

Artikelreihe «Feministische Perspektiven»

Zwei oder drei Dinge, die sie von sich weiß

Paul Verhoevens ELLE und die Repräsentation sexualisierter Gewalt

Linda Waack

Eine der ersten feministischen Lektionen, die mir zunächst erteilt und später zuteil wurden, war die, dass es fragwürdig ist, im Kino Vergewaltigungen von Frauen zu zeigen, auch wenn dies mit einer kritischen Absicht geschieht. An dem Problem habe ich die Grundzüge einer Paradoxie kennengelernt: die Einsicht, dass es in eine Sackgasse führt, etwas anzufechten und es gleichzeitig performativ zu wiederholen, die Überzeugung, dass in der Inszenierung eine erneute Gewalt liegt, die am Schauspielerinnenkörper ausgeübt wird. Historisch siedelt das Argument von der *Darstellung als Gewaltakt* in der Debatte um Pornografie, die ab den 1970er-Jahren geführt wurde und die von der These getragen war, Pornografie erschaffe die Wirklichkeit, die sie darstellt (vgl. Dworkin 1987; MacKinnon 1993). Der Ruf nach einem Ende solcher Bildakte ist zugleich mehr als ein *hangover* der zweiten Frauenbewegung, hat er doch in den letzten Jahren wieder an Konjunktur gewonnen (beispielsweise in Diskussionen über die Zurschaustellung schwarzer Jugendlicher in den USA, die Opfer von Gewalt geworden sind, etwa die Kontroverse um Dana Schutz' Gemälde *Open Casket* von 2016). Auch hier wurde der Zusammenhang von Darstellung und Gewaltakt kausal gedacht, so als wäre die Gewalt eine Folge der Bilder,

als sorgten die Bilder für Taten. Übertragen ließe sich diese Vorstellung ganz allgemein auf Kinogeschichte und ihre nicht enden wollenden Angebote, das Leiden anderer zu betrachten: IRREVERSIBLE (Gaspar Noé, F 2002), LILJA 4-EVER (Lukas Moodysson, SWE/EST 2002), REQUIEM FOR A DREAM (Darren Aronofsky, USA 2000), selbst THE ACCUSED (Jonathan Kaplan, USA/CAN 1988) oder Brian de Palmas CASUALTIES OF WAR (USA 1989) entgehen nicht dem Dilemma, Repräsentationen von Gewalt und damit einer Doppellogik unterworfen zu sein, die gleichermaßen Fantasien wie eine Abwehr gegen diese in Kraft setzt.

Der liberale Diskurs hat dieses Darstellungsproblem längst beantwortet und auf die Begrenztheit einer auf Zensur zielenden Bildkritik aufmerksam gemacht (vgl. Gehrke 1988; Vinken 1997). «Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten», schrieb etwa Silvia Bovenschen (1997, 50) und wandte sich wie viele andere gegen die restriktive Forderung eines Bildverbots mit dem Hinweis, die Alternative von Zeigen oder Nicht-Zeigen sei zu eng, die Opposition von moralischer Aufklärung oder neuem Schweigen nicht befriedigend. Geblieben ist von der Debatte um Pornografie und dem radikalfeministischen Ruf nach ihrem Verbot eine gesteigerte Ambivalenz im Umgang mit Bildern von Gewalt und die Suche nach neuen unmoralischen Angeboten.

Ein Film, der sich aus guten Gründen amoralisch nennen dürfte, ist ELLE (Paul Verhoeven, F/D 2016), mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle, dem die *New York Times* attestierte, er sei «the opposite of a trigger warning» (Scott 2016). Ein Film also, der den Finger am Auslöser hat und sich für die Warnung nicht interessiert. Es gibt zumindest drei Gründe, warum Huppert/Verhoeven zum Gegenstand einer feministischen Auseinandersetzung werden können. Erstens legt ELLE offen, worüber wir sprechen, wenn wir über sexuelle Gewalt im Kino sprechen. Der Film zeigt, so meine These, nicht nur Vergewaltigung, sondern wie Film Vergewaltigung zeigt. Zweitens stellt ELLE mit Blick auf die Frage, ob es einen Weg gibt, Gewalt zu verhandeln, ohne in einen Diskurs zu verfallen, der Sexualität repressiv beantwortet und normativ einhegt, eine dritte Option bereit. Indem er mit dem sadomasochistischen Prinzip der Reinszenierung eine Selbstermächtigung verknüpft, reiht er sich in den Kontext jener Filme ein, die Machtverhältnisse spielerisch ausloten, etwa Liliana Cavani's IL PORTIERE DI NOTTE (IT/USA 1974). Drittens lassen sich an ELLE filmtheoretische Überlegungen entwickeln, insbesondere in Bezug auf die Rolle von Film in der visuellen Medienkultur heute. Denn ELLE entwickelt seine postpatriarchale Fantasie in Abgrenzung zur animierten Videogame-Kultur. Dem



1

Film gelingt das, so meine These, weil er auf seine eigene Geschichte als historisch gewordenes und alterndes Medium zurückblicken kann.

Es ist der vielleicht provokanteste *Animal Reaction Shot*, den ich im Kino gesehen habe: Eine Katze in Großaufnahme schaut schnurrend dabei zu, wie ihr Frauchen in ihrer Wohnung Opfer eines Angriffs wird. (Abb. 1) Und dabei ist es gar kein Frauchen, sondern eine Frau jenseits der 50, die danach pragmatisch die Scherben zusammenkehrt, im Internet Sushi bestellt und ihrer Katze freundlich den Vorwurf macht: Du hättest ihn wenigstens kratzen können.

Während ich in gewohnter Abwehr solcher Bilder meine Kritik-Werkzeuge mobilisiere, nimmt der Film sie mir schon aus der Hand: Die Kamera nämlich folgt dem Täter zur Tür, dessen Strumpfmäse und nackter Hintern das Setting umstandslos in einen spielerischen Fetischkontext verwandeln. Kein Wunder, dass der Film als Genre-Neuschöpfung, als «*rape-revenge black comedy*» (Bradshaw 2017) gehandelt wurde. Denn ELLE geht offensiv mit einem Umstand um, auf den Joan Didion (1992, 255) bereits 1990 in ihrem Essay *Sentimental Journeys* hingewiesen hat: dass der Diskurs um sexuelle Gewalt diese eben nicht befördere, sondern vielmehr Lektüren, Interpretationen und Konzepte hervorbringe, die ihrerseits der Vergewaltigung kulturelle Bedeutung verliehen. Anstatt also auf eine Zensur der Darstellung zu zielen oder die Repräsentation als an sich aufklärerisch zu feiern, fordert ELLE metadiskursiv die Darstellungskonvention heraus. Zunächst, indem der Film realistische Erzählmuster, die den filmischen Konventionen der Gewaltdarstellung entsprächen, vermeidet – etwa milieuspezifische Settings wie Bars oder Heimwege bei Nacht –, außerdem, indem er Befragungen oder Gerichtsverhandlungen umgeht. Wie Sabine Sielke (2002, 2) zeigt, begrenzen Interpretationen von Vergewaltigungen häufig unser Verständnis sexualisierter Gewalt, während sie zugleich sexuelle Normen verschärfen. ELLE hingegen ist mit Blick auf

Sexualität nicht restriktiv, der Film spielt vielmehr angriffslustig mit Tabus um Alterssexualität, männlicher Prostitution, Ehebruch, Masturbation, Bisexualität und S/M. «Sonst sieht es noch so aus, als hätten wir Angst vor Sex», kommentiert die Protagonistin Michèle, Chefin einer Videospielefirma, diese Zeigefreude. (Eine Liebesnacht zwischen ihr und der Co-Chefin des Unternehmens lässt ELLE wiederum in einer bedeutungsvollen Ellipse verschwinden.)

Der Film geht dabei nicht nur komödiantisch vor, sondern offenbart, bei allem Witz, ein Interesse dafür, wie beispielsweise ein Trauma strukturell funktioniert: So bleibt die Gewaltszene in der ersten Einstellung visuell im Off. Sie ereignet sich im Blickfeld der Katze und wird allein über die Tonspur vermittelt. Bild und Ton sind getrennt. Damit macht ELLE etwas entschieden anders als jene Filme, deren Vergewaltigungsszenen auf Repräsentation zielen. Er folgt einer dissoziativen Logik, blendet einen Teil des Geschehens ab, nimmt die Blickposition eines neutralen Dritten ein und trennt das Ereignis aus dem linearen Fluss seiner Erzählung, um es dann schockhaft in Fragmenten wiederkehren zu lassen. Den Angriff vermittelt ELLE als unwillkürlichen Moment einer Durchbrechung des zeitlichen Gefüges im Modus der Nachträglichkeit.

Das Trauma der Vergewaltigung ist sekundär. Es steht in Verbindung mit einem anderen Trauma; hier mit der Geschichte der weiblichen Hauptfigur, die als Zehnjährige gezwungen ist, einer Gewaltorgie ihres Vaters beizuwohnen. Diese zweite Traumaspur wird in Fernseh Bildern erzählt, die ein Nachrichtensender zum Jahrestag der Ereignisse wiederholend hervorkramt: Man sieht dabei eine Straße mit Leichenwagen, die Verhaftung des Vaters, das Mädchen in Unterwäsche. Mit dieser zweiten Spur wird das Thema des Übergriffs auf eine weitere Ebene gehoben, indem die Frage nach den Gesetzen der Väter/Täter aufscheint, nach dem patriarchalen Nährboden solcher Gewaltkultur. Zugleich wird auf die Gedächtnisfunktion medialer Bilder hingewiesen. Der Film zeigt, inwiefern er selbst ältere Bilder – auch ältere Bilder der Filmgeschichte – erinnert.

Insbesondere mit Blick auf die filmische Codierung sexualisierter Gewalt fallen vor diesem Hintergrund zahlreiche Bildzitate ins Auge, die in ELLE aufleuchten. So zum Beispiel eine Szene aus *DIE KRANICHE ZIEHEN* (Michail Kalatosow, UdSSR 1957). Darin wehen in einer Bombennacht in einer Moskauer Wohnung die Vorhänge auf, während eine junge Frau von einem Mann überfallen wird. Zuvor hatte die Protagonistin ihre Hochzeit imaginiert und sich eine Gardine wie einen Schleier vor dem Gesicht drapiert. Die Wunschfantasie schlägt um in reales Grauen. Die Vergewaltigung, die im Schnitt verschwindet – und



2

erscheint –, fungiert als Leerstelle, aus der der Film seine Spannung bezieht. ELLE erinnert diese Szene. Auch hier dient ein Sturm, wenn auch kein Bombenangriff, als kinematografische Chiffre für den Angriff. Als Trauma der Filmgeschichte scheint die Vergewaltigung einem Wiederholungszwang zu unterliegen. Jedoch wird die Spur in ELLE variiert: Zu sehen ist Michèle, wie sie arbeitet, die Unterlagen sind auf dem Bett ausgebreitet. Das Geräusch der Fensterläden auf der Tonspur gemahnt an den Überfall, der mit einer zuschlagenden Glastür verbunden ist. Diesmal klingelt es jedoch an der Tür, und der Angreifer kommt Michèle höflich zu Hilfe, um die Fenster zu schließen. Angetrieben durch die Leistung der Windmaschinen mündet die Szene in einer leidenschaftlichen Umarmung (Abb. 2). Deren Aufbau ist dermaßen filmisch, dass die Szene sich als Metareflexion, als Darstellung zweiter Ordnung zu erkennen gibt. Damit expliziert ELLE einen Umstand, auf den Sabine Silke hingewiesen hat: «[The] rhetoric of rape evolves in part as the memory of its own history of representation» (Sielke 2002, 10).

ELLE ist, wenn man so will, ein autoerotischer Film – ein Film über Film. Das zeigt insbesondere eine Sequenz, in der Michèle an ihrem Fenster zum Hof zu sehen ist. Sie beobachtet durch ein Fernglas ihren Nachbarn, der im vorweihnachtlichen Garten mit lebensgroßen Statuen die heilige Familie aufstellt. Film und Figur wenden sich hier gleichzeitig sich selber zu: Michèle, indem sie sich am Fenster selbst befriedigt, und ELLE, indem das Setting aus REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954) reinszeniert wird. Die Fetisch-Formel der 1950er-Jahre, das Ausstellen des eigenen Dispositivs im Kino, gelangt dabei zu einer gewissen Alterswürde. Zugleich scheint der Film den häufig geäußerten Vorbehalt gegen Selbstreflexion als Form mentaler Masturbation (vgl. Sedgwick 2003, 302) mit einer bildlichen Pointe zu beantworten.

Über ihr Dekor, die dunklen Vorhänge und gedeckten Farben, wird die Sequenz anachronistisch inszeniert. Sie ist vor allem eins:

Kinogeschichte. Es entsteht der Eindruck eines Spiels mit alten Requisiten. Die Illustration des weiblichen Orgasmus über eine indirekte Bildführung – Michèle kommt in dem Moment, in dem ihr Nachbar draußen die Lichterkette anmacht – erinnert an Erzählformen aus Zeiten der Bildzensur. Angedeutet wird dabei allerdings eine Umkehrung der voyeuristischen Ordnung: Die weibliche Masturbation entgeht dem Phallogentrismus; entsprechend kommt das binokulare Fernglas aus der Vorlage und nicht das verlängerte Kameraobjektiv zum Einsatz.

Die Wiederaufnahme jener filmischen Urszene in ELLE lässt sich damit als eine spielerische Rückkehr zur eigenen Filmvergangenheit lesen, die dem Zweck dienen könnte, die schmerzliche Erfahrung voyeuristischer Blickordnung in eine neue Erfahrung umzubauen und zu reorganisieren. Anders gesagt: Mit dem Fernglas wird ein Element der Filmgeschichte aufgegriffen und in neue Möglichkeiten gesetzt. Im Unterschied zu einem feministischen Gegenkino, das ganz darauf verzichtet, das Gesetz der Filmväter fortzuschreiben, macht sich ELLE aus der Wiederholung einen Jux. Damit öffnet die Szene so etwas wie einen diagonalen Schnitt quer durch die Filmgeschichte, einen Sadomasochismus der Bilder, die ihre eigene Vergangenheit noch einmal durchleben.

Diese Bildstrategie korrespondiert mit dem Masochismus der Hauptfigur, die immer wieder an den Schauplatz der Gewalt zurückkehrt und sich der Gefahr einer Wiederholung aussetzt. Die Dynamik zwischen ihr und ihrem Verfolger kehrt sich dabei sukzessive um und wird zusehends zum Spiel, in dem Michèle sich die Möglichkeit verschafft, das Erlebte zu transformieren. Im Wiedererleben der eigenen Ohnmacht, etwa im Totstellen beim Sex mit einem Liebhaber, fügt sie sich die Erfahrung gewissermaßen selbst zu, als ein Ereignis, das sie nicht nur überlebt hat, sondern über das sie zunächst fiktional und später tatsächlich triumphiert. Der Film stellt damit nicht nur die Überzeugung jener feministischen Strömung in Frage, die Sadomasochismus als eine simple Wiederholung der Gewalt gegen Frauen betrachtet, noch begnügt er sich damit, auf das Recht von Frauen hinzuweisen, BDSM zu praktizieren und darüber zu fantasieren (vgl. Schlüpmann 1985). Vielmehr eröffnet er seiner Figur über ihren Masochismus die Option einer nachträglichen Heilung (Abb. 3).

Geschuldet ist das Interesse des Films an der sexuellen Spielform des Sadomasochismus nicht allein der Figurenpsychologie. Für diese Affinität gibt es vielmehr einen medienspezifischen Grund. Elisabeth Freeman (2008, 39) hat hervorgehoben, dass Sadomasochismus als eine sexuelle Praxis gelten könne, die bewusst Zeit manipuliere und darin dem Zeitmedium Film nahekomme. Denn wie der Film vermag es die erotische



3

Praxis, durch Beschleunigung und Pause, durch Momente des Ab- und Erwartens einen zeitlichen Ablauf zu modellieren (vgl. *ibid.*, 45). Darüber hinaus werden im Sodomasochismus unterschiedliche Zeitlichkeiten asynchron miteinander verschaltet, wenn ein früherer Zeitpunkt der Kindheit allegorisch als historisch längst vergangener Moment verhandelt wird: etwa indem im 21. Jahrhundert Szenen aus dem Kontext des Sklavenhandels nachgestellt werden. Die Tatsache, dass es ein zeitliches Danach der Gewalt gibt, das spielerisch als ein Davor inszeniert wird, erscheint dabei als Option, Zeit im Dienst einer nicht durch die Vergangenheit vorbestimmten Zukunft zu beugen. Heather Love (2007, 1) hat auf das emanzipatorische Potenzial dieser Form von Reinszenierung hingewiesen: «For groups constituted by historical injury, the challenge is to engage with the past without being destroyed by it.» Die darin liegende feministische Utopie scheint in *ELLE* auf mehreren Ebenen anvisiert, wenn sich der Film die Psychodynamik seiner Hauptfigur zu Nutze macht und mit den Möglichkeiten operiert, einen zeitlichen Verlauf zu manipulieren, ihn anzuhalten und hinauszuzögern. Michèle stellt sich vor, wie es hätte sein können und wie es werden könnte: Vor ihrem inneren Auge lässt sie die Vergewaltigungssequenz noch einmal ablaufen, allerdings in veränderter Fassung. In dieser zweiten Bildfolge wehrt sie sich erfolgreich gegen die ihr widerfahrene Aggression.

Bereits Simone de Beauvoir (1955) hat in ihren Lektüren von de Sade auf diese temporale Dimension des Sodomasochismus hingewiesen – auf Distanzierungstechniken, die eine zeitliche Dissonanz erzeugen und so eine offene Zukunft sichern. Wenn der Film de Beauvoir wiederholt als theoretische Referenz ins Spiel bringt, so geschieht dies jedoch nicht nur in Hinblick auf Sodomasochismus, sondern betrifft gleichermaßen Fragen der Geschlechter- wie der Altersdifferenz: In einer Szene gerät Michèles Exmann Richard in die Bahn seiner Exfrau. Dabei positioniert er sich in einem geliehenen Auto nachts vor ihrem Haus, um sie im Blick

zu haben; sie zerschlägt die Scheibe des Wagens und setzt ihn mit Pfefferspray außer Gefecht, weil sie ihn vorübergehend für ihren Angreifer hält. Während er daraufhin geblendet in ihrem Wohnzimmer sitzt, eröffnet sie ihm seinen eigentlichen Blind Spot: die junge Frau, mit der er eine Liebesbeziehung eingegangen ist und die am Centre Simone de Beauvoir über deren Werk promoviert. Um die Frauen mit den großen Brüsten habe sie sich keine Sorgen gemacht, sagt Michèle, aber eine Frau, die *Das andere Geschlecht* gelesen habe, werde ihm gefährlich. De Beauvoirs 1949 erschienenes Buch *Le Deuxième Sexe* wird als radikale Kampfschrift der emanzipatorischen Frauenbewegung und zugleich als Dating-Instrument des gebildeten Nachwuchses aufgerufen. Beide Generationen haben offenbar dasselbe gelesen und sich doch nicht verbündet.

Bemerkenswert ist nicht allein der Hinweis auf das audiovisuelle Zentrum in Paris, sondern grundsätzlich der Rückgriff auf den Theorieklassiker. Der zeichenhafte Aufruf von de Beauvoir ist ernst zu nehmen, denn mit der jungen Geliebten als Leserin der alten Theorie legt sich über die Fragen der Geschlechterdifferenz eine weitere, nämlich die der Altersdifferenz. Der Film nimmt es mit einer älter werdenden feministischen Theorie auf und mit einer Theorie über das Alter. In einem zweiten Gespräch mit Richard bringt Michèle diese Frage auf den Tisch: Anlass ist, dass der Angreifer eine Bemerkung zu ihrem Alter macht: «Für eine Frau deines Alters bist du ziemlich eng», schreibt er ihr per SMS, und Michèle gibt die Frage an ihren Exmann weiter: «Findest Du mich eng für eine Frau meines Alters?» Womit der Film zwei Schweigegebote auf einmal durchkreuzt: das der sexuellen Gewalt und das der Alterssexualität.

Mit dieser Verschränkung verdichtet sich im Film der Diskurs zu de Beauvoir, die 1970 in ihrem Buch *La Vieillesse* das Alter zum Thema gemacht hat. Der 500 Seiten lange Essay geht den Verschaltungen von Alter und Geschlecht nach – das Alter als das Andere des anderen Geschlechts. De Beauvoir ist, um Jean Améry zu zitieren

«la femme revoltée», und als solche erhebt sie sich nicht nur gegen die von einer Männerwelt als unerschütterlich und «natürlich» ausgerufene Kondition der Frau, sondern auch gegen das Ärgernis des Alters. (Améry 1972, o.S.)

In ihrem Essay weist sie einen doppelten Standard nach, der insbesondere in Hinblick auf Sexualität gelte: Obwohl in biologischer Hinsicht die Sexualität der Frau weniger durch das Alter beeinträchtigt wird als die des Mannes, bestimmen die gesellschaftlichen Verhältnisse dies anders (vgl. Sontag 1972). Die Sexualität alter Frauen sei, wie sie

Leserbriefen, Interviews und Statistiken entnimmt, die im März 1969 in der französischen Frauenzeitschrift *Elle* erschienen, noch mehr tabu als die Sexualität alter Männer (vgl. de Beauvoir 1972, 297).¹

Altern ist – das wissen sowohl die Zeitschrift *Elle* von 1969 als auch der Film *ELLE* von 2016 – ein Bildproblem, denn an Bildtechniken misst sich der Alterungsprozess: Es geht nicht nur darum, junge Körper zu zeigen, sondern junge Bilder von jungen Körpern – Alter wird nicht nur repräsentiert, sondern auch medial performiert. Anders gesagt: Es geht immer auch um ein Altern von Bildmedien. Die Frage nach dem Alter wird in *ELLE* daher nicht nur auf der Repräsentationsebene (auf der Ebene dessen, was gezeigt wird), sondern auch auf dem Feld der Bildmedien (die es zeigen) durchgespielt. Der Film verhandelt diese Fragen der Medien- und Alterskonkurrenz, indem er vermeintlich analoge Filmbilder mit animierten Computergrafiken kollidieren lässt. Die diegetische Rahmung der Computerspielfirma bietet ihm die Möglichkeit, seine Bilder durch die der virtuellen Welt herausgefordert zu zeigen. Der älter werdende Schauspielerinnenkörper fungiert dabei als Differenzmarkierung zu jüngeren Medien der Virtual Reality. Isabelle Huppert verkörpert, so meine These, mehr als eine Figur – sie wird zur Allegorie des Kinos: *ELLE* wie Isabelle.

Dieses allegorisierende Verfahren des Films lässt sich anhand zweier Szenen nachvollziehen: Bei der Vorführung der Testversion eines neuen Computerspiels wird eine weibliche Figur von einem Ork erfasst und von hinten penetriert. Ohne Vorankündigung wechselt der Film sein Register – die Bilderwelten des animierten Games gehen ins Kino ein, das gleich darauf sein Dispositiv im Showroom des Startups verdoppelt sieht. Die junge Technik durchdringt den Film, während sie zugleich eine Penetration zeigt. Das durch den Geschlechter-Antagonismus angetriebene Medium Film hat Konkurrenz bekommen von einem neuen Bildregime, in dem sich die alte sexistische Ordnung nahtlos zu reinkarnieren scheint.

Die Szene tritt spätestens dann mit der zu Beginn des Films gezeigten Vergewaltigung zusammen, wenn ein eigenwilliger Mitarbeiter ein

1 Die Verbindung zwischen de Beauvoir und *Elle* geht weiter zurück: 1955 veröffentlichte de Beauvoir ihre Erzählung *Une femme rompue* («Eine gebrochene Frau») im Frauenmagazin *Elle*. In der Ausgabe von 1969 zeigt sich, dass Älterwerden hier mit Jungbleiben zu tun hat. So werden Mittel beworben, die dieses Jungbleiben ermöglichen sollen, etwa das Yoga, eine «Anti-Alterungs-Gymnastik, die mehr und mehr praktiziert wird». Der Film *ELLE* inszeniert 2016 die Dynamik von Altwerden vs. Jungbleiben auf demselben Schauplatz: Die junge Geliebte ist Lehrerin für Bikram-Yoga. Michèle und sie treffen in der Spiegelarchitektur des Studios aufeinander. Der Film als komplexes Medium der Selbstbeobachtung von Kultur spielt das Yoga als eine Selbsttechnik ein, über das eigene Bild zu verfügen, den Körper zu modellieren.

Bild von Michèle's Gesicht in die Vergewaltigung aus dem Computergame einmontiert und an die gesamte männliche Belegschaft verschickt. Dieser *Revenge Porn* ist ein Medienhybrid, teils animiertes Bild, teils Fotografie, dessen Bestandteile Michèle auf der Suche nach dem Täter bloßlegt: Auf dem Rechner ihres Mitarbeiters findet sie einen Bilderordner mit dem Titel *Ash Girl*. Das erste Bild in diesem Ordner zeigt sie als zehnjähriges Mädchen voller Asche nach dem vom Vater verübten Massaker. Zugleich handelt es sich, so scheint mir, um eine darüber hinausweisende Traumafolie, weil im Bild Nick Uts ikonisches Pressefoto von Phan Thi Kim Phúc, dem sogenannte «Napalm Girl», aus dem Jahr 1972 aufscheint. Dann folgen Bilder aus Michèle's Leben – ein Führerschein, ein Urlaubsfoto, wie sie im Internet kursieren könnten, wären die Bilder von Michèle nicht zugleich die Isabelle Hupperts.

Was Michèle hier aufspürt, ist meiner These zufolge nichts weniger als eine Differenz zwischen Kino und Game: das Gesicht der älter werdenden Schauspielerin, deren Leben der Film *Revue* passieren lässt, das Altern der Huppert als Markierung des Mediums. Für Christian Metz funktioniert die Schauspieler*in zu Gunsten eines primär durch Zeitschriften wie *Elle* ruchbar gewordenen Privatlebens. Für ihn konstituiert sie den sichtbarsten Teil des filmischen Dispositivs:

Der bekannte Schauspieler (d.h., und dies betone ich, der von einem anderen Ort/Film her bekannte Schauspieler) wird in den Film das Echo der anderen Filme hineinragen, in denen er gespielt hat; er wird seiner Figur etwas Unsicheres, Multiples und Virtuelles beigegeben. (Metz 1997, 74)

Isabelle Huppert wäre hier also nicht nur Michèle, sondern verkörpert eins, zwei, drei... 8 FRAUEN aus anderen Filmen. Altersrollen sind, darauf hat Hans J. Wulff hingewiesen, reflexiv, denn hier wird über den Bilderordner ein «komplexes Doppel von Schauspieler[in] und Figur» installiert (Wulff 2016, 49). In dieser Lesart geraten die anderen Geschichten, in denen Huppert zu einer Figur der Kinokultur geworden ist, mit in den Sinn, ihre früheren Rollen als selbstbewusste oder sich selbst verletzende Frau. Die Rollenbiografie als Teil des kulturellen Gedächtnisses enthalte einen Rückverweis auf Geschichte, auf die historische Präsenz von Figurentypen und weiblichen Identitätswürfen. Diese zweite verborgene und nicht dem Text selbst zugehörige Bedeutungsschicht ist Wulff zufolge eine Konnotation, die eher demjenigen zugänglich ist, der Kinogeschichte selbst erlebt hat.

Das würde aber auch heißen, dass Schauspieler Seismographen der Veränderungen der Rollenrealitäten wären und diese Veränderungen in

der eigenen Person aufbewahren, als Kette und Ensemble von Bildern, die sie mit der Erinnerung von Zuschauern verbünden. (ibid., 44)

Das Alter der Schauspieler*in im Film ist im Unterschied zum animierten Bild ein unabwendbarer Prozess. Anders als bei der Animation sind der Körper und sein Altern ontologische Konstanten des Kinos. Zugleich ist das Altern des Kinos selbst ein nicht aufzuhaltender Prozess in der Entwicklung der Medientechnik. ELLE geht mit diesem Umstand offensiv um und inszeniert Michèle als Figuration des alten Mediums, das sich hier sich selbst und seiner Geschichte zuwendet.

Zusammenfassung

Aus filmwissenschaftlicher Sicht hat sich Getrud Koch (1997) dem Aufruf nach Regulierung pornografischer Bilder mit dem Argument entgegengesetzt, die masturbatorischen und imaginativen Reize des Kinos seien noch lange keine Handlungsanweisung. Auch Judith Butler (1997) verneint den Imperativ visueller Bilder, die eben keinen Aufforderungscharakter hätten. Für das animierte Videogame hingegen scheint diese Debatte in jüngster Zeit anders geführt zu werden, legt doch die Involviertheit der Spielerinnen einen appellativen Aspekt der Bilder nah. So wird die Game-Szene als neue Keimzelle einer aktuellen *Rape Culture* ausfindig gemacht, in der

die sexuelle Objektivierung von Frauen ungebrochen scheint und politische Motive und Konsequenzen hat, denen man in den (inter-)Netzwerken der politischen Rechten und einer neuen Tabubruchkultur nachspüren kann. (Dietze/Strick 2017)

Ein Film wie ELLE bricht zwar auch Tabus, unterscheidet sich aber grundsätzlich von dieser Kultur, insofern hier reflexiv mit virulenten und violenten Themen umgegangen wird. Es sind vorläufig drei Dinge, die ich von ELLE weiß: Es geht erstens um eine Gewaltdarstellung, die sich ihrer inhärenten Problematik bewusst ist. Zweitens um ein älter werdendes feministisches Erbe, zu dem sich der Film verhält. Und drittens um alte und neue Medien, beziehungsweise um eine Selbstbefragung des Kinos vor diesem Hintergrund. Die Frage nach dem Alter wird dabei nicht nur diskursiv (über den Bezug zu de Beauvoir) oder auf der Repräsentationsebene (über die Darstellung älterer Frauen), sondern auf dem Feld der Bildmedien ausgetragen, wenn die computergenerierte Welt der Videogames die Filmbilder durchdringt.



- 4 : Michèle legt hier eine wesentliche Bedingung des Films offen: die Bilderbiografie eines menschlichen Körpers. Zum Höhepunkt kommt diese Geschichtsmacht der Huppert, wenn sie in ein Umkehrbild des Voyeurismus gesetzt wird, das einer feministischen Rachefantasie Ausdruck verleihen könnte. Der Umgang des Films mit dem Thema der sexuellen Gewalt scheint einer ähnlichen Spur zu folgen, wenn er zunächst eine radikalfeministische Utopie umsetzt und den Vergewaltiger als in einen blutigen Klumpen verwandelt zeigt, wie es einst Andrea Dworkin bildreich gefordert hat: «I've always wanted to see a man beaten to a shit bloody pulp with a high-heeled shoe stuffed up his mouth, sort of the pig with the apple» (1991, 327).

In *ELLE* ist, so meine ich, die Emanzipation auf einer anderen Ebene zu suchen: Sie liegt nicht darin, die Frau entweder als Objekt oder Subjekt filmischer Repräsentation zu zeigen, als Opfer oder Siegerin, sondern in der Befragung der filmischen Syntax, die dem weiblichen Körper eine bestimmte Position zuweist. *ELLE* schreibt zumindest in der letzten Einstellung diese Syntax radikal um: Die beiden Firmenchefinnen gehen gemeinsam über den Friedhof ab, wo sie ihre Väter beerdigt haben (Abb. 4). Wenn das Frauenbündnis hier hält, über alle Konkurrenz hinweg, hat man es mit einer höchst ungewöhnlichen Plot-Entwicklung zu tun, die in einem Film, in dem alle Schädel gespalten werden, ausgerechnet hier keine Spaltung zulässt, sondern mehr noch Schwesternschaft und lesbische Liebe als Ausstiegsoption aus der patriarchalen Ordnung andeutet. Damit bewegt sich der Film zuletzt wieder im Horizont von de Beauvoirs *Le Deuxième Sexe*, das in der gleichgeschlechtlichen Liebe eine Utopie formuliert, die zugleich Gesellschaftsutopie sein könnte.

Der Film verhandelt das Thema sexuelle Gewalt damit weder, indem er in einen Diskurs verfällt, der Sexualität repressiv beantwortet und normativ einhegt, noch indem er sich darin erschöpft, sie bloß lustvoll zu bejahen und zu verharmlosen. Der Ausstieg aus dem eingangs beschriebenen Dilemma, das die Protagonistin in der Opferrolle fixieren würde, gelingt über eine sadomasochistische Selbstermächtigung oder Selbsterniedrigung, wie sie Elisabeth Freemann (2008, 39) skizziert:

The [sadomasochistic] scene remakes her identity neither as the unchangeable victim of trauma nor as a hero who transcends her past, but as a process that can be recognized only retrospectively from the stance of an imagined future in which she is freed from torment but still capable of change.

In ELLE knüpft sich die Veränderungsfähigkeit der Hauptfigur an eben diese Hoffnung, über die eigene Geschichte verfügen zu können, was, so scheint der Film nahezulegen, erst das Alter ermöglicht. Um BDSM zu praktizieren, so könnte die These lauten, braucht es halt eine gewisse Reife. Entsprechend bekommen wir am Ende keine weibliche Leiche zu sehen. Das Kino hat das Trauma der Vergewaltigung gewendet, indem es dieses geschichtsbewusst in eine sadomasochistische Fantasie verwandelt hat.

Literatur

- Améry, Jean (1972) Der Skandal des Alterns. Simone de Beauvoirs blinde Revolte. In: *Die Zeit* v. 31.03.1972.
- de Beauvoir, Simone (1967) *La Femme rompue*. Paris: Éditions Gallimard.
- (1972) *Das Alter. Essay* [frz. 1970]. Reinbek: Rowohlt.
- (1983) Soll man de Sade verbrennen? [frz. 1955]. In: Dies.: *Soll man de Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existentialismus*. Reinbek: Rowohlt, S. 7–76.
- Bovenschen, Silvia (1997) Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten. Anmerkungen zur Pornographie-Kampagne. In: Vinken 1997, S. 50–65.
- Butler, Judith (1997) Schmähere. In: Vinken 1997, S. 93–113.
- Bradshaw, Peter (2017) ELLE Review – Startlingly Strange Rape–Revenge Black Comedy. In: *The Guardian* v. 09.03.2017.
- Didion, Joan (1992) Sentimental Journeys. In: Dies.: *After Henry*. New York: Random House, S. 253–319.
- Dietze, Gabriele / Strick, Simon (2017) Der Aufstand der Betamännchen. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft, Gender Blog* v. 18.12.2017 [https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/der-aufstand-der-betamännchen (letzter Zugriff am 03.10.18)].

- Dworkin, Andrea (1987) *Pornographie – Männer beherrschen Frauen*. Mit einem Vorwort von Alice Schwarzer. Köln: Emma Frauenverlag.
- (1991) *Mercy*. New York: For Wall Eight Windows.
- Gehrke, Claudia (1988) *Frauen und Pornographie*. Tübingen: Konkursbuchverlag.
- Freeman, Elizabeth (2008) Turn the Beat Around. Sadomasochism, Temporality, History. In: *Differences – A Journal of Feminist Cultural Studies* 19,1, S. 32–70.
- Koch, Gertrud (1997) Netzhautsex. Sehen als Akt. In: *Vinken* 1997, S. 114–128.
- Love, Heather (2007) *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.
- MacKinnon, Catharine A. (1993) *Only Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Scott, Anthony Oliver (2016) Review: In ELLE, Isabelle Huppert Subverts the Role of Rape Victim. In: *The New York Times* v. 10.11.2016.
- Schlüpmann, Heide (1985) Vorwort. In: *Frauen und Film*, 39 (Masochismus), S. 3–6.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) Jane Austen and the Masturbating Girl [1990]. In: *Close Reading. The Reader*. Hg. v. Frank Lentricchia & Andrew DuBois. Durham/London: Duke University Press, S. 301–320.
- Sielke, Sabine (2002) *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture 1790-1990*. Princeton: Princeton University Press.
- Sontag, Susan (1972) The Double Standard of Aging. In: *The Saturday Review* v. 23.09.1972, S. 29–38.
- Vinken, Barbara (Hg.) (1997) *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: DTV.
- Wulff, Hans J. (2016) Doing Age auf den Bühnen des Films. Von alten Helden und alten Schauspielern. In: *Alte im Film. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Hg. v. Henriette Herwig & Andrea von Hülsen-Esch. Bielefeld: Transcript, S. 27–52.

Filme

- THE ACCUSED (Jonathan Kaplan, USA/CAN 1988)
- CASUALTIES OF WAR (Brian de Palma, USA 1989)
- LETJAT SHURAWLI (DIE KRANICHE ZIEHEN, Michail Kalatosow, UdSSR 1957)
- ELLE (Paul Verhoeven, F/D 2016)
- 8 FEMMES (François Ozon, F 2002)
- IL PORTIERE DI NOTTE (DER NACHTPORTIER, Liliana Cavani, IT/USA 1974)
- IRREVERSIBLE (Gaspar Noé, F 2002)
- LILJA 4-EVER (Lukas Moodysson, SWE/EST 2002)
- REQUIEM FOR A DREAM (Darren Aronofsky, USA 2000)
- REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954)