrum des Performance-Diskurses geblieben. Auf semiotischer Ebene schafft der Körper des Schauspielers in Theaterperformances Zeichen, die weniger auf eine Rolle verweisen, als dass sie sich in Bilder einfügen, die als solche eine Figur erschaffen. Um das Theater der Bilder in *HURE* und um den Körper, den die mediale Sprache der Performance entstehen lässt, wird es im siebten Abschnitt des Kapitels gehen.

⁴⁷⁴ Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, S. 123.

⁴⁷⁵ Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction*, London, New York 1996, S. 105. Ein wichtiger Vertreter des „Theaters der Bilder“, von dem Marvin Carlson spricht, ist in den USA Robert Wilson.

3. Die Konstruktion der Figur

3.1 Die Schauspielerinnen

In der aufgezeichneten Version der Performance spielen dreizehn Schauspielerinnen jeweils in einer oder mehr Szenen, wobei in einigen Szenen mehrere von ihnen (zwei bis fünf) zusammen auftreten und sich den Text teilen. Im Programmheft wird die Teilung der Rolle folgendermaßen erklärt:

„Es heißt im Roman, ‚dass der Körper einer Hure automatisch auf eine andere [Frau] weist‘. Die Protagonistin sagt, ‚dass die Freier mit ihr nur über die anderen reden‘. [...] Mit der Entscheidung für eine Vielzahl von Darstellerinnen, die die Figur in der Performance verkörpern, gebe ich diesen ‚anderen‘ ein Gesicht. Ihre Mehrzahl verhindert, dass eine von ihnen eine klare Kontur entwickeln kann. Die Frage, wer die ‚wahre‘ Protagonistin ist und wer nur Projektion, ist müßig zu beantworten. Wer immer sie sein mag, sie verliert sich im nächsten Moment im Labyrinth untauglicher Selbstbilder.“⁴⁷⁶

Die Anzahl der Schauspielerinnen hat keinen dramaturgischen Grund, weshalb sie in verschiedenen Versionen der Performance variiert. Wichtig war, dass es so viele sind, dass der Zuschauer die Verzweiflung und die Wut der Protagonistin versteht, die sich im Spiegel betrachtet und ein Bild sieht, in dem sie sich nicht erkennen kann. Mehrere junge Schauspielerinnen bekamen den Text von Nelly Arcan zu lesen und ich bat sie darum, eine Passage auszusuchen, bei der sie das Gefühl hätten, dass sie auch persönlich diese Worte „der Welt sagen wollten“. Der Text ließ wenige gleichgültig, aber die, die sich entschlossen mitzuspielen, meinten die Wut selbst zu kennen, welche die Direktheit des Ausdrucks im Text motiviert. Diese Wut, die zur Neuen Pornographie gehört, bildet in der Aufführung ein verbindendes Element zwischen den Schauspielerinnen. Von Szene zu Szene geht der Aufschrei von der Stimme der einen in die Stimme der anderen über und während der Probenarbeit hatte die Rolle – die in den Szenen, in denen mehrere von ihnen auftreten, spürbar eine gemeinsame Rolle war – die Form einer Rede, von der ausgehend sich die Figur immer wieder neu erfindet.

Die gesprochenen Worte gehören in der Performance immer dem sich selbst Betrachtenden in der Protagonistin und dieser spricht über einen

⁴⁷⁶ Der gesamte Text befindet sich im Anhang, S. 260.

Körper, dessen Anblick sich von Szene zu Szene verwandelt. Bei der Konstruktion der Figur waren die Schauspielerinnen nicht an die Körperlichkeit der Protagonistin im Roman gebunden.⁴⁷⁷ Keine von ihnen war von Natur aus klein und blond wie jene und die Maskerade, die zu vielen Szenen gehört, verfolgte niemals das Ziel, Ähnlichkeit herzustellen. Im Mittelpunkt steht jeweils der eigene Körper der Schauspielerin, den diese in seiner Einzigartigkeit zur Schau stellt. Durch den linearen Charakter des Mediums der Schrift findet in jeder Passage von *Putain* ein Striptease statt: Nach und nach wird der Körper der Protagonistin enthüllt. In dem Augenblick, in dem die letzte Hülle fällt, hat sich dieser Körper, der nur Sprach-Körper ist, aber immer bereits verflüchtigt. In der Performance wird der Körper dagegen als ein Bild erfasst: Seine Nacktheit wird auf einmal sichtbar. Dieser Körper ist in beinahe allen Szenen ein statischer Körper und wenn er in Bewegung ist, hat die Bewegung nicht selten die gleiche Funktion wie eine Verzierung in der Musik: Sie verzögert den Augenblick des Stillstandes und feiert ihn gleichzeitig. Amelia Jones schreibt:

„[...] to strike a pose is to present oneself to the gaze of the other as if one were already frozen, immobilized – that is, *already a picture*. For Lacan, then, pose has a strategic value: mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself, pose forces it to surrender. Confronted with a pose, the gaze itself is immobilized, brought to a standstill. Presenting herself as already a picture, [the woman artist] could be said both to succumb to the ‚gaze‘ (reiterating the normative tropes of femininity) and, through such ‚submission‘ to *immobilize* it (like Medusa), forcing it to surrender.“⁴⁷⁸

Als ein Bild kann sich der Körper in *HURE* nicht so wie der Sprach-Körper im Roman verflüchtigen, aber in dem medialen Labyrinth, das die Inszenierung schafft, wird der Blick des Zuschauers dezentriert. Er kann die Spur der einzelnen Schauspielerinnen nicht lange und vor allem nicht konsequent verfolgen.⁴⁷⁹

Eine der Schauspielerinnen hat in der Performance eine besondere Stellung, sie ist so etwas wie die Hauptdarstellerin. Die Figur entsteht aus der Überlagerung aller Schauspielerinnen, aber die Hauptdarstellerin schafft einen Bezugspunkt. Von Szene zu Szene wird die Protagonistin zu einer

⁴⁷⁷ Die Protagonistin beschreibt sich im Roman zwar nicht auf konventionelle Weise selbst, aber es werden im Text unzählige Fragmente ihrer physischen Erscheinung erkennbar, die der Leser zu einem Gesamtbild rekonstruieren kann.

⁴⁷⁸ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis und London 1998, S. 154.

⁴⁷⁹ Über die Strategien dieser Dezentrierung werde ich im 7. Abschnitt in Bezug auf die mediale Inszenierung zu sprechen kommen.

anderen, sie entfernt sich von diesem Bezugspunkt, aber sie findet immer wieder zu ihm. Das Ziel war, dass die Identifikation mit der Hauptdarstellerin niemals so ausschließlich wird, dass sich ihr Körper vom pluralen Körper aller Schauspielerinnen ablöst. Wäre der Körper der Protagonistin ein individueller Körper geworden, wäre diese zu einer traditionellen Figur geworden. Es ist vor allem die Häufigkeit ihres Erscheinens, was ihre besondere Stellung ausmacht. In der aufgezeichneten Version der Performance spielt sie in zehn von einundzwanzig Szenen⁴⁸⁰, während keine der anderen Schauspielerinnen in mehr als drei Szenen zu sehen ist. Es ist an der Hauptdarstellerin aber auch mehr Wut zu beobachten: Der Aufschrei ist bei ihr lauter. Würde man den Aufschrei in einem Zusammenhang von Chorstimmen betrachten, könnte man die Hauptdarstellerin als Chorführerin bezeichnen.

3.2 Die *Post-Porn*-Überfrau

Die Protagonistin von *HURE* ist auf ähnliche Weise wie die Protagonistinnen in den Filmen von Catherine Breillat eine Konstruktion. Das „ich“, das eine Stimme spricht, die in der Performance von einer Schauspielerin zur anderen übergeht, ist im Roman aber kein *je transpersonnel*⁴⁸¹ wie bei Catherine Breillat⁴⁸² und verweist aus diesem Grund in der Performance auf eine Leerstelle. Der Körper, der zu dieser Stimme gehört, bleibt unsichtbar.⁴⁸³ Hätte eine der Schauspielerinnen – z.B. die Hauptdarstellerin – so wie die Protagonistin im Roman ausgesehen, wäre sie zu einer Verkörperung dieser und damit zu einer Fiktion geworden, die es im Diskurs der Neuen Pornographie nicht geben darf.

Ich sprach in Bezug auf die Filme von Catherine Breillat von einem mehrstimmigen, polyphonen Sprechen, dem eine Dichotomie zugrunde liegt. Man hört in *HURE* eine einzige Stimme: die Stimme der Protagonistin aus dem Roman, die auf der Bühne durch die Teilung der Figur zu einem

⁴⁸⁰ Zwei davon sind Gruppenszenen und acht sind Soloszenen.

⁴⁸¹ Vgl. Annie Ernaux, „Vers un je transpersonnel“, in: Serge Doubrowski/Jacques Lecarme/Philippe Lejeune (Hrsg.), *Autofictions & Cie*, Nanterre 1993, S. 219–221.

⁴⁸² Vgl. Abschnitt 2.6 des III. Abschnittes.

⁴⁸³ Als Nelly Arcan am 14.01.2006 die Aufführung besuchte, besetzte sie mit ihrer körperlichen Anwesenheit im Zuschauerraum genau diese Leerstelle. Sie wurde zu einer Referenz für die Worte, die auf der Bühne von Schauspielerinnen gesprochen wurde, die keine Verdoppelung von ihr und trotzdem mit ihr eins waren.

chorischen Aufschrei wird. Eine Dichotomie gibt es aber auch hier: Der Körper, über den im Text gesprochen wird, ist niemals der, der sich auf der Bühne zu einem Anblick macht, der sich endlos verwandeln kann. Die Protagonistin spricht über einen Anblick, in dem sie sich nicht erkennt und nicht erkennen kann: Sie wurde ihres Körpers beraubt. Sowohl bei Catherine Breillat als auch in meiner Performance kann man von einer Strategie sprechen. Diese Strategien gehören zu *Post Porn*. Bei dreizehn Schauspielerinnen möchte ich im Fall von *HURE* von einer *Post-Porn-Überfrau* sprechen. Diese ist – wie die Überfrau immer – grell und auch naiv. Die Performance ist für sie der Ort einer Reflektion über Selbstbilder, die spielerisch ist. Die Protagonistin im Roman hat das Spiel hinter sich.

3.3 Nathalie

Nathalie, die im Programmheft als „Darstellerin der Sexszenen“ beschrieben wird, ist eine Fiktion. Im Wesentlichen besteht sie aus einigen Kostümen und Perücken, die in der Performance aber auch von den Schauspielerinnen getragen werden. Ihre Körperlichkeit gehört zur Überlagerung, aus der die Figur besteht.

Außerhalb der Sexszenen ist Nathalie noch in einer weiteren Szene zu sehen⁴⁸⁴, in der die Protagonistin über Selbstmord beziehungsweise über ihren gewaltsamen Tod durch einen Freier redet. Es geht in der Szene um den verstümmelten Körper, dessen Nähte in Verbindung mit diesem Tod in Erscheinung treten. „Warum nicht die Arbeit des Chirurgen für immer ruinieren, der meine Nase verkleinert und meine Lippen voller gemacht hat“⁴⁸⁵, sagt die Protagonistin. Nathalie verkörpert den Mangel, mit dem in der Performance der verstümmelte Körper dargestellt wird. Während es in den Filmen von Catherine Breillat immer um die der Protagonistin eigene Sexualität geht, die diese als Transzendenz erlebt, geht es bei Nelly Arcan um die Sexualität, die ihre Freier von ihr verlangen. In der Einleitung zu der angesprochenen Szene wechseln sich Bilder der Hauptdarstellerin mit Bildern von Natalie ab. Verbindendes Element ist eine rote Bettdecke, die von der nackten Hauptdarstellerin im Hurenzimmer und von der nackten, im

⁴⁸⁴ *HURE*, Szene 26.

⁴⁸⁵ Nelly Arcan, *Hure*, S. 36 [Passage 26].

Schnee spazierenden Natalie durch die Luft gewirbelt wird. Durch diese Montage entsteht eine Verdoppelung, durch die am Körper von Nathalie das Fehlen der Attribute sichtbar wird, die am Körper der Schauspielerin vorhanden sind und die den Eintritt des Körpers der Protagonistin in die Welt des Scheins ermöglichen.

Von vornherein war es klar, dass die Darstellerin der Sexszenen nicht mit einer Pornodarstellerin besetzt werden konnte, deren übersteigerte Körperlichkeit dem Mangel widersprochen hätte, den die Begegnung mit den Freiern im Text von Nelly Arcan sichtbar werden lässt. Im Sinne der Performance durfte die Darstellerin auch keine reine Rolle sein bzw. sollte diese Rolle bei den Drehs ähnlich wie die Rolle von Marie in den Sexszenen von Catherine Breillats *Romance* an der Schnittstelle zwischen Inszenierung und Wirklichkeit stehen. Die Reflexion über diese Rolle, die ich selbst übernahm, schafft in der Performance eine autofiktive Ebene, die sich insofern von der, welche die Schauspielerinnen schaffen, unterscheidet, als die Fiktion, die der Inszenierung zugrunde liegt, eine andere ist. In dem einen Fall wird der Text des Romans inszeniert, in dem anderen Fall wird frei nach Motiven aus dem Roman improvisiert.

Diese wird in HURE durch Videobilder dokumentiert, die die gedrehten Szenen nicht nur fragmentieren, sondern in den Bildern ist Nathalie kaum sichtbar. Als Inszenierung ihrer Abwesenheit befragen diese Bilder die Normen des Pornofilms, in dem die weibliche Darstellerin das unangefochtene Objekt des Blickes ist. In *Women's performance art* schreibt Jeanie K. Forte:

„The very placement of the female body in the context of performance art positions a woman and her sexuality as speaking subject, an action which cuts across numerous sign-systems, not just the discourse of language. The semiotic havoc created by such a strategy combines physical presence, real time and real woman in dissonance with their representations threatening the patriarchal structure with the revolutionary text of their actual bodies.“⁴⁸⁶

Es ist hier die Quasiabwesenheit von Nathalie in den Bildern, die den Angriff auf die patriarchalische Struktur schafft, über den Jeanie K. Forte spricht. Während die allgegenwärtige Nacktheit der Schauspielerinnen den Blick des Zuschauers auf sie sichtbar werden lässt, scheint der gleiche Blick Nathalie

⁴⁸⁶ Jeanie K. Forte, „Women's performance art“, in: Lizbeth Goodman (Hrsg.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London 1998, S. 236–240, hier S. 239–240.

in den Sexszenen nicht zu erreichen. Ihre Abwesenheit lässt die Lust der Freier in Erscheinung treten, die sich in den Weg der Lust des Zuschauers stellt, der für seine Lust keine Projektionsfläche findet. Immer ist es im Roman dieser Augenblick, in dem die Protagonistin vom Objekt des Blickes zum Objekt wird, an dem sich ein fremdes Begehren manifestiert, und in dem die Wut beginnt. Jeanie K. Forte schreibt:

„Women performer challenge the very fabric of representation by [...] positioning new, *multiple texts* grounded in real women's experience and sexuality.“⁴⁸⁷

Die Performance der Schauspielerinnen und die Nathalies schaffen *zwei widersprüchliche Texte*, die sich überlagern, und diese Überlagerung kreiert für die Ambivalenz der Beziehung der Protagonistin zum Blick der anderen einen Ausdruck.

Der Name ‚Nathalie‘ wurde in letzter Minute für das Programmheft erfunden. Die Verschleierung der Identität der Autorin im Roman widerspricht Doubrovskys Definition der Autofiktion und auch Lejeunes Definition der Autobiographie. Aus diesem Grund habe ich in Bezug auf den Roman von einer *Quasiautofiktion* gesprochen.⁴⁸⁸ Die Verschleierung meiner Identität in der Performance ist der Body Art, mit der ich die Bilder in Verbindung gebracht habe, fremd, denn diese ist im Sinne von Doubrovskys Definition immer autofiktiv. Die Verschleierung diente weniger den Schutz meiner Person, als dass ich das Gefühl hatte, verbunden mit meinem Namen würde die Rolle zu viel Platz einnehmen. In der Aufführung kommt der Name in der Anrede des ersten von zwei Freier-Briefe⁴⁸⁹, die am Anfang vorgelesen werden, um auf die autofiktive Dimension der Performance hinzuweisen.

3.4 Die Sängerin⁴⁹⁰

Auch die Sängerin ist in *HURE* eine Fiktion. Sie hat eine stärkere Präsenz in der Aufführung als Nathalie, aber sie ist weniger real als diese und sie nimmt niemals den Platz der Protagonistin ein. Aus diesem Grund entstammen die gesungenen Texte nicht dem Roman. Es sind eigene Texte der Sängerin,

⁴⁸⁷ Jeanie K. Forte, „Women's performance art“, S. 240 [Hervorhebung von mir; I. M.].

⁴⁸⁸ Vgl. Abschnitt 2.2 des II. Kapitels.

⁴⁸⁹ Siehe Anhang, S. 261.

⁴⁹⁰ Catharina Boutari.

welche die Sexualität vom Blickwinkel einer eigenen Sexualität aus betrachten.

Die Sängerin verkörpert in der Performance den *corps amoureux*, über den Catherine Breillat in ihrem gleichnamigen Essay spricht.⁴⁹¹ Mit diesem Begriff bezeichnet sie einen Körper, der sich durch eine starke sexuelle Identität auszeichnet. Der *corps amoureux* ist in der Performance ein Zitat und die Sängerin ist eine Allegorie. Die Protagonistin spricht im Text gelegentlich von einer eigenen Lust, aber es ist die Sexualität ihrer Freier, die das Thema der Erzählung ist. In dieser Erzählung ist der *corps amoureux* ein Fremdkörper. Die Sängerin hat in dem Hurenzimmer, in dem die Protagonistin auf ihre Freier wartet, keinen Platz. Das Zimmer verschwindet auch meistens, wenn sie singt. Wenn es nicht verschwindet, kippt der Blickwinkel um und die Protagonistin erscheint und mit ihr die Sexualität, welche die anderen von ihr verlangen.

Die Texte der Lieder bieten keine Antworten auf die Fragen der Protagonistin. Auch der *corps amoureux* ist dem Willen gegenüber machtlos, der die Protagonistin zu entkörperlichen versucht. Oft unterwandert er auch die Lieder. Deshalb heißt es in dem Schlusslied:

„Two girls, too bad,
two voices in my head,
two girls, too bad,
two voices I go mad.“⁴⁹²

Die Überlagerung, die der Konstruktion der Figur in der Performance zugrunde liegt, erzeugt zwar das Bild eines gespaltenen Selbst, aber der Antagonismus, über den die Sängerin spricht, verhindert, dass die Sängerin mit der Protagonistin eins wird. Die Annäherung scheitert daran, dass sie aus einem anderen Blickwinkel erzählt und dass sich beide Blickwinkel ausschließen.

⁴⁹¹ Der *corps amoureux* bei Catherine Breillat wurde bereits im Abschnitt 2.9 des III. Kapitels der Arbeit behandelt.

⁴⁹² Eine Strophe aus dem Schlusslied „The lost life“. Der gesamte Text des Songs befindet sich wie die anderen Liedtexte im Anhang, S. 262-267.

3.5 Die offene Dramaturgie der Performance

In den zwei Jahren, in denen *HURE* gespielt wurde, sind bei den Wiederaufnahmen immer wieder Umbesetzungen nötig gewesen.⁴⁹³ Auch die Schauspielerinnen, die hinzukamen, mussten sich eine Passage aus dem Roman aussuchen, deren Worte sie „der Welt sagen wollten“.⁴⁹⁴ Es kamen in diesem Prozess neue Bühnenszenen hinzu, während andere wegfielen. Diese Änderungen wirkten sich selbstverständlich auf den Gesamtaufbau der Performance aus und es gab Fassungen, die, meine ich, überzeugender waren als andere. Dass ich an der freien Auswahl der Texte durch die Schauspielerinnen festhielt, hat weniger mit sturer Konsequenz zu tun als damit, dass, wenn eine Schauspielerin eine Passage aus dem Roman sprach, bei deren Worten sie nicht das Gefühl hatte, dass sie sie „der Welt sagen wollte“, eine Rolle in Erscheinung trat, die schwierig anders zu beschreiben war als die einer Hure. Die Idee, eine Hure zu spielen, faszinierte alle Schauspielerinnen. Mich hat im Roman aber weniger die Hure interessiert als die „Jungfrau“, die „Jeanne d’Arc“, über die Catherine Breillat so oft spricht und die es auch in *Putain* gibt: die Frau, die kämpft, damit eine Wahrheit gesagt wird. Die Reinheit, über die Catherine Breillat in diesem Zusammenhang spricht, ist die des Blickes auf die Gesellschaft, der die Doppelmoral entlarvt. Für diese „Jungfrau“ stellt in der Neuer Pornographie die Figur der Hure keinen Widerspruch dar. An sie kam ich aber bei den jungen Schauspielerinnen durch die Arbeit an einer Huren-Rolle nicht heran. Genauso wie ein Frauenbild, das ein Mann auf eine Frau projiziert, diese entkörperlicht, entkörperlicht eine Figur den Darsteller beziehungsweise die Darstellerin, der/die die Rolle spielt. An der Figur der Hure haften sehr viele stereotype Vorstellungen, die erst einmal aus dem Weg hätten geräumt werden müssen. Die „Jungfrau“ war dagegen zwar eine Rolle, galt aber nicht als solche. Sie spricht einfach Worte, die gehört werden sollen.

⁴⁹³ Einige bekamen einen Studienplatz oder ein Engagement in einer anderen Stadt. Die Hauptdarstellerin wurde aber nicht umbesetzt.

⁴⁹⁴ Die einzige Ausnahme betrifft den Text der Szene 88, die für den dramaturgischen Bogen der Performance zu wichtig war, um weggelassen zu werden.

4. Die Verankerung der Figur in die Performance

4.1 Der Text

I.

Der Text von *Putain* eignet sich besonders gut für die Bühne, weil er aus einem fortlaufenden Monolog besteht und daher keiner zusätzlichen Dramatisierung bedarf.

Als *Putain* erschien, war Nelly Arcan eine Unbekannte. Durch ihre Auftritte in den Medien wussten viele, wie sie aussah. Zudem ist ihre Physis im Text eingeschrieben, aber die Fragmentierung der Bilder verhindert, dass dort ein referentielles Bild entsteht, das auf der Bühne reproduziert werden müsste.⁴⁹⁵

Es kommt im Roman die Ansprache eines fiktiven Lesers hinzu, die eine Theatralität und damit eine intermediale Ebene schafft. In einem Essay über Robert Lepage definiert Christopher B. Balme Intermedialität folgendermaßen:

„Die Realisierung medialer Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen bezeichnet Intermedialität im engeren Sinne.“⁴⁹⁶

Ich habe in der Diskussion über *Putain* in Bezug auf diese Ansprache vom Chor in der antiken griechischen Tragödie gesprochen.⁴⁹⁷ Die Ansprache des Lesers schafft in *HURE* eine Brücke zwischen den verschiedenen medialen Ebenen und bestätigt das Theater als Rahmenmedium. Eine Diskussion über die intermedialen Strategien der Performance folgt in einem späteren Abschnitt.

II.

Wenn man *Putain* liest, kann man über Dauer und Art der Lektüre frei entscheiden. Man kann jeden Tag eine Passage lesen, aber man kann auch

⁴⁹⁵ Nicht wenige Autorinnen der Neuen Pornographie waren dagegen keine Unbekannten, als ihre Texte erschienen. Ihr jeweiliges Erscheinungsbild bildet bei der Lektüre der Texte einen weiteren Text, den man bei der Konstruktion einer Theaterfigur berücksichtigen müsste.

⁴⁹⁶ Christopher B. Balme, „Robert Lepage und die Zukunft des Theaters“, in: Martina Leeker (Hrsg.), *Maschinen, Medien, Performances*, Berlin 2001, S. 668–683, hier S. 671.

⁴⁹⁷ Vgl. Abschnitt 1.5 des II. Kapitels.

in einem Zug das ganze Buch lesen. Es wäre denkbar, den Text von Nelly Arcan ohne Änderungen als Bühnentext zu verwenden, aber die Aufführung würde mehrere Stunden dauern. Sie würde damit epischen Charakter bekommen und *Putain* ist keine epische Erzählung. Das Hörbuch, das Fritzi Haberlandt aufgenommen hat⁴⁹⁸, ist für ein individualisiertes Hören bestimmt, es ist aber bereits ein Hörspiel, für das eine Collage aus chronologisch angeordneten Ausschnitten aus dem Roman zusammengestellt wurde. Auch der Text, den Marjorie Burger-Chassorie in Paris auf die Bühne brachte⁴⁹⁹, ist eine Collage: eine thematische Collage, bei der die Regisseurin zu bestimmten Themen Textausschnitte wählte, die sie neu zusammensetzte: Kindheit (unter besonderer Berücksichtigung der Mutterfigur), Prostitution, Tod. Der Text von *HURE* macht keine Ausnahme, auch er ist eine Collage. Die dramaturgischen Überlegungen waren aber andere und die Art der Collage ist dadurch eine andere. Mir war es wichtig, die Abfolge von kurzen Passagen, die den Roman strukturiert und ein Bild für das Kommen und Gehen der Freier schafft, nicht zu zerstören. Es sollte außerdem die Enthüllung des poetischen Körpers im Text, die ich mit einem Striptease verglichen habe, nicht dadurch gestört werden, dass der stream of consciousness durch Striche und Einschübe verändert wird. Dass bei einer Adaptation eine fremde Intention hinzukommt, ist unvermeidlich, aber mir schwebte ein Ideogramm⁵⁰⁰ und keine traditionelle Interpretation des Textes vor. Ich wollte, dass, wie in den Filmen von Catherine Breillat, die Arbeit an der Performance beziehungsweise die Reflexion über diese Arbeit neue Inhalte schafft. Diese Inhalte sollten dann die Inhalte im Text überlagern. Die im Sommer 2006 aufgezeichnete Fassung von *HURE* enthält dreiundzwanzig vollständige Passagen⁵⁰¹ aus dem Roman. Neunundachtzig Passagen wurden weggelassen. Bei dem umgesetzten circa einem Fünftel aller Passagen könnte man annehmen, dass vieles fehle. Was die Fakten betrifft, ist im Roman am Ende der dreizehn Passagen des autobiographischen Paktes alles bereits gesagt. Was in der Textfassung von *HURE*

⁴⁹⁸ Nelly Arcan, *HURE*, Hörbuch, gelesen von Fritzi Haberlandt, Hamburg 2003, 2 CDs, 135 Minuten.

⁴⁹⁹ *Putain*, Théâtre de Nesle, Paris 2004.

⁵⁰⁰ In der Diskussion über *HURE* werde ich den Ausdruck in dem Sinn, den Catherine Breillat ihm gibt, benutzen. Vgl. Abschnitt 2.2 des III. Kapitels.

⁵⁰¹ Dies sind die Passagennummern 16, 18, 20, 26, 28, 33, 37, 44, 51, 56, 59, 60, 68, 71, 72, 79, 88, 95, 99, 102, 103, 108, 109.

fehlt, ist die quälende Beharrlichkeit der Rede im Roman. Jede Passage kann als ein neues Bild einer Welt verstanden werden, welche die Erzählerin versucht sehr genau zu beschreiben. Je mehr Bilder es gibt, desto komplexer wird das Gesamtbild dieser Welt und desto weniger scheint es möglich, sie zu erfassen beziehungsweise ihr zu entkommen. Die gleiche Komplexität ist in *HURE* medialer Natur. Darauf werde ich im letzten Teil des Kapitels zu sprechen kommen.

III.

Ich habe bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Worte aus dem Roman in der Performance zu einer Fiktion werden.⁵⁰² Die Schauspielerinnen können für die Wahrheit der Ereignisse und Fakten, über die sie berichten, nicht bürgen. Im Sinne von Doubrovskys Auffassung der Autofiktion schafft der Text eine Struktur, in die sich der reale Text der Nacktheit der Schauspielerinnen, aber auch die „strikt reale[n] Ereignisse und Fakten“⁵⁰³ ihrer Biographien einfügen können. Wie der Text, den die innere Stimme in den Filmen von Catherine Breillat spricht, hat der Text, den die Schauspielerinnen in der Performance sprechen, die Funktion eines moralischen Diskurses, der „nichts außerhalb der Sprache lässt“.⁵⁰⁴ Für die Schauspielerinnen, die jeweils eine Passage aus dem Roman ausgesucht hatten, deren Worte sie „der Welt sagen wollten“, drückten diese Worte eine Wahrheit aus, die sie berührte und beflügelte. Oft ging es ihnen um eine bestimmte Beobachtung, die sie auch selbst gemacht hatten und die in ihrer Klarheit im Text für sie zu einer Erkenntnis geworden war. Diese Erkenntnis verursachte in ihnen zumeist eine Wut, die in der Performance von der Stimme einer Schauspielerin in die Stimme der anderen übergeht und doch immer die Wut ist, die im Roman der Grund für den Aufschrei der Protagonistin ist. Das Kommen und Gehen der Freier ist in die Performance eingegangen, aber anders als im Roman ist es in der Performance der Aufschrei, der als Struktur dient. Diese Struktur ist nicht mehr ein Bild, sie ist in traditionellem Sinn narrativer Natur. Sie schafft einen Bogen, der in den

⁵⁰² Vgl. Abschnitt 2.4 dieses Kapitels.

⁵⁰³ Serge Doubrovsky, „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, in: Ders., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris 1988, S. 61–79, hier S. 69.

⁵⁰⁴ „[N]e rien laisser en dehors de la parole.“ Roland Barthes, *De Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971, S. 42.

literarischen Text eine Theaterdramaturgie einschreibt. Über diesen Bogen werde ich noch zu sprechen kommen.⁵⁰⁵ An dieser Stelle möchte ich erst einmal auf die Rolle, welche die Stimme der Schauspielerinnen bei dem Aufschrei spielt, eingehen.

4.2 Die Stimme

Für den Zuschauer der Performance wirkt der Aufschrei der Protagonistin anders als für den Leser, der im stillen Kämmerlein von einer Protagonistin angesprochen wird, welcher er trotz des Gestus ihrer Ansprache selbst eine Stimme verleihen muss. Selbst, wenn er den Text liest, verbindet ihn die innere Stimme, die er der Protagonistin leiht, mit dieser. Ihre Worte werden zu seinen Worten. Eine solche Identifikation gibt es in der Performance nicht, wo der Aufschrei außerhalb vom Zuschauer hörbar wird. Das unaufhörliche Reden, das im Roman in einem *s'entendre-parler*⁵⁰⁶ seinen Ursprung hat, ist in der Performance eine Rede, die entschieden an die anderen gerichtet ist: eine Anklage, die wie in den Filmen von Catherine Breillat den Zuschauer niemals mit dem Körper der Schauspielerin allein lässt. Man hört der Schauspielerin zu, die, als wäre es ihr Körper, über einen Körper spricht, der nicht der Körper ist, den sie enthüllt. Es wird dadurch eine Spaltung sichtbar, über die Slavoj Žižek schreibt:

„[T]he moment we enter the symbolic order, an unbridgeable gap separates forever a human body from „its” voice. The voice acquires a spectral autonomy, it never quite belongs to the body we see, so that even when we see a living person talking, there is always some degree of ventriloquism at work: it is as if the speaker’s own voice hollows him out and in a sense speaks ‚by itself’ through him.“⁵⁰⁷

Es ist die Protagonistin des Romans, die in *HURE* durch die Stimme der Schauspielerinnen spricht. Der Körper, auf den ihre Rede verweist, ist ein Sprach-Körper, der als solches keine Materialität besitzt. Als medialer Körper bleibt dieser Körper in der Performance ohne Materialität. Es ist ein pluraler, fragmentierter Körper, der trotz seiner Allgegenwärtigkeit eine Leerstelle bleibt. Slavoj Žižek schreibt weiter:

⁵⁰⁵ Vgl. Abschnitt 5.5 dieses Kapitels.

⁵⁰⁶ Vgl. Fußnote 18 im Abschnitt 2.1 des III. Kapitels.

⁵⁰⁷ Slavoj Žižek, „I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master“, in: Ebd., S. 90–126, hier S. 93.

„[V]oice does not simply persist at a different level with regard to what we see, it rather points toward a gap in the field of the visible, toward the dimension of what eludes our gaze.“⁵⁰⁸

Was wir nicht sehen, was dem sich selbst Betrachtenden in der Protagonistin ständig entweicht, was die Protagonistin „jeden Tag im Spiegel [sucht], ohne es zu finden“⁵⁰⁹, ist das, was die anderen in ihr sehen, durch deren Blicke sie symbolisch konstituiert wird. Mehr noch als im Roman, wo die Stimme eine Art Partitur ist, ist die Stimme in der Performance, wo sie hörbar wird, Ausdruck des *Mehr-Genießens*, in das sich der Schmerz, den die Protagonistin empfindet, verwandelt.⁵¹⁰ Slavoj Žižek sagt: „[T]he tone as such is originally a lament for the lost object.“⁵¹¹ Es ist die Klage, die in der Performance die Sängerin in Erscheinung treten lässt, die die Partitur im Text um den reinen Ausdruck der Stimme erweitert. Die Klage ist eine ständige Erinnerung an den Verlust des Körpers, den man nicht mehr als Ort des Selbstaussesprechens verorten kann.

Der Text von *Putain*, von dem ich sagte, dass man ihn nicht nur mit den Augen lesen sollte, ist eigentlich mit einer Gesangsstimme vergleichbar, die man bei einer Theaterarbeit als solche behandeln muss. Wenn der musikalische Fluss der Worte nicht stimmt, bleibt der Text unverständlich. Man muss die Bögen suchen, die Stimme entlang dieser Bögen führen usw. Durch die Teilung der Rolle entsteht aber auch eine Mehrstimmigkeit, die eine Vielfalt an gestalterischen Möglichkeiten mit sich bringt. Für diese gibt es im Text durchaus Platz, wo an vielen Stellen eine dialogische Mehrstimmigkeit bereits eingelegt ist. Besonders interessant wird die Mehrstimmigkeit in der Performance, wenn sich eine Stimme vom Text löst und zum reinen Klang wird. Auf drei Manifestationen dieser Verwandlung in drei verschiedenen Szenen möchte ich näher eingehen.

1.) In der ersten Szene⁵¹² kommt zu der Stimme der Protagonistin, die über ihre Mutter redet, die lachende Stimme der Mutter im Hintergrund hinzu, die einen Kontrapunkt zum Text schafft. In Beziehung zum Text wirkt das Lachen wie ein zynischer Kommentar der Mutter zur Angst der Tochter vor dem

⁵⁰⁸ Slavoj Žižek, „I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master“, S. 94.

⁵⁰⁹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 18 [Passage 16].

⁵¹⁰ Vgl. Abschnitt 5.3 des II. Kapitels.

⁵¹¹ Slavoj Žižek, „I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master“, S. 94.

⁵¹² *HURE*, Szene 71.

Älterwerden. Das Lachen verwandelt den Schmerz der Protagonistin, die sich bewusst ist, dass auch sie irgendwann alt sein wird, in eine Lust, die von diesem Schmerz untrennbar ist.

2.) In der zweiten Szene⁵¹³ löst sich die Klage vom Text und geht in die Musik des Liedes über, das die Sängerin in Anschluss singt. Als die Verkörperung des *corps amoureux* hätte diese mit dem Verlust und mit dem Schmerz nichts zu tun, über welche die Protagonistin spricht, wenn sie nicht während der Szene auf der Bühne gesessen und der Schauspielerin zugehört hätte. Der Schmerz, der mit den letzten Worten des Textes nicht zu verklingen vermag, verwandelt sich in dem Lied durch die Schönheit der Musik in Lust. Slavoj Žižek schreibt:

„Dies ist die (singende) *Stimme* in ihrer reinsten Form: Die Verkörperung des ‚Mehr-Genießens‘ im Sinne der paradoxen ‚Lust am Schmerz‘.“⁵¹⁴

Es ist aber auch so, dass dadurch, dass sich in der Performance der *corps amoureux* durch eine singende Stimme manifestiert, grundsätzlich ein Schmerz: die Trauer über den Verlust der eigenen Sexualität in der Musik, zum Ausdruck gebracht wird.

3.) In der dritten Szene⁵¹⁵ ist die Trennung von Text und Stimme parodistisch. Kurz vor dem Ende der Passage unterbricht die Schauspielerin den Text und in der Pause, die entsteht, die man musikalisch gesehen als eine Fermate bezeichnen kann, improvisiert sie in der Tradition der Konzert-Kadenz eine ‚Stöhnnummer‘: eine Paraphrasierung des Stöhnens beim Sex und ein Bild der Täuschung, die zum Alltag der Prostitution gehört. Danach fährt die Schauspielerin mit dem Text weiter fort. Wegen der musikalischen Form, die sie einnimmt, klingt die Stöhnnummer abstrakter als der gespielte Orgasmus in Rob Reiners Film *Harry and Sally*. Trotzdem kann man von einem Zitat sprechen.

⁵¹³ HURE, Szene 72.

⁵¹⁴ Slavoj Žižek *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke!*, Berlin 1999, S. 82.

⁵¹⁵ HURE, Szene 95.

4.3 Der Körper: Die Teilung des Reflexionsraumes

Im Programmheft wurde die thematische Fokussierung auf das Begehren in der Performance angekündigt. Niemals begehrt die Protagonistin im Roman den Körper eines Freiers, diesen versucht sie immer so weit wie möglich von sich fern zu halten. Sie begehrt sein Begehren. Um dieses Begehren zu wecken, macht sie sich zu einem Anblick beziehungsweise zu einer Projektionsfläche für die Bilder, die er auf sie projiziert. Der Körper verankert die Figur in der Performance durch eine doppelte Strategie: durch die Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen und durch die Inszenierung von Nathalie, deren Quasi-Abwesenheit in den Sexszenen die Freier selbst zu einem Anblick und zu einer Parodie werden lässt.

4.3.1 Die Bilder der Verführung

„[E]specially for feminist body artists, the narcissistic reiteration of the nude or partially nude female body exacerbates to the point of absurdity the Western fixation on the female body as object of a masculine ‚gaze‘.“

Amelia Jones⁵¹⁶

Für jede Szene in der Performance schafft die Inszenierung ein Bühnenbild, das den Vorgang der Verführung thematisiert. Diese Bilder weisen Ähnlichkeit mit den Fotos der Fotoserie *Chambre close*⁵¹⁷ von Bettina Rheims auf, die frivole Aktbilder der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts parodieren: halb nackte junge Frauen inszenieren sich selbst vor einer Photographin in heute nostalgisch wirkenden, etwas heruntergekommenen Hotelzimmern. Es könnte sich bei den Abgebildeten um Huren handeln. Aber genau so wie in *HURE* inszenieren sich Frauen in *Chambre close* als Huren, die keine Huren sind. Es handelt sich um eine Maskerade, die sich dadurch vom Original unterscheidet, dass sich die jungen Frauen dem Blick des Betrachters nicht anbieten. Diese Bilder sind Pastiches. Frank Wunsch definiert das Pastiche folgendermaßen:

„Das Pastiche ist ein Verfahren der Stilmachung, das ‚la manière, le style‘ eines Autors, einer Epoche, Schule oder Gattung mit ernsthafter (Plagiat, Stilübung, u. ä.) oder parodistischer Absicht imitiert.“⁵¹⁸

⁵¹⁶ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, London 1998, S. 50.

⁵¹⁷ Bettina Rheims, *Chambre close*, München 1992.

⁵¹⁸ Frank Wunsch, *Die Parodie*, Hamburg 1999, S. 89.

Die Bilder in *HURE* sind in doppelter Hinsicht Pastiche und man könnte von einer *chute en abîme* sprechen, die spielerischen Charakter hat und zur postmodernen Sprache der Performance gehört. Thematisch wichtiger ist die intermediale Ebene, die dadurch, dass sich in den bewegten Videobildern der Performance Standbilder (Fotos) einschreiben, entsteht. Über die Intermedialität selbst werde ich noch zu sprechen kommen. Was mich an dieser Stelle interessiert, ist die Thematisierung des Aktbildes, die auch in den Filmen von Catherine Breillat zu finden ist und über die ich besonders in Bezug auf *Anatomie de l'enfer* gesprochen habe.⁵¹⁹ Sidonie Smith und Julia Watson schreiben in *Interfaces*:

„Th[e] self-referential displays at the visual/textual interface in hybrid or pastiche modes materialize self-inquiry and self-knowledge, not through a mirror for seeing and reproducing the artist's face and torso but as *the artist's engagement with the history of seeing women's bodies*.“⁵²⁰

Ich wollte in *HURE* den Körper, den ich während der Arbeit mit meinen Schauspielerinnen aus der Reserve zu locken versuchte, einerseits vor dem vereinnahmenden Blick des Zuschauers schützen, andererseits wollte ich mit den Bildern genau an die männlichen Inszenierungen des weiblichen Körpers anknüpfen, denen sich die Protagonistin unterwirft und über die sie spricht. Die Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen parodieren diese Inszenierungen, aber die durch diese Parodie versuchte Immunisierung reicht bei Weitem nicht aus, um die patriarchalischen Strukturen zu annullieren, die in ihnen enthalten sind. Diese Selbstinszenierungen verschieben den Diskurs von Nelly Arcan in eine Realität, in welcher der Körper, der sichtbar wird, jeweils der einer jungen Frau ist, die die traditionellen Inszenierungen, die der Roman vorgibt, so weit überwunden hat, dass sie diese parodieren kann, die aber die patriarchalischen Herrschaftsstrukturen in ihnen teilweise noch als selbstverständlich betrachtet. Wie bei Bettina Rheims dienen diese Selbstinszenierungen als Strategie: als Bewusstmachung, wie dies sich anfühlt, beziehungsweise als Ausdruck des Willens der Schauspielerinnen, sich selbst in der Verführung zu erleben; und als Täuschung für den Betrachter, der zusehen darf, dessen Blick aber nicht zurückgeworfen wird. Es geschieht durch diese Strategie, dass die Protagonistin in der

⁵¹⁹ Vgl. Abschnitt 2.7 des III. Kapitels.

⁵²⁰ Sidonie Smith und Julia Watson (Hrsg.): *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*, Ann Arbor 2002, S. 7 [Hervorhebung von mir; I.M.].

Performance zu einer ‚libertinen Hure‘⁵²¹ wird. Die Protagonistin macht sich zu einem Objekt des Blickes des Zuschauers, aber sie entzieht sich im Akt der Verführung seiner Macht. Sie bleibt bei sich selbst. Das Spiel ist mit einer theatralischen Geste verbunden, die genau so wie die Verführung selbst zur Libertinage gehört. Aber es ist der Widerspruch von theoretischer Überlegung und sinnlichem Ausdruck in den Selbstinszenierungen, der am deutlichsten auf den libertinen Charakter der Figur hinweist. Über den Widerspruch zwischen rationalem Bestreben und dem, was er „theater of desire“ nennt, schreibt Jean-Pierre Dubost in *Libertinage and Modernity*, er würde das libertine Schreiben begründen:

„[...] the apparent clarity [...] is in fact deceptive, in as far as the *theater of desire* and the *rational purpose* of the ‚will to knowledge‘ constitute a single, indistinguishable process, an ‚impossibility‘ in the language of Leibnitz.“⁵²²

Der Konflikt war bei Catherine Breillat der zwischen der Scham und dem Bedürfnis, trotz der Scham den Körper sichtbar zu machen. Hier entsteht er zwischen der theoretischen und der sinnlichen Auffassung der eigenen Identität. Außerhalb der patriarchalischen Strukturen, die sie ablehnten, konnten sich die jungen Schauspielerinnen sinnlich nicht erfassen und deshalb auch nicht darstellen. Hätte ich mich an den Bildern von Pin-ups, die auch Inszenierungen der Verführung sind, anstatt an den Bildern von Bettina Rheims beziehungsweise an den frivolen Aktbildern, die sie parodieren, orientiert, hätte die Performance sehr anders ausgesehen. Pin-Ups sind eine amerikanische Erfindung. Im Roman sagt die Protagonistin aber:

„[...] et avant je m’appelais Jamie [...] mais ce nom ne m’allait pas, disait-on, il était trop américain, trop vulgaire, et moi je suis du type français et sophistiqué [...]“⁵²³

Die Annäherung an eine französische Tradition war eine ästhetische Entscheidung, es war aber auch eine Entscheidung für eine bestimmte Form der Verführung. In *Pinup: The American Secret Weapon in World War II* schreibt Despina Kakoudaki:

„[...] so the 1940s pinup also appears classic, mainstream, patriotic, innocent – and morally clear.“⁵²⁴

⁵²¹ Ich benutze hier das Wort ‚Hure‘, um eine Frau zu bezeichnen, die sich dadurch definiert, dass sie selbst verführt und nicht dadurch, dass sie sich verführen lässt.

⁵²² Jean-Pierre Dubost, „Libertinage and Rationality“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 52–78, hier S. 65.

⁵²³ Nelly Arcan, *Putain*, S. 122 [Passage 74] [Hervorhebung von mir; I.M.].

Das klassische Pin-up-Girl ist in den 1940er Jahren als eine Darstellung des ‚typischen amerikanischen Mädchens‘ entstanden. Es war gleichzeitig das ‚Mädchen von Nebenan‘, ein ‚glamouröser Star‘ und eine reine Phantasiefigur. Obwohl es verführerisch den Blick des Betrachters erwidert, ist dieser Blick ein argloser, ohne Lüsternheit. Das Pin-up hatte die Funktion, die sexuelle Energie der jungen Soldaten in patriotische Gefühle umzulenken. Diese Einbettung macht die dargestellte Frau aber zu einer *courtisane vertueuse*⁵²⁵ und nicht zu der libertinen Hure, die die Protagonistin in *HURE* bleiben sollte. Wären die Inszenierungen des Pin-up-Girls eine Referenz gewesen, wäre *HURE* näher am Mainstream-Porno gewesen, deren Darstellerin immer eine *courtisane vertueuse* ist. Diese wird von ihrer Lust übermannt und kann sich nicht wehren, sie initiiert den Sex aber nicht. Die jungen Frauen auf den frivolen Aktbildern, die Bettina Rheims in *Chambre close* parodierte, laden dagegen den Betrachter zu einer sexuellen Begegnung ein.

Die Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen entgingen der Gefahr des sich Anbieterns dadurch, dass der Blick, der auf den sich enthüllenden Körper gerichtet war, einer Frau gehörte. Während der Probenarbeit gab es außer mir keinen Zuschauer. Der männliche Blick wurde erst bei den Videodrehen durch den Blick der meist männlichen Kameraleute zu einer konkreten Präsenz. Fast immer verunsicherte ihre Gegenwart die Schauspielerinnen.⁵²⁶ Bei Bettina Rheims, die als Photographin die Photos von *Chambre close* selbst machte, gab es eine solche Verunsicherung wahrscheinlich nicht. In einer Szene⁵²⁷ habe ich diese in die Inszenierung eingebaut, um Fragilität und Ambivalenz als konstitutive Elemente der weiblichen Inszenierungen der Verführung sichtbar werden zu lassen.

⁵²⁴ Despina Kakoudaki, „Pinup: The American Secret Weapon in World War II“, in: Linda Williams (Hrsg.), *Porn Studies*, Durham, London 2004, S. 335–369, hier S. 336.

⁵²⁵ Vgl. Abschnitt 3.1 des II. Kapitels, in dem der Unterschied zwischen der libertinen Hure und der *courtisane vertueuse* erläutert wird.

⁵²⁶ Im 5. Teil des Gesprächs mit der Hautdarstellerin im Anhang zu dieser Arbeit spricht sie aus ihrer Sicht über die Dreharbeiten.

⁵²⁷ *HURE*, Szene 60.

4.3.2 Die Bilder der Macht

I.

Als ich in einer Stadtzeitung eine Annonce aufgab, um „Darsteller für einen Kunstporno“ zu finden, meldeten sich über hundert Männer. Ohne Zweifel schienen manche Anrufer schlicht promiskuitiv zu sein, aber nicht wenige sprachen darüber, dass sie gerne gesehen werden wollten. Nicht selten ähnelten ihre Worte den der Protagonistin im Roman, die sich davor fürchtet, so wie ihre Mutter „unsichtbar“ zu werden. Das machte mich neugierig. Diejenige, die sich am Projekt beteiligten, fieberten alle dem Augenblick des Sichtbarwerdens durch den Blick der Kamera entgegen. Bettina Rheims schreibt:

„Männer sind nicht weniger narzisstisch als Frauen, doch beherrschen sie das Spiel schlechter, sind weniger visuell, weniger begabt für die Gesten der Verführung, die sie stets den Frauen überlassen konnten als deren wichtigsten Begabung, für lange Zeit ihre einzige.“⁵²⁸

Auch bei den Freiern geht es um Selbstinszenierungen, aber sie sind ganz anderer Art als die der Schauspielerinnen. Weil Männer für die Gesten der Verführung „weniger begabt“ sind als Frauen, tendieren vor allem Laien dazu, sich so zu zeigen, wie sie sind. Professionelle Darsteller lassen sich vor dem Blick der Kamera im Rahmen der Rolle, die sie spielen, von der Figur entkörperlichen. Frauen unterwerfen sich dagegen auch ohne dramatische Rollensituation dem Blick der Kamera. Es reicht ihnen die soziale Rolle, die sie verinnerlicht haben und die es in den Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen galt zu unterwandern.

Die professionelle Form der Darstellung, für die sich Catherine Breillat in *Romance* und in *Anatomie de l'enfer* entschieden hat, interessierte mich für *HURE* nicht. Es interessierte mich auch der Realismus von Oshimas Film *Im Reich der Sinne* nicht, dessen Bilder mir auf ästhetischer Ebene für den Diskurs von Nelly Arcan zu distanziert und auf dramaturgischer Ebene zu eindimensional erschienen. In *Im Reich der Sinne* geht es um eine sexuelle Beziehung zwischen einem bestimmten Mann und einer bestimmten Frau, während in *HURE* die Protagonistin mit Männern Sex hat, die in der

⁵²⁸ Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction*, London und New York 1996, S. 177.

Phantasie mit einer anderen Sex haben.⁵²⁹ Vor allem aber sollte der Körper, den ich zeigen wollte, nicht in einem semiotischen Körper verschwinden können: Ich wollte die reale Sexualität der Darsteller der Freier in den Bildern einfangen. Die Männer, die in den Sexszenen von *HURE* zu sehen sind, sind keine professionellen Darsteller und in der Abwesenheit jeglicher Erfahrung mit einer Darstellungssituation erschien es den meisten von ihnen als völlig selbstverständlich, dass sie sich selbst spielen sollten. Sie benutzen den Blick in die Kamera als Instrument einer Macht, die sie mit ihrer leiblichen Präsenz bekunden wollten. Die Protagonistin spricht in *Putain* von einer Begierde, die

„[...] se tient debout et n'a que faire de la douleur et du dégoût, des chichis et des larmes [...]“⁵³⁰

Die Macht, über die sie redet, ist auch die, die die Bilder thematisieren. Durch die distanzlose Naivität der Darstellung stellt sich in ihnen der Eindruck von Obszönität ein, den man weder bei Catherine Breillat noch bei Oshima findet.

II.

Im Einführungstext im Programmheft war von „nicht realem Sex“ und von „echten Bildern“ die Rede. Damit ist die „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“⁵³¹ angesprochen, die im Sinne von Doubrovskys Definition der Autofiktion auch zur Neuen Pornographie in der Performance gehört. Der Sex in *HURE* ist insofern nicht real, als die verwendeten Bildsequenzen meistens kurze Fragmente sind, die in den Handlungsablauf der Performance integriert wurden und so der Konstruktion einer neuen Geschichte dienen. Diese Technik, die auch Nelly Arcan in ihrem Roman benutzt, macht es in den meisten Fällen in *HURE* unmöglich, die Originalgeschichte, also den Filmdreh, zu rekonstruieren. Die Echtheit der Bilder befremdet, weil die Darsteller der Freier nicht den Eindruck machen, als wären sie Akteure einer Geschichte. Es gibt in der Performance eine ‚Geschichte‘, aber sie wurde nicht inszeniert, sie entstand durch den Schnitt. Übliche Mainstream-Pornos sind nicht autofiktiv. Dort sind die Bilder zwar auch echt, aber es gibt einen dramaturgischen Plan, den die Darsteller

⁵²⁹ In *Im Reich der Sinne* ist es höchstens auf psychoanalytischer Ebene der Fall.

⁵³⁰ Nelly Arcan, *Putain*, S. 126 [Passage 77].

⁵³¹ Vgl. Abschnitt 7.2 des I. Kapitels.

versuchen zu realisieren. Der dramaturgische Plan war bei dem Dreh der Sexszenen von *HURE* auf ein paar räumliche Vorgaben⁵³² reduziert. Die Darsteller der Freier hatten weitgehend das Gefühl, frei zu agieren. Die entstandenen Bilder vermitteln den Eindruck einer Intimität, die durch diese Freiheit entstand und die trotz des Schnitts und trotz der Geschichte, die mit ihm hinzukam, geblieben ist.

III.

Während bei dem Medium Film die Reflexion in einer kollektiven Rezeptionssituation stattfindet, an der aber jeder Zuschauer für sich im Dunkeln teilhat, ist diese Reflexionssituation im Theater in eine öffentlich abgehaltene Aufführung eingebettet. Es gehört dazu, dass die Zuschauer rechts und links zusehen, wie man selbst hinsieht und umgekehrt. Bei der Aufführung von *HURE* bedeutet das, dass im Halbdunkel des Zuschauerraums jeder Zuschauer das Gefühl hat, dass seine eigene Sexualität in die Diskussion einbezogen wird. Eine weitere wesentliche Eigenschaft dieser Bilder sorgt dabei für weitere Irritation: Während das Objekt Frau in den Bildern beinahe abwesend ist, rückt der Mann in dem Genuss dieses Objektes ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Freier sehen dabei ohne jegliche Scham den Zuschauer an, der sich – nicht zu Unrecht – angesehen fühlt. Marvin Carlson schreibt:

„The importance of at least calling attention to, if not successfully subverting, the power relationships involved in traditional spectatorship has led many performers in one way or another to ‚turn the spotlight‘ on the (male) spectator and challenge his invisibility.“⁵³³

Die Männer, die man in traditionellen pornographischen Darstellungen sieht, sind immer Nebendarsteller, sie bedienen die visuelle Lust des Betrachters, den die Frau – niemals dieser Nebendarsteller – ansieht. John Berger schreibt in *Ways of seeing*:

„It is true that sometimes a painting includes a male lover. But the woman’s attention is very rarely directed toward him. Often she looks away from him or she looks out of the picture towards the one who considers himself her true lover – the spectator-owner. [...] Almost all post-Renaissance European sexual imagery

⁵³² Die Freier wurden alle auf der Treppe beim Kommen und Gehen gefilmt und der Sex musste an verschiedenen Orten im Raum stattfinden.

⁵³³ Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction*, London und New York 1996, S. 177.

is frontal – either literary or metaphorically – because the sexual protagonist is the spectator-owner looking at it.⁵³⁴

In *HURE* trifft der Blick des Zuschauers auf den eines Nebenbuhlers. Dieses schreibt in die Performance einen Diskurs über die Macht ein, die dem männlichen beziehungsweise als männlich angenommenen Zuschauer mit diesen Bildern entzogen wird. Dieser Diskurs provoziert in der Performance weit mehr als die Bilder des Sexes selbst.

5. Der Raum und die Strategie des Sehens

5.1 Der Raum

Wesentliches Instrument der Inszenierung ist der doppelte Raum, den die Performance schafft, indem ein Filmraum, also ein virtueller Raum, zum realen Bühnenraum hinzukommt und mit ihm eins wird.

5.1.1 Der Filmraum



Abb. 3a

Der Filmraum (siehe Abb. 3a) stellt das ‚Hurenzimmer‘ dar, wie ich den Raum bezeichne, in dem die Protagonistin, wie im Roman beschrieben, ihre Freier empfängt und auf sie wartet. Dieses Hurenzimmer unterscheidet sich dennoch deutlich von dem Zimmer, das die Protagonistin im Roman

⁵³⁴ John Berger, *Ways of seeing*, London, Harmondsworth 1972, S. 56.

beschreibt, denn es scheint nicht geschlossen zu sein, sondern erinnert in vielen Szenen eher an eine kleine Bühne. Der Drehort war ein leeres Atelier in einer Fabriketage, in dem kein Bühnenbild installiert, sondern der vorgefundene Raum zum Bühnenbild erklärt wurde. Einzelne, bereits im Raum vorhandene Möbelstücke wurden benutzt, um Raumsituationen zu schaffen, diese blieben aber skizzenhaft. Es kommt nur in zwei Szenen ein Bett vor und meistens Fellen wird der Raum erst durch die Nacktheit der Schauspielerin in seiner Funktion als Hurenzimmer identifizierbar.

Die Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen wurden nicht dorthin ‚verpflanzt‘, sondern sie entstanden in dem Raum, in dem auch die Sexszenen gedreht wurden und wo sich Schauspielerinnen und Freier nicht. Als Ort, wo die verschiedenen Ebenen der Reflexion aufeinandertreffen, stellt dieser Raum eine reale Ebene in der Performance dar.

Auf der Ebene der Darstellung zeichnen trotz bröckelnder Wände und anderer Anzeichen von Verfall klare Linien und Nüchternheit den Raum aus. Anders als im Roman ist der Raum in *HURE* ein symbolischer und damit eine Fiktion. In diesem sind die Gardinen nicht geschlossen wie im Hurenzimmer des Romans, in dem „es schon tagsüber aussieht wie abends“.⁵³⁵ Vielmehr scheint die Sonne hell hinein. Das im Roman beschriebene Licht einer einzigen Lampe, die „gelb leuchtet“⁵³⁶, weicht in *HURE* blauem Licht. Auch Breillat arbeitet in *Romance* mit blauem Licht. Sie sagte: „C’est comme ça que le film a atteint sa pureté.“⁵³⁷ Das gelbe Licht ist das reale Licht im Zimmer, in dem eine schweigende Hure ihre Freier empfängt. Das blaue Licht in der Performance gehört der „Jungfrau“⁵³⁸, die ihr Schweigen bricht und redet.

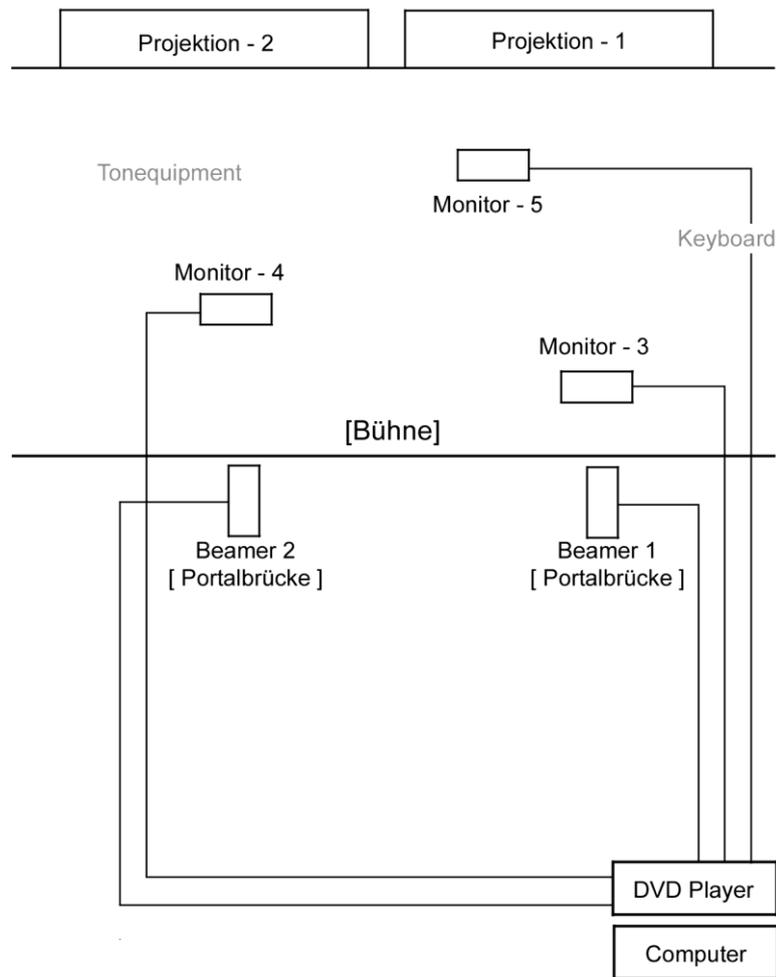
⁵³⁵ Nelly Arcan, *Hure*, S. 26 [Passage 22].

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Catherine Breillat, *Corps amoureux*, Paris 2006, S. 142.

⁵³⁸ Vgl. Abschnitt 3.5 dieses Kapitels. Das Bild entleihe ich Catherine Breillat.

5.1.2 Der Bühnenraum



Skizze 1: Darstellung des Bühnenaufbaus von *HURE*

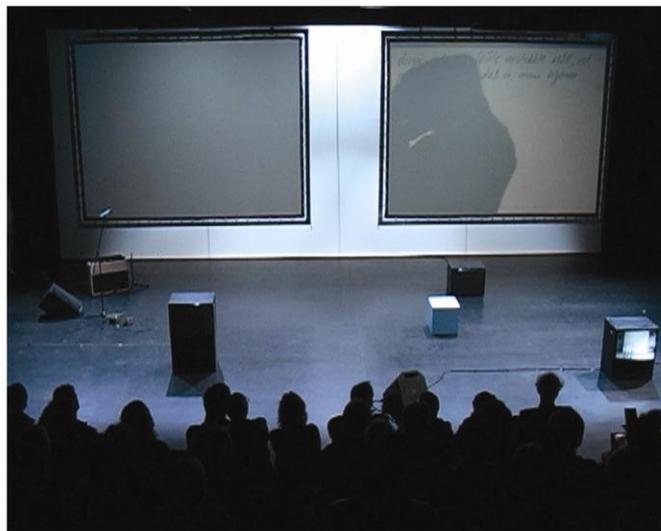


Abb. 3b

Der Bühnenraum von *HURE* (siehe Abb. 3b) wird durch die Geräte der medialen Inszenierung strukturiert. Im Raum verteilt sind drei Bildschirme: einer

auf dem Boden, die zwei anderen auf schwarzen Kisten von verschiedener Höhe; des Weiteren Sound-Equipment, ein Keyboard und ein während der Aufführung hereingebrachter Overhead-Projektor. Diese Geräte und Objekte mit ihrer Verkabelung lassen eine schwarze, mediale Landschaft entstehen, die wie der weiße Raum der Fabriketage karg und nüchtern wirkt. Hinten schließt der Raum mit einer Projektionswand ab, die so breit und hoch ist wie die Bühne. Zwei Beamer hängen über der Bühne. Vom Zuschauerraum aus sind sie nicht zu sehen. Sie ermöglichen die parallele Projektion zweier Videos auf der Projektionswand.

5.1.3 Der doppelte Raum der Aufführung

Das Ineinandergreifen vom Filmraum und Bühnenraum geschieht in der Aufführung von *HURE* auf drei verschiedenen Ebenen.

I.

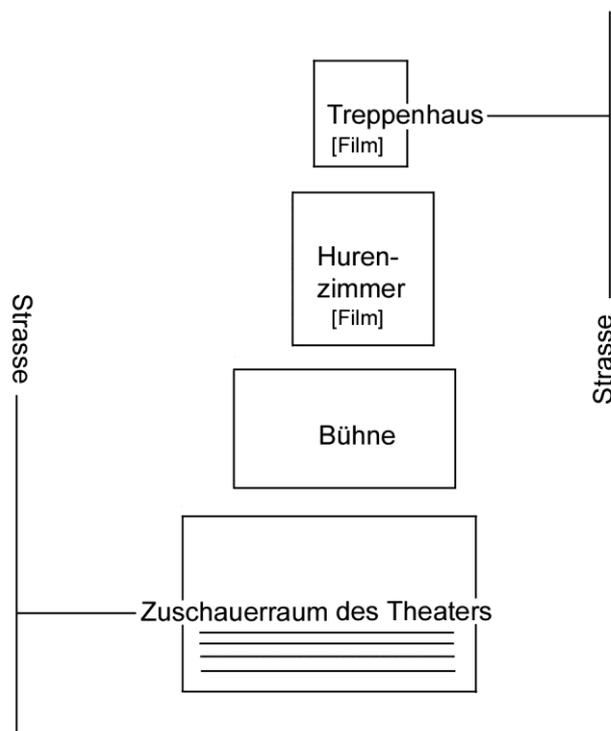
Auf raumtechnischer Ebene fügt sich der virtuelle Filmraum in den realen Bühnenraum als Projektion ein. Beide Räume sind ‚Bühnen‘ und gehen beinahe nahtlos ineinander über. Genau so wie in den Bühnenszenen stehen in den meisten Filmszenen die Schauspielerinnen vor einer bühnenähnlichen Wand, mit welcher der Raum hinten schließt. In den Szenen, in denen Film und Bühne eingesetzt werden, hat man den Eindruck, dass der Bühnenraum sich öffnet und dass ihn eine weitere Bühne auf virtuelle aber durchaus nachvollziehbare Weise nach hinten verlängert. Durch die drei Bildschirme auf der Bühne und die zwei Projektionsflächen auf der hinteren Bühnenwand, die einzeln oder in verschiedenen Kombinationen eingesetzt werden können, fügt sich der Filmraum von Szene zu Szene auf verschiedene Weise in den Bühnenraum ein. Die Verwandlungen vom Raum stehen in Verbindung mit der *reconstruction* der Protagonistin, auf die ich zu einem späteren Zeitpunkt zu sprechen kommen werde.

II.

Eine Filmszene⁵³⁹ spielt im Treppenhaus der Fabriketage. Auch in Bettina Rheims *Chambre close* gibt es Fotos, die in den Treppenhäusern der Hotels

⁵³⁹ *HURE*, Szene 56.

aufgenommen sind, deren Zimmer auf den anderen Fotos der Serie zu sehen sind. Diese Fotos stellen einen Kontext her, der die Zimmer realer wirken lässt. Sie laden den Blick des Betrachters ein, der Photographin nach oben in die Hotelzimmer zu folgen. In *Putain* spricht die Protagonistin von einem Zimmer, das „im hintersten Winkel eines hässlichen braunen Betonklotzes“⁵⁴⁰ liegt. In *HURE* hat die Szene, in der die Protagonistin den Weg der Freier von der Straße zu ihrem Zimmer hinauf begeht, die Funktion, diesem Zimmer mehr Realität zu verleihen. Die Szene lässt aber auch hinter dem Hurenzimmer eine Tiefe entstehen, die im weiteren Verlauf der Aufführung im Bewusstsein des Zuschauers bleibt.



Skizze 2: Darstellung der medialen Tiefe des Raumes von *HURE*

Würde der Zuschauer der Protagonistin von der Bühne in das Hurenzimmer im Film folgen, könnte er das Zimmer durch das Treppenhaus, das er kennt, wieder verlassen und nach draußen auf die Straße gelangen, von wo er – freilich von einer anderen Straße aus – ins Theater gekommen ist. Theoretisch könnte man sich den umgekehrten Weg vorstellen: Die Freier, die in das Hurenzimmer über die Treppe gekommen sind, könnten durch das Theater hinausgehen – und an den Abenden, an denen einer von ihnen im

⁵⁴⁰ Nelly Arcan, *Hure*, S. 24 [Passage 21].

Zuschauerraum saß, hatten vielleicht manche Zuschauer diese Phantasie. Die Straße ist hier als eine Metapher für die Öffentlichkeit zu verstehen, welche sich die Protagonistin für ihre Rede wünscht. Sie möchte, dass ihr Aufschrei „die ganze Welt trifft“⁵⁴¹, und schreit deshalb in der Performance ‚mitten auf der Straße‘.

Zu diesem symbolischen Raum gehört auch das Licht, das bei den Bühnenszenen auf der Bühne steil von der rechten Seite herabfällt und damit an den Lichteinfall durch die Fenster im Filmraum erinnert. Es ist in beiden Fällen das gleiche helle, blaue Licht. Dieses Licht ist ein Zeichen, es weist die Bühne als ‚Raum einer Rede‘ auf. In einer einzigen Bühnenszene⁵⁴² fehlt dieses Licht. Es gibt auf der Bühne nur einen schmalen Lichtstreifen, der von rechts hinten nach vorn rechts geht. In diesem Lichtstreifen, in dem sie auf Händen und Füßen geht, muss die Protagonistin das Licht suchen, das sie sichtbar werden lässt. Direkt am Boden ist der Lichtstreifen am breitesten, deshalb kriecht sie. Würde sie unsichtbar werden, würde ihre Stimme wie die ihrer Mutter verklingen.

III.



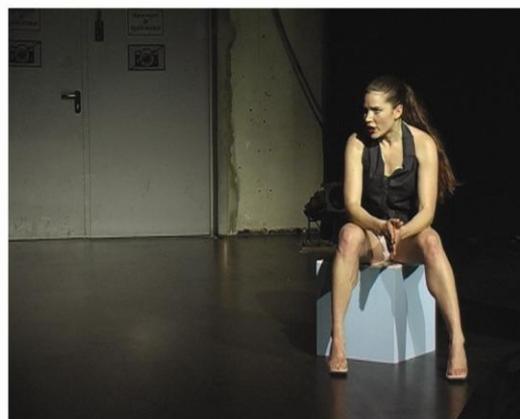
rote Bettdecke

⁵⁴¹ Nelly Arcan, *Hure*, S. 21 [Passage 18].

⁵⁴² *HURE*, Szene 72.



Stuhl



blauer Kubus

Abb. 4

Zu der medialen Landschaft auf der Bühne kommen Möbel hinzu, die links und rechts von der Bühne stehen und von den Schauspielerinnen ins Spiel gebracht und wieder weggetragen werden. Diese Möbel finden sich auch in den Filmaufnahmen wieder: eine rote Bettdecke, ein schwarz-weißer Stuhl und ein blauer Kubus (siehe Abb. 4). Ästhetisch gesehen gehören diese Möbel zum Filmraum, aber wenn man die rote Bettdecke als stilisierte Darstellung eines Bettes versteht, kann man eine Analogie zu den Möbeln im Roman ziehen: dem Bett, dem Nachttisch und dem Sessel, die „zu allem dienen“ und ein „Dreieck“⁵⁴³ bilden, welches das kleine Zimmer der Protagonistin noch kleiner werden lässt. Sie sind die Eckpunkte des Raumes, den sie begehen kann.

Auf der Bühne wie im Film deuten die Möbel das Dreieck im Hurenzimmer an. Sie sind die Eckpunkte des Raumes der Erzählung der Pro-

⁵⁴³ Nelly Arcan, *Hure*, S. 26 [Passage 22].

tagonistin, dessen Dimensionen im doppelten Raum der Performance extrem variabel sind. Es handelt sich bei diesem Raum um einen Raum im Raum. Der Raum der Aufführung, in den er eingebettet ist und der der Rede der Protagonistin gehört, hat eigene Gesetze, aber beide Räume stehen miteinander in Verbindung. Wenn in einer Bühnenszene, in der ein Möbelstück eingesetzt wird, gleichzeitig der Filmraum auf einer Projektionsfläche zu sehen ist, verlängert sich der Raum der Erzählung. Vor allem verlagern sich dann die Perspektiven beider Räume: Während der Raum der Rede immer eine Zentralperspektive zeigt, schaffen die Möbel dadurch, dass sie von Szene zu Szene woanders stehen, eine variable Perspektive. Wenn ein Möbelstück gleichzeitig im Film und auf der Bühne zu sehen ist, gibt es eine einzige Perspektive. Es handelt sich dann um eine Verdoppelung des Raumes, die zwei darstellerische Ebenen ineinander verschiebt. In nur zwei Szenen⁵⁴⁴ kann man mehr als ein Möbelstück sehen. In beiden sind es zwei Möbelstücke und es lässt den Raum der Erzählung der Protagonistin schrumpfen. Da beide Szenen Filmszenen sind, in denen der Raum der Rede der Protagonistin auf den Filmraum reduziert ist, lässt es auch diesen schrumpfen und der Aufschrei wird leiser. Es sind in keiner Szene alle drei Möbelstücke zu sehen, so weit schrumpft der Raum nie zusammen. Er bleibt immer offen, um den Zuschauer einzubeziehen.

5.2 Die Strategie des Sehens

5.2.1 Film- und Theaterdramaturgie

Wenn man von den sechs Musik-Szenen absieht, enthält die aufgezeichnete Version von *HURE* zweiundzwanzig Szenen, von denen vierzehn Filmszenen sind und acht auf der Bühne spielen. Berücksichtigt man, dass in zwei von den acht Bühnenszenen ein Dialog zwischen Film und Bühne stattfindet und dass bei nur drei Szenen kein Videomaterial zum Einsatz kommt, wird deutlich, wie wichtig der Kamerablick in der Inszenierung ist.

Beim Theater ist die Freiheit des Blickes begrenzt und der Blickwinkel selten durchgehend einer, den man tatsächlich wählen würde, wenn man die

⁵⁴⁴ *HURE*, Szenen 99 und 103.

Möglichkeit hätte, zwischendurch aufzustehen und sich anderswo wieder hinzusetzen. Man sitzt zu weit hinten oder zu weit oben oder zu nah oder auf der falschen Seite des Zuschauerraumes. Von dem mittigen Blickpunkt aus, für den die Inszenierung meistens konzipiert wurde, kann die Aufführung von nur wenigen Zuschauern gesehen werden und deshalb geht es traditionell darum, dass möglichst alle Zuschauer die Handlung auf der Bühne überhaupt verfolgen können. Dies ist in *HURE* nicht anders.

Filmbilder zeigen dagegen ein Geschehen, das der Blick eines anderen bereits eingefangen hat. Dieser Blick ist von den Bildern untrennbar. Die meisten Szenen von *HURE* wurden mit mehr als einer Kamera gedreht, meistens waren es zwei oder drei, in einem Fall waren es vier. Sie standen an festen Punkten im Raum und eine Kamera fungierte als Hauptkamera, in deren Richtung die Schauspielerinnen sprachen. Diese Kamera verfolgte das Geschehen aus einer Distanz, die für das Medium Film genau so ungewöhnlich ist wie die direkte Ansprache des Zuschauers. In den Aufnahmen der anderen Kameras wird eine Körperlichkeit sichtbar, über die die Rede aber wacht. Der Zuschauer fühlt sich von der Schauspielerin beobachtet. In einigen Fällen schafft die Hauptkamera keine Hauptperspektive, sondern es filmten zwei Kameras aus gleicher Entfernung das Geschehen, wodurch eine multiple Perspektive entsteht, die als weitere Strategie der Distanzierung der Inszenierung dient. Der Zuschauer, der beide Aufnahmen nebeneinander sieht, bekommt den Eindruck, er würde an zwei Punkten im Raum gleichzeitig sitzen und zuschauen. Er muss sich für eine Perspektive entscheiden, die Bilder lassen es aber nicht zu.

In den Sex-Aufnahmen ist die Dramaturgie des Blickes nicht nur filmisch, sie ist auch pornographisch. Hier wurden die Aufnahmen mit einer Handkamera gedreht, die ständig um die Protagonisten kreist. Es gibt keine zentrale Perspektive und es wird das Minimum an Distanz aufgehoben, welche die Großaufnahmen der Schauspielerinnen noch bewahrten. Dieser Blick ist niemals neutral. Es ist ein subjektiver Blick und eine Rolle. Darauf werde ich in Bezug auf die pornographische Erzählung näher eingehen.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Vgl. Abschnitt 6.2 dieses Kapitels.

5.2.2 Intermediale Dramaturgie als Strategie der Neuen Pornographie

In seinem Aufsatz *Robert Lepage und die Zukunft des Theaters* definiert Christopher B. Balme Intermedialität als der „Gegenpol zur Ästhetik der medialen Spezifität“.⁵⁴⁶ Er spricht über drei Positionen in der neueren theaterwissenschaftlichen Diskussion, wobei er selber die Meinung vertritt, es würde sich nur bei der einen wirklich um Intermedialität handeln. Er spricht von

„Intermedialität als Begriff für den Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren.“⁵⁴⁷

Er unterscheidet dabei zwischen dem Begriff der Multimedialität, mit dem allein „der Einsatz von technischen Medien gemeint“⁵⁴⁸ ist, und dem der Intermedialität, die eine Strategie ist. Er schreibt:

„Allerdings sind die Grenzen fließend, da multimediales Theater (und hier ist der Einsatz von technischen Medien gemeint) sehr wohl eine intermediale Strategie verfolgen mag, obwohl dies keineswegs zwingend ist.“⁵⁴⁹

HURE verfolgt eine solche intermediale Strategie. Ich habe in Anlehnung an Christopher B. Balme bereits vom Theater in der Performance als dem *Rahmenmedium*⁵⁵⁰ gesprochen. Das heißt, dass trotz des Einsatzes anderer Medien die Aufführung einen Theaterzuschauer anspricht, und zwar mit Mitteln, die dem Theater zuzuordnen sind. Es gibt mehr Film- als Bühnenszenen, aber nur am Anfang der Performance⁵⁵¹ ziehen die Filmprojektionen den Zuschauer in eine Kinosehhaltung. Damit wird es zu einer Überraschung, wenn es heller wird und die Protagonistin zum ersten Mal auf die Bühne kommt. In den Filmszenen sieht stellvertretend für den Zuschauer im Zuschauerraum jemand zu, dessen Blick von den Schauspielerinnen angesprochen wird. Anders als im Film üblich, sprechen sie direkt in die Kamera, die kein Gesprächspartner, aber doch Zuschauer und Zuhörer ist. Es ist vor allem während ihrer Rede, dass die Schauspielerinnen sich an die Kame-

⁵⁴⁶ Christopher B. Balme, „Robert Lepage und die Zukunft des Theaters“, S. 670.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 671.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 671-672.

⁵⁵⁰ Vgl. Abschnitt 4.1 dieses Kapitels. Christopher B. Balme, „Robert Lepage und die Zukunft des Theaters“, S. 671.

⁵⁵¹ Von Szene 16 bis 26 (Dauer: ca. 10 Minuten).

ra richten. Bevor sie anfangen zu sprechen, wenden sie sich ihr zu, und meistens drehen sie sich am Ende der Szene von ihr weg.

Während das Theater das Rahmenmedium für die Performance darstellt, ist der Film, der in den Aufnahmen der Hauptkamera den Konventionen des Theaters und in den Großaufnahmen der Schauspielerinnen filmischen Konventionen⁵⁵² folgt, das, was Christopher B. Balme das *Binnenmedium*⁵⁵³ nennt: „Hier wird das Theater fast zum Kino, bleibt aber Theater aufgrund der Präsenz des Schauspielers.“⁵⁵⁴ In der multimedialen Welt von *HURE* sind die Schauspielerinnen immer nur ein Teil der Figur, die zwischen Film und Bühne ein Puzzle bleibt. In *Digital Performance* schreibt Steve Dixon:

„Through the integration of media screens within the mise-en-scène, artists experiment with techniques that at times fragment and dislocate bodies, time, and space, and at others unify physical, spatial, and temporal significations.“⁵⁵⁵

Der theatralische Blick lässt in *HURE* für die Rede der Protagonistin eine Raumtiefe entstehen, die mediale Unterschiede überbrückt, während die Filmästhetik in den Großaufnahmen der Schauspielerinnen den Körper der Protagonistin zu einem fragmentierten Bild-Körper werden lässt, dessen Fragmentierung das Thema der medialen Inszenierung ist. Auf diese werde ich zu einem späteren Zeitpunkt zu sprechen kommen.⁵⁵⁶ Die schauspielerische Präsenz, über die Christopher B. Balme spricht, ist hier mit der Rede der Protagonistin verbunden, die im Film wie auf der Bühne einen theatralischen Ausdruck sucht. Ähnlich wie bei Catherine Breillat bleibt der Blick des Zuschauers mit dem Bild-Körper niemals allein: In *Romance* bleibt trotz der starken Präsenz der inneren Stimme der Protagonistin der Film das Rahmenmedium. In *Anatomie de l'enfer* kippt die Balance, aber die innere Stimme ist nicht eindeutig einem bestimmten Medium zuzuordnen, was deutlich zu einer Verunsicherung führt. In *HURE* bestätigt die Rede der Protagonistin diese als Bühnenfigur. In den Filmszenen ist es nicht anders, während sich in die Körperlichkeit, die dort sichtbar wird, ein filmisches Sehen einschreibt.

⁵⁵² Auch die Sexaufnahmen verfolgen eine Filmästhetik, aber die Konventionen, um die es hier geht, sind die des pornographischen Films.

⁵⁵³ Christopher B. Balme, „Robert Lepage und die Zukunft des Theaters“, S. 674.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Steve Dixon, *Digital Performance*, Cambridge 2007, S. 336.

⁵⁵⁶ Vgl. Abschnitt 8.2 dieses Kapitels.

Es gibt in *HURE* auch das, was Christopher B. Balme ein *thematisches Medium*⁵⁵⁷ nennt, ein Medium, das „zu einem zentralen Motiv im Verlauf der Handlung wird“.⁵⁵⁸ Als Pastiche von frivolen Aktbildern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehungsweise als Pastiche von Bildern aus Bettina Rheims' Photoserie *Chambre close* thematisieren die Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen das Medium der Photographie, das hier wie in der Inszenierung von Robert Lepage, die Christopher B. Balme in seinem Aufsatz bespricht, „als Medium selbst nie in Erscheinung“⁵⁵⁹ tritt. Die Pose und ihre Dokumentation durch die Photographie fragmentiert den Körper nicht, vielmehr stellt sie seine Verwandlung in ein Objekt dar, das die abgebildeten Frauen in den Selbstinszenierungen in *Chambre close* und in *HURE* parodistisch selbst gestalten. Es ist die Bewegung im Film, welche die Pose verhindert und dem Körper seine Regeln aufdrängt.

Die Betonung der Rede, die der Grund für die Intermedialität in der Performance ist, setzt diese von den Bildern des Körpers ab und unterstützt damit ihre kommentierende Funktion. Während sich bei Catherine Breillat die kommentierende Stimme als eine innere Stimme zu erkennen gibt, ist sie in *HURE* eine Theaterrede. Sie wird in dem doppelten Raum der Aufführung hörbar, der trotz seiner multimedialen Verwandlungen Theaterraum bleibt. Die multimediale Tiefe, die dem Raum eigen ist, verleiht der Rede mehr Volumen. Die Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen thematisieren eine photographische Ganzheit, der die Protagonistin aber nicht traut, für die eine solche Ganzheit nur als Parodie möglich erscheint. Es ist der Grund, warum sie für sich einen medialen Körper schafft. Dieser Körper ist ein fragmentierter Körper. Die Bildfragmente, die sich im medialen Raum ineinanderfügen, bleiben trotz der Akkumulation reine Oberfläche. Der Körper, der real auf der Bühne sichtbar wird, gehört immer der Rede, niemals ist er ein Anblick. Aber

⁵⁵⁷ Christopher B. Balme, „Robert Lepage und die Zukunft des Theaters“, S. 675.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 673.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 676. Der Prozess selbst wird in einer Filmsequenz thematisiert. In einer Kritik der Aufführung wird er folgendermaßen beschrieben: „[...] Die letzte Einstellung fasst eine Kernaussage in einem Bild zusammen: Eine nackte Frau sitzt entspannt auf einem Hocker, sich ganz ihrer ästhetischen Erscheinung bewusst. Langsam wechselt die Kamera die Perspektive und zeigt nun den Kameramann, für den die Schöne ihre Reize hier in Pose setzt [...]“, Birgit Schmalmack, „Getriebene“, hamburgtheater.de, online im Internet, URL: www.hamburgtheater.de/FrameSet543.html (Stand: 11.08.06).

er wird gelegentlich zum Träger für ein Bild, das die reale Körperlichkeit der Schauspielerin überlagert.⁵⁶⁰

5.2.3 Der *moment*

Der Film erzählt mit Bildern aus der Vergangenheit. Theater erzählt auch, aber die Erzählung selbst findet in der Zeit der Aufführung statt und wird vom Zuschauer ohne Zeitverschiebung erlebt. Dadurch, dass die Protagonistin in den Filmszenen in *HURE* die Kamera adressiert, fühlt sich der Zuschauer im Zuschauerraum angesprochen. Es entsteht die Illusion einer Gleichzeitigkeit. In einer Szene⁵⁶¹ führt die Protagonistin auf der Bühne mit einer Figur im Film ein Gespräch, was diese Illusion verstärkt. Wichtiger noch ist die Tatsache, dass der Körper in der Performance ein filmischer, also ein erzählter Körper ist, während sich der Aufschrei der Protagonistin immer von der erzählten Realität im Film einen Weg in die unmittelbare Realität der Bühne sucht. In *The empty space* schreibt Peter Brook:

„The cinema flashes on to a screen images from the past. [...] The theater, on the other hand, always asserts itself in the present.“⁵⁶²

Die Verschränkung der Zeit in *HURE* schafft im Sinne des libertinen Romans den *moment* einer spielerischen Auseinandersetzung mit Formen der Inszenierung des weiblichen Körpers. Diese Auseinandersetzung interessiert sich weniger für die Vergangenheit, der die Protagonistin nicht traut, oder für die Zukunft, die sie nicht kennt, als für die Gegenwart, die sie sinnlich befragt.

6. Die pornographische Erzählung

„Art contexts have traditionally been considered the domain of symbolic forms and thus afforded an aesthetic distance of ‚disinterestedness‘. Pornography threatens the myth of disinterestedness, flooding the field with a ribald literality effect.“

Rebecca Schneider⁵⁶³

⁵⁶⁰ Z. B. in den Szenen 66 und 79.

⁵⁶¹ *HURE*, Szene 109.

⁵⁶² Peter Brook, *The empty space*, New York 1969, S. 90.

⁵⁶³ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, New York 1997, S. 16.

Die Bilder des Sexes in *HURE* versuchen nicht, die pornographische Erzählung von *Putain* zu illustrieren; sie erzählen eine eigene Geschichte. Zwischen diesen beiden Geschichten gibt es auf darstellerischer Ebene einen Unterschied. Die Protagonistin erzählt im Roman von Freiern, mit denen der Leser nicht direkt konfrontiert ist. Wenn ein Freier konkreter wird, handelt es sich um eine Zeitblende, die eine Gegenwärtigkeit zwar vortäuscht, die aber nur Fragmente der Begegnung sichtbar werden lässt. Auch in *HURE* fügen sich die Begegnungen mit den Freiern als Fragmente und als erzählte Zeit in die Szenen ein, aber während sie in *Putain* nur schemenhaft in Erscheinung treten, sind die Freier hier deutlich zu sehen. Während die Freier, über die im Roman erzählt wird, in der Prostitution den Schutz der Anonymität suchten, den der Roman ihnen auch weitgehend gewährt, haben die Darsteller in *HURE* eine Öffentlichkeit gesucht, welche die Performance ihnen ermöglicht. Ihre Körperlichkeit erzählt eine Geschichte, die sich wie die Rede der Protagonistin einen Weg in die erlebte Realität der Bühne sucht. Diese Geschichte gehört zur Geschichte, die die Performance erzählt.

6.1 Die zwei Freier-Briefe⁵⁶⁴

Der Brief und die SMS, mit denen die Aufführung von *HURE* beginnt, haben in der Aufführung eine ähnliche Funktion wie die dreizehn Passagen des autobiographischen Pakts im Roman. Im Roman wird eine Protagonistin vorgestellt, die sich als Hure „Cynthia“ nennt und es wird der Anfang einer pornographischen Erzählung angedeutet. Hier stellen die zwei Briefe eine Frau namens „Nathalie“ vor und es wird auf einen pornographischen Prozess angespielt, der in den zwei Fällen aber nicht stattgefunden hat.

Wie der Sex in der Performance sind der Brief und die SMS echt.⁵⁶⁵ Sie klingen so surreal, dass der Zuschauer ihre Authentizität anzweifeln kann. Diese Verunsicherung ist beabsichtigt. Sie markiert den Eintritt in eine Welt, in der der Blick eine Nähe sucht, die obszön wirkt. Die Begegnungen mit den Freiern waren nicht durchinszeniert und die daraus resultierende Spontaneität erlaubte, dass die Freier die Szenen mitinszenieren konnten. Es ging um ihre Sexualität und nicht um die Darstellung einer Sexualität, von der

⁵⁶⁴ Für die Texte der Briefe siehe im Anhang, S. 261.

⁵⁶⁵ Der Brief ist leicht gekürzt und die Namen wurden geändert, weil die zwei zunächst beteiligten Männer von dem Projekt Abstand genommen hatten.

unklar gewesen wäre, wem sie gehört, wenn sie zur reinen Darstellung geworden wäre. Auf der Ebene der Bilder war diese Echtheit aber nicht wichtig, dort ging es um Darstellung. Und obwohl die Echtheit der Sexualität, die sich darstellt, ein Teil der Bilder ist, ist dieser Teil nicht zwingend ein wichtiger Teil der Aussage. Hier spielten rein ästhetische Fragen eine wichtigere Rolle.

Es handelt sich bei den zwei Briefen um Absagen. Zwei Männer, die sich gemeldet hatten, um bei dem Projekt mitzuwirken, schreiben, dass sie es sich in letzter Minute anders überlegt hätten. Es gibt in der Aufführung also keine Bilder von ihnen. Über die Männer hingegen, von denen Bilder gezeigt werden, erfährt man wenig. Der autobiographische Pakt lässt lediglich ahnen, dass sie keine Pornodarsteller sind. Pornodarsteller würden von Darstellung sprechen, während es in den Briefen jeweils um die Sexualität des Verfassers geht. Die Tatsache, dass die zwei Männer nicht an den Dreharbeiten teilgenommen haben, verweist auf ein Scheitern, das hier komisch ist und das auf unterschiedlichen Ebenen und auf verschiedene Weise in die Performance Eingang gefunden hat.

6.2 Die Dramaturgie der Bilder des Sexes

6.2.1 Der subjektive Blick

Da der nackte Körper in der Performance immer nur ein Bild ist, gibt es in *HURE* keinen Sex auf der Bühne – auch keinen simulierten Sex wie in La Fura dels Baus' Aufführung von *XXX*. Darstellungen von Sex sind immer nur in den Videoaufnahmen zu sehen. Ich habe bereits erwähnt, dass die Dramaturgie des Blickes in diesen Aufnahmen anders ist als in den Aufnahmen der Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen und von einem subjektiven Blick gesprochen, von einer Rolle⁵⁶⁶. Während im Mainstream-Porno der Blick des Kameramannes stellvertretend für den Blick des Zuschauers auf die Protagonistin gerichtet ist, ist der Blick des Kameramannes in *HURE* auf die Freier gerichtet. Dieser Blick stellt den subjektiven Blick der Protagonistin auf ihre Freier dar. Sie sieht ihre Freier an, die nicht selten direkt in die Kamera schauen und den Eindruck machen, als würden sie den Zuschauer ansehen. Hier geht es nicht um die Sichtbarmachung einer ‚Wahrheit‘ der weib-

⁵⁶⁶ Vgl. Abschnitt 5.2.1 dieses Kapitels.

lichen Lust, die immer das Thema des Mainstream-Pornos ist. Es geht aber auch nicht um die ‚Wahrheit‘ einer männlichen Lust, die im Roman von Nelly Arcan in der Summe der Wünsche der Freier der Protagonistin eine Abstraktion ist.⁵⁶⁷ Eine ‚Wahrheit‘ des Sexes gibt es in *HURE* nicht. Der subjektive Blick der Protagonistin ist eine Fiktion. Dieser Blick ist der Grund für

1. die Tatsache, dass man Nathalie in den Aufnahmen kaum sieht;
2. die Nähe, die in vielen Fällen auch für pornographische Aufnahmen ungewöhnlich ist;
3. die extreme Perspektive, z. B. in den Oralsex-Szenen, in denen der Blick beinahe immer von unten den Freier betrachtet.

Obwohl er nicht auf eine ‚Wahrheit‘ lauert, die einem Körper entlockt werden soll, ist der subjektive Blick der Protagonistin ein gefesselter Blick. Die Protagonistin in *Putain* spricht im französischen Original von der „fascination pour ce qui se répète ici, client après client“.⁵⁶⁸ Von einer Faszination kann man auch in *HURE* sprechen. Für den Kameramann, der zuvor noch keine Sexaufnahmen gedreht hatte, war die Faszination echt. Während es im Roman von Nelly Arcan aber der Blick ihrer Freier auf sie ist, der die Protagonistin fasziniert, ist es in der Performance die Art und Weise, wie sich die Darsteller der Freier selbst inszenieren, also ihr Blick in die Kamera und nicht auf die Protagonistin, der den Kameramann in seinem Bann hält. Die Bilder der Freier schaffen in *HURE* eine neue Erzählebene. Anders als im Roman, wo die Protagonistin sie in der Phantasie „auf einen Schwanz reduzier[t]“⁵⁶⁹, haben die Freier in der Performance Gesichter und eine Körperlichkeit, die unverwechselbar ist.

Der subjektive Blick beinhaltet in *HURE* einen Kommentar traditionell pornographischer Szenarien, die vorgeben, aus der Perspektive der Frau zu erzählen und die dabei die Perspektive des Zuschauers inszenieren, über den John Berger sagt, er und nicht der Liebhaber der Protagonistin, den man in den Bildern sieht, sei der eigentliche Protagonist in der Szene.⁵⁷⁰ Die sub-

⁵⁶⁷ Vgl. Abschnitt 4.2 des II. Kapitels.

⁵⁶⁸ Nelly Arcan, *Putain*, S. 51 [Passage 35].

⁵⁶⁹ Ebd., S. 14 [Passage 11].

⁵⁷⁰ Vgl. John Berger, *Ways of seeing*, S. 56.

jektive Perspektive der Protagonistin ist hier wie in den traditionellen Inszenierungen des weiblichen Körpers eine Täuschung aber die Perspektive des Zuschauers kommt in den Bildern nicht vor, welche die Protagonistin zum Objekt der Lust des Zuschauers machen würde. Der Blick des Zuschauers wird entmachtet.

Im Rahmen einer Diskussion über die Darstellung des Körpers in den Filmen von Filmemacherinnen, sagte Agnès Varda in der Fernsehdokumentation *Filmer le désir*.

„Die erste feministische Handlung ist eine bewusste Entscheidung für das Sehen und die Erkenntnis, dass die Welt nicht durch die Blicke der anderen auf mich, sondern durch meine eigenen Blicke definiert ist.“⁵⁷¹

Agnès Varda gehört zur ersten Generation des französischen feministischen Films. Für sie muss die Betrachtete in der Frau dem Betrachtenden in ihr grundsätzlich weichen. Deshalb steht sie in Konflikt mit Catherine Breillat und mit den Ansätzen der Werke der Neuen Pornographie, die die Betrachtete in der Frau zum Objekt des Blickes des Betrachtenden macht und damit „die Blicke auf mich“ – den eigenen und damit den der anderen – zum Objekt des Diskurses macht. Gleich, ob die Regisseurin vom Blickwinkel der Frau (in *Romance*) oder vom Blickwinkel des Mannes (in *Anatomie de l'enfer*) den Körper betrachtet, der Blick behält in den Filmen von Catherine Breillat – anders als der Blick im Mainstream-Porno – immer eine Distanz zu der Protagonistin. Der Mann in *Anatomie de l'enfer* ist ‚der erste Mann‘, die Distanz seines Blickes ist die des Mythos, den der Film erzählen will. Der Körper der Schauspielerin wird sichtbar, der Blick auf ihn ist aber niemals lüstern, es gibt keine „visuelle Obsession“.⁵⁷² In *HURE* gibt es in den Sexszenen diese pornographische Obsession, aber die Gier in den Aufnahmen ist Parodie: Im Sinne der Mainstream-Pornographie *stimmt das Objekt, auf das der Blick gerichtet ist, nicht*. Die subjektive Perspektive der Protagonistin und die Verschiebung der Aufmerksamkeit auf ihre Freier sind in den Aufnahmen von *HURE* auch eine Entscheidung für eine andere pornographische Dramaturgie. Die Lüsternheit des pornographischen Blickes ist geblieben, aber die Frau ist nicht mehr das Objekt dieses Blickes. Es ist die Lust der Freier in den pornographischen Aufnahmen von *HURE*, die im Zentrum des Interes-

⁵⁷¹ Marie Mandy, *Filmer le désir*, 2001.

⁵⁷² Linda Williams, *Hard Core*, Basel 1995, S. 68.

ses steht, und anders als im Mainstream-Porno wird diese Lust mit der Lust der Protagonistin nicht gleichgesetzt.

6.2.2 Die Dekonstruktion des Raumes

Der Blick, der sich in den mit Handkamera gedrehten Sexaufnahmen in *HURE* frei um sein Objekt bewegt, fragmentiert durch die vielen Perspektiven, aus denen er es betrachtet, und durch die Nähe, die er bevorzugt, nicht nur das Objekt, sondern auch den Raum, den der Zuschauer aus den Filmszenen kennt und der hier stark verfremdet wirkt. Durch den schnellen Schnitt, auf den ich noch zu sprechen kommen werde⁵⁷³, verschieben sich die Fragmente in den Sexsequenzen ineinander. In dem kaleidoskopischen Bild, das entsteht, ist der Sex vom Raum untrennbar. Im Verlauf der Performance schieben sich immer neue Fragmente auf immer unterschiedliche Weise ineinander, um den Blick des Zuschauers in eine Dynamik zu fangen, die ihm keine Zeit lässt, in den Bildern eine Tiefe zu suchen, die es ohnehin nicht gibt. In den Szenen, in denen es keine sexuellen Darstellungen gibt, bleibt der Sex als eine räumliche Erinnerung an Details des Raumes haften.

Während im Mainstream-Porno der Raum oft betont realistisch ist, um die Echtheit des Sexes zu unterstreichen, wirkt der karge Filmraum von *HURE* abstrakt. Die Echtheit des Sexes wird hier nicht betont, weil sie an sich nicht wichtig ist. Wichtig ist die dramaturgische Verschiebung von der Darstellung einer phantasmatischen Lust auf die einer realen Sexualität, deren Szenarien in dem abstrakten Raum von *HURE*, der eigentlich der Rede der Protagonistin gehört, hyperreal und nicht phantasmatisch wirken.

6.2.3 Die Freier

Obwohl die Männer in den Sexszenen nicht daraufhin gecastet wurden, gibt es große Parallelen zu den Freiern, die in den Sexnummern⁵⁷⁴ im Roman vorgestellt werden. Es gibt den jungen Freier und den Greis, den Fettleibigen, den Masochisten und den Behinderten. Durch ihre spezifischen

⁵⁷³ Vgl. Abschnitt 6.4.3 dieses Kapitels.

⁵⁷⁴ Wie bereits in der Untersuchung von Nelly Arcans *Putain* übernehme ich diesen Ausdruck aus Linda Williams' *Hard Core*.

Merkmale haben die Freier hier wie im Roman eine Individualität, die im Mainstream-Porno nicht typisch ist. Dort sind die Darsteller meistens austauschbar. Sie sind jung und sehen eher attraktiv aus; nichts an ihnen fällt besonders auf. In *HURE* sehen die Freier sehr unterschiedlich aus. Der Blick von Kamera und Zuschauer wird auf die Unterschiede, die sich offenbaren, gelenkt. Würden die Darsteller versuchen, Figuren darzustellen, würde in den Szenen jeweils ein semiotischer Körper⁵⁷⁵ in Erscheinung treten, der von der Körperlichkeit des Darstellers ablenken würde. In Abwesenheit einer Rolle⁵⁷⁶ bleibt allein eine Körperlichkeit, die sich zur Schau stellt und zur eigentlichen Rolle wird.

6.3 Die Ästhetik der Bilder des Sexes

I.



⁵⁷⁵ Ich übernehme den Ausdruck aus Erika Fischer-Lichtes Aufsatz „Was verkörpert der Körper des Schauspielers“, in: Sybille Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 141–162.

⁵⁷⁶ Vgl. Abschnitt 4.3.1 dieses Kapitels.



Abb. 5

Dadurch, dass der Kameramann den Auftrag hatte, den Sex aus der Perspektive der Darstellerin zu filmen, die er so weit wie möglich aus dem Bild herauslassen sollte, wusste dieser aus pornographischer Sicht nicht, was er filmen sollte. Seine Ohnmacht, außerhalb des Körpers der Darstellerin ein pornographisches Objekt zu erkennen, lässt in den Aufnahmen sein Objekt zu einer Art manieristischem Garten werden, der an jenen erinnert, den Baudrillard in Bezug auf Pornographie beschreibt:

„Vielleicht ist der Porno [...] nichts als eine Allegorie, das heißt ein Wuchern der Zeichen, ein barockes Unterfangen der Übersignifikation, das ans „Groteske“ grenzt (und zwar im wörtlichen Sinne: die ‚groteske‘ Gartenkunst erweiterte den Gartenbau um das Element der Felsennatur, und genauso wird der Porno um das Pittoreske der anatomischen Details erweitert).“⁵⁷⁷

Das „Pittoreske der anatomischen Details“ ist das, was bleibt, wenn man im pornographischen Bild die Suche nach der „sichtbaren ‚Wahrheit‘ der sexuellen Lust“⁵⁷⁸ weglässt, die Baudrillard auch nicht interessiert. Aus der Nähe, die für Pornographie üblich ist, wird in *HURE* eine männliche Lust sichtbar, die sich dem Blick des Kameramannes bereitwillig offenbart. Die langgestreckten und gewundenen Gliedmaßen der Freier, die ihre Körper verzerren (siehe Abb. 5), schaffen eine surreale Welt, in der die Sexualorgane nur als ein Element des Gartens einen Platz haben. Arnold Hauser schreibt:

„Entscheidend für den verfolgten Effekt [des Manierismus] ist die Opposition gegen alles bloß Instinktive, der Protest gegen alles rein Vernünftige und naiv Natürliche, das Betonen des Hintergründigen, Problematischen und

⁵⁷⁷ Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992, S. 45.

⁵⁷⁸ Linda Williams, *Hard Core*, S. 84.

Doppelsinnigen, die Übertreibung des Partikularen, das durch diese Übertreibung auf sein Gegenteil – auf das in der Darstellung Fehlende – hinweist.⁵⁷⁹

Das, was in den Bildern des Sexes in *HURE* fehlt, ist die Suche nach der Wahrheit der weiblichen Lust. Diese muss scheitern, weil der Körper, der sichtbar wird, der falsche Körper ist. Die Körper der Freier werden als eine Oberfläche sichtbar, deren Aufnahmen in grotesken anatomischen Details Zeichen sind, die darauf hinweisen, dass die Suche nach der Wahrheit der Lust an diesem Körper fehlschlagen muss.

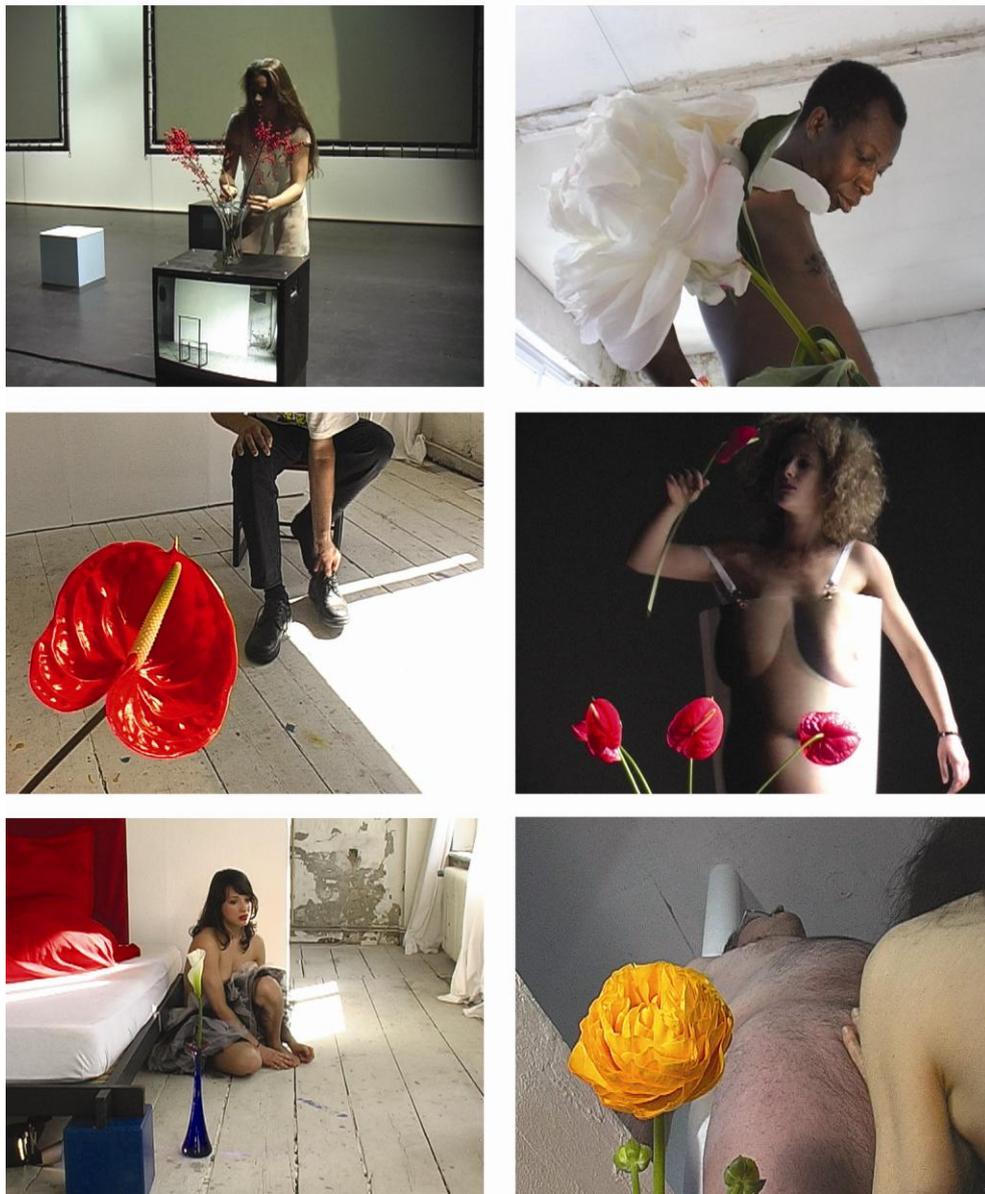


Abb. 6

⁵⁷⁹ Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, S. 13.

Es kommen in den Sexaufnahmen die Blumen hinzu (siehe Abb. 6), die als reales Element eines Gartens – also als botanisches Detail – eine Parodie sind. Für jeden Freier gab es eine eigene Blumensorte, was in den Bildern der Sexszenen eine eigene Stimmung entstehen lässt. In der Summe sind diese Blumen ein manieristisches Element der Bilder, indem sie mit der Überfülle floraler Formen und Farben die Abwesenheit einer Tiefe kompensieren zu wollen scheinen. Man kann sie in dem Kontext als ein Zeichen der Verschiebung von einer Tiefe, die ein Geheimnis in sich birgt, zu einer Oberfläche, die obszön, aber auch sinnlich ist, betrachten. In der Nähe des phallischen Körpers⁵⁸⁰ in den Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen, in denen sie auch vorkommen, sind die Blumen aus größerer Entfernung zu sehen; sie verlieren damit ihre Materialität. Dort sind sie weniger ein obszönes Zeichen als ein Bild für die Schönheit, die das Thema des phallischen Körpers ist. Die Blumen sind aber auch ein reales Element des Hurenzimmers. Als solches schaffen sie für die Rede der Protagonistin eine Distanz zu der Welt des Sexes, die die aufgeregte Materialität der Blumen in den Nahaufnahmen in Erscheinung bringt.

II.

Ganz am Anfang hatte der Kameramann die Anweisung, sich auf die Gesichter der Freier zu konzentrieren, auf denen ich eine Regung zu entdecken hoffte, die mich mehr interessierte als die „genitale Schau“⁵⁸¹, die für Mainstream-Pornographie typisch ist. Wir mussten beide feststellen, dass eine solche Regung eher selten vorkommt. In vielen Fällen blieb das Gesicht des Freiers völlig regungslos. Mein Kameramann hat diese Gesichter trotzdem gefilmt und sich in der Abwesenheit einer solchen Regung für das Spezifische in den Zügen des Freiers interessiert: für groteske Details, die zu einem Teil des manieristischen Gartens wurden, die aber die Freier auch zu Comic-Figuren machten (siehe Abb. 7).

⁵⁸⁰ Vgl. Abschnitt 2.6 dieses Kapitels. Ich habe im Abschnitt 5.1.1 des II. Kapitels den phallischen Körper in Bezug auf die Rolle, die er im Roman von Nelly Arcan spielt, näher beschrieben.



Abb. 7

Der Humor liegt in der Unbefangenheit des Blickes des Kameramannes, der von größter Nähe Formen und Bewegungen beobachtet und ihren ‚Unterhaltungswert‘ einfängt, während er den Sex als solchen ignoriert. Die Ereignisse in den Sexaufnahmen von *HURE* sind die rhythmischen Bewegungsabläufe des Sexes, die in den Bildern nichts als reine Bewegung sind und die damit auf eine irritierende Körperlichkeit verweisen. Es gibt gleichzeitig in den Bildern – wie in Comics – eine Leichtigkeit im Umgang mit der Materialität des Körpers, die zusätzlich irritiert. Diese Leichtigkeit passt zur Darstellung von Sex in Werken der Neuen Pornographie, bei denen die Protagonistin letztendlich niemals zu einem Opfer wird.

6.4 Die Inszenierung des Sexes

6.4.1 Die Konventionen des Pornofilmes

I.

In *Hard Core* zitiert Linda Williams Stephen Ziplow, der sagt: „Ohne come shot kein Pornofilm.“⁵⁸² Bereits in den Werken von de Sade gehörte die gemeinsame Entladung zu der festen Dramaturgie pornographischer Szenen.⁵⁸³ Der *come shot* ist im Mainstream-Pornofilm eine ähnliche Konvention. Linda Williams spricht von der „wiederholte[n] Behauptung des Genres, das visuelle Geständnis der einsamen männlichen ‚Wahrheit‘ sei identisch mit dem Orgasmusgefühl der Frau“.⁵⁸⁴ Der *come shot* zeigt im Pornofilm den Höhepunkt einer männlichen Lust, die auf phantasmatischer Ebene zum Höhepunkt der unsichtbaren Lust der Darstellerin wird. Die Lust der Freier steht in *HURE* niemals mit der Lust der Darstellerin in Verbindung und es gibt in den Aufnahmen keinen *come shot*. In einer Bühnenszene⁵⁸⁵ sieht man auf einem Bildschirm auf der Bühne das Gesicht eines Freiers beim Orgasmus. Die Lust, die sichtbar wird, ist nur seine, sie tangiert die Protagonistin nicht, die sich auf der Bühne gelassen über den Bildschirm lehnt und den Zuschauer anspricht (siehe Abb. 8).

⁵⁸² Linda Williams, *Hard Core*, S. 135. Weiter führt Ziplow aus, dass es in einem Pornofilm mindestens zehn *come shots* geben müsse.

⁵⁸³ Vgl. Abschnitt 5 des I. Kapitels.

⁵⁸⁴ Linda Williams, *Hard Core*, S. 145.

⁵⁸⁵ *HURE*, Szene 79.



Szene 79

Abb. 8

II.

Eine andere wichtige Konvention des Pornofilmes ist der *meat shot*, der beweisen soll, dass eine Penetration stattfindet und dass daher der dargestellte Sex in den Aufnahmen wirklich stattfindet. So wie in Oshimas Film *Im Reich der Sinne* oder auch in Larry Clarks Film *Ken Park*⁵⁸⁶, dessen Ästhetik heutiger und in Bezug auf *HURE* relevanter ist, gibt es in *HURE* keinen *meat shot*. In Catherine Breillats Filmen, in denen der Sex nicht wirklich echt ist, bleibt der Beweis seiner Echtheit ein Thema. In der Sexszene zwischen Marie und Paolo in *Romance* versuchen die Bilder, die Penetration glaubhaft zu machen, die in *HURE* wie in den zwei oben zitierten Filmen, wenn sie vorkommt, niemals das Thema der Aufnahme ist.

⁵⁸⁶ Larry Clark, *Ken Park*, 2002.

6.4.2 Der Katalog

Der Nummern-Katalog ist in *HURE* etwas begrenzter als in *Putain*. Hier findet man folgende Nummern, die auch auf der Kontrollliste in Ziplows *Film Maker's Guide to Pornography* stehen: „Masturbation“, „normaler Geschlechtsverkehr“, „oraler Sex“ und „Sado/Maso“⁵⁸⁷.

In *Putain* wird im Vollzug des autobiographischen Paktes eine traditionelle pornographische Erzählung angekündigt, die nach dem autobiographischen Pakt einer Autofiktion weicht. Der angekündigte pornographische Roman bleibt im weiteren Verlauf der Erzählung präsent in der Form der sechs Nummern, die es im Roman gibt. In Einklang mit der dramaturgischen Konvention des pornographischen Romans sind diese Nummern Rückblenden. Die pornographische Erzählung, die die Briefe der Freier am Anfang der Aufführung von *HURE* ankündigt, ist weit weniger traditionell. Im Rahmen dieser Erzählung können die Sexaufnahmen Rückblenden sein, aber sie können auch eine Gegenwart darstellen, die im Roman nicht vorkommt.

I.

Die Erzählung ist in den Nummern des Romans weit linearer als in den anderen Passagen und, obwohl die Darstellung der Freier skizzenhaft bleibt, werden diese nicht fragmentiert. In der Performance ist es anders. Die Bilder der Freier sind durch das Medium Film viel konkreter, die Freier sind deutlich zu erkennen. Aber alle Sexbilder gehören in der Performance der *mécanique des corps* an, welche die Sexaufnahmen fragmentiert und die Bilder wie in einer Collage durch den Schnitt neu zusammensetzt. Wenn es sich um eine Nummer handelt, welche die Begegnung also mit einem bestimmten Freier darstellt, werden die Aufnahmen nicht weniger fragmentiert, sondern es werden – ähnlich wie in den Photocollagen von David Hockney – die Bilder ein und derselben Sexszene fragmentiert und collagiert. Es gibt im Roman sechs Nummern. In der Performance sind es drei. In zwei Fällen handelt es sich um die Transposition von Nummern aus dem Roman. Bei der dritten

⁵⁸⁷ Linda Williams, *Hard Core*, Basel 1995, S. 172–173.

Nummer handelt es sich um eine neue Nummer. In tabellarischer Form dargestellt sieht dies folgendermaßen aus:

Roman:		Performance:		
Michael ,le chien□	Passage 43	[Heinz]	Szene ,Heinz‘	Sado/Maso
Michael ,qui fut autrefois un Jack‘ [1]	Passage 70			
Jean de Hongrie [2]	Passage 82			
Danielle	Passage 90			
Malek [3]	Passage 94			
Mathieu	Passage 95	Mathieu [Karsten]	Szene 95	Normaler Sex

[1]: Der Greis ist hier gleichzeitig der masochistische Freier.

[2] und [3]: Es gibt den fettleibigen und den behinderten Freier in der Performance, aber auch sie haben keine eigene Szene.

Zum jungen Mathieu fanden die meisten Schauspielerinnen imaginär einen Zugang. Viele wollten den Text sprechen. Eine sexuelle Begegnung – sei sie imaginär – mit irgendeinem anderen Freier im Roman war für sie dagegen unvorstellbar. Karsten, der junge Darsteller von Matthieu, ist der einzige Freier, den ich gezielt gecastet habe. Während ich die anderen Freier oft vor den Dreharbeiten nur am Telefon gesprochen hatte, habe ich im Fall von Mathieu mehrere Kandidaten in Erwägung gezogen, sie getroffen und mit ihnen über die Rolle gesprochen, bei der es – anders als bei den anderen Freiern – nicht um eine Körperlichkeit, sondern um eine ‚Normalität‘ ging. Eine Normalität, hinter der sich Mechanismen verbergen, die hier, gerade weil die Körperlichkeit nicht stört und ein Happy End im gesellschaftlichen Sinne möglich erscheint, thematisiert werden können. Die ‚Normalität‘, die Mathieu darstellen sollte, verlangte nach einem bestimmten Typ Mann, sie war bereits im Ansatz eine Rolle. Die Bilder sind hier nicht manieristisch, sie schaffen

einen narrativen Abstand. Die Begegnung mit Mathieu wird so wie die Nummer im Roman als filmische Rückblende erzählt. Die Protagonistin, die auf der Bühne steht, steht gleichzeitig in der Zeit der Aufführung, in der sie erzählt, und in der Zeit der Erzählung, in der sie und Mathieu aufeinander reagieren können (siehe Abb. 9).



Szene 95

Abb. 9

Die zweite Nummer aus dem Roman, die in die Performance eingegangen ist, ist stark fragmentiert und nur bedingt als Transposition zu bezeichnen. Die wesentliche Verbindung zwischen der Passage und der Szene besteht in der Tatsache, dass es sich in beiden Fällen um einen masochistischen Freier handelt. Heinz, der Freier in der Performance, hat

andere Vorlieben als Michael ‚le chien‘, der Freier im Roman.⁵⁸⁸ Die Nummer in der Performance ist keine Nachahmung der Nummer im Roman. In der Performance besteht der Text nur aus den Befehlen an den Freier, die es in der Passage im Roman auch gibt, wo es aber andere Befehle sind, die außerdem in die Erzählung eingebettet sind. Diese Befehle sind entstanden, als ich Heinz ein paar Monate nach den Dreharbeiten die Aufnahmen zeigte und ihn fragte, was für Befehle er sich zu den Bildern vorstellen könnte. Während die Befehle also unter dem Eindruck des Sichtens der Aufnahmen entstanden sind, sind sie in der Performance der Auslöser der masochistischen Handlungen.⁵⁸⁹ Wie in der Nummer mit Mathieu befinden sich in der Performance der Freier und die Protagonistin⁵⁹⁰ in verschiedenen Realitäten. Die Schauspielerin steht vor der Bühne, in einer Nähe zu den Zuschauern, die droht, die Grenze zu sprengen, die sie von den masochistischen Handlungen trennt. Es wird in der Szene eine Gegenwart getäuscht, bei der in den Filmaufnahmen der Freier scheint auf die Befehle der Protagonistin zu reagieren. Dadurch wird es für die Zuschauer noch schwerer, einen emotionalen Abstand zu bewahren, da sie den Eindruck bekommen, sie würden die Szene live erleben.

II.

Die neue Nummer kann folgendermaßen dargestellt werden:

Roman:		Performance:		
Anonymer Freier	Passage 68	[Horst]	Szene 68	Oraler Sex, normaler Sex

Es handelt sich hier um eine Filmszene. Auf den zwei großen Projektionsflächen treten eine Schauspielerin und ein Freier auf. Der Freier scheint

⁵⁸⁸ Die Schauspielerinnen kannten Heinz und sie schätzten ihn. Er war für sie kein Freier aus dem Roman. Im 7. Teil des Gespräches im Anhang spricht die Hauptdarstellerin über ihn.

⁵⁸⁹ Dieser Prozess erinnert an Catherine Breillat Verfahren in *Romance*, als sie die innere Stimme ihrer Darstellerin unter dem Eindruck der Dreharbeiten der pornographischen Szenen aufnehmen ließ.

⁵⁹⁰ Die Schauspielerinnen kannten Heinz, der dem Projekt ständig zur Seite stand, und sie schätzten ihn. Er war für sie kein Freier aus dem Roman.

gerade angekommen zu sein. Auf einem Bildschirm auf der Bühne sieht man parallel die Sexszene, die folgt. Obwohl im Programmheft steht, dass die Schauspielerinnen mit den Dreharbeiten zu den Sexszenen nicht involviert waren, versucht die Inszenierung, den Zuschauer glauben zu lassen, dass es doch die Schauspielerin sei, die man in den Sexaufnahmen auf dem Bildschirm sieht. Da Nathalie und die Schauspielerinnen zwei Erscheinungsformen der Protagonistin sind, kann man die Frage, ob sie und die Schauspielerin eine Person seien, nur außerhalb der Dramaturgie der Performance, also auf der Ebene der Realität, anders als mit Ja beantworten. Nicht zuletzt geht es um die Frage: Was wäre, wenn?, mit welcher die Performance bewusst moralische Fragen über Kunst in den Raum stellt. In der Szene selbst treten die Schauspielerin und der Freier zusammen auf. Das allein schafft eine Brücke zwischen zwei Welten, die nicht so weit von einander entfernt sein können. Obwohl sie die gleiche Perücke und das gleiche Kostüm tragen, könnte man die Schauspielerin und Nathalie unterscheiden, wenn man sie nebeneinander sehen würde. Aber dadurch, dass der Blick des Zuschauers zwischen den großen Projektionen, auf denen man die Schauspielerin sieht, und dem Bildschirm auf der Bühne, auf dem man Nathalie sieht, hin und her springt und sich dabei auf Bilder verschiedener Größe umstellen muss, fallen die Unterschiede zwischen ihnen wenig auf. Die Tatsache, dass der Freier alt, dick und hässlich ist, lässt die Vorstellung schauerlich werden, dass es doch die Schauspielerin sein könnte, die mit ihm Sex hat. Aber der Schauer ist auch lustvoll, es ist der Schauer, den man beim Anblick eines Horrorfilmes empfindet. Trotz des Realen, das die Neue Pornographie sichtbar werden lässt, ist ihr Einsatz niemals rein dokumentarisch. Das Reale bleibt immer in einer Fiktion eingebettet, die eine imaginäre Ebene schafft.

6.4.3 Weitere Manifestationen der *mécanique des corps*

Ich möchte in diesem Abschnitt auf die *mécanique des corps* in den Szenen der Performance eingehen, die keine Nummern sind. Entweder fügen sich eine oder mehrere zumeist ungeschnittene Sexsequenzen in eine Film- oder Bühnenszene ein, in der die Bilder des Sexes als Erinnerungen des Körpers der Protagonistin zu verstehen sind; es wird in diesem Fall nur ein Freier

gezeigt, aber die Erinnerung an ihn ist zu lückenhaft, um von einer Nummer zu sprechen. Oder es handelt sich um Sexsequenzen, in denen die Bilder mehrerer Freier collagiert sind. In dem Fall spreche ich von einer Lustmaschine, die in zwei Szenen der Performance vorkommt.

I.

Dadurch, dass sich die Protagonistin in einer Szene jeweils an eine Sexszene erinnert, wird das Kommen und Gehen der Freier thematisiert, das im Roman zur Struktur gehört. Hier ist es lediglich ein Bild. In tabellarischer Form dargestellt sieht dies folgendermaßen aus:

Roman:		Performance:		
Kein Freier	Passage 16	Anonymer Freier	Szene 16	Normaler Sex
Kein Freier	Passage 20	Anonymer Freier	Szene 20	Oraler Sex, normaler Sex
Anonymer Freier	Passage 42	Anonymer Freier	„Pretty“	Masturbation
Kein Freier	Passage 60	Anonymer Freier	Szene 60	Oraler Sex
Kein Freier	Passage 75	Anonymer Freier	„Ballade“	Oraler Sex
Kein Freier	Passage 79	Anonymer Freier	Szene 79	Oraler Sex
Kein Freier	Passage 103	Anonymer Freier	Szene 103	Oraler Sex, normaler Sex

Die kurzen Sequenzen, die sich in die sieben Szenen einfügen, sind ein Äquivalent für die Bilder der *mécanique des corps* im Roman.⁵⁹¹ Sowohl die Funktion der Bilder wie die Art und Weise, wie sie sich in den Diskurs der Protagonistin einfügen, ist ähnlich. Die Sequenzen zeigen immer Bilder der Freier, niemals Bilder der Protagonistin. In Film- und Bühnenszenen eingebettet, die durch ihre Theaterästhetik den Körper der Schauspielerin dem Aufschrei der Protagonistin zuordnen, wird die reine Körperlichkeit in diesen Bildern jeweils zu einer Erinnerung, die die Protagonistin nicht abschütteln kann und die deshalb an ihrem Körper klebt. Als Bilder des Körpers sind diese Aufnahmen betont filmisch und sie fügen sich durch die

⁵⁹¹ Vgl. Abschnitt 3.4.3 des II. Kapitels.

Überlagerung von Details vom Raum, manchmal auch durch die Blumen, nahtlos in die Szenen ein. Es entstehen manieristische Effekte, die surreale Zeichen für die erinnerte sexuelle Begegnung schaffen, während der Sex selbst, der in den Aufnahmen sichtbar wird, zu einem *effet de réel* wird.

II.

In *Putain* werden die Freier der Protagonistin außerhalb der Nummern „auf einen Schwanz reduzier[t]“.⁵⁹² Dadurch wird der Sex zu einer Abstraktion. In der Performance werden sie zu einer ‚Körperlichkeit‘, die sie nicht auf einen Körperteil, sondern auf eine obszöne Masse reduziert, die besonders in der zweiten Erscheinung der Lustmaschine wild, fremd und konturlos ist. Auch hier handelt es sich um eine Abstraktion. Tabellarisch dargestellt sieht die Lustmaschine folgendermaßen aus:

Roman:		Performance:		
			Lustmaschine I ⁵⁹³	
Kein Freier	Passage 56	22 Freier	Szene 56	Kein Sex
			Lustmaschine II ⁵⁹⁴	
		Einige Freier	„Fuck & repeat“ [1]	Normaler Sex
Kein Freier	Passage 88	18 Freier	Szene 88	Masturbation, normaler Sex, oraler Sex, Sado/Maso

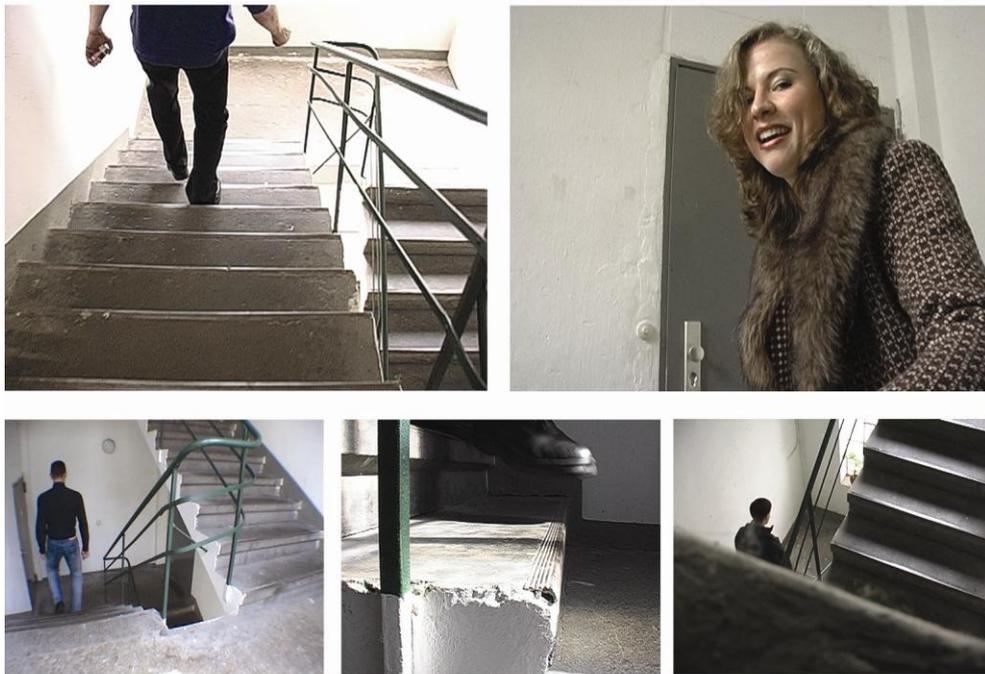
[1]: Die Bilder in dem Lied leiten die Szene 88, die folgt, ein.

⁵⁹² Nelly Arcan, *Hure*, S. 14 [Passage 11].

⁵⁹³ Die Aufnahmen stammen aus 22 Sexszenen. Es sind auf 4 Projektionsflächen 4 Sequenzen, die aus 45 Fragmente von einer Durchschnittslänge von 14 Sekunden bestehen. Gesamte Dauer: 3:26 Sekunden.

⁵⁹⁴ Die Aufnahmen stammen aus 18 Sexszenen. Es sind auf den 5 Projektionsflächen 5 Sequenzen, die aus 250 Fragmente von einer Durchschnittslänge von 4 Sekunden bestehen. Gesamte Dauer: 3:42 Sekunden.

1.



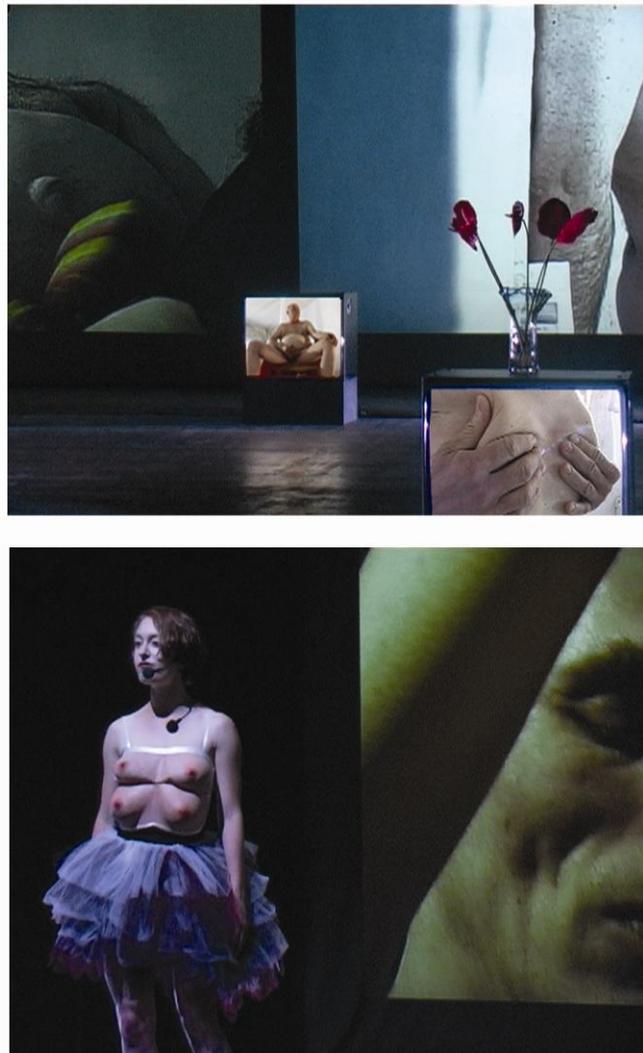
Szene 56 (Lustmaschine I)

Abb. 10

Während man in der Szene 56 auf der einen Projektionsfläche die Protagonistin sieht, die am Anfang des Tages die Treppe zu ihrem Hurenzimmer hinaufsteigt, sieht man auf der anderen Projektionsfläche und auf den drei Monitoren auf der Bühne ihre Freier, welche die gleiche Treppe herauf- oder heruntersteigen (siehe Abb. 10). Der schnelle Schnitt bei den Aufnahmen der Freier zeigt abwechselnd einen Freier, der ein paar Stufen nach oben, und einen anderen Freier, der ein paar Stufen nach unten geht. Dadurch, dass die Sequenzen parallel auf vier Projektionsflächen laufen, sind immer gleichzeitig vier Freier zu sehen, und dadurch, dass zweiundzwanzig Freier in kaum mehr als drei Minuten zu sehen sind, entsteht ein Eindruck von Anonymität: Man kann sich so viele Gesichter in so kurzer Zeit nicht merken. Im direkten Vergleich zu dem ruhigen Gang in der ungeschnittenen Aufnahme der Protagonistin wirken die Bewegungen, die der Schnitt bei den Aufnahmen der Freier schafft, hektisch. Die Bilder dieser Aufnahmen sind genauso manieristisch wie die Bilder in den Sexszenen. Sie wurden nicht aus dem Blickwinkel der Protagonistin gefilmt, die auf ihre Freier in ihrem Hurenzimmer wartet und die diese auch nicht hinausbegleitet. Hier weicht der Blick des Kameramannes von der Rolle ab, die er in den

Sexszenen spielt. Er entdeckt im Treppenhaus immer neue Blickwinkel, welche die Treppe selbst zu einer Darstellerin werden lassen. Vor allem das Geländer bekommt durch die ungewöhnliche Nähe des Kamerablickes eine Materialität, welche für die Körperlichkeit der Freier, die diese in der Szene unter ihrer Kleidung verstecken müssen, einen Ersatz schafft. Von der Last einer Obszönität befreit, die hier nicht ihre, sondern die der Treppe ist, werden die Freier zu den Darstellern einer Inszenierung, die an Charlie Chaplins *Modern Times*⁵⁹⁵ erinnert, und die durch die das hektische Herauf- und Heruntergehen einen slapstickhaften Aspekt erhält.

2.



Szene 88 (Lustmaschine II)

Abb. 11

⁵⁹⁵ Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936.

Die Sexsequenzen, aus denen die Lustmaschine in der Szene 88 besteht, die, während die Protagonistin auf der Bühne spricht, auf allen fünf Projektionsflächen um sie herum zu sehen sind⁵⁹⁶ (siehe Abb. 11), bestehen aus Fragmenten, die zu kurz sind, um eine Sexhandlung deutlich erkennen zu lassen. Ich habe in Bezug auf die überzeichnete Darstellung der Freier als einem dem Comic ähnlichen Verfahren gesprochen und Scott McCloud sagt über die Verbindung der einzelnen Bilder in Comics:

„[...] closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality.“⁵⁹⁷

Der Schnitt ist in *HURE* immer filmisch, wenn der Blick sich auf den Körper richtet und den Aufschrei der Protagonistin ignoriert. Die Bilder der Lustmaschine werden traditionell dadurch verbunden, dass jeweils eine Bewegung in eine andere Bewegung übergeht, also mit ihr verschmilzt. In den Sexsequenzen hier, wo die rhythmische Bewegung der Sexhandlungen immer ein Hauptelement der Verknüpfung ist, koppelt sich durch die Kürze der Fragmente die Bewegung von den Handlungen ab: Der Rhythmus bleibt, während man auf der Ebene des dargestellten Sexes nur von einer Vielfalt sprechen kann, die mit Sex nicht mehr viel zu tun hat. Die Obszönität, welche die Lustmaschine in der Szene sichtbar macht, ist nicht die des Sexes, der durch die Dekonstruktion der Sexhandlungen vor allem surreal wirkt. Es wird irgendwas dargestellt, das nicht existiert und nicht existieren kann, zu dem der Begriff ‚obszön‘ nicht passt.⁵⁹⁸ Es ist die Körperlichkeit der Freier, die sich ohne jegliche Scham erkunden lässt, die obszön ist.

Anders als im Roman, in dem der Sex immer als Erinnerung am Körper der Protagonistin haftet, sieht Nathalie in den Bildern der Performance eher so aus, als würde sie auf den Wellen der Bewegung reiten, die die Lustmaschine schafft, als dass sie ein Teil ihrer Mechanik wäre. Der Rhythmus ist beinahe immer der der Körper der Freier, fast nie der des Körpers von Nathalie. Die Lustmaschine scheint auf dem ersten Blick am Körper der Protagonistin, die in der Szene zwischen all den Bildern der Lustmaschine auf

⁵⁹⁶ In der Szene 56 sind es deshalb nur vier, weil die Protagonistin auf einer von ihnen zu sehen ist. Die Lustmaschine nimmt alle Projektionsflächen, die frei sind, in Anspruch. In den anderen Szenen der Performance werden nie alle Projektionsflächen gleichzeitig benutzt.

⁵⁹⁷ Scott McCloud, *Understanding comics*, The Invisible Art, New York 1993, S. 67.

⁵⁹⁸ Im Abschnitt 3 des I. Kapitels wurde der Begriff ‚obszön‘ ausführlich diskutiert.

der Bühne steht, Spuren zu hinterlassen, denn sie hat vier Brüste⁵⁹⁹. Die Überkodierung ist aber keine Wirkung der Lustmaschine, sondern ihr ironisches Kommentar. Wie im Roman von Nelly Arcan ist die Protagonistin in *HURE* keine *courtisane vertueuse*. Die Brüste sind ein Schild, das sie vor der Wucht der Lustmaschine schützt. Es geht in dem Text um die christliche Moral. Die Protagonistin erinnert sich an den Höllensturz der Verdammten, von dem ihr Vater, als sie ein Kind war, ihr erzählte. In dem Bild, das sie schafft, für das die Bilder der Lustmaschine eine visuelle Entsprechung schaffen⁶⁰⁰, sind ihre Freier die Verdammten. Sie schaut nur zu.

Im Roman sagt die Protagonistin: „[...] die Wiederholung macht dieses Gewerbe so ekelerregend [...]“.⁶⁰¹ Das Zuviel, über das sie spricht, stellt die Lustmaschine in der Performance als reine Akkumulation dar. Streicht man Bilder, wird die Sequenz kürzer, aber die Lustmaschine bleibt unverändert. Sie ist nicht reduzierbar, weil es bei der Surrealität des Sexes, der dargestellt wird, nichts gibt, worauf man diese Akkumulation reduzieren könnte. Die theoretisch unendliche Kette der Freier schafft in *HURE* das Bild eines Leerlaufs.⁶⁰² Das Begehren, das in den Bildern ohne Objekt auskommt, multipliziert sich selbst und scheint sich letztendlich auf die Mechanik der Lustmaschine zu richten.

6.5 Der dramaturgische Bogen

6.5.1 Der Bogen des Ekels des Zuschauers

Während das Kommen und Gehen der Freier, deren Monotonie die Protagonistin mit der „Folter mit dem Wassertropfen“⁶⁰³ vergleicht, im Roman von Nelly Arcan eine minimalistische Struktur für die Erzählung schafft, schaffen die Auftritte der Freier in der Performance einen dynamischen Bogen, in dem die Lustmaschine die Rolle eines Motors hat. Es kommen in der aufgezeich-

⁵⁹⁹ Das surreale Bild beruht auf einer Akkumulation von Zeichen und gehört damit zu *Post Porn*.

⁶⁰⁰ Die Art und Weise, wie sich die Körper in der Lustmaschine umeinander winden, erinnert an Peter Paul Rubens' Bild *Der Höllensturz der Verdammten* (1620).

⁶⁰¹ Nelly Arcan, *Putain*, S. 142 [Passage 85].

⁶⁰² Vgl. Abschnitt 3.4.3 des II. Kapitels. Den Leerlauf der Lustmaschine im Roman von Nelly Arcan habe ich mit dem Leerlauf, den die Maschinen-Skulpturen von Jean Tinguely schaffen, verglichen.

⁶⁰³ Nelly Arcan, *Hure*, S. 46 [Passage 32].

neten Version der Performance zweiundzwanzig Passagen aus dem Roman vor und es treten zweiundzwanzig Freier auf. Es gibt aber Szenen, in denen kein Freier auftritt, und es gibt wiederum die Lustmaschine, bei der alle Freier auf einmal auftreten. Am Anfang der Aufführung gibt es nur wenige Sexsequenzen, damit der Zuschauer nicht abgelenkt wird und der Protagonistin erst einmal zuhört. Es treten nach und nach mehr Freier auf, bis der Bogen in der Szene, in der die Lustmaschine zum zweiten Mal vorkommt, kulminiert. Ab der Nummer mit Mathieu, die im Anschluss kommt, treten nach und nach weniger Freier auf und in den letzten Szenen gibt es keinen mehr. Es gibt eine Steigerung, bei der es dem Zuschauer nach dem ersten Drittel der Performance ‚zu viel‘ wird. Die Performance spielt dabei mit den körperlichen Grenzen des Zuschauers, die gereizt werden, damit er den Aufschrei der Protagonistin physisch nachvollziehen kann. Diese Grenzen durften aber nicht so weit gereizt werden, dass der Zuschauer für die Worte der Protagonistin taub wird. Das ist der Grund, warum der Bogen irgendwann abfällt: Bevor der Zuschauer das Gefühl bekommt, er wäre der Obszönität der Bilder schutzlos ausgeliefert, wird die Distanz wieder größer. Ginge es in der Performance um den Tabubruch, hätte der Bogen nicht abfallen dürfen. Der Diskurs braucht in *HURE* die Bilder des Sexes, um einen Blickwinkel zu schaffen, der für den Diskurs unabdingbar ist. Das Thema der Performance ist aber nicht der Tabubruch. Es ist der Aufschrei.

6.5.2 Der Bogen des Aufschreis der Protagonistin

Obwohl der Bogen des Aufschreis und der Bogen des Ekels beinahe parallel sind und zusammen den dramaturgischen Bogen der Performance schaffen, muss man von zwei Bögen sprechen. Der Ekel ist erst einmal der der Protagonistin, er soll aber auf den Zuschauer überspringen, sodass er die Worte der Protagonistin besser versteht. Der Aufschrei bleibt dagegen der der Protagonistin. Er wird erst bei dem ersten Bühnenauftritt der Protagonistin deutlich hörbar. In den viel intimeren Filmszenen⁶⁰⁴ ist er zumeist leiser. Der Bogen des Aufschreis kulminiert direkt vor dem zweiten Auftreten der Lustmaschine und anders als der Ekel verklingt der Aufschrei nicht. Die dramatische

⁶⁰⁴ Vor allem in den Filmszenen am Anfang der Performance.

Figur, deren Aufschrei „die ganze Welt“⁶⁰⁵ hören soll, weicht aber am Ende der Performance dem kleinen Mädchen, das die Protagonistin einmal war, deren Trauer zwar allgemein menschlich, aber nicht mehr dramatisch ist.

7. Der mediale Körper

In ihrem Aufsatz „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“ schreibt Erika Fischer-Lichte zu der im Titel gestellten Frage:

„Während im psychologisch-realistischen Theater seit dem 18. Jahrhundert immer wieder postuliert wird, dass der Zuschauer den Körper des Schauspielers lediglich als Körper der Figur wahrnehmen soll [...], steht im Gegenwartstheater im Zentrum des Interesses der Augenblick, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, indem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.“⁶⁰⁶

Peter M. Boenisch beschreibt in seinem Aufsatz *Aesthetic art to aesthetic act: theater, media, intermedial performance* das gleiche Phänomen und spricht nicht von zwei, sondern von drei Ebenen. Damit sondert er die Geste der Übermittlung vom Körper des Darstellers ab. Er schreibt:

„Theater multiplies its objects in a remarkable way into objects on stage that are present and representations at the same time, and – above all – they are presented to someone who is perceiving and observing.“⁶⁰⁷

In diesem Sinne sind die Schauspielerinnen in den Bühnenszenen von *HURE* „Objekte auf der Bühne“. In den Szenen, in denen sie sich in Filmaufnahmen an den Zuschauer wenden, findet eine mediale Übermittlung statt, durch die nicht mehr die Schauspielerinnen selbst sondern die Videoaufnahmen, auf denen sie zu sehen sind, zu ‚Objekten auf der Bühne‘ werden.

Peter M. Boenisch spricht von einer „aisthetischen“ Wirkung:

„It is no mechanical, nor a digital effect – but an aesthetic one, which does not transform nor physically affect the actor, photo, or video-tape, as their mediation by means of a camera, scanner, or TV screen did. This trace of theatrical mediation is produced in the observers' perception alone: the actor on stage is no longer the actor, but the actor on stage. The photo becomes a photo placed on stage [...].“⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Nelly Arcan, *Hure*, S. 21 [Passage 18].

⁶⁰⁶ Erika Fischer-Lichte, „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“, S. 158.

⁶⁰⁷ Peter M. Boenisch, „Aesthetic Art to aesthetic act: theater, media, intermedial performance“, in: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, *Intermediality and Performance*, Amsterdam and New York 2006, S. 103–116, hier S. 114.

⁶⁰⁸ Ebd. Über die Beziehung zwischen Intermedialität und dem Konzept der Aisthetik schreibt Boenisch am Anfang des Aufsatzes: „Drawing on the greek word *aisthestai*, to per-

Es geht in diesem Abschnitt nicht mehr um die realen Körper, die in den Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen sichtbar werden, sondern um den multiplen Körper der Protagonistin, der eine Konstruktion ist, und dessen Grundmaterial die durch Videoaufnahmen zu Objekten gewordenen Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen sind. In manchen Szenen⁶⁰⁹ ist als einzige Videoprojektion die der Szene zugrunde liegende Selbstinszenierung zu sehen. Oft wird die Selbstinszenierung aber aus einer multiplen Perspektive auf mehreren Projektionsflächen gezeigt. Es kann weiteres Material – zum Beispiel aus den Sexszenen – hineingeschnitten worden sein oder auf einer weiteren Projektionsfläche zu sehen sein. Der Effekt ähnelt dann der einer Videoinstallation. Oder die Selbstinszenierung bekommt in der Form einer Handlung auf der Bühne eine Rahmenhandlung.⁶¹⁰ In den Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen werden immer Zeichen sichtbar, die auf die Verführung hinweisen, die das Thema dieser Inszenierungen ist. Im Rahmen der medialen Inszenierung werden die Videoaufnahmen selbst zu Zeichen, die durch eine eigene mediale Sprache den Blick des Zuschauers verführen.

Anders als der Körper, der auf der Bühne sichtbar wird, der niemals nackt ist und von dem ich gesagt habe, dass er der Rede zuzuordnen ist⁶¹¹, ist der oft nackte Körper in den Videoaufnahmen ein in zweifacher Hinsicht vermittelter Körper. Er ist es durch das Medium Film selbst, das die Selbstinszenierungen dokumentiert und das ihn in ein Bild verwandelt. Und er ist es durch die mediale Inszenierung, welche die Selbstinszenierungen als Objekte behandelt und verfremdet. Dieses Objekt wird meist in Einzelaufnahmen zerlegt und neu zusammengesetzt, aber auch dort, wo es unverändert bleibt, erscheint es in der Performance auf einer Projektionsfläche, die selbst die Selbstinszenierung verfremdet: Sie stellt sie in einen Rahmen. Der Körper, über den die Protagonistin spricht, ist immer einer, der als Bild zu sehen ist und als Bild in einem Rahmen steht.

ceive, intermediality is an aesthetic act, which has close affinities to theater – the place ‚to see and behold‘, as the Greek verb *theasthai* suggests.”, S. 103.

⁶⁰⁹ HURE, Szenen 26, 56, 59, 71, 99, 108.

⁶¹⁰ Zum Beispiel in der Szene 60.

⁶¹¹ Vgl. Abschnitt 5.2.2 dieses Kapitels.

Auch der Körper der Schauspielerin auf der Bühne steht in einem Rahmen: im Rahmen der Guckkastenbühne. Der Körper, über den sie spricht und der nackt ist, ist als Projektion ein zweidimensionales Bild, während der Körper, den sie auf der Bühne offenbart – der durch das Portal der Bühne eingerahmt und damit als Bild bestätigt wird –, dreidimensional erscheint. Auf der Bühne ist der Körper der Schauspielerin auch ein Objekt: ein Objekt des Blickes des Zuschauers, aber die zweidimensionalen Bilder der Videoaufnahmen sind die eines Objektes, das zusätzlich eines ist, über das gesprochen wird.

7.1 „Framing the Real“⁶¹²

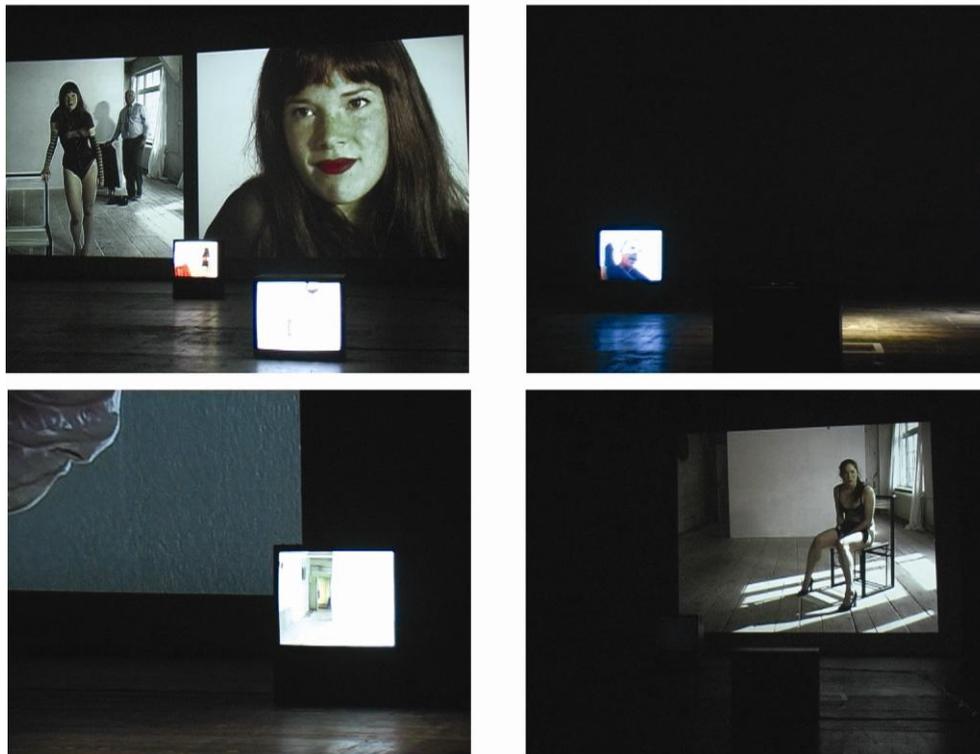


Abb. 12

Der nackte Körper ist in *HURE* immer auf einer der fünf Projektionsflächen sichtbar, die zum doppelten Aufführungsraum gehören. Inmitten der schwarzen Landschaft auf der Bühne sind die Bilder auf den drei Bildschirmen, die sich dort befinden, wie von einem Rahmen umfasst. Die zwei Projektionen auf der Wand, mit der die Bühne hinten abschließt, sind

⁶¹² Ich übernehme diese Worte aus dem Titel eines Aufsatzes von Patricia Allmer, „Framing the Real in René Magritte’s Oeuvre“, in: Werner Wolf und Walter Bernhart (Hrsg.), *Framing Borders in Literature and Other Medias*, Amsterdam, New York 2006, S. 113–128.

voneinander sauber getrennt und auch sie fassen die Bilder deutlich in einem Rahmen (siehe Abb. 12). In ihrem Aufsatz *Framing the Real in René Magritte's Oeuvre* über die Rahmen in den Bildern von René Magritte schreibt Patricia Allmer:

„The frame is centripetal and centrifugal, pulling together, enclosing, detaching and creating a self-contained space which at the same time folds back upon its surroundings, negating it and creating a world made up of frames [...].“⁶¹³

Patricia Allmer spricht in ihrem Aufsatz nicht nur über die Distanz, die durch die Definition eines Raumes innerhalb der Grenzen des Rahmens zu dem Raum außerhalb entsteht, sondern auch über die Distanz zwischen dem Objekt und seiner Repräsentation, die durch den Rahmen betont und damit thematisiert wird. Über die Werke von Magritte, in denen Fragmente des Realen isoliert und das Reale durch die Einrahmung dieser Fragmente verfremdet wird, schreibt sie:

„[...] they are profoundly self-reflective, analysing again and again the possibility of their own modes of representation.“⁶¹⁴

Eine solche durch Rahmung erzeugte Reflexion, die Patricia Allmer in den Bildern von Magritte feststellt und untersucht, wird auch durch die Rahmen in *HURE* erzeugt. Das Reale, um das es hier geht, ist der Effekt einer Differenz: der Differenz zwischen den Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen auf der einen Seite und denen der männlichen Inszenierungen des weiblichen Körpers, die diese parodieren⁶¹⁵ und die in den Rahmen, in denen die Bilder sichtbar werden, reflektiert werden. Wie die Photos von Bettina Rheims durch das weiße Blatt Papier, auf das sie gedruckt sind, werden die Bilder der Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen in der schwarzen Landschaft des Bühnenraumes von *HURE* erst einmal einzeln wahrgenommen. In *Thesen zu einer Theorie der Transmedialität* schreibt Gundolf S. Freyermuth über die mechanische Medientrennung und damit auch über Rahmen:

„Wie [...] die Trennung der Welt in Nationen die Notwendigkeit setzte, dass sie untereinander Beziehungen entwickelten, [...] so korreliert die Kondition mechanischer Medientrennung Intermedialität.“⁶¹⁶

⁶¹³ Patricia Allmer, „Framing the Real in René Magritte's Oeuvre“, S. 130.

⁶¹⁴ Ebd., S. 125.

⁶¹⁵ Vgl. Abschnitt 4.3.1 dieses Kapitels.

⁶¹⁶ Gundolf S. Freyermuth, „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität“, in: Ders., *Intermedialität/Transmedialität*, Figurationen 2/2007, S. 109.

Die Tatsache, dass die Videoaufnahmen in *HURE* in Rahmen sichtbar werden, schafft die Bedingung für eine Form der Reflexion, die sich an der Form der Reflexion im Roman von Nelly Arcan orientiert, indem heterogene Diskurse ineinanderfließen, aber durch ihre Unterschiede voneinander getrennt bleiben. Es entsteht zwischen den eingerahmten Bildern in der medialen Landschaft von *HURE* ein Dialog, bei dem es, ähnlich wie im Roman, von vornherein nicht um eine lineare Dramaturgie und um einen einheitlichen Sinn geht.⁶¹⁷ Über den intermedialen Dialog im Theater schreibt Peter M. Boenisch:

„Instead of closing down the multiple semantic potential offered into one coherent meaning, intermedial performances derail the message by communicating gaps, splits and fissures, and broadcasting detours, inconsistencies and contradictions.“⁶¹⁸

Wenn man Bettina Rheims' *Chambre close* durchblättert, bemerkt man beim Übergang von einem Photo zum nächsten, wie sich das Spiel der Verführung wiederholt und den Betrachter immer weiter hineinzieht. In *HURE* wiederholt sich das Spiel der Verführung in den Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen ebenfalls, aber während im Zentrum der Reflexion, die in ihnen wie in den Photos von Bettina Rheims eingebettet ist, die Repräsentation des weiblichen Körpers steht, ist das Thema der Inszenierung des medialen Körpers das Reale des Körpers, das durch die Prozesse der Repräsentation verdrängt wird.

7.2 Reduktion und Redundanz

Während als ein Mittel mechanischer Medientrennung der Rahmen das, was innen zu sehen ist, von dem, was drum herum steht, abtrennt und damit Reduktion und Hierarchie erzielt, zeichnet sich das digitale Bild als industrielles Medium im Gegenteil durch eine Redundanz⁶¹⁹ aus, die keine Hierarchie kennt und zu der eine Heterogenität gehört, welche die mediale Inszenierung von *HURE* auszeichnet. Die Überfülle der Bilder begründet in der Performance das Theater der Bilder, über das bereits gesagt worden ist,

⁶¹⁷ Vgl. Abschnitt 4.2 des II. Kapitels.

⁶¹⁸ Peter M. Boenisch, „Aesthetic Art to aesthetic act: theater, media, intermedial performance“, S. 115.

⁶¹⁹ Vgl. Gundolf S. Freyermuth, „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität“, S. 110 ff.

dass es schon sehr früh zur Performance gehörte.⁶²⁰ Schon lange hat das Theater der Bilder im Medium Performance aber an Bedeutung verloren. Seit Anfang der 1990er Jahre spielt das Wort wieder eine wichtige Rolle. Marvin Carlson zitiert in *Performance: a critical introduction* Jacki Apple, die in einem Artikel der Zeitschrift *Artweek* schrieb:

„[by 1990 word has become] the dominant factor – the performance artist as poet, storyteller, preacher, rapper, with image at the service of the text.“⁶²¹

Jede Schauspielerin ist in *HURE* ein Teil der Figur und die ‚Hure‘, die der Titel der Performance ankündigt, besteht aus einer Vielfalt an Projektionen, deren Vermehrung keine Grenze gesetzt ist. Der Text, der von der Stimme einer Schauspielerin in die Stimme einer anderen übergeht, lässt die Worte einer Frau hören, die in der Performance körperlos bleibt.⁶²² Diese Stimme ohne Körper spricht über Körperbilder, die in Rahmen stehen, miteinander in Dialog treten und einen eigenständigen Diskurs schaffen, der nicht unbedingt immer in Einklang mit dem Diskurs im Text sein muss. Peter M. Boenisch schreibt:

„Intermedial theatrical performances activate the observers, who become invited [...] to find their own paths through the pluri-focal networks of signs, worlds, messages, and meanings offered by the performances, often without being closed into the single, *unanimous meaning*.“⁶²³

In den Rahmen der medialen Welt von *HURE* sind die Bilder des Körpers immer eine Oberfläche, auf die der Blick des Zuschauers stößt, wenn er die Tiefe des Körpers erforschen will. Der mediale Körper besitzt drei Dimensionen, sie sind aber die des Raumes selbst, in dem die Projektionsflächen verteilt sind. Es wird in der Performance das mediale Spektakel unserer Gesellschaft gleichzeitig entlarvt und reproduziert. Das mediale Spiel sucht niemals nach einer Tiefe, welche die Neue Pornographie aus dem Diskurs über den weiblichen Körper austreiben will.

⁶²⁰ Vgl. Abschnitt 2.7 dieses Kapitels.

⁶²¹ Jacki Apple zitiert in Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction*, London, New York 1996, S. 116.

⁶²² Vgl. Abschnitt 3.2 dieses Kapitels.

⁶²³ Peter M. Boenisch, „Aesthetic Art to aesthetic act: theater, media, intermedial performance“, S. 115 [Kursiv im Text; I.M.].

8. Die Verwandlungen der Figur

Der mediale Körper ist in *HURE* so wenig real wie der poetische Körper in *Putain*.⁶²⁴ Auch in der Performance ist die *reconstruction* der Protagonistin poetischer Natur. Wie der poetische Körper unterliegt der mediale Körper anderen Gesetzen als der physische Körper. Er entsteht als eine Akkumulation von Bildern, die anders als die Bilder, die auf die Protagonistin projiziert werden, ihre eigenen Bilder sind. Ich möchte im Folgenden diese Bilder untersuchen. Die Sprache, die sie entstehen lässt, die meine Theatersprache ist, wird nicht das Thema dieser Untersuchung sein. Vielmehr möchte ich auf die Art und Weise, wie sich der mediale Körper zum realen Körper in den Bildern verhält, eingehen.

8.1 Die Strategien der Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen

8.1.1 Die Dekonstruktion des idealen Körpers

Der Blick des sich Betrachtenden in der Protagonistin, der in der Performance die Betrachtete von Szene zu Szene in eine andere Schauspielerin verwandelt, vervielfältigt die Betrachtete manchmal auch innerhalb einer Szene. Es spielen dann mehrere Schauspielerinnen in der Szene, die alle die Protagonistin darstellen. John Berger schreibt:

„Dürer believed that the ideal nude ought to be constructed by taking the face of one body, the breasts of another, the legs of a third, the shoulders of a fourth, the hands of a fifth – and so on.“⁶²⁵

Die Praxis, die der Autor beschreibt, beschränkt sich nicht auf das Werk Dürers. Sie ist fester Bestandteil einer ästhetischen Tradition, die heute noch Geltung hat. *Barbie* und *Lara Croft* sind ihr entsprungen und Orlan unterwandert sie mit ihren Body-Performances. Im Sinne dieser Tradition kann die Vervielfältigung der Protagonistin, wenn sie in mehreren Erscheinungen gleichzeitig auftritt, als eine Parodie der Vorstellung eines idealen Körpers betrachtet werden, der hier nicht vollständig verwirklicht wird, weil sich die Körper der Schauspielerinnen, aus denen der ideale Körper entstehen sollte, nicht zerstückeln lassen. Diese Vervielfältigung kann man in

⁶²⁴ Vgl. Abschnitt 5.2 des II. Kapitels.

⁶²⁵ John Berger, *Ways of seeing*, London, Harmondsworth 1972, S. 62.

mehreren Film- und Bühnenszenen⁶²⁶ beobachten: Die Selbstbilder der Protagonistin sind dann Klone, Doubles oder lebende beziehungsweise richtige Puppen⁶²⁷ (siehe S. 253, Szene 103), die alle auf ein Zuviel verweisen, das von der Verweigerung einer Reduzierung zeugt, die den idealen Körper auszeichnet.

8.1.2 Die Masken⁶²⁸

„Sobald sie aufgesetzt ist, lässt sich die Maske als Paradoxie beschreiben: *Sie zeigt, indem sie verbirgt.*“

Richard Weihe⁶²⁹

I.



Szene 108

Abb. 13

Die in der Inszenierung verwendeten Masken zeigen einen weiteren Versuch des Betrachtenden in der Protagonistin, die Betrachtete in reinen Schein zu

⁶²⁶ HURE, Szenen 60, 79, 99, 103, 108, 109.

⁶²⁷ Sie sind ein Zitat der ‚Living Sculptures‘ von Vanessa Beecroft.

⁶²⁸ Es wurden auf dem Flyer und im Programmheft Bilder benutzt, in denen die Masken vorkommen, womit auf ihre zentrale Bedeutung hingewiesen wird.

⁶²⁹ Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, München 2004, S. 14 [Kursiv im Text; I.M.].

verwandeln. In der ersten Szene⁶³⁰ (siehe Abb. 13), in der sie vorkommen, sind sie ein leeres Zeichen und damit Parodie. Über Masken schreibt Richard Weihe:

„Zur Maske gehört die Suggestion eines Dahinter, und erst die Existenz eines Dahinter weist die Maske als Maske aus; auch wenn nichts hinter der Maske ist, so braucht es doch die Maske, um zu zeigen, dass dahinter nichts ist.“⁶³¹

In diesen Szenen spielen fünf Schauspielerinnen, die Papiertüten vor dem Gesicht tragen, auf denen jeweils das Gesicht der Schauspielerin, die die Maske trägt, abgebildet ist. Nach und nach setzen die Schauspielerinnen die Masken ab und in dem Augenblick, in dem das Gesicht einer Schauspielerin in Erscheinung tritt, sieht der Zuschauer, dass das abgebildete Gesicht auf der Maske ihr Gesicht war. Das dreidimensionale⁶³² lebendige Gesicht der Schauspielerin mag schön sein, es ist aber weniger geheimnisvoll als sein Abbild auf der Maske. Mit diesem Abbild macht sich die Schauspielerin zu einem Anblick. Als Reduktion lassen die Masken eine Vielzahl an Fiktionen zu, die der Zuschauer auf die Protagonistin projizieren kann. Richard Wiehe schreibt:

„Die Maske hat keinen Körper und keine Stimme; sie hat keine Tiefe, keine Intimität und auch keine Seele.“⁶³³

Die Realität hinter der Maske ist immer ernüchternd, weil sie keine Fiktion zulässt. Eigentlich ist das geschminkte Gesicht der Schauspielerinnen aber schon selbst eine Maske. Die Schminke, die Baudrillard als „phallisches Kennzeichen“⁶³⁴ bezeichnet, verwandelt das Gesicht der Schauspielerinnen jeweils in ein phallisches Objekt, das die Maske parodistisch verdoppelt und damit reflektiert. Es ist diese Reflexion, die den Schauspielerinnen eine Stimme gibt, wenn sie die Maske absetzen.

⁶³⁰ HURE, Szene 108.

⁶³¹ Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 17.

⁶³² Dadurch, dass sich die Papiertüte biegt, wenn sie getragen wird, wird das zweidimensionale Bild auf der Maske auch dreidimensional, seine Dreidimensionalität ist aber eine andere als die des Gesichtes der Schauspielerin.

⁶³³ Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 17, S. 51.

⁶³⁴ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 160.

II.



Szene 66

Abb. 14

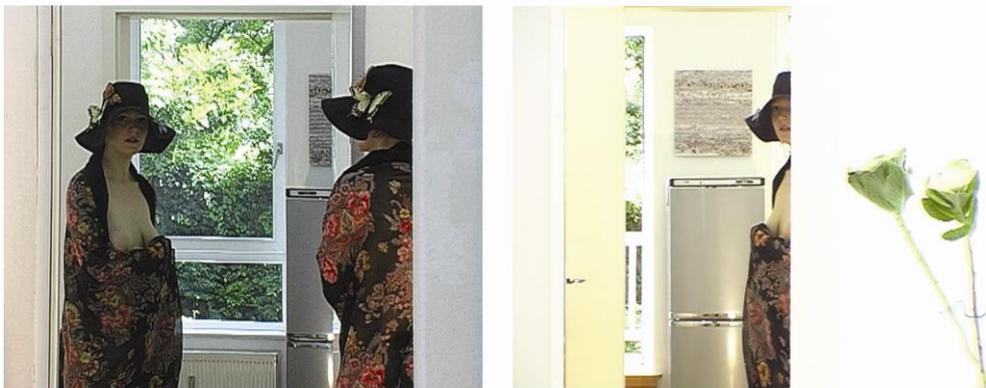
Die zweite Szene⁶³⁵ (siehe Abb. 14), in der Masken eingesetzt wurden, spielt auf der Bühne. Die Szene kam erst in der letzten Fassung der Performance hinzu und ist in der Aufzeichnung deshalb nicht zu sehen. Hier ist es der Körper der Mutter der Protagonistin, der durch eine Maske thematisiert wird: Er wird als Fotodruck zu einer Körpermaske und zum Kostüm der Schauspielerin. Anders als die Gesichtsmasken in der im Absatz I besprochenen Szene zeigt diese Körpermaske traditionell, „indem sie

⁶³⁵ HURE, Szene 66.

verbirgt⁶³⁶: Sie zeigt den Körper, von dem die Protagonistin fürchtet, dass er irgendwann ihr Körper werden könnte. In der Szene liegt die parodistische Geste in dem Absetzen der Maske. Die Protagonistin befreit sich im Laufe der Szene aus einem obszönen realen Körper und erscheint in weiß gekleidet als phallischer Körper und als Allegorie des reinen Scheins. Weil der reale Körper im Roman von Nelly Arcan der Ort von Metamorphosen⁶³⁷ ist, ‚schlüpft‘ die Protagonistin wie aus einem Kokon aus der Körpermaske heraus. Sie lässt die obszöne formlose Gestalt des Körpers ihrer Mutter als leere Hülle zurück.

8.1.3 Das Spiegelkabinett

Es gibt in der Performance eine Filmszene, die nicht in dem Atelier gedreht wurde, das als Hurenzimmer fungiert. Der gewählte Raum ist mit zwei großen Spiegeln ausgestattet, die in den Aufnahmen ein Spiegelkabinett entstehen lassen (siehe Abb. 15).



Szene 20

Abb. 15

Auf Spiegel wird in *Putain* oft angespielt. In vielen Passagen des Romans werden die Verse „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“ aus dem von den Brüdern Grimm aufgezeichneten Märchen *Schneewittchen* zitiert. In der Passage, die der Szene zugrunde liegt, um die es hier geht⁶³⁸, ist dies ebenso der Fall. In dieser Szene

⁶³⁶ Vgl. Zitat am Anfang des Abschnittes. Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 14.

⁶³⁷ Vg. Abschnitt 5.1.3 des II. Kapitels.

⁶³⁸ *HURE*, Szene 20.

sucht die Protagonistin nach den Bildern, welche die anderen in ihr erblicken. Der Spiegel kommt in vielen Aktbildern der Kunstgeschichte vor. John Berger schreibt:

„The real function of the mirror was [...] to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight.“⁶³⁹

Während in traditionellen Aktbildern, in denen ein Spiegel vorkommt, die abgebildete Frau mit ihrem Spiegelbild in Einklang zu sein scheint, ist die Protagonistin in *HURE* es nicht. Sie sagt: „[...] ich schaue nach und sehen nichts von dem, was sie an mir gut gefunden haben [...]“.⁶⁴⁰ Ein Bruch spaltet also die Betrachtete, der sowohl im Roman wie in der Performance das Thema des sich selbst Betrachtenden ist. In *Reflexion vor dem Spiegel* schreibt Farideh Akashe-Böhme:

„Der weibliche Blick, verfremdet durch die männlichen Definitionen und Projektionen, sucht im Spiegel sich selbst in dem anderen, das er erblickt. Aber es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick eines Mannes gibt es ihr nicht zurück.“⁶⁴¹

Auch der Protagonistin im Roman von Nelly Arcan ist ihr Spiegelbild geraubt worden. Es bleibt, sagt sie, eine „Staffage, die zusammenklappt, sobald man ihr den Rücken kehrt“.⁶⁴² Die Spiegel dienen in der Szene dazu, dieses Zusammenklappen zu verhindern. Im Spiegelkabinett steht immer ein Spiegel hinter der Protagonistin. In dem Moment, in dem sie sich umdreht, steht dieser Spiegel vor ihr, der ihren Blick erwidert.

Das Spiegelkabinett vervielfacht die Protagonistin, auch auf medialer Ebene. Die Szene spielt auf beiden großen Projektionsflächen und es werden durch den Schnitt die linke und die rechte Perspektive mehrmals ausgetauscht. Der Wechsel fragmentiert den durch die Spiegel in den zwei Filmsequenzen vervielfachten Anblick der Protagonistin, der als Bild im Spiegel auch noch spiegelverkehrt erscheint. Bei zwei Spiegeln sind es pro Perspektive zwei Spiegelbilder. Mit der Schauspielerin sind es drei Erscheinungen von ihr. Durch das Hin und Her der Bilder auf den Projektionsflächen entstehen auf jeder Projektionsfläche sechs

⁶³⁹ John Berger, *Ways of seeing*, London, Harmondsworth 1972, S. 51.

⁶⁴⁰ Nelly Arcan, *Hure*, S. 23 [Passage 20].

⁶⁴¹ Farideh Akashe-Böhme, *Reflexion vor dem Spiegel*, Frankfurt am Main 1992, S. 10.

⁶⁴² Nelly Arcan, *Hure*, S. 23 [Passage 20].

Erscheinungen der Protagonistin, von denen zwei sie selbst und vier Spiegelbilder sind. Für beide Projektionsflächen sind es dann zwölf Erscheinungen der Protagonistin, die als Fragmente ein schon beinahe kaleidoskopisches Bild schaffen.

Das Spiegelkabinett ist ein Miniaturbild für die gesamte Inszenierung, in der die fünf Projektionsflächen auf der Bühne wie Spiegel sind, die den Anblick der Protagonistin vervielfältigen. Diese Vervielfachung verwirrt sie, sie verwirrt auch den Zuschauer. Sie ist aber gleichzeitig eine Strategie, welche die Protagonistin vor der Begegnung mit einem einzigen Spiegelbild schützt, das ihre „Aufmerksamkeit total beanspruch[en]“⁶⁴³ würde. Farideh Akashe-Böhme schreibt:

„Wäre [Narzissos] eine Frau, er würde bei der ersten Begegnung mit dem eigenen Selbstbild nach Mängeln suchen und nicht vor Sehnsucht dahinschwinden.“⁶⁴⁴

Bevor eine Erscheinung der Protagonistin ihre „Aufmerksamkeit total beansprucht“⁶⁴⁵, lockt immer bereits eine andere Erscheinung von ihr ihren Blick.⁶⁴⁶

8.2 Die Strategien der medialen Inszenierung

8.2.1 Die Dekonstruktion der Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen

Es wurde in der Performance eine Software benutzt⁶⁴⁷, durch die es möglich war, auf mehreren Projektionsflächen die Aufnahmen von Kameras parallel laufen zu lassen. Ohne diese Software wären die Aufnahmen nicht ganz lip-pensynchron, was die Illusion zerstört hätte, dass man die Szene aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig betrachtet. Diese Illusion ermöglicht die Dekonstruktion der Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen und ist damit der Ausgangspunkt der medialen Inszenierung der Performance. Sie gehört zu den Strategien der Szene im Spiegelkabinett, von denen gerade die

⁶⁴³ Nelly Arcan, *Hure*, S. 129 [Passage 78].

⁶⁴⁴ Farideh Akashe-Böhme, *Reflexion vor dem Spiegel*, S. 11.

⁶⁴⁵ Nelly Arcan, *Hure*, S. 129 [Passage 78].

⁶⁴⁶ Vgl. Abschnitt 5 des II. Kapitels. Im Roman von Nelly Arcan verfolgt die Enthüllung der Protagonistin eine ähnliche Strategie.

⁶⁴⁷ „Mastercue“ von V-Man.

Rede war. Die Filmsequenzen auf beiden Projektionsflächen sind in der Szene aber durch den Schnitt stark fragmentiert, in anderen Szenen ist dies nicht der Fall. Dort, wo es für einen Schnitt keinen dramaturgischen Grund gab, galt es ihn zu vermeiden, um die Theatralität zu verstärken, die in *HURE* immer auf der Seite der Rede der Protagonistin steht.

Die Grundidee war, dass es durch die Verdopplung beziehungsweise die Vervielfachung, die zustande kommt, wenn die ungeschnittenen Aufnahmen einer Szene auf den zwei Projektionsflächen und manchmal auch auf den Bildschirmen auf der Bühne parallel laufen, schwer werden würde, die Protagonistin zu verorten, die den Zuschauer dann aus mehreren Perspektiven gleichzeitig ansieht. Sie ist zur gleichen Zeit an mehreren Orten und damit nirgendwo. Die Theaterdramaturgie in den Aufnahmen schafft die Erwartung einer leiblichen Präsenz, die sowohl durch das Medium selbst als durch diese Vervielfachung enttäuscht wird. Der Blick des Zuschauers sucht nach einer ‚Anwesenheit‘, die sich ihm ständig entzieht.

Wenn zwei oder mehr Aufnahmen einer Szene, statt parallel auf verschiedenen Projektionsflächen zu laufen, zu einer filmischen Sequenz zusammengeschnitten werden, die auf einer einzigen Projektionsfläche läuft, wird die Realität, die dargestellt wird, konkreter: In dem Augenblick, in dem die Bilder einer Aufnahme der Protagonistin es verhindern können – sei es auf unstabiler Weise und für eine kurze Zeit –, dass die Bilder aus anderen Perspektiven erscheinen, wird der dargestellte Körper zu einem Objekt. Er kann die Blicke nicht mehr abwehren, die ihn jetzt zweifellos verorten und damit als Objekt konstituieren. Die Inszenierung von *HURE* spielt mit dem Erscheinen und dem Verschwinden der Figur. Niemals darf sie so konkret werden darf, dass der Blick des Zuschauers sie vereinnahmen könnte.

8.2.2 Die Konstruktion des medialen Körpers

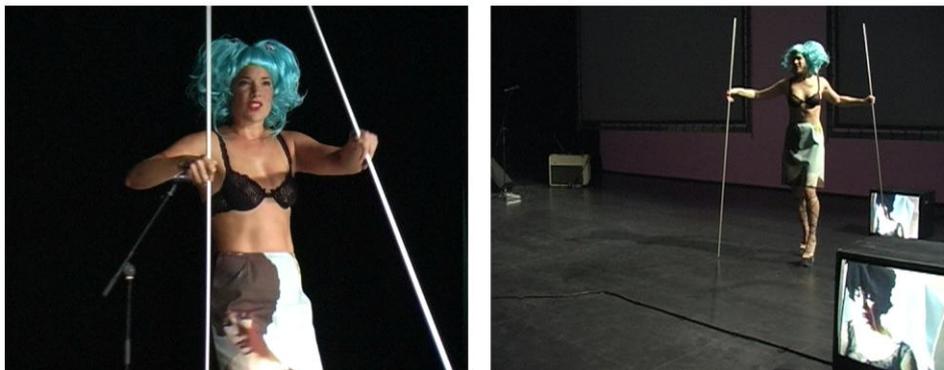
I.

Der Körper, über den die Schauspielerinnen in *HURE* sprechen, ist der mediale Körper, den die Performance schafft und der eine Konstruktion ist. Donna Haraway, die ich am Anfang des Kapitels im Rahmen der Diskussion

über die Neue Pornographie in der Performance⁶⁴⁸ zitierte, spricht in ihrem Aufsatz „A cyborg manifesto“ über „[a kind of] disassembled and reassembled postmodern collective and personal self [...]“.⁶⁴⁹ Die Protagonistin in *HURE* ist kein Cyborg: Außer in der Lustmaschine, die man als surreales Bild für sich betrachten muss, ist die Fiktion, die geschaffen wird, die eines kollektiven Selbst, das nicht daran strebt, neu zusammengesetzt zu werden. Dieses Selbst erinnert an das autofiktive ‚sie‘⁶⁵⁰ in den Filmen von Catherine Breillat, das die Filmmacherin als Ideogramm bezeichnet.

II.

Während die Überlagerung von Erzählebenen in der Performance Ideogramme schafft, erzeugt die Überlagerung verschiedener Erzählweisen etwas, das ich in Bezug auf die poetischen Bilder in Putain nach Roland Barthes *apparition-disparition*⁶⁵¹ genannt habe. Auch hier wird durch die Überlagerung zweier eigentlich inkompatibler Erzählungen die Indifferenz der Realität abgeschüttelt. Durch ein Mehr an Sinn wirkt diese schillernd. Wie im Roman von Nelly Arcan sind die *apparitions-disparitions* in der Performance ein Mittel, mit dem die Protagonistin versucht, trotz der Obszönität der Bilder des Körpers den Zuschauer zu verführen.⁶⁵²



Szene 28

Abb. 16

⁶⁴⁸ Vgl. Abschnitt 2.4 dieses Kapitels.

⁶⁴⁹ Donna Haraway zitiert in in Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, S. 214.

⁶⁵⁰ Vgl. Abschnitt 2.6 des III. Kapitels.

⁶⁵¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, S. 19. Vgl. Abschnitt 4.1.3 des II. Kapitels.

⁶⁵² Vgl. Abschnitt 5.2 des II. Kapitels.

Beispiel 1: Eine Szene⁶⁵³, in der die Schauspielerin auf der Bühne einen Rock anhat, auf dem das Gesicht einer Frau abgebildet ist, das auch auf den drei Bildschirmen auf der Bühne zu sehen ist. Am Rock der Protagonistin gehört das Gesicht zu dem Druckmuster. In der Inszenierung wird es zu dem Gesicht der Frau, die ein Freier auf die Protagonistin projizierte und deren Bild noch an ihr haftet. Das Bild an dem Rock und die Bilder auf den drei Bildschirmen ‚docken‘ aneinander an und es entsteht für den Aufschrei der Protagonistin eine begehbare Raumdiefe. Der Raum selbst ist unreal, aber die Sexszene, die seine Begehung sichtbar macht, ist real (siehe Abb. 16).



Szene 60

Abb. 17

Beispiel 2: Ein weiteres Beispiel liefert eine Filmszene⁶⁵⁴, in der fünf Schauspielerinnen eine nach der anderen nackt vor die weiße Wand im Filmraum auftreten. Die Schauspielerinnen wurden während der Dreharbeiten der Szene auch hinter der Wand, wo sie auf ihren Auftritt warteten, gefilmt und ein wichtiger Aspekt der Szene ist die Gegenüberstellung einer Nacktheit, welche die Schauspielerinnen vor der Wand als öffentlich inszenierten⁶⁵⁵, und einer, die hinter der Wand persönlich wirkt. Es kommt in der Szene aber auch eine Ebene hinzu, die einer anderen Realität angehört. Es wurde eine Sexszene gedreht, in der Nahaufnahmen der Körper der Schauspielerinnen bei ihrem Auftritt vor der Wand liefen. Kurze Ausschnitte aus der Sexszene wurde später in die Filmszene hineingeschnitten, in der ein Kontinuum entsteht, bei dem die Schauspielerinnen von der persönlichen Welt hinter der

⁶⁵³ HURE, Szene 28.

⁶⁵⁴ HURE, Szene 60.

⁶⁵⁵ Diese Inszenierungen sind Zitate der *Big Nudes* von Helmut Newton.

Wand vor die Wand treten, von wo sie plötzlich ohne Bruch auf dem kleinen Monitor mitten in der Sexszene zu sehen sind, wo der Sex mit einem Freier ihre Auftritte mit einer obszönen Körperlichkeit infiziert (siehe Abb. 17).

III.

In der Szene, die das Schlusslied einleitet, wird der mediale Körper als Illusion, seine Konstruktion als Täuschung und als Trick entlarvt. Die Szene schließt an die Szene an, über die ich in Bezug auf die Dekonstruktion des idealen Körpers gesprochen habe.⁶⁵⁶ Am Ende der Szene bleiben vier der Schauspielerinnen als *tableau vivant* dort, wo sie sich gerade befinden. Eine von ihnen – die Hauptdarstellerin – dreht sich um und geht. Nachdem sie hinter der weißen Wand verschwunden ist, hört man ihre Schritte und bald erscheint sie auf der Bühne, als wäre sie von der Filmrealität in die Bühnenrealität übergegangen. Sie beginnt zu reden. Irgendwann dreht sie sich um und spricht mit einer der Schauspielerinnen im Filmraum, die auch antwortet, was den Eindruck bekräftigt, es würden beide Räume ein und derselbe Realität angehören. Durch die Naivität des Vorgangs wird die Illusion aber gleichzeitig zerstört. Die mediale Welt der Performance ist nur Schein und die Sichtbarkeit, die der mediale Körper verspricht, nur ein Spiel: Auf der Bühne muss die Protagonistin durch einen extrem schmalen Lichtweg gehen, in dem ihre Sichtbarkeit alles andere als gesichert ist.

IV.

Jede Szene verfolgt in der Performance eine eigene Erzählstrategie und schafft eine Geschichte, die genauso wie die Passagen im Roman für sich stehen kann.⁶⁵⁷ In der Summe sind diese Geschichten für den medialen Körper wie die sukzessiven Aufnahmen der photographischen Dekonstruktion einer Bewegung, von der man hier nie weiß, wo sie hinführen wird. Nicht einmal am Ende der Performance, nachdem der mediale Körper als Illusion entlarvt worden ist, kommt sie zu einem Halt: Im Schlusslied wird sie weitergeführt. In *Of other bodies: the intermedial gaze in performance* schreibt Meike Wagner:

⁶⁵⁶ HURE, Szene 108.

⁶⁵⁷ Es konnten aus diesem Grund aus einigen Filmszenen Kurzfilme entstehen.

„The gaze distinguishes the visible from the invisible, but it is not a fixed perspective [...] Technical apparatus, on the other hand, set a constant limit and cut off a well-demarcated invisible. Only a radical break, the violent penetration of a technical disturbance or a medial operation, can rework the technical framing. This is the moment when the artist can appropriate and subvert the hermetic medial set-up.“⁶⁵⁸

Die Rahmen, die die Projektionsflächen in der medialen Welt von *HURE* schaffen, definieren ein Feld des Sichtbaren, das sich von Szene zu Szene verändert. Um der Protagonistin zu folgen, muss sich der Zuschauer ständig neu orientieren, und obwohl sich die Protagonistin zu einem Anblick macht, den er in den Filmbildern aus größter Nähe betrachten kann, muss der Zuschauer ständig befürchten, dass er ihre Spur verliert oder dass ihm etwas entgeht. Die Wiederholung des Striptease in *Putain* habe ich mit dem Tanz der Derwische verglichen.⁶⁵⁹ Hier findet ein Maskenball statt. Die Nacktheit der Schauspielerinnen offenbart sich, die Protagonistin trägt aber immer neue Masken, die die „strickt reale[n] Ereignisse und Fakten“⁶⁶⁰ dieser Nacktheit unrekonstruierbar werden lassen. Ihre Rede bleibt als körperloser Aufschrei von der Unrast des Tanzes, den sie vorführt, unberührt.

⁶⁵⁸ Meike Wagner, „Of other bodies: the intermedial gaze in performance“, in: Freda Chapple und Chiel Kattenbelt (Hrsg.): *Intermediality in Theater and Performance*, Amsterdam und New York 2006, S. 130.

⁶⁵⁹ Es konnten aus diesem Grund aus einigen Filmszenen Kurzfilme entstehen.

⁶⁶⁰ Vgl. Abschnitt 7.2 des I. Kapitels. Serge Doubrovsky, „Nah am Text“, in: *Kultur und Gespenster. Dossier „Autofiktion“*, Ausgabe 7/2008, S. 123.

Zusammenfassung

Ausgangspunkt dieser Arbeit war ein Essay, das im Jahr 2002 unter dem Titel *Le nouvel ordre sexuel* in Frankreich erschienen ist. Darin bespricht der Autor Werke, die er als pornographisch bezeichnet, obwohl einige von ihnen das traditionelle Ziel der Pornographie konsequent verfehlen: Sie erregen sexuell nicht bzw. es liegt nicht in der Absicht ihrer Autoren, sexuell zu erregen. Kern meiner Arbeit war die Analyse dieser Werke. Insbesondere habe ich mich mit den Werken beschäftigt, die der Autor in einem Kapitel des Essays behandelt, das „Neue Pornographie?“ überschrieben ist. Wie ich dargelegt habe, kann man in Bezug auf die dort behandelten Werke von einem Genre sprechen, das ich in Antwort auf die Frage, die der Titel stellt, ‚Neue Pornographie‘ nenne. Die nähere Betrachtung der Merkmale, durch die sich die Werke von traditionellen pornographischen Werken unterscheiden, will eine theoretische Basis für eine Diskussion schaffen, die bis heute in Frankreich, aber auch in Deutschland stark emotional geführt wird.

Die Entstehung der ersten Werke, die man der Neuen Pornographie zuordnen kann, geht auf den Anfang der 1990er Jahre zurück. Ein politisches System lag in Trümmern, die Welt schien eine andere geworden zu sein und das hatte für das abendländische Denken Konsequenzen, die es erst einmal auszuloten galt. Eher als von einem Rückzug und einem Abschied vom Politischen möchte ich diese Zäsur als Verschiebung des politischen Diskurses an einen anderen Ort bezeichnen. Im Zentrum des Interesses steht zu jener Zeit der Mensch als Individuum und mit ihm der Körper dieses Individuums, der als Körper eines Einzelnen nun mal aus Fleisch und Blut ist. In Frankreich, wo die meisten Werke der Neuen Pornographie entstanden, gab eine besondere kulturgeschichtliche Ausrichtung der Philosophie dieser Verschiebung eigene Impulse. Im Jahr 2000 erscheint Jean-Luc Nancys Essay *Corpus*, in dessen Betrachtung der „Körper im Genuss“ einen bedeutenden Platz einnimmt. Die Beschäftigung mit dem sinnlichen Körper und mit seiner Repräsentation ist um die Jahrhundertwende auch in der

deutschen öffentlichen Diskussion allgegenwärtig. Im Folgenden möchte ich die Grundzüge der Neuen Pornographie rekapitulieren.

1. Das Subjekt der Rede

Es sprechen in der Neuen Pornographie Frauen über ihre Sexualität. Die Sprache, die sie benutzen, ist nicht die Sprache des *Empfindens*, die die feministische Theorie der Nachkriegzeit propagierte. Es ist eine Sprache der *Beschreibung*: eine Sprache des Auges und eine Männersprache, die die Rede der Autorinnen auf der Seite des Logos verankert, zu dem der Frau traditionell der Zugang verwehrt wird. Dass es gleichzeitig zur Dynamik des Logos gehört, den Körper der Frau auszuhöhlen und zu einer reinen Stütze phantasmatischer Bilder zu machen, ist ein konstitutiver Widerspruch im Diskurs der Neuen Pornographie. Nicht zuletzt ist es dieser Widerspruch, der die Tür zur emotionsgeladenen Diskussion der Werke öffnete.

Neue Pornographie ist ein autofiktionales Genre. Serge Doubrovsky, der den Begriff ‚Autofiktion‘ prägte, spricht in Hinsicht auf ihn von einer „Fiktion realer Ereignisse und Fakten“. Persönliche Erinnerungen bilden das Material für das Werk: als einzelne Fragmente, die im Text Fragmente bleiben und nach fiktionalen Gesetzen zusammengesetzt werden. Doubrovskys Begriffbestimmung ist nicht für alle Werke, die man als autofiktiv bezeichnet, in gleichem Maße gültig. Das jeweilige Verhältnis zwischen Realität und Fiktion variiert. Das Verfahren, das er beschreibt, ähnelt aber dem der Neuen Pornographie. Das Authentizitätsdiktat, dem das biografische Material gehorchen soll, und der gleichzeitige Abschied von diesem Diktat durch die freie Verarbeitung des Materials, was Doubrovsky als „Abenteuer der Sprache“ bezeichnet, schaffen eine performative Ebene, die in den Werken der Neuen Pornographie dafür bürgt, dass die Worte, die über den Körper der Frau gesprochen werden, in jedem Augenblick die einer Frau sind, die über ihren eigenen Körper spricht und dass diese Frau trotz der Intimität ihrer Rede außer referenzieller Reichweite bleibt.

2. Die Strategie

Von Foucaults Analyse des Verhältnisses von Macht und Sexualität ausgehend, zeigte Linda Williams 1989 in *Hard Core*, dass die Pornographie obsessiv versucht, den Körper der Frau zum Reden zu bringen. Die Weiblichkeit „zieht sich in [ihr] Geheimnis zurück“, sagte Emmanuel Lévinas in den *Gesprächen mit Philippe Nemo* in Bezug auf das Verhältnis zwischen Andersheit und Eros. Der Körper, der in der Pornographie zum Reden gebracht werden soll, ist der Körper eines „Von-sich-Anderen“ ohne Kopf und daher auch ohne eigene Stimme. Die Stimme, mit der er scheinbar redet, ist eine fremde Stimme und eine Täuschung: eine Stimme ohne Körper, die verspricht, die Wünsche des Lesers oder Zuschauers zu erfüllen.

Der Körper, um den es in der Neuen Pornographie geht, hat kein Geheimnis, in das er sich zurückziehen könnte. Als Betrachtete nimmt die Protagonistin die Position der Abwesenheit ein, die ihr in der Pornographie traditionell zugewiesen wird: Sie verwandelt sich in eine Projektionsfläche für die Wünsche des Lesers oder Zuschauers. Als Erzählerin ist sie ein Double der Autorin und diese hat eigene Wünsche. Das phantasmatische Bild, das nicht verhindert wird und an diesem Ort auch nicht verhindert werden kann, wird von einem Bild überlagert, in dem die Protagonistin erscheint und die Autorin erkennbar wird. Es ist eine komplizierte Art und Weise, in der hier über den eigenen Körper geredet wird, aber indem sich die Autorin dem Code, der im patriarchalischen Repräsentationssystem die Abbildung des weiblichen Körpers leiten soll, fügt, bekommt ihre Protagonistin eine Stimme. Mit dieser Stimme, die auch ihre Stimme ist, infiltrierte die Autorin die symbolische Ordnung: Das *parodistische* Bild durchdringt die Leere des pornographischen Bildes, das in Erscheinung tritt und damit keine reine Leere mehr ist. Die Präsenz, die sich manifestiert, wehrt die Projektionen des Lesers oder Zuschauers ab und ist der Grund dafür, dass hier im Sinne der traditionellen Pornographie das Ziel verfehlt wird.

Die Parodie hat als Stilmittel in der Kunst von Frauen – vor allem in der bildenden Kunst und in der Performance – eine beachtliche Tradition. Sie

wurde oft in Verbindung mit dem Phänomen der Hysterie als Strategie dargelegt. Immer geht es darum, mit künstlerischen Mitteln die Vereinnahmung des weiblichen Körpers zu thematisieren, die der hysterische Körper real versucht abzuwehren. Das parodistische Verfahren schreibt in die Werke der Neuen Pornographie einen Widerspruch ein, den ich in der Arbeit mit dem Widerspruch im libertinen Roman des 18. Jahrhunderts in Verbindung bringe. Jenseits der Art der Einschreibung, die jeweils eine andere ist, gibt es auch eine inhaltliche Verschiebung. Während sich der Widerspruch im libertinen Roman im Zusammenspiel zwischen rationalen Argumenten auf der einen Seite und Verführung auf der anderen herausbildet, sind Argumentation und Verführung in der Neuen Pornographie verschiedene Zeichen ein und derselben Realität, die nach den Worten von Christina von Braun der Logos „für sich geschaffen hat“. Thema sind hier nicht die Empfindungen des Körpers, sondern es geht um den Blick auf den Körper, dessen Lust zwischen Fetischisierung und Wahrheit Objekt dieses Blickes ist. Dass der Blick im patriarchalischen Repräsentationssystem darauf programmiert ist, den Körper der Frau zu entkörperlichen, wissen die Autorinnen der Neuen Pornographie. Würden sie den Körper diesem Blick entziehen, würden sie ihn auch dem Willen zum Wissen entziehen, der vom Sehen – seinem wichtigsten Instrument – untrennbar ist. Der Wille zum Wissen ist ein wichtiger Motor für ihr Schreiben und die Autorinnen wollen in einer logozentrischen Welt Gehör finden. Der Widerspruch, in dem die Autorinnen der Neuen Pornographie gefangen sind, ist nicht mehr der zwischen Rationalität und Sinnlichkeit, sondern der zwischen zwei Prozessen des Sehens, von denen der eine zur Realität des Logos gehört und der andere diese mit den Mitteln des Logos zu unterlaufen versucht.

3. Die ‚Wiederbelebung‘

Der pornographische Blick ist ein getriebener Blick. Er irrt am Körper einer meist anonym bleibenden Frau umher und versucht, diesem Körper das Geheimnis zu entlocken, in das sich das Weibliche „zurückzieht“. Der Blick der Autorinnen der Neuen Pornographie, die die Existenz eines solchen Geheimnisses verneinen, ist kein *getriebener*, sondern ein *genauer* Blick, der

sich zum Ziel setzt, die Sexualität einer bestimmten Frau darzustellen. Der Körper, der enthüllt wird, hat nach den Worten von Jean-Luc Nancy „Spalten“, „Öffnungen“ und „Zonen“, die als Schauplätze des Begehrens den Blick des Lesers oder Zuschauers anlocken. Im Akt der Wiederbelebung, um den es den Autorinnen der Neuen Pornographie geht, gleitet der Blick an der Oberfläche des betrachteten Körpers entlang. Die in den Werken zum Ausdruck kommende Obszönität ist die eines Körpers, der „seine Ausdehnung genießt“ und nicht seine Krümmung um die eine oder andere Spalte, Öffnung oder Zone. Dieser Körper genießt für sich selbst und widersetzt sich damit entschieden seiner Rolle in der patriarchalischen Geschlechtsordnung.

4. Die medialen Aspekte der Neuen Pornographie

Während die Sprache und der Blick in den Werken der Neuen Pornographie dem Pornofilm entliehen sind, sind es selten dessen Bilder, die parodiert werden. Oft sind es Bilder aus der Malerei, aber alle männlichen Inszenierungen des weiblichen Körpers können zur Quelle dieser Bilder werden. Findet bei dem parodistischen Verfahren ein Medienwechsel statt, wird mit dem Bild, das parodiert wird, auch die Syntax des Mediums, in dem dieses Bild ursprünglich vorkommt, in den parodistischen Text übernommen. Die Hybridisierung, die daraus resultiert, ist ein Wesenszug der Werke der Neuen Pornographie. Sie gehört sowohl in den literarischen wie in den multimedialen Werken zum „Abenteuer der Sprache“, von dem Doubrovsky sagt, dass es die Fiktion im autofiktionalen Werk generiert, und ist insofern Teil der Strategie des Diskurses, als die intermediale Sehweise den Blick generell – damit auch den Blick auf den Körper der Frau – bereits thematisiert, bevor die Protagonistin anfängt zu reden.

Im Medium der Schrift ist dieser Körper als Sprachkörper, im Film und auch auf der Bühne ist er als Bild-Körper wahrnehmbar. Der Modus der Rezeption ist ein anderer, dies ändert an der Strategie, die die Neue Pornographie verfolgt, aber nichts: In allen Werken blickt der Leser bzw. der Zuschauer auf einen Körper, der gleichzeitig seine Entkörperlichung feiert und seine

Wiederbelebung erwirken will. Die suggestive Gewalt des Visuellen hat in den multimedialen Werken aber eine Vervielfältigung bzw. eine Verschachtelung der diegetischen Welt zur Folge, die bewirkt, dass trotz des Eindrucks von Authentizität, den die Bilder vermitteln, das ‚Ich‘, das die Wiederbelebung seines Körpers erstrebt, fraglich wird. Das Subjekt der Rede ist immer noch autofiktiv, aber es existiert nicht mehr und die Referentialität, die sich herstellt, ist in ständigem Fluss und erweist sich so als Schein. Die Protagonistin löst sich in einer Vielzahl von Blicken und Stimmen auf.

Film und Theater lassen eine der Erzählung fremde Realität in Erscheinung treten: die der Darsteller, die trotz der Fremdbestimmung ihres Handelns als leibliche Präsenz sie selbst sind. Zu dieser Realität kommt hier die einer pornographischen Erzählung hinzu, deren Bilder die spezifische Materialität der Körper der Darsteller sichtbar werden lässt, die der pornographische Körper eigentlich leugnet. Die Wahrnehmung der Figuren gleitet zwischen der Wahrnehmung dieser Materialität und ihrer Fokussierung auf den pornographischen Körper hin und her und damit wird der pornographische Körper auf Abstand gehalten. Der Blick, der diese Materialität hervorhebt, ist der Blick der Regisseurin, die auch die Autorin sein kann. Falls sie es nicht ist, kommen ein zusätzlicher Blick und eine weitere Erzählebene hinzu. Die Protagonistin wird weniger dargestellt, als dass sie sich durch die Prozesse ihrer Verkörperung ‚ereignet‘, die in den Worten von Catherine Breillat ein ‚Ideogramm‘ – man könnte auch Palimpsest sagen – bilden.

In der pluralen Realität, die sich dabei konstituiert, ist die Rede der Protagonistin mehrstimmig. Als gesprochener Text, also als auditives Material, gehört diese Rede in den multimedialen Werken – und da am deutlichsten im Film – einem anderen Medium an als die Bilder. Die vom Körper getrennte Stimme, mit der hier geredet wird, ist der Ort einer Überlagerung von autofiktiven Stimmen, die die hinzugetretene Realität der Darsteller einbezieht und deren Komplexität eine referenzielle Festlegung endgültig verhindert. Es spricht ein polyfoner Chor und als gleichzeitiges Sprechen von vielen Stimmen kann seine Rede keinem leibhaftigen Körper

zweifelloos zugeordnet werden. Diese Rede gehört einer Art ‚Zwischen-Körper‘ an, der aber kein kollektiver Körper ist. Die Frau, die spricht, wird niemals auf eine ‚Weiblichkeit‘ reduziert, die sie notwendigerweise dazu verurteilen würde, sich zu verbergen. Immer geht es in der Neuen Pornographie darum, dass gezeigt und gesagt wird.

5. Neue Pornographie und Post Porn

Zum Schluss möchte ich noch ein paar Worte zur Post-Porn-Ästhetik bzw. zum Verhältnis von Neuer Pornographie und Post Porn sagen, dessen Bedeutung – vor allem im Film und in der Performance – in den letzten Jahren stark zugenommen hat. Der Begriff ‚Post Porn‘, den Annie Sprinkle Anfang der 1990er Jahre prägte und der, als ich mit der Arbeit anfang, noch eng mit ihrem Namen, mit ihrer Arbeit sowie mit Body Art verbunden war, wird heute benutzt, um pornographische Arbeiten generell zu kennzeichnen, die die Normen des Mainstream-Pornos nicht erfüllen bzw. sie zu überschreiben versuchen. Dass es überhaupt einen Begriff dafür gibt, ermöglicht eine neue Diskussion. Die Ungenauigkeit des Begriffes erschwert eine solche gleichzeitig.

Auch in dem weit gefassten Sinn, den Post Porn heute hat, kann man Neue Pornographie nicht als post-pornographisch bezeichnen. Neue Pornographie und Post Porn sind unterschiedliche Diskurse und dafür gibt es im Wesentlichen zwei Gründe.

Erstens: Zur kritischen Auseinandersetzung der Neuen Pornographie mit den Gesetzen der patriarchalischen Geschlechtsordnung gehört keine Absage an die heterosexuelle Matrix, die diese Gesetze voraussetzen und auch stützen, und damit zeigt sich eine gewisse Nähe der Autorinnen zum sogenannten „French Feminism“. Post Porn steht dagegen der Queer-Theorie nahe, deren Intention die Verwerfung dualistischer Identitätskonzepte ist. Da es gilt, die Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ zu überwinden, wird die Auslöschung der Frau in pornographischen Szenarien mit Gelassenheit betrachtet. Es geht Post

Porn nicht um die Wiederbelebung eines entkörperlichten weiblichen Körpers, sondern um die Erschaffung neuer Kategorien und neuer Körper.

Zweitens: Während die Strategie der Neuen Pornographie, wie ich gezeigt habe, *parodistischer Natur* ist, beruht die Strategie von Post Porn nach Genettes Schema auf *Persiflage*. Die Beziehung zum Hypotext ist eine andere, hier geht es um Nachahmung. Das Geheimnis, das Pornographie traditionell dem Körper der Frau zu entlocken versucht und das Neue Pornographie verneint, wird in post-pornographischen Inszenierungen bejaht. Die Suche nach diesem Geheimnis wird ad absurdum geführt und das Geheimnis ist nicht mehr das Geheimnis einer Weiblichkeit, die in den Werken nur noch in der Form frei flottierender Zeichen vorhanden ist. Es ist hier der Ort einer politischen Position: Es geht Post Porn um die Darstellung einer alternativen Wirklichkeit und nicht um die Dekonstruktion der eigenen Realität, was das Thema der Neuen Pornographie ist. In post-pornographischen Werken wird das Bestehende durch Überführung in eine Art Simulationsmodus abgeschafft.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärliteratur:

Angot, Christine: *Interview*, Paris 1995.

— *L'inceste*, Paris 1999.

— *Quitter la ville*, Paris 2000.

Apollinaire, Guillaume: *Les onze mille verges*, Paris 1973 (1907).

Arcan, Nelly: *Putain*, Paris 2001 / *Hure*, München 2002 (dt. Übers.: Holger Fock und Sabine Müller) / *Whore*, New York 2005 (engl. Übers.: Bruce Benderson).

— *Folle*, Paris, 2004.

— *A ciel ouvert*, Paris 2007.

Arsan, Emmanuelle: *Emmanuelle*, Paris 1959.

Bourdon, Sylvie: *L'amour est une fête*, Paris 2001 (1976).

Breillat, Catherine: *Scénario Romance*, Paris 1999.

— *Une vraie jeune fille*, Paris 2000.

— *Pornocratie*, Paris 2001.

Cadalen, Sophie: *Le divan*, Paris 1999.

— *Tu meurs*, Paris 2001.

Camus, Renaud: *Tricks*, Paris 1988 (1979).

Castillon, Claire: *Le grenier*, Paris 2000.

Cleland, John: *Die Memoiren der Fanny Hill* (engl. *Memoirs of a woman of pleasure*), Reinbek bei Hamburg 1980.

Cusset, Catherine: *Jouir*, Paris 1997.

Darrieussecq, Marie: *Truismes*, Paris 1996.

Despentes, Virginie: *Baise-Moi*, Paris 1994.

— *Mordre au travers*, Paris 1999.

— *Les chiennes savantes*, Paris 2001.

Djian, Philippe: *Vers chez les blancs*, Paris 2000.

Doubrovsky, Serge: *Fils*, Paris 1977

Dustan, Guillaume: *Nicolas Pages*, Paris 1999.

— *Génie divin*, Paris 2001.

Ernaux, Annie: *Passion simple*, Paris 1991.

— *Se perdre*, Paris 2001.

Faust, Marjorie: *Salle de réveil*, Paris 1999.

Groult, Benoîte: *Les vaisseaux du cœur*, Paris 1988 (dt.: Salz auf unserer Haut).

Henric, Jacques: *Légendes de Catherine M.*, Paris 2001.

Houellebecq, Michel: *Extension du domaine de la lutte*, Paris 1994.

— *Les particules élémentaires*, Paris 1998.

— *Plateforme*, Paris 2001.

Kafka, Franz: *In der Strafkolonie*, Berlin, 1995 (1919).

L., Marie: *Confessée*, Paris 1996.

Laclos, Chodelos de: *Les liaisons dangereuses*, Paris 1952 (1782).

Laurens, Camille: *Dans ces bras-là*, Paris 2000.

Lautréamont, Isidore Ducasse Le Comte de: *Les Chants de Maldoror*, Paris 2001 (1869).

Leduc, Violette: *Thérèse et Isabelle*, Paris, 2000 (1955).

— *La Bâtarde*, Paris 1964.

Legendre, Claire: *Viande*, Paris 1999.

Leiris, Michel: *L'âge d'homme*, Paris 1939.

Massat, Alice: *Le ministère de l'intérieur*, Paris 1999.

Millet, Catherine: *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris 2001.

Nimier, Marie: *La nouvelle pornographie*, Paris 2000.

Nobécourt, Lorette: *La conversation*, Paris 1998.

Réage, Pauline: *Histoire d'O*, Paris 1954.

Restif de la Bretonne, Nicolas-Edmé: *Le pornographe*, Genève 1988.

Reyes, Alina: *Le boucher*, Paris 1988 (dt.: Verführt!).

Roche, Charlotte: *Feuchtgebiete*, Köln 2008.

Rozen, Anna: *Plaisir d'offrir, joie de recevoir*, Paris 1999.

Shalev, Zeruya: *Liebesleben*, Berlin 2000.

Sorrente, Isabelle: *L.*, Paris 2001.

Sekundärliteratur:

Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): *Reflexionen vor dem Spiegel*, Frankfurt am Main 1992.

Allmer, Patricia: „Framing the Real: Frames and Processes of Framing in René Magritte's Oeuvre“, in: Wolf, Werner und Bernhart, Walter: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam und New York 2006, S. 113-138.

Anonym: „ZEIGELUST SCHAULUST Die nackte Wahrheit“, in: Geo Wissen, Nr. 35/2005.

Argand, Catherine: „Mon corps ce héros“, in: Lire, September 2001, online im Internet, URL: www.lire.fr/enquete.asp/idC=37426 (Stand : 23.12.2008).

Ariès, Philippe / Duby, Georges (Hrsg.): *Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1986.

Auslander, Philip: *From Acting to Performance*, London und New York 1997.

Authier, Christian: *Le nouvel ordre sexuel*, Paris 2002.

Balme, Christopher, B.: „Robert Lepage und die Zukunft des Theaters“, in: Leeker, Martina (Hrsg.), *Maschinen, Medien, Performances*, Berlin 2001, S. 668-683.

Barthes, Roland: *S/Z*, Paris 1970.

— „L'effet de réel“, in: Marty, Eric (Hrsg.), *Œuvres complètes*, Band 2: 1966-1973, Paris 1994.

— *Le plaisir du livre*, Paris 1973.

- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975.
- *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971.
- Bataille, Georges: „L'érotisme“ (1957), in: Ders., *Œuvres complètes X*, Paris 1987.
- Baudrillard, Jean: *Von der Verführung*, München 1992.
- *Das andere Selbst*, Wien 1987.
- *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.
- „Der schönste Konsumgegenstand: Der Körper“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.), *Ich habe einen Körper*, München 1981.
- Berger, John: *Ways of seeing*, London, Harmondsworth 1972.
- Benthien, Claudia / Wulf, Christoph (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Bischoff, Doerte, Wagner-Egelhaaf, Martina: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit*, Freiburg im Breisgau 2003.
- *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt*, Heidelberg 2006.
- Birringer, Johannes: *Theater, Theory, Postmodernism*, Bloomington und Indianapolis 1991.
- Blanchot, Maurice: *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Saint-Clément-la-Rivière 1986.
- Boenisch, Peter M.: „Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theater, Media, Intermedial Performance“, in: Chapple Freeda und Kattenbelt, Chiel, *Intermediality in Theater and Performance*, Amsterdam und New York 2006, S. 103-116.
- Bourdieu, Pierre: *La domination masculine*, Paris 1998.
- Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung*, Berlin 2005.
- Braun, Christina von: *Nicht Ich*, Frankfurt am Main 1985.
- Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1982.
- Breillat, Catherine: *Corps amoureux*, Paris 2006.
- „De la femme et la morale au cinéma, de l'exploitation de son aspect physique, de sa place dans le cinéma: comme auteur, comme actrice, ou comme sujet“, in: Dies., *Scenário Romance*, Paris 1999, S. 8-20.

- Bronfen, Elisabeth: „Die Versuchungen des Körpers“, in: *du*, Nr. 4/1998.
- Brook, Peter: *The empty space*, New York 1968.
- Bruckner, Pascal / Finkielkraut, Alain: *Die neue Liebesunordnung*, München und Wien 1979.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.
- Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, London und New York 1996.
- Colonna, Vincent: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris 2004.
- Conboy, Katie (Hrsg.): *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*, New York 1997.
- Cornell, Drucilla: *Die Versuchungen der Pornographie*, Frankfurt am Main 1997.
- Creed, Barbara: *The monstrous woman*, London und New York 1993.
- Cusset, Catherine (Hrsg.): *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998.
- *No Tomorrow. The Ethics of Pleasure in the French Enlightenment*, Charlottesville und London 1999.
- Debord, Guy: *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris 1988.
- Deeds Ermarth, Elizabeth: „The Crisis of Realism in Postmodern Time“, in: George Levine (Hrsg.), *Realism and Representation*, Madison, Wisconsin, London 1993, S. 214-224.
- Dejean, Joan: *The reinvention of obscenity: sex, lies, and tabloids in early modern France*, Chicago und London 2002.
- De Lauretis, Teresa: *Alice doesn't*, Bloomington 1982.
- Despentes, Virginie: *King Kong Théorie*, Paris 2006.
- Dixon, Steve: *Digital Performance*, Cambridge 2007.
- Dolar, Mladen: „The object voice“, in: Slavoj Žižek / Renata Salecl (Hrsg.), *gaze and love as love objects*, Durham und London 1996, S. 7-31.
- Dobrovsky, Serge / Lacarme, Jacques / Lejeune, Philippe (Hrsg.): *Autofictions & Cie*, Nanterre 1993.
- Dobrovsky, Serge: „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, in: Ders., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris 1988, S. 61-79.

- „Les points sur les ‚i‘“, in: Jean-Louis Jeannelle / Catherine Viollet, *Genèse et autofiction*, Louvain-la-neuve, 2007, S. 53-68.
 - „Nah am Text“, in: *Dossier: „Autofiktion“*, zusammengestellt von Claudia Gronemann und der Redaktion, Kultur & Gespenster, Ausgabe 7/ Herbst 2008.
- Dubost, Jean-Pierre: „Libertinage and Rationality. From the ‚Will to Knowledge‘ to Libertine Textuality“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 52–78.
- Duden: Deutsches Universal Wörterbuch, neu bearb. u. stark erw. Auflage, Mannheim, Wien, Zürich 1989.
- Ernaux, Annie: „Vers un je transpersonnel“, in: Serge Doubrowski / Jacques Lecarme / Philippe Lejeune (Hrsg.), *Autofictions & Cie*, Nanterre 1993, S. 219–221.
- Etchegoin, Marie-France: „Quand les femmes disent tout“, in: Le Nouvel Observateur, 24–30 Mai 2001.
- Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002.
- Evrard, Franck: *Michel Foucault et l'histoire du sujet en Occident*, Paris 1995.
- Fischer-Lichte, Erika: „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 141-162.
- Fischer-Lichte, Erika / Fleig, Anne (Hrsg.): *Körperinszenierungen*, Tübingen 2000.
- Fischer-Lichte, Erika / Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen und Basel 2000.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001.
- Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel (Hrsg.): *Wege der Wahrnehmung*, Berlin 2006.
- Flaßpöhler, Svenja: *Pornographie und das moderne Subjekt*, Frankfurt, New York 2007.
- Forte, Jeanie K: „Women’s performance art“, in: Lizbeth Goodman (Hrsg.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London 1998, S. 236-240.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris 1976.
- Frappier-Mazur, Lucienne: *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris 1991.

- „Sadean Libertinage and the Esthetics of Violence”, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 184-198.
- Freyermuth, Gundolf S.: „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität”, in: Ders. (Hrsg.), *Intermedialität / Transmedialität*, Figurationen Nr. 02/2007.
- Gasparini, Philippe: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris 2004.
- Gehrke, Claudia: *Frauen und Pornographie*, Tübingen 1988.
- Genette, Gérard: *Palimpseste*, Frankfurt am Main 1993.
- Goulemot, Jean Marie: *Gefährliche Bücher*, Reinbek bei Hamburg 1993.
- „Toward a Definition of Libertine Fiction and Pornographic Novels”, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 133-145.
- Gregson, Ian: *Postmodern Literature*, New York 2004.
- Grell, Isabelle: „Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’*autofiction*“, in: Jean-Louis Jeannelle und Catherine Viollet (Hrsg.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-neuve 2007, S. 39-52.
- Gronemann, Claudia: *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*, Hildesheim Zürich New York 2002.
- Gronemann, Claudia / de Toto, Alfonso: *Theorie und Praxis neuer Autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim Zürich New York 2004.
- Grosenick, Uta: *Women Artists*, Taschen, Köln, 2005.
- Groult, Benoîte: *Ainsi soit-elle*, Paris 1975.
- Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Lieferung 37: Futurismo, musica futurista – Groove – Melopoiia – Menuett – Refrain – Syncopa / Synkope – Verismo, Stuttgart 2004.
- Hauser, Arnold: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964.
- Henke, Silvia: „Ich nehme an, es kann befremdlich wirken“, in: Katharina Baisch (Hrsg.), *Gender Revisited*, Stuttgart und Weimar 2002.

- Hubier, Sébastien: *Littératures intimes*, Paris 2003.
- Hunt, Lynn (Hrsg.): *The Invention of Pornography Obscenity and the Origin of Modernity 1500–1800*, New York 1993
- Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt am Main 1980.
- *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979 (1977).
- Jameson, Fredric: *Signature of the visible*, New York und London 1990.
- Jeannelle, Jean-Louis / Viollet, Catherine: *Genèse et autofiction*, Louvain-la-neuve, 2007.
- Jones, Amelia: *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis und London, 1998.
- Jourde, Pierre: *Littérature et authenticité*, Paris 2005.
- Kakoudaki, Despina: "Pinup: The American Secret Weapon in World War II", in: Linda Williams (Hrsg.), *porn studies*, Durham und London 2004, S. 335-369.
- Kappeler, Susanne: *Der Wille zur Gewalt*, München 1994.
- Kavanagh, Thomas M.: *Aesthetics of the Moment*, Philadelphia 1996.
- Lancelin, Aude: „Despentes à sang pour sang“, in: *Le Nouvel Observateur*, 22.06.2000.
- Lecarme Jacques / Lecarme-Tabone, Eliane: *L'autobiographie*, Paris 1997/99.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.
- Lehr, Thomas u. a.: „Wenn alles erlaubt ist. Sex, Lust und Schreiben“, in: *Literaturen* 5/2001.
- Leiris, Michel: „De la littérature considérée comme une tauromachie“ in: Ders., *L'âge d'homme*, Neuauflage, Paris 1946, S. 9-24.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- *L'autobiographie en France*, Paris 1998.
- Leutner, Petra / Erichsen, Ulrike: *Das verortete Geschlecht*, Tübingen 2003.
- Ludewig, Karin: *Die Wiederkehr der Lust*, Frankfurt/Main 2002.
- Lytard, Jean-François: *Postmoderne für Kinder*, Wien 1987.

- Mac Kinnon, Catherine: *Only words*, Cambridge 1993.
- Malpas, Simon: *The Postmodern*, London und New York 2005.
- Masson, Catherine: *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, Paris 1995.
- Matzke, Annemarie M.: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierungen im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Zürich, New York, 2005.
- Mayer, Verena: „Hier ist das Fleisch nicht Wort geworden“, in: SZ Nr. 20, 26.01.2009.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics, The Invisible Art*, New York 1993.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*, New York und Scarborough, 1964.
- Millet, Catherine: *L'art contemporain*, Paris 1997.
- „Pourquoi et comment“, in: Dies., *La vie sexuelle de Catherine M.*, Neuauflage, Paris 2002, S. I-XIV.
- Miroux Jean-Philippe: *L'autobiographie*, Paris 1996.
- Mulney, Laura: *Visual and other pleasures*, Bloomington und Indianapolis 1989.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Zürich 2007.
- Neuhaus, Stefan: *Sexualität im Diskurs der Literatur*, Tübingen und Basel 2002.
- Norberg Kathryn: „The libertin whore“, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *The Invention of Pornography*, New York 1993, S. 225.252.
- Ohlschläger, Claudia: *Unsägliche Lust des Schauens*, Freiburg im Breisgau 1996.
- Ogien, Ruwen: *Penser la pornographie*, Paris 2003.
- Onfray, Michel: *Théorie du corps amoureux*, Paris 2000.
- Oshima, Nagisa: *Die Ahnung der Freiheit*, Schriften, Berlin 1980.
- Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin, 2003.
- Ovidie: *Porno Manifesto*, Paris 2002.

- Paglia, Camille: *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London und New Haven 1990.
- Perrot-Lanaud, Monique: „Les écrivains au féminin“, Ministère des Affaires étrangères, online im Internet, URL: www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/culture-medias-loisirs_19086/lettres_13694/ecrivains-aujourd-hui_14460/les-nouvelles-plumes-au-feminin-no-31-1998_37844.html (Stand : 2.12.2008).
- Pliskin, Fabrice: „L’horreur sexuelle“, in: *Le Nouvel Observateur*, 15.04.1999.
- Quignard, Pascal: *Le sexe et l’effroi*, Paris 1994.
- Rheims, Bettina / Bramly, Serge: *Chambre close*, München 1992.
- Rheims, Bettina: *Héroïnes*, München 2005.
- Richter, Dörte: *Pornographie oder Pornokratie?*, Berlin 2005.
- Rückert, Corinna: *Die neue Lust der Frauen*, Reinbek bei Hamburg 2004.
- Sarde, Michèle: „Le temps du libertinage“, in: Dies., *Regards sur les Françaises Xe–XXe siècle*, Paris 1983, S. 388-435.
- Schmalmack, Birgit: „Getriebene“, hamburgtheater.de, online im Internet, URL: www.hamburgtheater.de/FrameSet543.html (Stand: 11.08.06).
- Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*, New York 1997.
- Schwarzer, Alice: *Der „kleine Unterschied“ und seine großen Folgen*, erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Frankfurt am Main 1977.
- Sollers, Philippe: „What is Libertinage?“, in: Catherine Cusset (Hrsg.), *Libertinage and Modernity*, New Haven 1998, S. 199–212.
- Sontag, Susan: „Die pornographische Phantasie“, in: Dies., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main 1982.
- *On Photography*, New York 1977.
- Smith, Sidone und Watson, Julia: *Interfaces. Women / Autobiography / Image / Performance*, Ann Arbour 2002.
- Thomann, Erik: *Die Entmündigung des Menschen durch die Sprache*, Wien 2004.
- Tremlett, Giles: „More sex please, we’re spanish“, in: *The Guardian*, 5.6.2002, online im Internet, URL: www.guardian.co.uk/culture/2002/jun/05/artsfeatures.culturaltrips (Stand; 15.12.2008).

Trumbach, Randolph: „Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England“, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *The Invention of Pornography*, New York 1993 S. 253-282.

Vilain, Philippe: *Défense de Narcisse*, Paris 2005.

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

Wagner, Meike: „Of other bodies: the intermedial gaze in performance“, in: Freda Chapple und Chiel Kattenbelt (Hrsg.): *Intermediality in Theater and Performance*, Amsterdam und New York 2006, S. 125-136.

Wartemann, Geesche: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform*, Hildesheim 2002.

Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*, München 2004.

Weissberg, Liliane: *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/ Main 1994.

Williams, Linda: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel [u. a.] 1995.

Williams, Linda (Hrsg.): *porn studies*, Durham and London 2004.

Wünsch, Frank: *Die Parodie, Hamburg 1999. Zanone, Damien: L'autobiographie, Paris, 1996.*

Žižek, Slavoj: *The plague of fantasies*, London, New York 1997.

— „Der Hitchcocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage“, in: Ders. (Hrsg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Wien 1992, S. 43-68.

— *Die Grimassen des Realen*, Köln 1993.

— *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke!*, Berlin 1999.

— *The ticklish subject*, London, New York 1999.

Žižek, Slavoj / Salecl, Renata (Hrsg.): *gaze and voice as love objects*, Durham und London 1996.

Interviews mit Nelly Arcan:

Baillargeon, Stéphane: „Corps perdu / Bawdy Talk“, in: *En Route*, Juli 2003. S. 37–44.

Couture, François: „Nelly Arcan 3D“, in: *Le Papier pressé*, Januar 2002.

Guy, Chantal: „La mécène et la putain: même langage“, in: La Presse, 08.04.2002.

Navarro, Pascale: „Journal intime“, in: Voir.ca, 6. September 2001, online im Internet, URL: www.voir.ca/publishing/article.aspx?article=17468§ion=10 (Stand: 30.12.2008).

Péan, Stanley: „Nelly Arcan: Les hommes qui passent maman“, in: Journal le libraire, 01.09.2001, online im Internet, URL: <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/nelly-arcant-les-hommes-qui-passent-maman> (Stand vom 30.12.2008).

Interviews mit Catherine Breillat:

Eichstädt, Björn: Telefoninterview mit Catherine Breillat, in: Manifest. Das Filmmagazin, 13.11.2006.

Frodon, Jean-Michel: „Je pense qu’il ne faut jamais céder, qu’à l’impossible on est tenu“, in: Le Monde, 15.04.1999.

Gaillac-Morgue, Jean-Yves: „Anatomie de l’enfer“, Interview mit Catherine Breillat, Flach Film/C.B. Film, 2004 (DVD).

Grassin, Sophie: „Catherine Breillat ‚La jouissance féminine tient du Sacré‘“, in: L’Express, 08.04.1999.

Jousse, Thierry / Toubiana, Serge: „Le ravissement de Marie“ [Gespräch zwischen Claire Denis und Catherine Breillat], in: Cahiers du Cinéma Nr. 534/1999

Leconte, Daniel: „Sexe: Les hommes et les femmes sont-ils encore faits pour vivre ensemble?“, Gesprächsrunde mit Catherine Breillat u. a., Arte-Themenabend, April 2000.

Mansfield, Maureen / Guillosson, Jean-Claude: „Romance X“, Interview mit Catherine Breillat, Montparnasse Productions, 1999 (DVD).

Rohte, Marcus: „Nur das Begehren ist interessant“, in: die tageszeitung, 13.02.2004, online im Internet, URL: www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2004/02/13/a0317 (Stand: 11.12.2008).

Séguret, Olivier: „Le porno pas si hors norme, Le cinéma d’auteur efface une frontière fictive“, in: Libération, 13.06.2000.

Fernseh-Dokumentationen:

Mandy, Marie: *Filmer le désir*, Belgien/Frankreich 2000. "frontière fictive", in: Libération, 13.06.2000.

Nagel, Sylvia: *Die neue Lust der Frauen*, Deutschland 2003.

Filme von Catherine Breillat:

Une vraie jeune fille, Frankreich 1976 (2000).

Romance, Frankreich 1998.

Anatomie de l'enfer, Frankreich 2001.

Une vieille maîtresse, Frankreich 2007.

Weitere Filme:

Baise-Moi, R.: Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, Frankreich 2000.

Deep throat, R.: Gerald Damiano, U.S.A. 1972.

Gefährliche Liebschaften, R.: Stephen Frears, Großbritannien, U.S.A. 1988.

HURE, R.: Isabelle McEwen, Deutschland 2006.

Im Reich der Sinne, R.: Nagisa Oshima, Frankreich 1976.

Inside deep throat, R.: Fenton Baily und Randy Barbato, U.S.A. 2005.

Intimacy, R.: Patrice Chéreau, Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Spanien, 2001

Irréversible, R.: Gaspard Noé, Frankreich 2002.

Ken Park, R.: Larry Clark, U.S.A., Niederlande, Frankreich 2002.

Kinsey, R.: Bill Condon, U.S.A., Deutschland 2004.

Le pornographe, R.: Bertrand Bonello, D.: Ovidie [u. a.], Frankreich, Kanada 2001.

Le secret, R.: Virginie Wagon, Frankreich 2000.

Les nuits fauves, R.: Cyril Collard, D.: Cyril Collard [u. a.], Frankreich 1992.

L'humanité, R.: Bruno Dumont, Frankreich 1999.

Lie with me, R.: Clément Virgo, Kanada 2005.

9 songs, R.: Michael Winterbottom, Großbritannien 2004.

Modern Times, R.: Charlie Chaplin, U.S.A. 1936.

Trouble every day, R.: Claire Denis, Frankreich, Deutschland, Japan 2001.

Une liaison pornographique, R.: Frédéric Fonteyne, Frankreich, Schweiz, Belgien, Luxemburg 1999.

Whore, R.: Ken Russell, U.S.A., Großbritannien 1991.

Theaterinszenierungen und Performances:

Freudendienste, R.: Annette Kuß, Hebbel am Ufer (im Freudenhaus Hase), Berlin 2006.

HURE, R.: Isabelle McEwen, Hamburger Sprechwerk, Hamburg 2005.

Lulu, R.: Peter Zadek, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 1988.

Lulu, R.: Michael Thalheimer, Thalia Theater, Hamburg 2004.

Putain, R.: Marjorie Burger-Chassorie, Théâtre de Nesle, Paris 2004.

XXX, La Fura dels Baus / R.: Alex Ollé und Carlos Padrissa, Barcelona 2002
(Aufführung besucht auf Kampnagel, Hamburg, beim Sommerfestival 2004.



Anhang



HURE – Geschichte des Projektes

Workshop *Hure* (*damit keine Stille eintritt*)

April 2003: Workshop und Performance,
Festival *feuer + flamme*, Kampnagel, Hamburg

August 2004: Workshop auf Schloss Bröllin (Mecklenburg-Vorpommern)

Multimediale Performance *HURE*

Dezember 2005: Uraufführung der multimedialen Theaterperformance *HURE* im Hamburger Sprechwerk, Hamburg. Weitere Aufführungen im Januar und im Juli 2006 (12 Aufführungen).

November 2006: 2 Aufführungen im Rahmen des Festivals „150% made in Hamburg“ auf Kampnagel, Hamburg.

Januar 2008: Lecture Performance *Revisiting HURE* im Hamburger Sprechwerk.

Februar 2008: 3 Aufführungen im LICHTHOF Theater, Hamburg.

Kurzfilme *HURE* und *Ground and Beds*

Aus dem Material der Theaterperformance *HURE* sind 3 Kurzfilme entstanden:

HURE(2006) wurde auf folgenden Festivals gezeigt:
Antimatter Underground Film Festival (Victoria, Kanada)
1.Pornfilmfestival Berlin [1. Preis]
INPORT Video-Performance Festival (Tallinn)
Boston Underground Film Festival
Montreal Underground Film Festival
Atlanta Underground Film Festival
Melbourne Underground Film Festival
Revolution and Sex Revolution Festival (Tokio)
Lausanne Underground Film Festival
Slamdance Film Festival
Film Festival Internazionale di Milano
Seattle True Independent Film Festival
Strasbourg International Film Festival
Radar Hamburg Independent Film Festival

Der Film wurde auch am 25.10. 2007 im Rahmen der Podiumsdiskussion „Prostitution im Medienzeitalter“ im HAU in Berlin gezeigt.

Ground and Beds (2007) wurde auf folgenden Festivals gezeigt:
Salento International Film Festival (Italien)
Sydney Underground Film Festival
FEMINA Women's international Film Festival (Rio de Janeiro, Brasilien)
Moondance Film Festival (semi-finalist)

Moving Image Film Festival (Toronto, Canada)

Das Bekenntnis von Heinz (2007) wurde auf dem Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest gezeigt.

Installation *Getriebene*

Aus dem Material der Theaterperformance *HURE* entstand die Video-Installation *Getriebene*, die in Hamburg und in Berlin gezeigt wurde:

Aug. 2006: Galerie Chez Linda, Hamburg

Okt. 2006: Ausstellung „Achtung FKS 18“, Galerie Tristesse deluxe, Berlin

HURE wurde gefördert durch:

Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg

Schloss Bröllin e. V. (Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Landes Mecklenburg-Vorpommern)

Agence culturelle du Québec (Berlin),

Kanadische Botschaft

Es entstand mit der technischen Unterstützung des Medienzentrums der Universität Hamburg.

Gesamtaufstellung der Aufführung von *HURE*

Szene gespielter Raum Dauer

Teil 1

Brief + SMS	Bühne, Ton vom Off	0:58 Min.
„Rock that city“	Bühne	3:04 Min.
Szene 16	Projektion 1 + 2, Monitor 3	1:06 Min.
Szene 18	Projektion 1 + 2	3:17 Min.
Szene 20	Projektion 1 + 2	2:49 Min.
Szene 26	Projektion 1	2:52 Min.
Szene 28	Bühne, alle Monitore	5:19 Min.
Szene 37	Monitor 3	1:43 Min.
„Pretty“	Bühne, Monitor 5	2:52 Min.
Szene ‚Heinz‘	Bühne, Projektion 1 + 2, alle Monitore	1:11 Min.
Szene 44	Projektion 1 + 2	2:57 Min.
Szene 51	Bühne	1:46 Min.
Szene 33	Bühne, Projektion 1 + 2, alle Monitore	2:16 Min.
Szene 56	Projektion 1 + 2, alle Monitore	3:26 Min.

Teil 2

„Prolog“	Bühne	1:24 Min.
Szene 59	Projektion 1	3:05 Min.
Szene 60	Projektion 1, Bühne	6:06 Min.
Szene 68	Projektion 1 + 2, Monitor 5	3:49 Min.
Szene 71	Projektion 1	2:36 Min.
Szene 72	Bühne, Projektion 2	2:59 Min.
„Ballade“	Bühne, Projektion 2, alle Monitore	2:47 Min.
Szene 79	Bühne	4:57 Min.
„Fuck & repeat“	Bühne, Monitore 4 und 5	2:02 Min.
Szene 88	Bühne, Projektionen 1+2, alle Monitore	3:42 Min.
Szene 95	Bühne, Projektion 1 + 2, Monitor 3	6:15 Min.
Szene 99	Projektion 1, Monitor 5	2:56 Min.
Szene 103	Projektion 1 + 2	2:22 Min.
Szene 102	Bühne, Projektion 1	4:40 Min.
Szene 108	Projektion 1	3:43 Min.
Szene 109	Bühne, Projektion 1	3:11 Min.
“The lost life“	Bühne + Projektion 1	3:12 Min.

Besetzung von *HURE* (Dez. 2005)

Konzept, Regie, Raum/Video:
Isabelle McEwen

Buch: Nelly Arcan

Musik und Liveperformance:
Catharina Boutari

Kostüme:
Irène Favre de Lucascaz, Isabelle McEwen
Kostümassistentz:
Ariane Gaertner

Schauspielerinnen auf der Bühne:
Lea Fresenius, Marie Peters, Irini Doulgere

Schauspielerinnen auf Video:
Lea Fresenius, Marie C. Peters, Annette Lober, Nükhet Wieben, Gesa Boysen, Janina Elkin, Martina Brümmer, Ivana Martinovic, Kerstin Poetting, Maja Wrobel, Maike Lundt, Teresa Greim

Darstellerin in den Sexszenen:
Nathalie

Die Freier:
Horst, Dirk, Karsten, Michael, Tom, Thomas, Manuel, Manfred, Lee, Wolfgang, Marvin, Remze, Jürgen, Willy, Nico, Maxime, Norbert, Bernd, Ulf, Dalius, René, Heinz

Die Schauspielerinnen waren bei den Dreharbeiten zu den Sexszenen nicht involviert. Die Ähnlichkeit, wenn sie besteht, ist kein Zufall, aber sie ist reine Täuschung.

Kamera und Ton:
Michael Steinhauser
Mitarbeit Kamera:
Claas Adler, Vanessa Müller, Miriam Wieskerstrauch

Schnitt:
Isabelle McEwen

Videotechnik:
Nicolas Hemmelmann

Lichtdesign:
Kevin Sock

Bühnentechnik:
Tom Ellerbrock

Einführungstext aus dem Programmheft zu *HURE*

Ein paar Gedanken zur Inszenierung

Seit der ersten Begegnung mit dem Roman von Nelly Arcan vor drei Jahren bin ich von der Idee besessen, den Text auf die Bühne zu bringen. Der Klang der Sprache und seine Dringlichkeit haben mich stark beeindruckt. Mich faszinierte, wie die Bilder im Text scheinbar aus dem Nichts entstanden, um sich mit gleicher Leichtigkeit wieder aufzulösen.

Hure ist ein autobiographischer Roman, in dem eine junge Frau spricht, die einige Jahre als Edelprostituierte gearbeitet hat. Es ist kein Buch über Prostitution. Vielmehr hört man die Worte einer Frau, die aus der Distanz – die ihr die extreme Situation, in der sie sich befindet, verschafft – sich selbst und die Gesellschaft sehr genau unter die Lupe nimmt.

Es geht in *HURE* um das Begehren, das im Roman immer nur das Begehren der anderen ist. In der Prostitution wird der Körper der jungen Frau zur reinen Projektionsfläche für ihre Freier. Sie sagt, dass „der Körper einer Hure automatisch auf eine andere [Frau] weist“, und dass, „die Freier mit ihr nur über die anderen reden“. Sie kann sich dem Sog der Faszination aber nicht entziehen, die dabei auch für sie entsteht.

Mit der Entscheidung für eine Vielzahl von Darstellerinnen, die die Figur in der Performance verkörpern, gebe ich diesen „anderen“ ein Gesicht. Ihre Mehrzahl verhindert, dass eine von ihnen eine klare Kontur entwickeln kann. Die Frage, wer die „wahre“ Protagonistin ist und wer nur Projektion, ist müßig zu beantworten. Wer immer sie sein mag, sie verliert sich im nächsten Moment im Labyrinth untauglicher Selbstbilder. Das ist auch der Grund dafür, dass keine Entwicklung stattfindet.

Die Figur bewegt sich in der Performance zwischen verschiedenen medialen Welten. Scheinbar mühelos wandert sie vom Film auf die Bühne und auf die Leinwand zurück. Gelegentlich steht sie zwischen diesen Welten und in der Musik löst sie sich in eine Emotion auf, die für Augenblicke auf den Körper verzichtet. In mehreren Szenen verdoppelt sie sich auch. Die Frau, die erzählt, kann man nicht festnageln. Das, was sie sagt, auch nicht. Es passt in keine Schublade.

Es schien mir wichtig, Bilder für den Sex im Roman zu finden, die so direkt wie die Worte der Autorin im Roman sein würden. Es ging mir nicht um Realismus. Der Sex im Text ist nicht real. Mir ging es um echte Bilder. Meine Neugier galt dabei vor allem dem Freier. Ich wollte seinen Blick erfassen und dafür durfte seine Lust nicht gespielt sein. In dieser Lust steckt sehr Menschliches und nicht selten Beunruhigendes. Es ist das, was die Begegnung zwischen Hure und Freier immer noch unmittelbar und unausweichlich macht, während Geld nur ein Teil der Wahrheit ist.

Für die ungewohnt lange und intensive Zusammenarbeit, für die Gedanken und die Offenheit, für die zum Teil sehr intimen Bilder, die diese Arbeit hervorbrachten, möchte ich mich bei allen Beteiligten von ganzem Herzen bedanken.

Isabelle McEwen

Text des Briefes und der SMS am Anfang der Aufführung von *HURE*

Brief vom 31.03.2005

Hallo Nathalie,

ich bin's, Raoul aus Lüneburg, ich möchte mich vielmals entschuldigen, dass ich Dich hängen gelassen habe.

Normalerweise ist dies überhaupt nicht meine Art. Ich will Dir sagen, warum ich in letzter Minute einen Rückzieher gemacht habe: Ich bin an Brustwarzen und Schwanz gepierct. Und ich bin intim rasiert! Dies hätte ich Euch im Café sagen sollen, da ich nicht weiß, ob Dich das überhaupt anmacht, oder sogar abtörnt.

Deswegen fehlte mir der Mut zu kommen.

Eigentlich schade, da ich Dich sehr attraktiv und sympathisch fand.

Sorry. Liebe Grüße,

Raoul

SMS vom 07. Juli, 15:13

Sorry, aber ich hatte plötzlich das Gefühl, für Dein Projekt die falsche Person zu sein! War stattdessen um 12 Uhr in Damenkleidung in HH-Sexkino zum Sex mit Männern. Gruß, Frank

Rock that city

„I’m gonna rock that city!“, I told my parents straight. My bags were packed. Behind my back I had closed the door to my childhood years. Spread out and disdained like a forsaken lover. „Let’s go“, I told myself.

I couldn’t believe I was leaving. Definitely leaving home like I dreamed of so many times being a small girl, sleeping on the naked floor next to the closed door of my parent’s bedroom. Jealous as hell for not being part of their world. Now I locked them out of mine.

I’m gonna rock this town
I’m gonna rule this city
Leave home and
Get a little dirty
Make all the stars go crashing
Beneath my feet
I’m gonna be the one
Shining brighter than many
Check out my fears
And act as if I don’t have any
And show them what we contry girls are like

„So that’s it“, I thought moving into my first apartment. A bit too way out of town, a bit too well behaved chosen, but all mine. A two bedrooms, bathroom, kitchen kingdom brushed with some furniture and all its ways led out to a universe fraught of newness.

My father never stopped warning me of all the enormous dangers a big city is keeping under its tempting skirts. But I, at first, simply struggled with the small ones. Which train to take, where to go, whom to learn to know. Too many possibilities. When I got used to it all I asked myself: „What’s on the other side of the street?“

I’m gonna rock this town
I’m gonna rule this city
Leave home and
Get a little dirty
Make all the stars go crashing
Beneath my feet
I’m gonna be the one
Shining brighter than many
Check out my fears
And act as if I don’t have any
And show them what we contry girls are like
And show them what we contry girls are like
And show them what we contry girls are like

(gesprochen):

Aber machen Sie sich keine Sorgen um mich, ich werde schreiben, bis ich endlich groß bin, bis ich auf jene treffe, die ich nicht zu lesen wage.⁶⁶²

⁶⁶¹ Die Liedertexte sind von Catharina Boutari.

⁶⁶² Nelly Arcan, *Hure* [Passage 13].

Pretty

Pretty, pretty, pretty, pretty
Dirty, dirty, dirty, oooh!
She has such a nice ass
But she has fake boobs⁶⁶³

Get her, get her, get her
Come and play the doggy do
She has such a nice ass
But she has fake boobs

Such a nice ass
Such a nice ass
Shaking right in front of you
And makind you a mess
Such a nice ass
Such a nice oooh!

Hill and valleys, lick-a lick her
Plant her with your juicy tube
She has such a nice ass
But she has fake boobs

Boobs, boobs
Two big bouncing hot balloons
Will sway in front of you
Boobs, boobs, oooh!

Schauspielerin:
Mama ist da. Warst Du ein böser Junge? Muss ich Dich bestrafen? Muss ich Deinen Schwanz rausholen? Oh, ist er schön! Und er ist so groß! Lass mich dran riechen. Gott ist er schön! Darf ich ihn in den Mund nehmen? Tief rein ... Tief in meinen Mund ... Ich habe so etwas noch nie erlebt t... Du bist der Beste ... Gib es mir!

Such a nice ass
Such a nice ass
Shaking right in front of you
And makind you a mess
Such a nice ass
Such a nice oooh!

Boobs, boobs
Two big bouncing hot balloons
Will sway in front of you
Boobs, boobs, oooh!

Prolog

Come on and gimme a short fuck

⁶⁶³ Der Satz „She has such a nice ass but she has fake boobs“ stammt aus der englischen Übersetzung von *Hure, Whore*, S. 52 [Passage 42].

Gimme a short kiss
Gimme a short hug
Suck it to me, suck it to me, suck it to me!
Make my belly-fish explode
Tap-toe my olive-garden
Make my swampfish slip in your waters
And make them sassy
Gas/zo-lined
Loll upon each pearl like
Esther Williams venus 50's beauty queen
Rising
Getting dizzy, dizzy, dizzy!
Come on and gimme a short hook
Gimme a short lick
Gimme a shy first
Stick it into me
'cause I'm hot, hot, hot!
Fifteen year old girl again
Teenage vibrant
Cat-fish, lion-dish
Got a new thing
Gotta have my fling
'cause it's the thing!
For me it's being born again under the
Wings of „oosh"
„ooh"
Did I ever had a looser heaven before?
No
'cause you make my day holy
Mother of lust
You make my day
And I thank you
For this guy
Lying naked
Openhearted

Ballade: To the Limits of a World

Unless I can't have all
I choose none
unless I can't satisfy every man
I refuse it to even a single one
inside this world of borrowed names
roles are played
but some things'll never be
unless I can't love with a man's love
and get hard beyond belief
how can anyone think
I could satisfy me?

compromises aren't within my provience
I don't know how to choose between nothingness and excess

fundamentally there are
so many things I'd like

but I don't get any unless
I can leave my sex behind
tied to the boxspring and
My mother's skirts
all the walls are closing in
upon that other world
as long as I want a king
who already saved his queen
the impossible has to fail
and I prefer dying

compromises aren't within my provience
I don't know how to choose between nothingness and excess
and when the impossible has been recognized for what it is
there's no longer anything infront of you but
a course of missed meetings
life in all it's nakedness minus any surprises
so that's really the issue
And I prefer dying

unless I can't have all
I choose none
unless I can't satisfy every man
I refuse it to even a single one
I sell my sex for money
and some things never be
so how can anyone think
I could satisfy me?

Fuck & Repeat

What my pussy wants
what my pussy needs
I feed her, I feed her
I get off like a man
I roam and I gain
I satisfy the need, need, need

I act no woman while my pussy eats

This is no question
desire's not asking
I please it, I please it
I don't spoil my soul
with love and that all
I satisfy the need, need, need

I forget your name while my pussy eat

Fuck and repeat

Again and again
I throw back at man
their own face of man
I raid their ladder

I multiply the matter
by any means, means, means

I am no pussy while my pussy eats

Fuck and repeat
Fuck and repeat
Fuck and repeat

Again and again
I throw back at man
Their own face of man
I rad their ladder
I multiply the matter
By any means, means, means

I am no pussy while my pusy eats

Fuck and repeat
Fuck and repeat
Fuck and repeat

Until I forget
To get back

The lost life

Here I'm standing
Sill and naked
Tryin' to warm myself a little
Hell is wildin' in my background
Since I saw what I've seen

Got a girl inside my head
When she goes for revolution
I feel pretty yeah
Got a girl behind my eyes
And I, I

I think I call it the lost life
Bitter sweet it wants me to confide
And I think it bleeds me till I'm white

Melancoly, hysteria,
Riding high on my frustration
All the bluebirds gone forever
Since I saw what I have seen

Got a girl beyond my will
When she speaks for ease
I feel so silly sad
Got a girl inside my head
And I, I

I think I call it the lost life

Bitter sweet it wants me to confide
And I think it bleeds me till I'm white, white

I think I call it the lost life
Bitter sweet it wants me to confide
And I think it bleeds me till I'm white

Two girls too bad
Two voices in my head
Two girls too bad
Two voices I go mad
Two girls too bad
Two voices in my head
Two girls too bad
Two voices I go mad
Two wills too bad
Got girl poison in my head

Got a girl inside my head
When she goes for revolution
I feel pretty yeah
Got a girl behind my eyes
And I, I

Here I'm standing stiff and naked, naked, naked ...
Hell is wildin' in my backyard, backyard, backyard ...
All the bluebirds gone forever, ever, ever ...
Riding high on my frustration, frustration, frustration ...
Here I'm standing stiff and naked, naked, naked ...
Hell is wildin' in my backyard, backyard, backyard ...

© Gema, Pussy Empire Recordings

Gespräch mit der Hauptdarstellerin von *HURE*, Lea Fresenius

Teil 1

Isabelle: Dein damaliger Freund hat meinen Aushang in der Hochschule für Musik und Theater gefunden und gemeint, Du solltest anrufen. Wie war Dein erster Eindruck?

Lea: Als ich gelesen habe, was darauf stand: suche Hauptdarstellerin, sollte sich in ihrer Haut wohl fühlen, mit ihrem Körper im Einklang sein, selbstbewusst, will es der Welt zeigen, ist witzig, ist schlagfertig, dachte ich, oh mein Gott, ich würde niemals zu jemandem hingehen und sagen, das bin ich und zwar alles. Und dann dachte ich, das kann ich nicht, ich habe viel zu viel Angst davor, aber ich habe Dich doch angerufen und ich glaube, dass ich erzählt habe, na ja, dass es mein Freund war, der gemeint hätte, ich müsste anrufen, ich kann gerne vorbeikommen, aber ich habe nie eine Hauptrolle gehabt und ich weiß gar nicht, ob ich es kann. Ich habe eigentlich allem widersprochen, was auf dem Aushang stand, komplett ... hm, erst mal alles verneint. Und dann haben wir uns getroffen und ich hatte gerade ein Casting für ein anderes Stück gehabt, wo die Altersgruppe zwischen 16 und 25 war, und ich war gerade 25. Ende 25. Alle Mädels um mich herum waren jung und vital und hübsch und ich bin so frisch und so lebendig und ich habe mich total alt gefühlt. Ich bin nicht genommen worden und dachte, siehst Du, Du bist wohl zu alt. Aber als ich hörte, dass es in dem Stück hier um Sex ging, habe ich gedacht: super. Da bin ich lieber 25 als 16. Da hatte ich noch keine Ahnung von Tuten und Blasen!

Teil 2

Isabelle: Wie war das für Dich, an dem Tag, an dem Nelly Arcan hier war und sich die Aufführung von „HURE“ angeguckt hat, sie im Publikum zu sehen?

Lea: Während der Aufführung war es schon ein irres Gefühl. Ich sah sie und sie war es eigentlich, die redete, während ich es war, die da sprach. Es war die Geschichte ihres Lebens und in dem Moment war ich ein Spiegel für sie. Bei der Arbeit ist es umgekehrt gewesen: sie ist der Spiegel gewesen, in dem ich probierte, mich zu sehen. Ein bisschen Twilight Zone das Ganze. Ich wollte natürlich gerne, dass, wenn ich die Texte spreche, die sie geschrieben hat, sie denkt, sie findet das gut, weil, klar, wenn ich das irgendwie so spreche, dass sie dann sagt, hm, hm, interessant, dann weiß ich, dass ich hochgradig Scheiße gebaut habe. Es war mir schon sehr bewusst, dass ich gar nicht weiß, wie das ist, was sie tut oder besser: was sie getan hat, und dass ich nur meine kleinen bürgerlichen Gedankengänge dazu habe. Das sie wusste und ich nicht. war für mich, als sie vor mir im Publikum

saß, sehr präsent. Das, was ich aber konnte, war, die Stärke zu erzeugen, die in ihren Worten in meinen Augen komplett da ist. Ich habe gedacht, okay, ich werde jetzt alles reinsetzen, was ich habe, und versuchen, ihre Worte so groß wie irgendmöglich zu transportieren. Und das hat sie gesehen, es hat mich superglücklich gemacht.

Isabelle: Was hat sie gesagt?

Lea: Nach der Aufführung hat sie Marie⁶⁶⁴ und mir gesagt, dass wir auf sie einen sehr selbstbewussten Eindruck gemacht hätten. Dass wir sowohl nackt wie angezogen selbstbewusst gewirkt hätten. Das fand sie gut.

Teil 3

Isabelle: Wie fandest Du den Text damals und wie findest Du ihn heute?

Lea: Ich mag seine Brutalität und die Feinheiten, auch, dass trotz der Brutalität so viel Feines darin ist. Das erste Mal, als ich den Text gelesen habe, fand ich manche Passagen ganz schön krass. Im Gegensatz dazu gibt es aber Bilder, die so wahnsinnig schön sind. Und dann der Witz, der da mit drin ist, das hat mir sofort gefallen. Dass es so viele Ebenen hat. An die Direktheit gewöhnt man sich, sie ist da und wahrscheinlich macht sie etwas mit einem, aber das, was am Ende bleibt, ist die Schönheit.

Isabelle: Hat Dir die Direktheit bei der Arbeit Angst gemacht?

Lea: Ja schon.

Isabelle: Und warum genau?

Lea: Weil sie pornographisch ist und anmacht. Oder anmachen könnte. Weil die Leute auf die Idee kommen könnten, dass es mich scharf macht, ... dass mich überhaupt irgendwas scharf macht! (Lachen) Dass man scharf wird, wird nur innerhalb von schön festgelegten Grenzen in der Gesellschaft akzeptiert. Man muss die Spielregeln genau beachten. Eine Freundin hat mir erzählt, dass sie scharf geworden ist, als sie in der Vorstellung von „HURE“ war. Das zum Beispiel ist nicht angesagt.

Isabelle: Was fand sie scharf?

Lea: Das ganze Fleisch. Dass die ganze Zeit so offen mit dem Fleisch umgegangen wird. Und dass es so viel gab.

⁶⁶⁴ Marie C. Peters, die 2. Darstellerin auf der Bühne bei der Uraufführung.

Isabelle: Viele fanden es ekelig...

Lea: Sie eben nicht. Es hat sie angemacht. Mich hat es gefreut, aber sie hat sich erst mal geschämt, es mir zu sagen. Das meine ich mit angesagt oder nicht angesagt. Das, was Nelly erzählt, ist auch nicht angesagt. Nachdem man erst einmal rumgehurt hat, hält man schön die Klappe.

Isabelle: Und wie ist es mit dem Projekt? Angesagt oder nicht angesagt?

Lea: Ja, ... Ich meine, dass wir schön bewusst auf der Grenze balancieren und immer mal wieder rüber und wieder zurück und wieder rüber und wieder zurück tippeln. Mit einem fetten Grinsen!

Teil 4

Isabelle: War es am Anfang schwierig für Dich, Dich mit der Figur im Text zu identifizieren?

Lea: Ja, da mir einige Seiten von ihr sehr fremd sind, es stimmt, die kann ich nicht nachvollziehen. Aber das, was ich eigentlich schwierig fand, war, mich von der Figur abzugrenzen. Es war mir rasant schnell nicht mehr so klar, wo im Endeffekt bin ich und wo ist sie. Ich muss in mir horchen, um ein Verständnis für sie zu entwickeln für das, was sie tut und denkt, damit ich so spielen kann, als wenn es wirklich meine Intention wäre, das heißt, es ist in dem Moment in mir und dann denke ich: Wie viel ist denn in mir? Über 50 Prozent? Über 80 Prozent? Wer bin ich? Warte mal, bin ich sie? Oh Gott, das wusste ich noch gar nicht, ich will alte Männer ficken?

Isabelle: Das gehört vielleicht zu einem solchen Prozess ...

Lea: ... ja, aber interessanterweise ist es wirklich so, dass genau in der Zeit von „HURE“ die älteren Männer kamen. Zwei ältere Männer, die ankamen, um mich kennenzulernen, die mir Avancen machten ..., der eine, mit dem ich irgendwas angefangen habe – über 50 –, wo ich dachte: er ist richtig alt ..., aber irgendwie wollte ich es wissen. Und deswegen habe ich irgendwann nicht mehr gewusst, wo sie ist und wo ich bin, weil ich wusste, dass ich auch einfach die Bestätigung von außen haben wollte, möglichst von überall. Ich bin begehrenswert und jung und die Schönste und – warum nicht – die Königin der Welt und das kam viel über den Sex.

Isabelle: Ich kann mir vorstellen, dass die Geschichte Dir dann ziemlich real vorkam.

Lea: Ja, ja, leider. Es gab irgendwann eine Phase, da hatte ich das Gefühl, dass ich nur geile Typen sehe und überall gibt es junge, nackte Frauen, genau die übrigens, die wir im Stück spielen. Da bin ich wahnsinnig aggressiv geworden, ich hatte keine Lust, das zu akzeptieren, ich dachte, das will ich nicht, ich will dagegen angehen, ich will dagegen kämpfen, ich will irgendwessen Augen aufmachen. Es klappt sowieso nicht, aber egal, zu dem Zeitpunkt wollte ich das einfach unbedingt ...

Isabelle: Und wie hast Du Dich dann abgrenzen können?

Lea: Es war, glaube ich, irgendwann nicht mehr so wichtig, dass ich mich abgrenze. Ich habe die Figur mit nach Hause genommen und der Motor war, alles sagen zu wollen.

Isabelle: Fühlst Du Dich im Stück als Opfer?

Lea: Nein, gar nicht.

Isabelle: ... als Opfer Hure?

Lea: Ich fühle mich wie ein Rache-Engel ... Ich habe das Gefühl, ich sehe und ich rede darüber, das ist der Unterschied. Und das Sehen ist vielleicht überhaupt das Wichtigste.

Teil 5

Isabelle: Wie war das für Dich, eine Szene⁶⁶⁵ unten rum nackt zu drehen?

Lea: Es war nicht ganz einfach, weil die Nacktheit in der Szene sexy sein muss. Das war Dir wichtig. Es geht in dem Text darum, dass ich es nie gewagt habe, bis zum äußersten Punkt meiner Lust zu gehen. Einige der Leute, die da waren, kannte ich kaum. Einige sah ich zum ersten Mal und sollte sexy spielen, ohne die anmachen zu wollen. Der Raum ist auch klein und sehr persönlich. Es war auf jeden Fall gut, dass Du irgendwann gesagt hat: Du ziehst Dich aus und läufst erst mal ein bisschen durch die Gegend. Mach noch eine Runde. Und es ging. Nicht, dass es natürlich gewesen wäre, aber es ging. Ich weiß noch, dass ich den Moment in der Szene, wo ich die Beine breit mache, ganz schön komisch fand, aber da hat mir die Choreographie viel geholfen. Und dann hat mich der Text und die Wut darin beflügelt. Ich wusste, dass ich alles, was ich sage – oder was mir die Autorin vorgibt –, sagen will.

⁶⁶⁵ HURE, Szene 59.

Isabelle: Wie war das in der Szene, die hinter der Wand spielt.⁶⁶⁶ Da wart Ihr in der Gruppe und ich habe Euch als verdammt stark in Erinnerung.

Lea: So hat es sich damals auch angefühlt.

Isabelle: Die Einzige, die etwas unsicher wirkt, ist ...

Lea: ... Ivana.

Isabelle: Ja, Ivana, die nicht nackt ist. Ich weiß nicht, warum sie sich in der letzten Minute doch nicht ausziehen wollte.

Lea: Wir waren außer ihr alle nackt, alle zusammen nackt und es hatte ein Gefühl von Freiheit und dementsprechend von kompletter Stärke. Warum soll der nackte Körper anstößig sein? Oder irgendwas sein, das geschützt werden muss? Warum ist es das, was nicht gezeigt werden darf, und wenn, dann sofort belegt mit: das ist Porno und i!, bäh! oder Gott!, und man darf eigentlich nicht hingucken. Warum denn?

Isabelle: Du konntest also nicht verstehen, dass Ivana sich nicht ausziehen wollte?

Lea: Es war albern, total albern. Total albern! Wir haben uns alle ausgezogen. Das war die Kraft an dem Ganzen, das war der Spaß an dem Ganzen und das hat uns zusammengeschweißt. Das war, als hätten wir eine lustige Mädchenrunde und alle ziehen sich aus und man guckt sich gegenseitig an und: Ha! Wie bist Du denn rasiert?, und: Ha! Was für eine tolle Schamhaarfrisur!, und Ha! Was weiß ich was. Darum ging es auch in der Inszenierung. Um das, was passiert, wenn Frauen unter sich sind, und darum, dass die Figur im Text aber lieber allein bleibt. Deshalb treten wir in der Szene immer einzeln auf. Die eine jagt die andere. Streng genommen hat sich Ivana so wie die Figur im Text verhalten. Sie hat sich geweigert, unser Spiel zu spielen.

Isabelle: Man hat bei den Bildern nicht den Eindruck, dass sie Euch den Spaß verdorben hätte.

Lea: Das stimmt. Das war in dem Moment echt ihr Problem. Es konnte uns in keiner Weise beeinflussen. Es hätte nur dann einen Einfluss auf uns gehabt, wenn sie ungefähr hundert Leute hinter sich gehabt hätte, alle hochgeschlossen angezogen, ihre gesamte Familie, und sie hätten die ganze Zeit kommentiert: Oh nein, Gott, es ist verwerflich, wir rufen sofort was weiß ich wen und lassen alles hier verbieten oder wir stellen ganz groß Fotos in Ebay, ich weiß gar nicht, vielleicht nicht einmal

⁶⁶⁶ HURE, Szene 60.

das. Ich glaube, es hätte ja gar nicht eingeschüchtert werden können. Wir waren einfach zu stark. Als Gruppe zu stark. Die Zuschauer durften nicht weggucken, darüber hatten wir in den Proben viel gesprochen. Sie durften keinen Moment das Gefühl haben, dass sie weggucken können. Wahrscheinlich wollten sie gerne zusehen aber wir haben das Spiel umgedreht: Sie mussten. Wir würden entscheiden, wann Schluss ist. Die Aufgabe war: Ich kriege Euch. Wehe, Ihr guckt weg. Ich kriege alles mit und Ihr hört zu ... Du auch.

Teil 6

Isabelle: Du hast mit Horst, der als „Freier“ zu dem Projekt gekommen war, eine Szene gedreht. Wie war das für Dich?

Lea: Ich wusste, dass Horst eine Erscheinung ist. Zu dem Zeitpunkt hattet Ihr schon die Sexszene gedreht. Du hattest gesagt: Du wirst ackern müssen, sonst wird man nur ihn sehen.

Isabelle: Und wie war das, als Du Horst getroffen hast?

Lea: Wenn Du das meinst, war es egal, dass er ein „Freier“ war. Ein bisschen neugierig war ich schon, klar, aber es stand absolut nicht im Vordergrund. Das, was in dem Moment wichtig war, war der egoistische Gedanke, dass ich die Stärkere sein wollte. Es war meine Szene. Und das, woran ich mich gut erinnern kann, ist die Ruhe, die er ausstrahlte. Die hat mir Kraft gegeben.

Isabelle: Wie meinst Du das?

Lea: Na ja, ich schreie ihm in der Szene die ganze Zeit ins Gesicht und Horst, von dem ich den Eindruck hatte, dass er das Ganze als ziemlich real sieht – nicht so sehr als Theater –, war von dem, was ich sagte, überhaupt nicht beeindruckt. Es hat ihn gar nicht gekratzt! Es war so, als wenn meine Worte an einer Schicht, die mindestens 20 Zentimeter dick ist, abprallen. Aber je weniger er aus der Ruhe kam, desto mehr hatte ich Lust, ihm die Augen auszukratzen. Das war echt Öl auf mein Feuer! Ich hatte Lust, ihm die Sachen noch mal und noch mal und noch mal zu sagen. Beharrlich und penetrant.

Isabelle: Ihr Mädels hattet mit den Freiern sonst eigentlich nichts zu tun.

Lea: Es stimmt, aber es war klar, dass Dir die Verwirrung von Fiktion und Realität Spaß machte. Man konnte sie in der Luft spüren. Man muss dazu sagen, dass Horst vom Aussehen und vom Typ her wirklich eine Wahnsinnsbesetzung war ... Er war auch für mich ein Glücksfall!

Teil 7

Isabelle: Wenn es in der Gesellschaft völlig normal wäre, Pornographie zu machen – sagen wir mal, es wäre erwünscht –, wäre für Dich die Arbeit am Projekt einfacher gewesen?

Lea: Ich brauche einen kurzen Moment, um mir das vorzustellen! Gib mir noch ein paar Tage ...

Isabelle: ...Nehmen wir an, Pornographie wäre absolut nichts Unanständiges...

Lea: Dann wäre ich ziemlich stolz gewesen, dass ich beim Projekt mitmachen durfte, dass ich mich ausziehen durfte und mich endlich nackt zeigen durfte.

Isabelle: Dann hättest Du damit keine Probleme gehabt?

Lea: Es ist ein bisschen schwierig, von der Grundvoraussetzung auszugehen, ich habe sie nicht ganz verinnerlicht, muss ich zugeben. Nichtsdestoweniger könnte ich mir vorstellen, dass man dann immer noch einen schönen Körper haben müsste – davon gehe ich jetzt einfach mal aus –, dementsprechend wäre es trotzdem nicht ganz problemlos gewesen. Weil immer noch die Schönheitsideale unserer Gesellschaft in meinem Kopf drin wären. Wenn Du mich fragst, was wäre, wenn die Schönheitsideale unserer Gesellschaft außer Kraft gesetzt wären, wenn Schönheit das wäre, was jeder ist, wenn das, was man ist, das wäre, was schön ist, bei jedem ... gib mir noch mal ein paar Tage, um das zu verinnerlichen und dann können wir darüber sprechen.

Isabelle: Würdest Du sagen, dass Du prüde bist?

Lea: Äh ..., ich bin ziemlich prüde. Das erste Mal, wo ich nackt gedreht habe – da kannte ich Dich noch nicht gut und ich sollte mich vor die Kamera mit gespreizten Beinen setzen ... Sei doch nicht so prüde, Lea, mach die Beine auseinander, nachher beim Gucken, buh, Isabelle, wie findest Du, wie es aussieht? Haarig? .. Ah ..., oh ..., das möchte ich, glaube ich noch einmal machen ... Kann ich mich kurz rasieren gehen? ... Obwohl, warte mal, da sieht man noch mehr ... Ja ..., ja, ich bin ziemlich prüde und ich hatte Angst davor, was meine Familie denken würde. Meine Familie und nicht nur sie, keine Frage, aber ich hatte Lust auf das Stück, irgendwie interessierte mich das Thema mehr als die Angst groß war.

Isabelle: Was wird für Dich vom Projekt in Erinnerung bleiben?

Lea: Neben sehr vielen schönen Sachen glaube ich, dass das Reinspringen an vorderster Stelle steht. Reinspringen trotz der Angst. Die Angst, von der ich gerade sprach, überwinden, weil irgendwas gesagt werden muss.

Isabelle: Was war das Lustigste?

Lea: Ich weiß nicht ... Spontan kommt mir Heinz⁶⁶⁷ in dem Kopf. Heinz mit seinen Bonbons im Mund. Ich weiß nicht, warum, weil ich nicht so viel von ihm mitgekriegt habe. Aber die Art, wie er uns unterstützt hat, mit Schuhen für mich ankam, mit seinem Auto ständig Equipment transportiert hat, bei den Aufführungen Fotos gemacht hat, das war witzig. Dass er so da war, obwohl die Bilder, die man von ihm auf der Leinwand sieht, wahrscheinlich nicht die positivsten sind, die er jemals von sich gesehen hat. Auf der anderen Seite ist das so eine schöne Fläche, wo er so sein kann, wie er will, was er liebt, was er mag, wo er Bock drauf hat, wo man einfach sagt, Punkt um, so ist es, keine Bewertung, kein gar nichts, kein Bloßstellen, kein Zurschaustellen, sondern einfach zeigen. Es müsste in der Gesellschaft mehr davon geben, auf jeden Fall hätte ich in meinem Kopf gerne mehr davon.

Isabelle: Und was war das Schwierigste am Projekt?

Lea: Die Beine breit zu machen beim ersten Dreh! Und die Farben. Man kann das Buch lesen und den Eindruck haben, die Autorin würde sich ständig wiederholen. Es ist nicht eine Geschichte: Sie ging von A nach B, war X und wurde Y oder Z, sondern es rattert, es rattert, es rattert, ohne dass sich irgendetwas ändert. Eine endloser Tunnel ohne Licht am Ende – aber vielleicht nicht ohne Ende – oder eine scheinbar ewige Nacht und in der Nacht sind alle Katzen grau. Aber hier geht es eben darum, das Licht anzumachen und darum, dass das Licht anbleiben muss, so dass man genau sehen kann. Und das finde ich sauschwer. Die Farben zu schaffen, die man dazu braucht.

Dieses Interview ist Teil der Lecture Performance *Revisiting HURE*, die am 18./19.01.2008 im Hamburger Sprechwerk gezeigt wurde.

⁶⁶⁷ Heinz ist einer der Freier. Er hat bei dem Projekt auch da, wo er konnte, mitgeholfen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 (Cover) © Michael Steinhauser
- Abb. 2a © Miles/Zefa
- Abb. 2b © Ulf Andersen
- Abb. 2c © Salo/Bilinski
- Abb. 3a © Isabelle McEwen
- Abb. 3b © Michael Steinhauser
- Abb. 4 © Anja Beutler (oben), Michael Steinhauser (Mitte, unten)
- Abb. 5 © Michael Steinhauser
- Abb. 6 © Michael Steinhauser
- Abb. 7 © Michael Steinhauser
- Abb. 8 © Anja Beutler
- Abb. 9 © Christian Enger
- Abb. 10 © Michael Steinhauser
- Abb. 11 © Ina Meyer
- Abb. 12 © Ina Meyer, Andonia Grischina, Dagmar Ege
- Abb. 13 © Claas Adler
- Abb. 14 © Christian Enger
- Abb. 15 © Michael Steinhauser, Claas Adler
- Abb. 16 © Michael Steinhauser (links), Ina Meyer (rechts)
- Abb. 17 © Michael Steinhauser
- Abb. 18 (Anhang) © Claas Adler