

## DAS A UND O DER MACHT: WAS NYMPHEN ÜBER WEIßE HETEROMANEN ERZÄHLEN

Fragen der Macht und Ausführungen zu ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und Wirkmächtigkeit schreiben sich in den gesamten Text der Autorin Elfriede Jelinek ein, in dem sie auf Lars von Triers Film *Nymph()*maniac (2013) Bezug nimmt<sup>1</sup>. In dem knapp fünfstündigen Zweiteiler erzählt die Protagonistin Joe (Charlotte Gainsbourg) dem älteren Seligman (Stellan Skarsgård) die Geschichte ihrer Sexualität und konstruiert durch das Erzählen ihrer Erinnerungen eine Biografie über das Leben einer Nymphomanin<sup>2</sup>. Bezugnehmend auf den Film äußert Jelinek die Frage des eigenen Seins innerhalb gesellschaftlicher Machtstrukturen und verdeutlicht in dieser Fragestellung eine geschlechtlich markierte Schieflage, insofern, als die Thematisierung gegenwärtiger sexueller Praktiken und Diskurse einem androzentrischen Geschlechterregime unterliegen würden. Trier verschreibt sich jenen gesellschaftlichen Debatten indem er diese zeitgemäß aufgreift, was sowohl in der inhaltlichen als auch formalen filmischen Auseinandersetzung offensichtlich wird. Die Autorin Jelinek fügt Triers Deutung von gesellschaftlichen Pornografisierungsprozessen einen weiteren spezifischen Blick hinzu: sie nimmt auf das vergeschlechtlichte Verhältnis von Sexualität in einer nord\_westlich geprägten und ausgerichteten Gesellschaft Bezug. Ihre Analyse ist eindeutig: seit der sogenannten sexuellen Befreiung der 1960er Jahre und einer folgenden neosexuellen Revolution haben sich zwar Grenzen sexueller und geschlechtlicher Empfindungs- und Lebensweisen durchweicht<sup>3</sup>, nicht aber zwingendermaßen spezifische Konstruktionsweisen eines *natürlichen* Verhältnisses von Sexualität und Geschlecht<sup>4</sup>. Diesbezüglich lässt sich Laura Mulveys einstige pointierte Analyse zum Hollywoodkino in ihrem Aufsatz *Visual Pleasures and Narrative Cinema* in dramatischer Weise genre- und zeitenübergreifend übertragen (vgl. Mulvey 1975). Durch die Diskursivierung<sup>5</sup> des Verhältnisses von Sexualität und Geschlecht überlagern sich die Ebenen des Films mit realgesellschaftlichen Prozessen: Während der Film Aussagen über gesellschaftliche Phänomene transportiert, muss er zugleich als Teil der Gesellschaft selbst und als aus dieser heraus entstanden betrachtet werden.

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Zur Kinofassung von Lars von Triers "Nymph()*maniac", in: <http://www.elfriedejelinek.com/> [17.06.2017]

<sup>2</sup> Joe bezeichnet sich in *Nymph()*maniac selbst als Nymphomanin und weigert sich, in der Selbsthilfegruppe – für an Sexsucht erkrankte Frauen – als sexsüchtig benannt zu werden. Während Seligman in der Nymphe ein Jungstadium von Insekten erkennt und damit Parallelen zu Joes Erzählungen aus ihren Erlebnissen als Jugendliche zieht, eröffnet sich im Dialog der beiden ein historisch weit zurückreichender Diskurs zur Pathologisierung weiblicher Sexualität und deren Ausformungen. Im Handbuch *Sex and Society* wird der Terminus *Nymphomania* in seiner historischen und inhaltlichen Dimension folgendermaßen erläutert: „*The term 'nymphomania' (or 'furor uterinus') was first coined in 1771 by the French physician Bienville in his treatise 'Nymphomania, or a Dissertation concerning the Furor Uterus'. The term is derived from the Greek words 'nymphe', meaning 'bride,' and 'mania', meaning 'madness'. Historically, the term 'nymphomania' has been used to describe what society perceived as excessive female sexual desire*“ (McBride 2010, 577f).

<sup>3</sup> Neben zahlreichen feministischen Bewegungen in den USA, die sich u.a. für die sexuelle Selbstbestimmung und einer politisch gleichberechtigten Teilhabe von als Schwarz gelesenen Frauen, Lesben und Women of Color engagierten (wie etwa das Combahee River Collective, vgl. Schiebenhofer 2008), kritisierte beispielsweise die Neue Frauenbewegung der 1960er Jahre in Westdeutschland gleichermaßen die in einem androzentrischen Rahmen verbleibenden Auswirkungen der sexuellen Revolution und wandte sich gegen patriarchale Weiblichkeitsvorstellungen in Bezug auf den Körper und die Sexualität von Frauen (vgl. Bührmann/Mehmann 2008, 608-614).

<sup>4</sup> Dass der Körper auch aus aktueller Sicht gemeinhin der Sphäre des Natürlichen zugeordnet und geschlechtlich codiert wird, was konkrete Auswirkungen auf die einzelnen Subjektpositionen zur Folge hat, wird mittlerweile von zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen problematisiert, wie beispielsweise in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften. Sexualität als wesentlicher Ort der Verschränkung von sozialem Körperwissen und leiblicher Erfahrung verdeutlicht die enge Verwobenheit und Konstruiertheit von Körper, Begehren und sexueller Identität mit gesellschaftlichen Strukturen (vgl. Villa 2011, 229).

<sup>5</sup> Michel Foucaults genealogische Arbeiten zum Sexualitätsdispositiv und zur Diskursivierung der Sexualität (vgl. Foucault 1983) verdeutlichen, dass Sexualität, Körper und sexuelle Identität nicht als naturgegeben, sondern als Effekte von Macht hergestellt werden – eine Sichtweise, die als wesentlicher Baustein in queer-theoretische Analysen und Kritik aufgenommen wurde (vgl. Lorey/Ludwig/Sonderegger 2016, 17f).

## Am Anfang war die Macht

Bereits eingangs steht sie – die Macht – prominent an erster Stelle und taucht im weiteren Verlauf von Jelineks Text in unterschiedlichen (Sinn-) Zusammenhängen und Verbindungslinien wieder auf. Die Autorin fordert dazu auf, die Macht als aktive und formlose Gestalt wahrzunehmen, ohne ihr Wesen imaginieren zu können. Jelineks Beschreibung der Macht als wesenloses Wesen lässt erahnen, wie diese ihr Unwesen durch den gesamten Film hindurch treibt, als wäre sie es selbst, die die Fäden ziehen würde und nicht die inszenierten Figuren, die sich ihrer bedienen. Der Begriff des Wesens beinhaltet die essentialisierende Annahme (lat. *essentia*: Wesen), „*dass Gegenstände, Lebewesen oder Vorgänge unabhängig von ihrer jeweiligen konkreten Erscheinungsform eine ihnen zugrundeliegende, alle Veränderungen überdauernde Essenz oder Wesenheit aufweisen. Nicht die je eigene konkrete Existenz, sondern die vermeintlich vorgängige Essenz bestimmt in diesem Sinne die ‚wahre Natur‘ eines Gegenstandes, macht ihn notwendig zu dem, was er ist und erlaubt so eine Einordnung in eine bestimmte Kategorie*“ (Babka/Posselt 2016, 53f). In der Vorstellung, die Macht sei etwas Wesenhaftes, drängt sich das Bild einer übermächtigen Allgewalt auf, die sich in Gestalt einer unsichtbaren Glocke über alles und alle stülpt. Diese Tatsache erscheint im Text so, als wäre Macht etwas Vorgelagertes, ein bereits existierendes Gefüge, dem die einzelnen Protagonist\_innen unterworfen wären. Demzufolge ist einzig der Regisseur Trier imstande, das Allmächtige zu vereinnahmen, indem er die Figuren marionettengleich lenkt und sich durch die Konstruktion der Filmrealität zum alleinigen Inhaber von Autorität und Befehlsgewalt ermächtigt.

Durch eine Vergegenwärtigung der Konstruiertheit jeglicher Diskurse wird es möglich, sowohl eine distanzierte und kritische Reflexion von Triers *Nymph()*maniac vorzunehmen, als auch von Jelineks Textes, der wiederum auf Triers Film Bezug nimmt. Die schriftliche/essayistische Auseinandersetzung der Autorin mit dem Film sowie die narrative und formale filmische Abhandlung in *Nymph()*maniac werden zu einem Konglomerat biografischer Erinnerungs- und Seinsmomente, subjektiver Beobachtung gesellschaftlicher Phänomene sowie schöpferischer Elemente der Autor\_innen/Regisseur\_innen selbst. Was der Vergleich der beiden Analysen aufzeigt – dem Film als Momentaufnahme eines aktuellen Diskurses zu Sexualität einerseits und Jelineks kritischer textlichen Auseinandersetzung mit dem Film andererseits – ist die unterschiedliche Art und Weise der Situierung als Autorin und Autor. Während Trier sowohl durch formale Effekte<sup>6</sup> als auch in der Diegese und Narration glauben macht, der Film hätte Wahrheitsanspruch und damit eine Allmachtsfantasie des Regisseurs aufrechterhält, positioniert sich Jelinek als scharfe Kritikerin des Films.

Das Bild eines unsichtbaren Überwesens suggeriert die Imagination der allgegenwärtigen Überwachung und Kontrolle jeglichen Handelns und erinnert im selben Atemzug an das (Un-)Bild des Allmächtigen, dessen Abbildung der gläubigen Anhänger\_innenschaft in vorwiegend monotheistisch strukturierten Religionsgemeinschaften untersagt war. Jenes Bilderverbot<sup>7</sup> geht zurück auf den Akt der mythischen Übermittlung göttlicher Gebote an die auserwählten, weil an diesen einen Gott glaubenden Menschen am Berg Sinai und das in Empfang nehmen durch den Anführer und Patriarchen Moses<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Wie etwa durch die Kameraführung, die in einzelnen Sequenzen die Ästhetik eines Amateur\_innenpornos erzeugt – etwa durch den Einsatz einer bewegten Handkamera während der Inszenierung eines sexuellen Aktes.

<sup>7</sup> Eine Version des biblischen Textes lautet: „*Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist*“ (Bibeltext, 13.06.2017).

<sup>8</sup> Der mosaische Gottesbegriff als hellerleuchteter und außerhalb der Schöpfung stehender, einziger, allmächtiger Gott Israels und Schöpfer aller Kreaturen steht polytheistischen Glaubensrichtungen sogenannter hochstehender Gesellschaften gegenüber (vgl. Wacker 2004,

Tatsächlich lassen sich durch *Nymph()*maniac gesellschaftlich relevante Fragen stellen, die bürgerliche Ideologien und Moralbegriffe der christlich-katholischen Kirche aufdecken und diese von Konzepten romantischer Vorstellungen von Liebesbeziehungen befreien (vgl. Nicodemus 2014). Trier lenkt den dramaturgischen Blick/die Aufmerksamkeit auf ein Wandbild aus frühchristlicher Zeit, auf dem eine Frau mit einem Kind im Arm abgebildet ist. Joe (Charlotte Gainsbourg) fühlt sich von der Ikone nicht nur angesprochen, sondern auch emotional berührt. „*Why is she looking right at me?*“ fragt die erwachsene Frau mit kindlicher Stimme, während sie mit Pyjama, der zwar ihren Oberkörper, nicht aber ihre nackten Schenkel bedeckt, am Bett sitzt und ihre Augen zu dem erhöht sitzenden, bekleideten Zuhörer aufschlägt. Der sich als asexueller Atheist mit jüdischer Genealogie bezeichnende Seligman<sup>9</sup> erklärt in nahezu weise anmutendem Paternalismus den historischen Hintergrund und Kontext des Bildes und wählt dabei leicht verständliche Worte – gerade so als könne sein Gegenüber die gebildete Sprache nur in dieser Ausdrucksweise verstehen. Wir bewegen uns in der Logik dichotomer Gegensätze und einer naturalisierenden Polarisierung von Geschlechterrollen – einer (Denk-)Tradition, die auf normierende und moralisierende Praxen seitens jüdisch-christlicher Traditionen zurückgeht und seit dem 18. und 19. Jahrhundert weitgehend in den Strukturen westlicher Gesellschaften verankert ist (vgl. von Braun 2006, 10-51). Für Joe ist das Marien- und Jesusbild der Schlüssel zur Erinnerungswelt ihrer sexuellen Biografie, deren erster Höhepunkt von einer Pareidolie<sup>10</sup> begleitet wird. Joes mäandernde Geschichte führt die Zusehenden weiter zu erinnerten Erfahrungen des Mutterwerdens und -seins, der Abwendung vom eigenen Kind zugunsten ihrer Hypersexualität<sup>11</sup> sowie der Suche nach der abhanden gekommenen Orgasmusfähigkeit.

### O wie Ohnmacht, O wie Onanie

Die Disposition der Macht findet Jelinek in der dichotomen und hierarchisierten Rollenverteilung sowie in einer geschlechtlichen Markierung und Stereotypisierung von Begehren und spezifischen Praktiken der Lust. Das Bild der künstlich gefertigten Vagina in Jelineks Text überlagert sich mit dem Filmsujet einer blutig masturbierten Vulva, welche in *Nymph()*maniac als Ergebnis einer beharrlichen Suche nach der verlorenen Lustbefriedigung als Close-up ins Bild gerückt wird. Bereits die bildhafte Klammer im Filmtitel deutet eine Öffnung des O und gleichzeitig die typografische Darstellung einer

---

103ff). Trotz eines Bildverbotes bleiben abrahamitische Gottesbilder männlich konnotiert, da christliche Auslegungstraditionen – aufbauend auf dem griechischen Seele-Leib-Dualismus – die Gottesbildlichkeit geschlechtsspezifisch lesen und eine Höherwertigkeit des männlichen Geschlechts mit der männlichen Nähe zur Vernunft und der niedriger bewerteten weiblichen Nähe zu Körper und Natur deuten (vgl. Maier 2006, 241-25). Mary Daly entfachte Anfang der 1970er Jahre mit dem Satz „*If God is male, the male is God*“ eine Diskussion um die christliche Gottesfrage, die von Seiten der feministischen Theologie aufgegriffen wurden und in der Kritik und Analyse männlicher Gottesbilder im Allgemeinen sowie auf der Suche nach weiblichen Elementen des christlichen Gottesbildes im Speziellen forschte (vgl. Quinn 2005, 558-594).

<sup>9</sup> Nicht nur Triers biografische Verlinkung zu einer teilweise jüdisch geglaubten Genealogie gibt Aufschluss über seine Darstellungsweise gesellschaftlicher Moralvorstellungen auf Basis religiöser Autorität. In *Nymph()*maniac konstruiert der Regisseur einen Dialog zwischen Joe und Seligman, in dem Seligman piktorisch die Geschichte der Schisma von 1054 erläutert – einer Trennung der christlichen Kirchengemeinschaft in eine östliche (Orthodoxe) Kirche und eine westliche (Römisch-Katholische) Kirche. Unter Ausblendung politischer Details jener Zeit sowie des ikonischen Rückgriffs des Christentums auf die pharaonisch-ägyptische Kultur, besetzt Seligman die östlich ausgerichtete Kirche mit den Attributen Freude und Licht, während er die westliche Kirche mit den Attributen Leid und Schuld versieht.

<sup>10</sup> In *Nymph()*mania lässt Trier Joe von der Erscheinung zweier (heiliger) Gestalten während ihres ersten Orgasmus als Zwölfjährige erzählen. Seligman deutet Joes Erzählung als blasphemisch, da deren Darlegung der Nacherzählung einer der heiligsten Passagen der Orthodoxen Kirche gleichkommt: Jesus am Gipfel des Berges, schwebend und erleuchtet durch göttliche Offenbarung, je zu einer Seite Moses und Elia als ebenso schwebende Erscheinungen. Rainer Gansera nimmt zu Triers Darstellung im Film Stellung: „*Was sie [Joe] zwölfjährig als verzückende, orgasmisch erregende Marienerscheinung erlebt hat, soll geheimnisvoll bleiben und muss gegen die ärztliche Deutung als ‚epileptischer Anfall‘ und Seligmans Besserwisseri verteidigt werden. Diese Maria sei wohl eher die ‚Hure Babylon‘ gewesen, meint der*“ (Gansera 2014).

<sup>11</sup> Neben den synonym verwendeten Termini *Nymphomanie* und *Sexsucht* verweist der in zahlreichen Filmrezensionen verwendete Terminus *Hypersexualität* auf ein pathologisches Verständnis einer übersteigerten sexuellen Libido von Frauen und verdeutlicht im Zusammenhang mit der Hysterieforschung die kulturelle Inszenierungen von Weiblichkeit (vgl. Catani 2005, 30ff).

Vulva<sup>12</sup> an. So findet auch die Verknüpfung von Lust und Ohnmacht als weibliches Phänomen seinen Ausdruck im Film: Joe erlebt erst dann wieder vollste Lust durch einen Orgasmus, indem sie sich K, einem sadistischen Dom hingibt und im Zuge ihrer Einwilligung auch jegliche Möglichkeit aufgibt, einer gewaltvollen Einwirkung auf ihren Körper Einhalt zu gebieten. Die Machtverhältnisse sind stets sexuell besetzt und finden sich als Darstellungen physischer Gewalt(-handlungen). Macht und Ohnmacht der Lust werden an den Polen Mann – Frau verkörpert: K als dominierender und alleiniger Machtinhaber, der Peitschenhiebe und Schläge verteilt und Joe als Untergebene, die gefesselt und geknebelt Schmerz und Lust gleichzeitig erfährt, nachdem sie vermeintlich sämtliche Möglichkeiten der Selbstbestimmung aufgegeben hat. Jelineks Kritik an Triers Inszenierung männlicher Dominanz und weiblicher Untergebenheit richtet sich auch an die Freiwilligkeit, mit der die Protagonistin im Film ihr Recht auf Selbstbestimmung aufgibt. Die Autorin sieht diesen Akt der freiwilligen Entscheidung nicht als frei an, da dieser innerhalb eines bereits hierarchisierten Kontextes<sup>13</sup> stattfindet.

Die Vorstellung, sich freiwillig (als Frau) der Ohnmacht<sup>14</sup> (und den Mächten des Mannes) hinzugeben um dadurch Lust zu erfahren, liegt nicht in der Idee des Regisseurs von *Nymph()*maniac begründet. Jelineks Entschlüsselung Triers filmischer Zitationsweise bezieht sich auf zwei literarische Werke: *Die Marquise von O* (1808)<sup>15</sup> und *Geschichte der O* (1954)<sup>16</sup> erzählen jeweils von (vermeintlich) selbstbestimmten Frauen in je spezifischen sozialen und historischen Kontexten. Kleist thematisiert die Verknüpfung von männlicher sexueller Gewalt und weiblicher Ohnmacht als Ausweg, Anne Desclos thematisiert die aus dem Motiv der Liebe heraus entstandene selbstbestimmte Unterwerfung einer Frau. Kleists *Marquise von O* fällt in Ohnmacht, während sie durch einen Vergewaltigungsakt schwanger wird. Die Ohnmacht, das Nicht-bei-Sinnen-Sein, bindet nach Jelinek das Subjekt noch stärker an die Macht. Jedoch stellt sich die Frage, welche Form der Selbstermächtigung in einer solch gewaltvollen Situation überhaupt umsetzbar wäre. Gibt sich die *Marquise von O* der Ohnmacht hin, um gerade die Rolle der sexuell Missbrauchten die Möglichkeit der Lusterfahrung wahrzunehmen und/oder macht sie sich gar die Ohnmacht als Grundlage zu Nutze, um überhaupt Lust empfinden zu können?

Sowohl der Roman *Geschichte der O* als auch der Film *Nymph()*maniac machen je eine Frau zur zentralen Figur, die sich auf die Suche nach Lusterfüllung begibt. Die Protagonistin des Romans unterwirft sich aus Liebe dem Willen ihres männlichen Gegenübers, indem sie ihre Entscheidungsmacht in einer sadomasochistischen Beziehung zu ihrem Beherrscher zur Gänze aufgibt. Während der Roman inhaltlich das Motiv der Liebe als Motor für die Suche nach Befriedigung thematisiert, geht es in *Nymph()*maniac vorrangig um Joes sexuellen Lustgewinn. Insofern steht gerade an dieser Stelle im Film die Trennung von Liebe und Sexualität im Vordergrund. *Nymph()*maniac verweist nicht nur auf Narrationsebene, sondern auch durch filmästhetische Mittel auf die *Histoire d'O* und ihre Autorin Dominique Aury alias Anne Desclos (1907–1998): Sowohl Autorin Aury als auch Regisseur Trier bewerkstelligen es, in ihren respektiven Werken einen Diskurs

---

<sup>12</sup> Einen ausführlichen historischen Abriss zur Geschichte der Vulva zeichnet die Politikwissenschaftlerin und feministische Comiczeichnerin Liv Strömquist in *Der Ursprung der Welt* (2017).

<sup>13</sup> Audre Lorde kontextualisiert das Phänomen des Sadomasochismus innerhalb ökonomischer, historischer und sozialer Gesellschaftsstrukturen und problematisiert die asymmetrischen Machtverhältnisse dieser sexuellen „Spielart“: „*Sadomasochism (...) is reflective of a whole social and economic trend (...) s/m is not the sharing of power, it is merely a depressing relay of the old and destructive dominant/subordinate mode of human relating and one-sided power (...) As a minority woman I know dominance and subordination are not bedroom issues. In the same way that rape is not about sex, s/m is not about sex but about how we use power*“ (Byrd/Cole/Guy-Sheftall 2009, 50ff).

<sup>14</sup> Ohnmacht wird in diesem Zusammenhang in der Sinnbedeutung *ohne Macht zu sein* verwendet.

<sup>15</sup> Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O*, 1808

<sup>16</sup> Pauline Réage: *Histoire d'O*, 1954

über Pornografie zu erzeugen, indem sie pornografische Motive verhandeln. In beiden Abhandlungen wird die diskursive Ebene deutlich und nicht in erster Linie das Genre der Pornografie selbst bedient. Anne Desclos verwendet trotz Beschreibung sadomasochistischer Szenen kein einziges obszönes Wort, Trier arbeitet explizit mit pornografisch klassifizierten Bildern, ohne bei den Rezipient\_innen eine körperliche Reaktion auszulösen (vgl. Schaschek 2014).

Jelinek bedauert Triers mangelnde Berücksichtigung des Entstehungskontextes der Romanvorlage: Die unter dem Pseudonym Pauline Réage arbeitende Autorin verfasste innerhalb von drei Monaten *Histoire d'O* als Brief an ihren Geliebten, den Verleger Jean Paulhan – dieser hatte bereits ein Vorwort für de Sades *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, auch bekannt als *L'École du libertinage (120 Days of Sodom)*<sup>17</sup> geschrieben. In Anbetracht der immer loser werdenden Liebschaft zwischen Desclos und Paulhan, die neben gelebter Sexualität auch die Leidenschaft für Literatur teilten, verfasste Aury im Wissen um Paulhans Vorliebe für erotische Literatur *Histoire d'O*<sup>18</sup>, woraufhin Paulhan diese von ihr verfasste Liebeserklärung als Buch veröffentlichte.

## weiße Heteromanie

Jener Diskurs über Sexualität, der durch *Nymph()*maniac von neuem eröffnet wird, rückt den spezifischen Blickwinkel des Regisseurs in den Fokus. Nach knapp fünfstündigem Kinoereignis hinterlässt der Film bei den Rezipient\_innen extreme und stark wirkende Bilder: mehrminütige Szenen gewaltvoller SM-Praktiken, einer eigenhändig durchgeführten Abtreibung, aggressiver Masturbation und gewaltsamer Erpressung schieben sich zwischen jene Erzählsequenzen, die in einem nahezu therapeutischen Raum in Seligmans kargen Wohnräumlichkeiten stattfinden. Der Film formuliert letztendlich eine Aussage, die einer naturalisierenden und rassialisierten Darstellung von Sexualität, Geschlecht und kultureller Verortung gleichkommt. Jelineks kritische Betrachtungsweise der im Film vorgeführten und vorgefertigten Körperbilder, Sexualpraktiken und kulturellen Markierungen verdeutlichen einmal mehr die Problematik unhinterfragter Machtkonstellationen hinsichtlich der Kategorien *race*, *gender*, sozialem und religiösem Kontext u.a. Neben der Asexualität eines gebildeten weißen Mannes (Stellan Stansgård in der Rolle von Seligman), der Naivität weißer jugendlicher Mädchen der Mittelschicht (Stacy Martyn als junge Joe, Sophie Kennedy Clarke als B) hinsichtlich sexueller Ausbeutung durch weiße Männer in unterschiedlichen Altersgruppen und sozialen Kontexten, der autonomen und erfolgreichen beruflichen Tätigkeit weißer Männer (Shia LaBeouf als Jerome, Willem Dafoe als L), der sexuellen Untergebenheit wohlsituerter weißer Frauen und sexueller Dominanz durch einen weißen Mann Mitte Dreißig (Jamie Bell als K), blendet der Regisseur weitere queere Möglichkeitsebenen der sexuellen (Un-)Lustpraxen aus und verweist Menschen, die als Schwarz<sup>19</sup> gelesen werden, in den Raum des illegalen, exotisierten, unzugänglichen und fremden Anderen. Trier nimmt als Regisseur eine hegemoniale *weiße* Position ein und inszeniert

---

<sup>17</sup> In Anlehnung an den Roman ist 1975 Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* entstanden. Der Terminus *Sodom* geht zurück auf den biblischen Mythos von Sodom, die die Urszene aller Verdammung und Verfolgung gleichgeschlechtlicher Sexualität in der jüdisch-christlichen Tradition abbildet (vgl. Kraß 2003, 10).

<sup>18</sup> Anne Desclos äußert sich Jahre nach Erscheinen des Romans: „I wrote it alone, for him, to interest him, to please him, to occupy him. I wasn't young, nor particularly pretty. I needed something which might interest a man like him“, in: <https://www.theguardian.com/books/2004/jul/25/fiction.features3> [18.07.2017]

<sup>19</sup> Im Dialog benennt Joe Menschen, die Schwarz gelesen werden als *negroes* und verteidigt deren nach Seligmans Dafürhalten politisch unkorrekte Ausdrucksweise mit der Ansicht, dass die Gesellschaft unfähig wäre, konkrete Probleme zu lösen, stattdessen aber der Sprache Wörter und mit ihnen demokratischen Boden entziehen würde. Seligman verteidigt gerade darin die demokratische Möglichkeit, über die als korrekt gewertete Sprache die Anliegen gesellschaftlicher Minderheiten zu artikulieren.

ein *Othering*<sup>20</sup>, indem er beispielsweise People of Color oder die indigene Bevölkerung völlig ausblendet und als Schwarz gelesene Menschen in einen rassifizierten und kriminalisierten Bereich verweist.

Weder bewegen sich in *Nymph()*maniac die agierenden Rollen aus einer heteronormativen Gesellschaftsmatrix (vgl. Butler 1990) heraus, noch gehen sie über ihren dominant vorgegebenen Kontext der weißen Mittelklasse hinaus. Zwar wird mit Joes junger Schülerin (Mia Goth als P) ein lesbisches Liebesverhältnis angedeutet, dieses bleibt jedoch einzig innerhalb männlich organisierter Gewaltstrukturen bestehen und findet wiederum durch die Umkehrung von Macht und einen männlichen Protagonisten – Jerome, Joes langjährigem Ehepartner und Vater ihres gemeinsamen Kindes – ein Ende. Obwohl die in *Nymph()*maniac vordergründig thematisierten sadomasochistischen Sexualpraktiken sowohl Rollentausch und Machtwechsel als auch queere Bilder von nicht-normativen Geschlechtlichkeiten und Begehren sowie kultureller Verschiedenheit erlauben würden, macht Trier in seiner Inszenierung keinen Gebrauch davon. Erkenntnisse queer-feministischer Bewegungen und Debatten sowie jahrelanger queerer filmischer Praxen und film- und medientheoretischer Diskurse (vgl. Aaron 2004, Dines 2011, Griffin 2005, hooks 2003, Stüttgen 2009) bleiben ausgeblendet und Dargestelltes bleibt dahingehend völlig unhinterfragt. Nach *Breaking the Waves* (1996) und *Antichrist* (2009) perpetuiert Trier in seiner Filmografie zum wiederholten Mal seine sexistisch und rassistisch in Erscheinungsbild tretende Handschrift. Demonstriert wird dies einmal mehr am Werbeplakat von *Nymph()*maniacs Director's Cut, auf dem sich der Regisseur in weißem Anzug und Hut vor weißem Hintergrund in den leeren, weißen Raum zwischen den Klammern positioniert – jenen Klammern, die wie bereits angemerkt, piktografisch eine Vulva andeuten. Seine Hände „beschmutzt“ sich Trier dezidiert nicht, denn diese hält er in seine weißen Hosentaschen gesteckt<sup>21</sup>.

*Nymph()*maniac hinterlässt einen herben Nachgeschmack von düsterer Schwarz-Weiß-Malerei, die Elfriede Jelinek mit Scharfsinn aufspürt und urteilskräftig deutet. Lars von Trier bringt zwar eine Heldin mit einer (vorgeblich) ungewöhnlichen Geschichte auf die Leinwand und lässt ihrer Autonomie auch zu allerletzt vermeintlich ein Machtwort sprechen<sup>22</sup>, doch ergießt sich der im Vorfeld des Films produzierte Skandalon letztendlich doch in der Festschreibung gängiger Muster, in einem Verbleib in verkrusteten Gesellschaftsstrukturen sowie in einer Reproduktion normativer Darstellungen. Wie zu Beginn, so stehen auch am Ende von Jelineks Text Fragen zur Macht und ihres Wirkens im Zentrum; sie schreibt diese dem Schöpfer von *Nymph()*maniac zu, der als *weißer Heteromane* entlarvt wird. Die Autorin fokussiert die Position der Zusehenden sowie das Positioniert-Werden als Zusehende\_r, das sich als ein Gefühl des Ausgeliefertseins und ratlosen Zurückgelassen-Werdens manifestiert. Das Verschwinden der beiden Protagonist\_innen Joe und Seligman am Ende des Films, ohne auf die etlichen heraufbeschworenen Fragen zu Macht, Sexualität und dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft Deutungsversuche zu liefern, hinterlässt eine Leerstelle, die gekoppelt ist an das Gefühl des Allein-gelassen-Werdens. Nach knapp fünf Stunden des visuellen Einverleibens von

---

<sup>20</sup> Die einzigen nicht-weißen Figuren in *Nymph()*maniac sind eine Gruppe von Männern, die die Sprache ihres Umfeldes nicht sprechen und deren Lebensgrundlage auf illegalen Drogengeschäften basiert. Der Dialog, den zwei Männer aus dieser Gruppe während des sexuellen Aktes mit Joe führen, wird im Film nicht synchronisiert/untertitelt. Joe formuliert ihre eigene Suche nach sexueller Befriedigung mit einer Person aus dieser Gruppe folgendermaßen: „I planned to go where I have never before had dreamt of going. For instance, to be with a man with whom I shared no spoken language. I could feel that it turned me on enormously, to imagine a sexual situation in which verbal communication was impossible. (...) they showed me that there was a world far from mine I had to explore. And there, or perhaps on the other side, get my life back“.

<sup>21</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0001885/mediaviewer/rm3202662400> [13.06.2017]

<sup>22</sup> In der letzten Szene vor dem Abspann erschießt Joe Seligman, nachdem er sie sexuell belästigt hat, und verlässt daraufhin hastig das bis dahin Schutz bietende Zimmer.

*Nymph()*maniac sind wir also nicht in Besitz von mehr Wissen gelangt, im Gegenteil, einzig der Regisseur behält sich dieses Mehr an Wissen vor. Jedoch hat Jelinek in ihrem Text den Versuch unternommen, etliche subtile Einschreibungen von Macht aufzudecken und diese für eine kritische Leser\_innenschaft bereitzustellen.

## Literaturhinweise

Aaron, Michele: *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Rutgers University Press: New Brunswick, 2004.

Babka, Anna/Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion*, Facultas Verlag: Wien 2016.

Bibeltext: 2. Mose 20:4, in: <http://bibeltext.com/l12/exodus/20.htm> [13.06.2017]

Bührmann, Andrea D./Mehmann, Sabine: Sexualität: Probleme, Analysen und Transformationen, in: Becker/Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, VS: Wiesbaden 2008.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: New York 1990.

Byrd, Rudolph P./Cole, Johnnetta B./Guy-Sheftall, Beverly (Hg.): *I Am Your Sister. Collected and unpublished writings of Audre Lorde*, Oxford University Press: New York 2009.

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2005.

Dines, Gail: White Man's Burden: Gonzo Pornography and the Construction of Black Masculinity, in: Dines/Humez: *Gender, Race, Class in Media. A Critical Reader*, Sage: California 2011, 275-292.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Suhrkamp: Frankfurt/M 1983.

Gansera, Rainer: *Jägerin der verlorenen Lust*, in: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/nymphomaniac-im-kino-jaegerin-der-verlorenen-lust-1.1928846> [12.06.2017]

Griffin, Sean/Benshoff, Harry: *Queer Cinema. The Film Reader*, Routledge: New York 2005.

hooks, bell: The oppositional gaze: Black female spectators, in: A. Jones (Hg.): *Black looks: race and representation*, Southend: Boston 2003.

Kraß, Andreas: *Queer Denken*, Suhrkamp: Frankfurt/M 2003.

Lorey, Isabell/Ludwig, Gundula/Sonderegger, Ruth: *Foucaults Gegenwart*, transversal: Linz 2016.

Maier, Christl : Theologie, in: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hg.): *Gender-Studien*, Metzler: Stuttgart/Weimar 2006.

McBride, Kim: *Sex and Society*, Vol. 2, Marshall Cavendish Corporation: Malaysia 2010.

Mulvey, Laura: *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, in: Screen Vol. 16 (1975), No. 3, 6-18.

Nicodemus, Katja: „Nymphomaniac“. Über die Pornografisierung der Gesellschaft, in: [http://www.deutschlandfunkkultur.de/nymphomaniac-ueber-die-pornografisierung-der-gesellschaft.954.de.html?dram:article\\_id=277935](http://www.deutschlandfunkkultur.de/nymphomaniac-ueber-die-pornografisierung-der-gesellschaft.954.de.html?dram:article_id=277935) [03.06.2017]

Quinn, Regina A.: Re-Vision von Wissenschaft und Glaube: Zur Geschlechterdifferenz in der Theologie, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *GENUS, Geschlechterforschung/ Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Alfred Körner Verlag: Stuttgart, 2005, 558-594.

Schaschek, Sarah: „Nymphomaniac“: Sex und Sühne, in: <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-02/nymphomaniac-trier-berlinale-debatte-pornografie> [11.07.17]

Siebenhofer, Alexandra: *Brüchige Allianzen. Die US-Frauenbewegung und ihr schwieriges Verhältnis zum Antirassismus*, in: an.schläge 09/2008, 32-34.

Strömquist, Liv: *Der Ursprung der Welt*, Avant-Verlag: Berlin 2017.

Stüttgen, Tim: *Post/Porn/Politics. Queer\_Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex\_Work as Culture Production*. b\_books: Berlin 2009.

Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, VS: Wiesbaden 2011.

Von Braun, Christina: Gender, Geschlecht und Geschichte, in: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hg.): *Gender-Studien*, Metzler: Stuttgart/Weimar 2006.

Wacker, Marie-Theres: *Von Göttinnen, Göttern und dem einzigen Gott. Studium zum biblischen Monotheismus aus feministisch-theologischer Sicht*, Lit: Münster 2004.