

Annette Brauerhoch

Die kalte Domina

Mano Destra von Cléo Uebelmann

Fünzig Minuten lang sehen wir zwei Frauen: eine gefesselt und fast unbeweglich in ihren verschiedenen, verschnürten Körperhaltungen, die andere fesselt, kontrolliert Knoten, gibt dem anderen Körper nur manchmal kleine, stumme, gestische Anweisungen, die jedoch nur minimale Winkel- oder Beugungsverstärkungen bewirken sollen. Das »Opfer« bleibt anonym, ihr Gesicht ist abgewendet oder von ihren Haaren verdeckt, sie ist mit einem schwarzen Trikot, das Schultern, Dekolleté und Arme frei läßt, und einer durchsichtigen schwarzen Strumpfhose bekleidet. Dazu trägt sie schwarze Pumps. Die »Henkerin« ist (inzwischen) bekannt: es ist die Filmmacherin Cléo Uebelmann selbst. Ihr Gesicht ist zwar sichtbar, aber undurchdringlich, fast scheint es unbewegt, ihr Körper, ganz anders als der des »Opfers«, mit einer Lederhaut gewappnet. Beide Körper jedoch sind gerüstet für die Blicke der Kamera. Ihr gilt die Inszenierung. Die Szenerie spielt in einem klaren, großen, nur mit wenigen Gegenständen ausgestatteten Kellerraum. »Blicke« nach draußen eröffnet nur die Tonspur, klagende Musik von den *Vyllies*, einmal Partygeräusche. Vier Einstellungen durchbrechen die Monotonie des rituellen Ablaufs im Keller: ein fahrendes Auto, Cléos in die Ferne schweifender Blick, als sie sich auf die geöffnete Autotür lehnt, drei sich unmerklich im Wind bewegende Palmen vor einem feudalen Gebäude und ein Leuchtturm. Bildlich drücken sie die Melancholie aus, die die Musik bisweilen mit sich bringt. Im Rahmen des Films wirken sie wie Sehnsuchtsmotive für eine Lust, die der Inszenierung wohl zugrundeliegt, vom Film aber nicht wirklich eingelöst werden kann. Der Masochismus und seine Lust, dem der Film vielleicht dienen will und für die er womöglich einen Ausdruck darstellt, zeichnet sich, so Theodor Reik (1983), durch einen ausgesprochenen Zug zum Demonstrativen aus. *Mano Destra* ist ein sehr demonstrativer Film.

Als ich ihn 1986 das erste Mal auf der Feminale sah, hob er sich in seiner strengen, durchkomponierten Form vom Gros der oft schlampig gemachten Filme und Videos ab, die das Festival dominierten.

Ein Film, der endlich einmal keine Geschichte erzählte (obwohl das nicht ganz stimmt), zumindest keine mit konventionellen Mitteln erzählte Geschichte. Der Film war in seinen sehr langen Einstellungen, minimalen, langsamen Kamerabewegungen und grobkörnigen Schwarz-weiß-Bildern ungewöhnlich, schön und zunächst auch spannend. *Mano Destra* hatte auf gewisse Weise etwas Asketisches und Ehrfurchtgebietendes. Allein schon die Hauptfigur (im Grunde gibt es zwei gleichberechtigte Hauptfiguren, wir neigen aber dazu, nur die »Aktive« als solche zu sehen), stellt eine außerordentlich imposante Erscheinung dar; fast gottgleich bringt sie sich in einer der ersten Einstellungen ein: In schwarzer Lederkluft steht sie mit stämmig gespreizten Beinen in einem langen Kellergang, dessen wulstige Heizungsrohre einen Fluchtpunkt in der Mitte des Bildes bilden. Dabei fällt das Licht von hinten so auf sie, daß die Umrisse des Körpers zwar deutlich werden, der Kopf aber in einem gleißenden Lichtkegel völlig unsichtbar bleibt. Diese einerseits mystifizierende wie andererseits auch distanzierende Lichtdramaturgie scheint ausdrücken zu wollen: hier steht keine Person, hier ersteht eine Funktion, eine anonyme, autoritäre Macht. Die Kürze der Einstellung, sie blitzt nur einen Moment auf und verschwindet dann sofort wieder, erhöht die Unheimlichkeit dieses Auftritts. Cléo, in ihrem ausgesprochen elaborierten Lederoutfit, das zwar eng sitzt, mit seinen vielen Taschen, Klappen und Ausbuchtungen aber dennoch die Dimensionen eines Panzers annimmt, scheut andererseits während des ganzen Films nicht vor dem lustvollen Einsatz ihres Narzißmus zurück. Stolz und beherrscht wendet sie den Kopf, prüfend wandert ihr ebenso entschlossener wie verschlossener, ein unkommunikativer, nach innen gekehrter Blick über Utensilien wie Kordeln, Handschellen und Peitschen, über den kleinen Drehstuhl, die Lederbank, das Chromgestell. Sie wendet sich, sie wiederholt die Drehung, den Moment, der Erwartung auslöst. Ihre Domina setzt sie mit sanfter Kälte, exakter Kontrolle und dezenter Unnachgiebigkeit in Szene.

Mano Destra, 1986 entstanden und uraufgeführt, ist inzwischen zum Klassiker und Kultfilm avanciert. Er wird zwar einerseits, insbesondere in England, viel gezeigt, andererseits wird kaum über ihn geschrieben. Als längerer Text ist mir nur Birgit Heins Vorwort zu Uebelmanns Buch *The Dominas* bekannt, das Fotos aus dem Film zeigt. Darin vergleicht sie ihn mit Erstlingswerken des Avantgardefilms wie *Meshes of the Afternoon* von Maya Deren und *Fireworks* von Kenneth Anger. Für sie gehört *Mano Destra* »formal und inhaltlich



Mano Destra

in den Zusammenhang des unabhängigen oder Avantgarde- oder Underground-Filmes, der sich neben dem kommerziellen Kino seit den zwanziger Jahren als persönliche Ausdrucksform entwickelt hat.« (Hein 1988a) Abgesehen davon, daß dieser Vergleich den Film vielleicht zu sehr belastet, wenn er ihn in eine Reihe mit diesen »Größen« stellt, finde ich ihn auf merkwürdige Weise passend und unpassend zugleich. Die beiden älteren Filme werden unter »Kunstvorzeichen« rezipiert oder tragen diese Ambitionen in sich. Gleichzeitig stellen sie den (sehr unterschiedlichen) Ausdruck sexuellen Verlangens dar. In meiner Wahrnehmung liegt *Mano Destras* Interesse – trotz »skandalöser« Thematik und »tabuisierter« Bilder – eher im »Kunstbereich« und weniger darin, eine »persönliche« Ausdrucksform für Sexualität zu finden.

Die ersten Aufführungen von *Mano Destra* lösten allerdings einen Skandal aus. Die Grundlage der Empörung war moralischer Art. Viele verließen unter Unmutsbezeugungen den Raum, und die, die blieben, wehrten sich in der anschließenden Diskussion gegen eine Viktimisierung der gefesselten Frau, eine Maskulinisierung der fesselnden Frau und insgesamt gegen die Produktion von Pornographie. *Mano Destra* ist jedoch ganz sicher kein Porno, was man angesichts

des Mangels an guten Pornos von und für Frauen auch bedauern kann. Gerade in Anbetracht der kunstvollen Ästhetik des Films, löste *Mano Destra* disproportional große Empörung aus. Seine Bilder sind ausgesprochen sauber, klar und von ästhetischer Schönheit und Kälte. Die Empörung richtete sich so weniger gegen die Entwürdigung durch »Schmutz«, sie galt mehr dem Verhältnis von Macht und Unterwerfung, das dieser Film als freiwilliges zeigt. Damit rührt er an ein Tabu, nicht mit den ungefährlichen, zumindest nicht an die Triebe appellierenden Bildern. Meiner Meinung nach schützt uns im Grunde die Ästhetik seiner Bilder vor dem, worum es in der Sexualität auch geht, dem konkreten Körperverhältnis. Dieses Moment enthält er uns als physisches vor. Es gerinnt zu einem rein ästhetischen, einem fast abstrakten Moment, dem alles konkret Physische genommen ist.

Das politische und filmische Umfeld

Der Film fiel in einen Zeitraum, in dem die Auseinandersetzung um Masochismus und Sado-Masochismus einen medialen Höhepunkt erreicht hatte. Weiblicher Masochismus als Lust war für Frauen lange ein Tabu. Zu sehr wirkte die These von der weiblichen Lust am Schmerz, oder ihrer Prädisponierung dafür, politisch als ein schlichtes Rechtfertigungssystem, das Offenheit für das Phänomen oder die theoretische Auseinandersetzung damit verhinderte. Nicht nur die Frauenbewegung, sondern auch die Filmarbeit von Frauen hatte sich immer schon mit weiblicher Sexualität auseinandergesetzt. Es war nur eine Frage der Zeit, bis nach der »Sack und Asche«-Phase und dem politisch korrekten sexuellen Verhalten auch die verleugneten oder verdrängten Anteile »perverser« weiblicher Sexualität formuliert wurden – in der Literatur wie im Film. Dazu nur ein paar wenige Beispiele. Während Elfi Mikeschs Film *Das Frühstück der Hyäne* (1982/1983) noch als Anklage des »klassischen« weiblichen Masochismus gesehen werden kann, der sich im Leiden erschöpft, finden andere Filmemacherinnen Varianten der aktiv gewendeten sexuellen Lust im neuen Konglomeratbegriff vom Sado-Masochismus. Nach ihrem Video *Bondage* (1983), das sich mit sado-masochistischen Praktiken New Yorker Lesben auseinandersetzt, erschien 1984 Monika Treuts Buch *Die grausame Frau* und zwei Jahre später ihr Film *Verführung: Die grausame Frau*, den sie zusammen mit Elfi Mikesch realisierte. Ulrike Zimmermann zeichnete in ihrem

Video *Free Fucking* (1985) die gleichnamige Performance von Krista Beinstein auf, die sich selbst als »praktizierende Sado-Masochistin« bezeichnet. Nur Kerstin Scholz geht in ihrem Film *Schatten, Hände, Scherben* (1985) der rein masochistischen Lust des Wartens nach. Schon Pat Califias Buch *Sapphistry* (1980) hatte sado-masochistische Praktiken von Lesben quasi geoutet und gleichzeitig Anleitung dazu gegeben. Das Thema von Gewalt und Lust wanderte ab den frühen achtziger Jahren durch die frauenbewegte Presse, bald darauf hatte es seinen Platz auch in der Boulevardpresse. Heide Schlüpmann sah schon damals in dem forschen Gang, den die Subkultur an die Öffentlichkeit antrat, die Gefahr einer nivellierenden »Vermischung der Ebenen – sozialer Strategien und intimer Leidenschaften«:

»So modisch das Thema Masochismus zur Zeit ist, so viel Unklarheit enthält der Umgang damit. Das fängt mit dem Gebrauch der Abkürzung S/M an, als wüßte jede/r, wovon die Rede ist, und die einverständlich doch allenfalls eine Realität bezeichnet, die selber wesentlich Zeichen ist: Leder, Nieten, Ketten – Attribute pornographischer Szenerie, die nun abgewandelt als reizvoller oder auch demonstrativer Schmuck getragen werden.« (Schlüpmann 1985, 3)

Die Masochismus-Ausgabe von *Frauen und Film* Ende 1985 setzte deshalb bewußt auf intensive theoretische Auseinandersetzung mit dem Masochismus als einem vom Sadismus wesentlich unterschiedenen und getrennten Phänomen. Im Masochismus geht es nicht nur um die gesellschaftliche Produktion und Reproduktion unterdrückten weiblichen Verhaltens, aber auch nicht nur um das folgenlose Spiel mit austauschbaren Zeichen. In der Diskussion darum geht es neben der Anklage auch um die Erhaltung seines – subversiven? – Potentials und um den unbedingten Zusammenhang von masochistischer Lust und Kino.

Zu jener Zeit beschäftigte auch ich mich mit Masochismustheorien und versuchte sie in ein Verhältnis zum Film als Medium und seinen Zuschauerinnen zu setzen. Ganz besonders aufregend war dabei die Lektüre von Gilles Deleuzes Masochismusstudie, die einerseits den Masochismus als im Grunde ein Liebesverhältnis zu einer starken Frau (der Mutter) beschreibt, das, obwohl theoretisch nur an der männlichen Position exemplifiziert, auch Frauen eingehen können, und die andererseits formale Kriterien für eine masochistische Ästhetik entwickelt. In diesem Zusammenhang schien *Mano Destra* ganz plötzlich der Film, auf den ich gewartet hatte: Er barg ästhetisch all das, was eine neuere Theorie des Masochismus behauptete. Doch während der Film auf der einen Seite viele der von

Deleuze beschriebenen formalen Kriterien des Masochismus erfüllte, blieb er dennoch auf zunächst unerklärliche Weise unlustvoll. Er schien zu berechnen und zu berechenbar. *Mano Destra*, so schien es, wollte mit aller Gewalt ein Kunstwerk sein. Dabei machte er auf meiner Netzhaut Halt und ließ meine Phantasie kalt. Dennoch: der Film überzeugte mich beim ersten Sehen vor allem auf dem Hintergrund der Theorie. Erst später gesellte sich zur ersten Begeisterung ein unbefriedigtes Gefühl hinzu. Dieser Spannung, die dadurch zwischen abstrakter Wertschätzung und diffusem, emotionalem Unbehagen entstand, will ich in meinem Text nachgehen.

Das theoretische Umfeld

Die feministische Filmtheorie hat in ihrer 20jährigen Geschichte einen eigenen Kanon entwickelt – Filme, über die immer wieder geschrieben wird, entweder weil sie der Theorie entsprechen oder aber auch sich ihr nicht ganz fügen; vor allem aber, weil auch die feministische Filmtheorie ein ebenso wenig homogenes Gefüge darstellt wie das patriarchale Kino, das sie zu ihrem Gegenstand hat. Ein weiterer Gegenstand sind und waren für sie natürlich immer Filme von Frauen und feministische Filme; erstere sind nicht unbedingt mit letzteren identisch, und diese wiederum könnte man in zwei Gruppen einteilen: solche Filme, die von der feministischen Filmtheorie entdeckt werden, deren feministische Gehalte also erst über die Theorie vermittelt, in ihnen gefunden/gelesen werden (eine analoge Methode in der Literaturwissenschaft ist das »Reading against the Grain«), und solche, die sich mehr oder weniger bewußt auf feministische Filmtheorie beziehen: sie tun dies, indem sie die Theorie inkorporieren oder versuchen, sie visuell umzusetzen – exemplarisch hierfür sind z.B. Laura Mulveys *Riddles of the Sphinx* (GB 1977) und Sally Potters *Thriller* (GB 1979). Bei anderen Filmen wiederum hat man den Eindruck, die feministische Filmtheorie war im Hintergrund und bestimmte den filmischen Blick, z.B. bei Lizzie Bordens *Born in Flames* (USA 1983) und ihrem wesentlich kommerzielleren *Working Girls* (USA 1986), ebenso in Bette Gordons *Variety* (USA 1983), ein Film, der offensiv mit weiblicher Sexualität umgeht und dabei das von der feministischen Filmtheorie konstatierte, im Spielfilm herrschende Verhältnis von der Frau als Schauobjekt und dem Mann als Blicksubjekt auf subtile Weise verkehrt.

Mano Destra paßt in keine dieser Kategorien. Aber er paßte zum

Zeitpunkt seines Erscheinens in jene Diskussion, die, wie gesagt, nicht nur in der Frauenbewegung um Masochismus bei Frauen geführt wurde, sondern sich, insbesondere anlässlich des 150. Todestages von Sacher-Masoch, auch durch verschiedene Medien zog. Unbemerkt von der Frauenbewegung war der Masochismus in der feministischen Filmtheorie immer schon Thema gewesen. Während er in Laura Mulveys berühmtem Aufsatz zu visueller Lust und narrativem Kino (Mulvey 1980) implizit enthalten ist, wird er schon 1980 von Kaja Silverman explizit im Zusammenhang mit den Möglichkeiten einer masochistischen Subjektposition im Kino erörtert (Silverman 1980). Wie später Gaylyn Studlar hat auch sie eher den männlichen Zuschauer als die weibliche Zuschauerin im Blick, was sich auf dem Hintergrund ihrer Auseinandersetzung mit Mulveys Text erklärt. Sie versucht, die These Mulveys, daß Kinolust von Voyeurismus und damit Beherrschung abhängt, mit den Mitteln einer als masochistisch bezeichneten Lust (als Gegenpol zu Mulveys konstatiertem Sadismus), zu hinterfragen. Sie behauptet, daß Masochismus, den Frauen zugeschrieben, bei Männern verleugnet wird, aber essentiell Teil eines jeden Kinovergügens bildet:

»Der männliche Zuschauer, der sich einen Film ansieht, in dem die passive Position von einer Frau eingenommen wird, durchlebt in einem Akt der Verschiebung das zwanghafte Narrativ von Verlust und Wiedergewinnung. Ich wage die Verallgemeinerung, daß immer das Opfer – die Figur, die die passive Position einnimmt – diejenige ist, die das größte Interesse auf sich zieht, und deren Unterwerfung der Zuschauer (ob männlich oder weiblich) als lustvolle Wiederholung seiner/ihrer eigenen Geschichte erlebt. Ich würde in der Tat so weit gehen, zu behaupten, daß die Faszination mit dem sadistischen Blickpunkt daher rührt, daß er die beste Übersicht über die Entfaltung der masochistischen Geschichte erlaubt.« (Silverman 1980, 5)

Als einem gesellschaftlich erzeugten Unterdrückungszusammenhang, zu dessen Agent sich das Kino macht, bzw. zu dessen Agent es gemacht wurde, widmet sich Mary Ann Doane dem Masochismus am ausführlichsten. Masochismus wird von ihr im Rahmen einer bestimmten Form von Filmen, die Hollywood in den vierziger und fünfziger Jahren für ein weibliches Publikum produzierte, den sogenannten »women's films«, untersucht und dabei als eine Position analysiert, die dieses Genre notwendig in seinen Zuschauerinnen erzeugt. Vermittelt durch die pathologisierten und desexualisierten Hauptfiguren dieser Filme tritt an die Stelle sexueller Phantasie der Masochismus des heroischen Leidens (Doane 1987). Eine ganz

andere Art, sich mit dem Masochismus auseinanderzusetzen, bietet Gaylyn Studlar (Studlar 1985), die beim Masochismus nicht die Repressivität und Unausweichlichkeit einer den weiblichen Zuschauerinnen verordneten Position im Kino im Blick hat, sondern um eine aktive Definition des Masochismus bemüht ist. Sie sieht darin eine Lust, die sehr eng mit dem Kino zusammenhängt, und von diesem womöglich sogar eher noch privilegiert wird als Voyeurismus und Fetischismus – jene seit Laura Mulvey gängigen Bezeichnungen zur Beschreibung der Schaulust im Kino. In Gaylyn Studlars Untersuchungen zum Masochismus als Schaulust stellt dieser eine Position dar, die Männer und Frauen im Verhältnis zu bestimmten Filmfiguren einnehmen können. Dazu bedarf es einerseits eines aktiv masochistische Lust suchenden Blicks und andererseits einer Ästhetik, die diesen Blick ermöglicht oder unterstützt. Dieser zweite Begriff der masochistischen Schaulust wurde von Studlar anhand eines bestimmten Korpus von Filmen – den Sternberg/Dietrich Filmen – entwickelt und führte zur Beschreibung einer in diesen Filmen herrschenden masochistischen Ästhetik, die in engem Zusammenhang mit der Repräsentation einer starken Frauenfigur, sozusagen einer starken Mutter steht. Um diese beiden Begriffe – den des Masochismus und den der Ästhetik – miteinander verbinden zu können, und somit mit einer psychoanalytischen, pathologischen oder moralischen Kategorie in den ästhetischen Bereich eintreten zu können, war der Rekurs auf eine Theorie des Masochismus notwendig, die entschieden von der Freuds abweicht. Diese findet Studlar in der Studie von Gilles Deleuze zum Masochismus, die er anhand der Schriften Leopold Sacher-Masochs (in einem Vergleich zu de Sades) vornimmt. Gilles Deleuze bestimmt den Masochismus nicht wie Freud als eine dem Sadismus polar und komplementär gegenüberliegende Erscheinung, sondern als eine Perversion mit ganz eigenen Strukturen, die nicht das Positiv eines Negativs (oder umgekehrt) abgibt. Zentral für den Masochismus ist, daß er an einer bestimmten Beziehungsstruktur festhält, jener, die das Verhältnis des Kindes zur Mutter vor Eintritt des Vaters, vor Eintritt der Genitalität, als ein inniges, symbiotisches auszeichnete, und das die Mutter auch im weiteren (im Gegensatz zur Freudschen Bestimmung des weiblichen Wesens als mangelhaft) als das Mangellose setzt.

»Für Freud lag das Wesen des Masochismus in der Sexualerregung, die die Bestrafung auslösen konnte. Für ihn war die Gegenwart der Mutter als strafende Figur in der Phantasie des Subjekts nur eine Camouflage des Vaters, um damit gleichzeitig die homosexuellen

Implikationen der Phantasie für das männliche Subjekt zu verstecken. (...) Deleuze (hat) die Entstehung des Masochismus in der frühen Mutter-Kind-Beziehung lokalisiert. Indem er den Beginn der Perversion in der oralen Phase ansetzt und die Mutter als tatsächliche Kernfigur (Objekt) identifiziert, weicht Deleuze radikal von der Freudschen, vaterzentrierten, ödipalen Konstruktion ab.« (Studiar 1985, 17)

Der Masochist strebt in dieser Theorie danach, das Gesetz des Vaters außer Kraft zu setzen, es zu verspotten und an der Mutter als Autoritätsfigur festzuhalten. Das macht die masochistische Lust als Perversion auch für den Feminismus attraktiv: In ihrem Zentrum steht eine mächtige, versorgende, mütterliche Frau, die als Autorität anerkannt wird und als solche, trotz, oder selbst nach dem Eintritt des Vaters, erhalten bleibt. »Der Masochist erlebt die symbolische Ordnung als intermaternelle und setzt die Bedingungen, unter denen die Mutter innerhalb dieser Ordnung mit dem Gesetz identisch wird« (Deleuze 1980, 215). In dieser Betrachtung ist der Masochismus kein passiv erduldetes, gesellschaftlich in den Frauen induziertes Tribschicksal – der Masochist setzt die Bedingungen –, sondern eine aktive Handlung, die an bestimmten Lüsten festhält, die mit der Figur der oralen Mutter verbunden waren. Diese Definition macht ihn deshalb auch für die Frauen interessant, stellt er doch nun nicht mehr eine »Krankheit« dar, deren Objekt man ist, sondern ein bewußt verfolgtes Triebziel, das weniger mit Leid und Unterwerfung zu tun hat, als mit dem Beharren auf und dem Festhalten an einer weiblich geprägten und dominierten Welt. Man kann den Masochismus mit Hilfe dieser Theorie durchaus als eine oppositionelle Kraft sehen, anti-genital, anti-familial, anti-patriarchal und von einem unbedingten Willen zur Lust bestimmt, vom, wie Theodor Reik dies nannte, »masochistischen Trotz« (Reik 1983, 200):

»Indem der Masochist Vergnügen am Schmerz findet und an der Verletzung des Tabus, welches gegenüber der regressiven Lust einer infantilen, nicht genitalen Sexualität besteht, widersetzt er sich der grundlegenden Struktur der patriarchalen Kernfamilie in der Gesellschaft – der psychischen Entwicklung hin zur genitalen Sexualität. Als ein Begehren, welches die »Lust an der Unlust« findet, drückt sich die masochistische Form des Begehrens in einer Sexualität aus, die infantil, fragmentiert, polymorph ist und eine Vielzahl möglicher Zonen der Lust kennt. Der Masochismus ist insofern eine subversive Art des Begehrens, als er kulturell nicht assimiliert werden kann – denn nur eine genitale Sexualität kann durch ihre

Fortpflanzungsfunktion tatsächlich in den Dienst der patriarchalen Kernfamilie gestellt werden.« (Studlar 1985, 22)

Ganz entscheidend aber ist, daß Deleuze den Masochismus als eine formale Erscheinung beschreibt. Damit löst er den Begriff aus seiner klinischen Fixierung, nutzt ihn für die Rekonstruktion einer bestimmten, mit der präöedipalen Mutter verbundenen Form des Erlebens, die aktiv produziert wird und gegen das patriarchale Normen- und Symbolsystem gerichtet ist, und gewinnt ihn für die Ästhetik: Die Beziehungsstruktur, die der Masochismus reproduziert, produziert eine bestimmte Form, drückt sich in einer ganz bestimmten Ästhetik aus. Nicht umsonst wurden die klinischen Begriffe an zwei unterschiedlichen Formen von Literatur, also an einem ästhetischen Phänomen ausgebildet. Für Deleuze ist der Masochismus »von Grund auf weder inhaltlich noch moralisch, sondern formal und nichts als das.« (Deleuze 1980, 223)

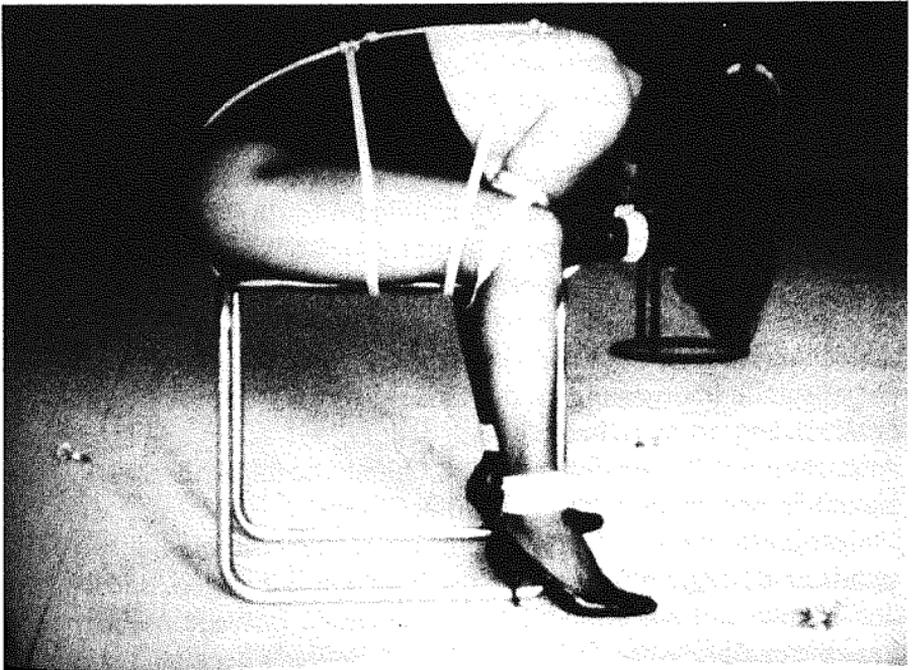
Die schöne Form

Mano Destra ist ein ausgesprochen formaler, sehr homogener, fast könnte man sagen, steriler Film. In ihm geht es nicht um das menschliche Verhältnis zweier Personen zueinander, sondern darum, wie sich dieses in bestimmten Strukturen ausdrückt. Um diese Strukturen zu erzeugen, bedarf es weder der Nähe noch der Intimität, wohl aber des Vertrauens – insofern verweisen die Strukturen, die wir sehen, durchaus auch wieder auf ein Verhältnis: nur drückt der Film es nicht in emotionalen Begriffen aus. In *Mano Destra* geht es vielmehr um Raum- und Flächenverhältnisse – dabei gewinnt der Körper fast den Status eines Dings, oder er wird zur Fläche. Er wird, so scheint es, nach Kriterien gefesselt, die die Glieder in ein bestimmtes Verhältnis zueinander setzen, ebenso wie die Form, die der Körper dann einnimmt, in ein bestimmtes Verhältnis zu seiner Umgebung gesetzt wird. Die weißen Kordeln auf der schwarzen Strumpfhose bilden Zäsuren, markieren Grenzen und Übergänge, die weiße Haut hebt sich von schwarzem Plastik oder Leder ab und wirkt weich im Verhältnis zum verchromten Stuhlbein. Große dunkle Flächen gewinnen Spannung durch Lichtreflexe auf einem gekrümmten Stuhlbein oder einem Steigbügel. Eine weiße Kordel durchschneidet einen düster-grauen Hintergrund und bebt leise vor sich hin. Kleinere Gegenstände und Möbel stehen in einem exakten Flächen- und Raumverhältnis zu Großteiligem. Die Bildaufteilung

ist streng durchkomponiert. Oft scheint dabei der goldene Schnitt beachtet, auf ein austariertes Gleichgewicht von hell und dunkel, rund und eckig, lang und schmal, breit und quadratisch geachtet. Die Einstellungen des Films sind lang, statisch, ruhig und meist halbnah. Die wenigen Schwenks erzielen dann einen großen Effekt – endlich, langersehnte Bewegung – und verweigern doch wieder die volle Befriedigung: Sie sind zerdehnt und durchlaufen langsam, auf einer Höhe bleibend, mindestens 180 Grad. Einmal wird der Boden abgesucht, als stecke in den Ritzen ein Geheimnis. Die Starre der Einstellungen korrespondiert mit der Stille des gefesselten Körpers: nur seine Minimaläußerungen bringen Bewegung ins Bild. Außerordentlich bewegend und faszinierend wird es allerdings dann, wenn Cléo mit Utensilien hantiert. Plötzlich spricht aus diesem Körper Professionalität und Kompetenz, die zum Teil atemberaubend in ihrer Konzentriertheit sind. Mit zielsicheren, routinierten, außerordentlich ökonomischen Bewegungen werden Handschellen und Riemen geprüft. Die knappe Beiläufigkeit ist von Blicken ins Off begleitet, die ein Versprechen beinhalten, das die Zuschauerin auf sich beziehen kann, wodurch sie auf lustvolle Weise in die Position des »Opfers« gerät. Cléo verknotet Kordeln zu einem komplizierten Hängegeflecht, das sie mit entschiedenen Griffen auf seine Festigkeit und Tragfähigkeit prüft. Licht fällt auf ihr weißes Dekolleté und wirft Glanz auf ihre Lederhose. Wieder sind es ihre Blicke, die Haltung ihres Körpers und die Bewegung ihrer Hände, die das Bild animieren, Leben und »Wahrhaftigkeit« in die Abstraktheit und Sterilität der Bilder bringen. Ohne Cléos Aktion, die sie immer noch sehr distanziert vornimmt, hat die Ästhetik des Films einen nivellierenden Effekt, den sie zwischen Dingen, Flächen und dem Körper im Raum entstehen läßt. Durch seine Flächigkeit wirkt der Film als Film wie der Fotoband, zu dem er später werden sollte.

In gewisser Weise erfüllt *Mano Destra* die von Deleuze für den Masochismus als bezeichnend entwickelten Kriterien. Seine an den Romanen Leopold Sacher von Masochs gewonnenen Merkmale der Verneinung, Spannung, Erwartung, des Fetischismus und des Phantasma benennt er als unabdingbar für eine masochistische Konstellation (Deleuze 1980, 223). Läßt man zunächst die jedoch entscheidende Rolle der Phantasie außer Betracht, läßt sich der Film teilweise wie eine Demonstration der Theorie lesen.

Wie oben erwähnt, wehrt sich Deleuze entschieden gegen die von Sexualwissenschaftlern vor Freud und von diesem selbst behauptete Komplementarität der sado-masochistischen Einheit:



Mano Destra

»Man meint zu schnell, man brauche nur die Zeichen zu vertauschen, nur die Triebe umzukehren und die größere Einheit des Gegensätzlichen zu denken, und schon sei einem von Sade aus Masoch gegeben. Das Thema einer sado-masochistischen Einheit hat sich für Masoch sehr zum Nachteil ausgewirkt. (...) Denn sobald man Masoch liest, spürt man, daß sein Universum mit dem Sades nichts gemein hat. Es handelt sich dabei nicht nur um die Techniken, sondern ebenso um die ganz andersartigen Probleme, Bestrebungen und Entwürfe.« (Deleuze 1980, 169)

Entscheidend ist wieder die äußere Erscheinung, die Form:

»Es scheint, daß die spezifischen Inhalte von Sadismus bzw. Masochismus immer den Bedingungen der Form genügen müssen, in der sie sich jeweils ins Werk setzen. (...) Geht man gleich vom Inhalt aus, so gibt man sich alles im voraus, einschließlich der sado-masochistischen Einheit – und vermengt alles.« (Deleuze 1980, 225)

Deleuze demonstriert dies nicht nur an der ganz unterschiedlichen Valenz von Schmerzlust für Sadisten und Masochisten, sondern u.a. auch am Phänomen der Kälte: Bedeutet sie im Sadismus Apathie, also Auslöschung des Gefühls, stellt sie im Masochismus keine Negation von Gefühlen, sondern eine Verneinung von Sinnlichkeit dar. Die Kälte ist für den Masochismus »zugleich schützendes Milieu und Medium, Kokon und Antriebskraft: sie schützt die überempfindliche Empfindsamkeit als Innerlichkeit und drückt sich nach außen als Ordnung, Zorn und Strenge aus.« (Deleuze 1980, 205)

Die Sätze wirken wie angegossen auf die Bilder des Films: Das empfindliche Gleichgewicht zwischen »Opfer« und »Henker«, der sinnliche körperliche Vorgang der Fesselung, die die Haut quetscht, rötet, der Körper, der in der unbequemen Stellung keucht und vor Anstrengung und Erregung schwitzt, all das wird in den Bildern nicht sichtbar, sondern verneint. Die Verneinung ergänzt sich bestens mit dem Fetischismus, als sei die Beschreibung des erotischen Verhältnisses, bzw. der Erotik des Verhältnisses auf die Gegenstände übergegangen, die fetischisiert werden. Die Kälte, von der Deleuze spricht, bezieht sich jedoch auf die Attitüde und die Ausstrahlung der strafenden Frau, nicht umsonst verehrt Severin zunächst eine Venusstatue aus kaltem Stein.

»In den Romanen Masochs kulminiert alles Geschehen im Stillstand der Bewegung. Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß Masoch den Roman mit der Kunst der stillstehenden Bewegung (suspense) um eine erzählerische Tendenz reinsten Wassers bereichert hat. Das nicht nur, weil zu den masochistischen Riten der Foltern und Leiden

wirkliches körperliches Gespanntwerden gehört (der Held wird gehängt, gekreuzigt, gestreckt). Sondern auch, weil der weibliche Henker starre Posen annimmt, welche sie einer Statue, einem Porträt, einer Fotografie gleichen lassen. (...) Es wird zu zeigen sein, daß diese 'photografischen' Szenen, diese gebrochenen und erstarrten Bilder, von größter Bedeutung für den Masochismus im Allgemeinen und die Technik Masochs im besonderen sind.« (Deleuze 1980, 188)

Auch mit dieser Beschreibung lassen sich Parallelen zum Film ausmachen. Ganz offenbar macht Cléo sich selbst in ihren Posen zum Bild. So fängt der ganze Film an, mit einem Photo von ihr, fremd, abweisend und kalt, noch bevor der Titel eingeblendet wird. Diese Starre, im fotografischen Element des Films indiziert, scheint mir aber auch der Schlüssel für das unbefriedigte Moment zu sein, das der Film hinterläßt. Masochs Kälte ist eine Kälte der Pose, eine theatralische Inszenierung, die genau dadurch Spannung entstehen läßt, daß sie in einen ästhetischen Kontrast zum sinnlichen Material tritt. Die Frau mag und muß hart, streng und kalt sein – die Materialien, mit denen sie sich umgibt, sind es nicht. Nicht umsonst spielt der Pelz eine so dominante Rolle, er wärmt den kalten, strengen, unnachgiebigen Frauenkörper. Das dialektische Spiel von zarter Weichheit und kalter Härte, Verhülltheit und Nacktheit, fließendem Material und starrer Pose erhitzt die Phantasie des Masochisten.

»Ein Roman des Atmosphärischen, die Kunst der Andeutung – darin besteht der andere Aspekt des Masochschen erzählerischen Werks. Die Bühnenbilder Sades, die Sadeschen Schlösser, stehen unter den brutalen Gesetzen von Licht und Schatten, welche die Gesten ihrer grausamen Bewohner akzelerieren. Die Dekors Masochs hingegen lassen mit ihren schweren Vorhängen, ihrer intimen Überladenheit, ihren Boudoirs und Garderoben ein Halbdunkel herrschen, in dem sich nur verhaltene Gesten und Qualen abheben.« (Deleuze 1980, 189)

Masochismus hat ganz wesentlich mit Phantasie zu tun. In der Phantasie hat er seinen Ursprung. Ausagierte Szenen bilden somit in gewisser Weise die Umsetzung eines Tagtraums. Zur masochistischen Phantasie gehört ganz wesentlich die Erwartung, die Spannung, das Warten. Die Erwartung jedoch bleibt in Cléo Uebelmanns Film auf merkwürdige Weise spannungslos, und das mag daran liegen, daß die Kälte und Starre der Posen der Domina ihr Korrelat in dem sie umgebenden Material sowie in der Lichtdramaturgie haben.

Dadurch entsteht eine Homogenität, die leicht Spannungslosigkeit erzeugt. Dem Ritual, der Wiederkehr des Immergleichen, fehlt der »suspense« des Unerwarteten, die Dynamik der Unterwerfung. Die Möglichkeit einer dichten Atmosphäre wurde dem Zeichencharakter der klaren Dinge und Verhältnisse geopfert, die damit in die Nähe nur modischer Attribute rücken. Das Spielerische des Masochismus wurde zum bitteren Ernst einer Demonstration, einer humorlosen Vorführung kalter Zeichen. Die zerdehnte Zeit kippt um in Langeweile oder Monotonie, die Spannung zwischen Voyeurismus und Exhibitionismus bricht im kühlen gegenseitigen Einverständnis in sich zusammen. Der Masochist erzieht sich seine Erzieherin, die Unterwerfung bedarf des Rituals der Erniedrigung. Wenn dieser Prozeß, der vielleicht vor dem Film stattgefunden hat, zu einem Teil des Films geworden wäre, dann besäße er womöglich Zwischenräume und jene Dialektik von Spiel und Ernst, in deren Spannungsfeld sich die masochistische Phantasie gerne einspannt, anstatt an einer klaren, durchkalkulierten Oberfläche abzuprallen.

Obwohl der Film also auf abstrakte Weise fast alle Elemente einer masochistischen Ästhetik erfüllt, wird einem wichtigen, zum Masochismus gehörenden Element – der Phantasie – in seiner abgezirkelten Welt der Strenge kein wirklicher Raum gegeben. Und so bildet der Film ein merkwürdiges Gemisch: die Zuschauerin ästhetisch zwar ansprechend, aber unberührt lassend, theoretisch aufregend, aber gleichzeitig unsinnlich bleibend. Wollte man schnoddrig sein, könnte man sagen: zuviel kalter Keller und zu wenig Boudoir.

Mano Destra

CH 1985, 16mm, sw, 53 Min.

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Cléo Uebelmann

Musik: The Vyllies. Darstellerinnen: The Dominas. Verleih: Cléo Uebelmann (Feminale 1986)

Cléo Uebelmann

Geb. 1962 in Luzern. Lebt und arbeitet als bildende Künstlerin in der Schweiz. Photo- und Diashows. *Mano Destra* war ihr erster Film. Buchpublikation: *The Dominas – Mano Destra*. Tübingen 1988