

Katharina Sykora

»When form takes as many risks as the content«

Zu Su Friedrichs *Damned if you don't*

In ihrem Schwarzweiß-Film von 1987 verbindet Su Friedrich die Thematisierung erotischer Obsessionen mit einer komplexen Montage und Kameraführung. So entsteht ein dichtes Geflecht sich überschneidender Bedeutungsebenen, gespeist aus ikonografischen, theologischen und historischen Sinnzusammenhängen. – Drei Formen von (Vor)Bildern greift Su Friedrich auf. Sie beginnt mit einer Neukombination von Filmsegmenten aus dem Nonnenfilm *Black Narcissus* (1946)¹, dessen Struktur sie gegen den Strich liest, und auf im Original nur subkutan vorhandene ‚Höhepunkte‘ zuspitzt. Den zweiten, narrativen Ansatz stellt eine Verfolgungs-/Verführungsgeschichte dar, die sich zwischen einer Künstlerin und einer Novizin im heutigen New York abspielt. Schließlich nutzt Su Friedrich den breitgefächerten Fundus sexueller Symbolik, mit dem sie den gesamten Film durchzieht, und greift dabei bevorzugt auf das üppige Arsenal religiöser Provenienz zurück.

Damned if you don't handelt von lesbischer Liebe und Sexualität. Einen besonderen Reiz bezieht der Film aus dem zusätzlichen ‚Sakrileg‘, eine Nonne als Protagonistin passiver und aktiver erotischer Phantasien einzusetzen. Die eigentliche Brisanz des Films aber macht erst die Selbstverständlichkeit aus, mit der die Filmemacherin den gesamten kulturellen Komplex »imaginiertes Männlichkeit« als Bestandteil sexuellen Denkens und Handelns zwischen Frauen mit einbezieht. Su Friedrich mobilisiert zahlreiche Klischees, die sich um diesen Topos ranken, um sie aufzubrechen, zu ironisieren und dann wieder erotisch aufzuladen, so daß sie für die eigene Filminszenierung neu nutzbar werden.

Von »Heiligen«, »Sünderinnen« und »dem Herrn, ihrem Gott«

In der achtminütigen Eingangssequenz von *Damned if you don't* sieht eine junge Frau, auf ihrer Bettmatratze ruhend, im Fernsehen/Video den Filmklassiker *Black Narcissus*. Sie wird nur dreimal kurz im Gegenschuß als Betrachterin gezeigt, so daß sich bald der Eindruck des ‚Film im Film‘ verliert, und die Zusammenfassung des Melodrams zur paradigmatischen Einleitung wird, in der Später-zu-Sehendes bereits bis ins Detail vorscheint. Su Friedrich gelingt es, die ursprüngliche Filmgeschichte in die Form einer Parabel zu verdichten: zwei Nonnen, die einer kleinen Klostergemeinschaft im ‚gefährlich‘-exotischen Ambiente einer ehemaligen Haremsburg des Himalaya angehören, verlieben sich in denselben Mann. Die eine gibt ihrem Begehren nach, legt den Schleier ab, und muß (nun wieder ‚ganz Frau‘) dafür mit dem Filmtod büßen, während die andere ihr Verlangen sublimiert und der Bewunderung ‚des Mannes‘ bzw. ‚des Zuschauers‘ gewiß sein kann. – Die Filmemacherin isoliert in ihrer Synopsis besonders ausdrucksstarke Schlüssel-szenen, um über dieses ‚Good Nun/Bad Woman‘-Schema hinauszugehen. Sie filtert durch Close-up-Ausschnitte einzelner Kader erotische Konnotationen heraus, die in der Rivalität der Frauen gleichzeitig eine Gemeinsamkeit beider entdecken: nämlich die Funktion ‚Mann‘ als Mittel gegenseitiger Vergewisserung und Verständigung über die eigene Sexualität². Besonders durch die von Su Friedrich herauskristallisierten Blickwechsel wird eine erotische Spannung zwischen den Nonnen etabliert, wie sie im ur-



sprünglichen Film nur latent vorhanden ist. So deutet sich an, was im Verlauf des Films mehr und mehr ins Zentrum rückt: lesbische Sexualität als eine, die ihre (partielle) Mediation über die Imago Mann nicht mehr leugnet, und sich vielmehr auf die Suche be gibt nach deren gesellschaftlichen Orten und Verwendbarkeiten.

Gerade Nonnen verdanken wir eines der seltenen, mit erotischen Projektionen reich ausgestatteten Männerbilder abendländischer Kulturgeschichte. Daher werden in *Damned if you don't* Christusbilder und -symbole zum Motor und ständigen Begleiter der folgenden Verführungsgeschichte. Schon zu Beginn nimmt das Kruzifix einen ‚zentralen Ort‘ ein: die Novizin legt ein Holzkreuz auf ihr sorgfältig geglättetes Bett, bevor sie die Klausur verläßt. Die Künstlerin, durch das Sehen von *Black Narcissus* sensibilisiert, und in flüchtigen nachbarschaftlichen Blickbegegnungen auf die Novizin aufmerksam geworden, folgt dieser morgens in die Kirche, und findet sie vor einem glänzenden Christusleib am Kreuz in Betrachtung versunken. Unterlegt ist diese ‚klassische‘ Voyeurszene mit dem Gesang einer Messe, in der im Rezitativ die permanente Auferstehung (»resurrection«) Christi beschworen wird.

Im Anschluß daran trennen sich zunächst die Wege beider, obwohl die ihnen filmisch zugeordneten Imaginationen zunehmend enger miteinander verwoben werden.

Die Künstlerin beginnt, in ihrem Garten einen Rosenstrauch zu pflanzen. Für die Pausen zwischen dem Ausheben der Erde, dem Versenken der Wurzeln und dem Festdrücken des Hügels um die Pflanze, liegt ein Buch im Gras: *Immodest Acts* (Schändliche Leidenschaften)³.

Im Ton wird gleichzeitig aus dieser historischen Dokumentation kirchlicher Untersuchungen des 17. Jahrhunderts über die italienische Nonne Benedetta Carlini zitiert. Gestützt auf die Zeugenaussagen ihrer Mitschwester Bartolomea Crevelli wird darin die lesbische Liaison beider Nonnen beschrieben. – Benedetta zeichnete sich als ‚Heilige‘ und ‚Visionärin‘ aus, sah sich aber nicht nur als ‚Braut Christi‘ im übertragenen Sinn – eine für Nonnen im klösterlichen Ritus bis heute voll integrierte Vorstellung –, sondern vollzog in einem visionären Akt mit Jesus einen Tausch der Herzen, der in den Beschreibungen an sexueller Symbolik nichts zu wünschen übrig ließ.⁴

Doch auch dies wäre ihr noch nicht zum Verhängnis geworden, hatte doch auch eine Theresa von Avila noch unbeschadet ihre Verzückungen und Benedettas Vorbild Katharina von Siena ihre mystische Vermählung mit Christus. Die eigentliche Überschreitung Benedetta Carlinis war jedoch ihre Vorstellung, durch den Erhalt des göttlichen Herzens selbst als Christus-Inkarnation handeln und ihre Mitschwester Bartolomea »zur Braut« nehmen zu können.⁵

Diese Inkorporation der Christus-Imago machte ein langes und intensives sexuelles Verhältnis beider Nonnen möglich, das sich ‚unschuldig‘, da mit göttlicher Autorität versehen⁶, in klassischer Rollenverteilung bewegte.

Die Textteile, die Su Friedrich der Szene des Rosenpflanzens unterlegt, korrespondieren mit im Off beschriebenen Vorkommnissen aus *Immodest Acts*. Wenn die Künstlerin den Erdhügel um die eingepflanzte Rose festdrückt, ist zu hören: »Als zum Beispiel Benedetta ihr neues Herz erhalten habe, habe ihr ihre Gefährtin Bartolomea helfen müssen (...); Jesu Herz sei so viel stärker gewesen, daß es aus ihrer Brust herausgeragt habe, bis es von Bartolomea heruntergedrückt worden sei«⁷.

In knappen Zwischenschnitten taucht hier das Meer auf und die grobkörnige Negativaufnahme einer weiblichen Brust. Dann folgen Bilder von Nonnengräbern auf einem

venezianischen Friedhof, Fahrten vorbei an Reisfeldern und verschneiten Klöstern. Diese Bilder gehen bereits über in solche von New Yorker Vororten, die die Novizin auf ihrer Fahrt nach Coney Island vorbeiziehen sieht. Dort angekommen, geht sie über einen Jahrmarkt und in ein öffentliches Aquarium. Beides sind Orte, an denen sie sich von phallischen Symbolen umgeben sieht. Taucht auf dem Jahrmarkt nur kurz der Träger eines Riesenrads neben ihr auf, um den herum langsam ein runder Kolben nach oben gleitet, so folgt eine sehr lange, stumme Sequenz, während der die Nonne durch eine große Glasscheibe hindurch Tümmler unter Wasser betrachtet. – Wiederholt waren schon zuvor der Schwan oder ein schlangenartiges Meerestier im Zimmeraquarium der Künstlerin als Phallus-/Teufels'symbole zwischen die anderen Bilder geschoben. Auch in *Black Narcissus* wurde der Mann mit explizit phallischen Konnotationen eingeführt, als er, zunächst unsichtbar, vom unteren Kaderrand aus sich plötzlich bildfüllend in die Höhe aufrichtet. – Die Tümmler-Sequenz dagegen hat einen gänzlich undramatischen, fast kontemplativen Zug. Neben dem Kamerablick von der Seite auf das ruhige, aufmerksame Gesicht der Novizin, steht die eigentümliche Kongruenz zwischen dem Tümmlerkörper und der Silhouette ihres verschleierte Kopfes, den die Filmemacherin wie eine Ikone in Rückenansicht vor dem Aquarium zeigt.

Auf dem Weg der Novizin zurück in die Klausur begegnen sich die beiden Frauen wieder; die Blicke richten sich aufeinander, verfolgen sich durch die Gitter des Gartenzauns hindurch und gleiten dann wieder voneinander ab.

In ihrem Zimmer beginnt die Novizin nun, nervös auf und ab zugehen; sie setzt sich auf ihr Bett, nestelt an ihrem Ring und beginnt abwesend ihren Rosenkranz zu beten. War die Jahrmarktszene bereits mit dem Bericht einer ehemaligen Nonne über ihr Verhältnis mit einem Mann unterlegt, so singt dieselbe Ex-Nonne nun im Off das »Führe uns nicht in Versuchung« des »Vater Unser«.

Die Künstlerin hat indessen einen anderen Bearbeitungsmodus ihrer wachsenden Obsession gefunden. Sie hat eine Stickvorlage für ein Jesusbild als »Schmerzensmann«, mit wollüstig geöffnetem Mund und schmachterdig gen Himmel gerichteten Augen gekauft, und beginnt, die Leinwand an Auge und Mund durchstoßend, das Christusbild zu sticken. Die Nadelarbeit, in *Black Narcissus* noch als Ablenkung von sexuellen Begierden gezeigt, ist hier in ironischer Überspitzung ins Grotteske gewendet. Kurze Zwischenschnitte auf den Tümmler, eine diffus gehaltene Umarmungszone, und Zitate aus *Immodest Acts* über den Beischlaf zwischen Benedetta und Bartolomea⁸ runden die Sequenz ab. Die bewußte Häufung direkter Sexualbilder gibt einen witzigen Kommentar auf Überdeterminierungen in der sich zuspitzenden erotischen Phantasieproduktion.

Nach diesem Suspense beiderseitigen Verharrens, hüllt sich die Künstlerin schließlich in ein durchsichtiges schwarzes Kleid, geht auf die nächtliche Straße und trifft in der Tür des nahen Ladens auf die Novizin. »There were so many crushes« erzählt indessen die ehemalige Nonne aus dem Off über die mannigfachen lesbischen Beziehungen, die sie während ihres Klosterlebens erlebt hat. – Der Spannungsbogen wird noch einmal kurz angezogen, als die Novizin in ihr Zimmer geht, und dort die Jesusstickerei der Künstlerin an die Wand geheftet findet. Das christliche Gottes/Männer-Bild verfehlt in dieser offensiven Aufforderungsfunktion seine Wirkung nicht und löst die entscheidende »letzte Versuchung« der Nonne aus. Auch hier ist der Ton der Handlung einen Schritt voraus und scheint diese voranzutreiben; so beendet die Ex-Nonne an dieser Stelle ihren Bericht mit dem Satz: »she left the convent that year...«.

Den Übergang zur eigentlichen Schlußsequenz bildet ein mit Glockengeläut begleiteter Hochseilakt, bei dem ein Mann und eine Frau balancierend voneinander weggehen, aufeinanderzugehen, sich schließlich umeinanderdrehen.

In der nächsten Einstellung sehen wir die Novizin das Zimmer der Künstlerin betreten. Langsam entkleidet die Künstlerin die Nonne, Stück für Stück nimmt sie die Teile ihres Schleiers und Ornats ab. Dies ist vielleicht die erotischste Sequenz des Films; die folgenden Nahaufnahmen der beiden im Bett wirken dagegen merkwürdig glatt und überflüssig.



Vergitterungen und Entschleierungen

Damned if you don't ist optisch durchzogen von Barrieren, die zwischen die sich bewegenden Körper gestellt sind. In der grafischen Struktur des Schwarz-Weiß kommen bei Su Friedrich Aspekte der Vergitterung zu einer beeindruckenden ästhetischen Anwendung. Der auf dem Wasser dahingleitende Schwan z. B., dessen Bild den ganzen Film begleitet, wird durch Gitter hindurch gezeigt. Eine ähnliche Perspektive nimmt die Kamera ein, wenn sich die Wege der Protagonistinnen kreuzen, und sie sich mit Blicken verfolgen; oft geschieht dies durch Gartenzäune hindurch, deren scharfe Schlagschatten zudem den Körper der Novizin überspannen. Ein zweites Trennungsmittel stellen immer wieder Glasflächen dar, hinter denen sich die Meeresschlangen, Quallen und Tümler bewegen. Explizite Metaphern der Grenzziehung zwischen dem Körper und dem Außen werden die Vergitterungen, wenn die Novizin zu Beginn das Rollo ihres Zellenfensters hochzieht und das Tageslicht hereinläßt, während sie im selben Raum wie ein Raubtier im Käfig auf und ab läuft, als sie mit ihren Phantasien kämpft, und schließlich,

kurz bevor sie endgültig ihre Klausur verläßt, mit den Fingern nochmals zwei Lamellen der Jalousie auseinanderspreizt, um hinauszuspähen. Auch die ‚inneren Bilder‘ der Nonne wiederholen den Blick durch Gitter, etwa durch Verstreibungen mittelalterlicher Kreuzgänge, oder durch verdorrtes Geäst vor alten Kirchen; sogar auf der zitternden Wasseroberfläche einer Pfütze spiegelt sich das grafische Muster.

All diesen Grenzen, die zwischen den beiden Protagonistinnen oder quer durch deren Phantasien verlaufen, ist gemeinsam, daß sie zwar die Körper voneinander trennen, aber durchlässig sind für den Blick. Er ist es auch, der schließlich gegen die realen Trennungen das Begehren konstituiert und zu ihrer Überschreitung führt.

Im engeren Sinn als Körperkäfing ist auch das Ornat der Novizin gesehen. Dazu gedacht, sie dem Blick anderer unzugänglich zu machen, läßt es dennoch ihren eigenen Gesichtssinn frei, mit dem sie verweigernd, rezeptiv oder aktiv an der Schaulust teilhat. – Die Blickposition der Künstlerin prallt jedoch an ihrer Verhüllung ab, reizt sie zur Entschleierung.

Die Dichotomie von Verschleierung/Entschleierung ist eines der Hauptmotive in *Damned if you don't*. Schon in der Adaption von *Black Narcissus* legt die ‚schlechte Nonne‘ den Schleier ab, wird von der Nonne zur ‚Frau‘; der Film läßt sie ostentativ ihre weiblichen Reize ausspielen. Aber dank der Überblendungstechnik werden wir auch einer Entschleierung der ‚guten Nonne‘ ansichtig. Wenn diese sich in Gedanken an Schmuckstücke verliert, die ihre Tante ihr zur Verlobung (sic) geschenkt hat, legt sich kurz das Bild ihres unverschleierte Mädchenkopfes über das vom Habit streng eingefasste Nonnengesicht.

Der eigentlichen Entschleierungssequenz am Ende des Films geht interessanterweise eine ‚Verhüllung‘ voraus: die Künstlerin zieht sich ein schwarzes Kleid an, bevor sie ausgeht. Daß diese Verschleierung aber nur im Sinne eines erotischen Zitats gemeint ist, wird an der Durchsichtigkeit des Chiffonstoffes deutlich, der den schwarzen Slip ebenso wie einen korsettartigen Gürtel durchscheinen läßt. Während diese Hülle lediglich im gängigen Sinn Signalcharakter hat, stellt sich die Entschleierung der Novizin als Abenteuer auf noch unbekanntem Terrain dar. Die vielen Kleidungsschichten des Nonnenhabits provozieren ein langsames, stufenweises ‚Abtragen‘ der Hüllen: zunächst entfernt die Künstlerin die Nadeln, die den schwarzen Schleier der Nonne auf der Höhe der Schläfen befestigen; darunter wird die helmartige Stoffhaube sichtbar, die immer noch den gesamten Kopf umschließt; dann entfernt sie das Skapulier von ihren Schultern und knöpft von hinten die Kopfbedeckung auf; das Stirnband, das wie ein hochgeschobenes Visier wirkt, zieht sich die Novizin schließlich mit einer gelassenen Geste selbst vom Kopf. Nur als die Künstlerin ihr zuletzt das weiße Hemd abstreift, verschränkt sie kurz schützend die Hände vor der Brust. – Während der gesamten Szene wird kein Wort gesprochen: die Freilegung des Körpers für den Blick ist hier – vor der Berührung und vor dem Wort – das dominante erotische Organisationsprinzip.

Die Form des Films *Damned if you don't* macht souverän die in seinem Thema angelegten Strukturen von Schaulust sichtbar, ohne dabei den Zuschauern die eigene zu nehmen. Was Su Friedrich als Anspruch an den Experimentalfilm formuliert hat, ist hier, wie ich meine, eingelöst: »each film does begin with an obsession about a particular issue [...]. But the challenge comes in trying to push film beyond its usual narrative capacities, so that those issues can be most precisely conveyed, so that the form takes as many risks as the content“.⁹

Damned if you don't, USA 1987.

Ton, Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Su Friedrich;
Darstellerinnen: Peggy Healy, Ela Troyano;
Länge: 41 Min., 16mm, SW.

- 1 *Black Narcissus*, USA 1946, Farbe; Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger; Darstellerinnen: Deborah Kerr, Jean Simmons.
- 2 Einige Grundgedanken hierzu wurden formuliert während der Diskussion von *Damned if you don't* (Leitung: Ulrike Zimmermann, Heide Schlüpmann) im Rahmen des 2. Lesben-Filmfestivals in Frankfurt (mal seh'n, 24. – 27.11.1988). Die Filmreihe wurde verantwortlich organisiert von Antje Witte, der ich an dieser Stelle zusammen mit Eva Heldmann für ihre Hilfe bei der mehrmaligen Filmsichtung und Materialbeschaffung danken möchte.
- 3 Judith C. Brown: *Immodest Acts. The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*. New York, Oxford 1986; Deutsche Ausgabe: *Schändliche Leidenschaften. Das Leben einer lesbischen Nonne in Italien zur Zeit der Renaissance*, Stuttgart 1988.
- 4 Bartolomea beschrieb die Vision Benedettas so: »Und sie sagte: O mein Bräutigam, bist Du gekommen, um mir mein Herz wiederzugeben?« [...] Dann öffnete sie freudig die Arme wie Menschen, die sich umarmen möchten, und sagte: »Mein Jesus, zeig es mir nicht, denn ich werde mein Augenlicht verlieren. [...] Und sie zog sich zurück und ließ die Tücher los, ihre Seite entblößend [...]. Und als er es (das Herz) in sie hineintat, begann ich zu sehen, daß sich das Fleisch erhob und sie bewegte sich langsam, langsam [...]. Dann bedeckte sie sich wieder, aber bevor sie das tat, berührte ich es, und es fühlte sich so groß und so heiß an, daß meine Hand es nicht aushalten konnte.« (zit. Judith C. Brown, a. a. O., S.171/172).
- 5 »Und manchmal, wenn Bartolomea offensichtlich immer noch nicht ganz überzeugt war, sprach sogar Jesus selbst durch Benedetta, ehe sie sich liebten. Einmal erklärte er Bartolomea, daß er sie zur Braut wünsche und daß sie ihm ihre Hand geben solle.« (zit. ebd. S.133/134).
- 6 Jesus sprach durch Benedetta mehrmals, »daß er ihr alle Sünden vergebe«, »daß es überhaupt keine Sünde sei« (ebd. S.133/34), oder ganz lapidar »Wo ich bin, ist keine Scham« (zit. ebd. S.71).
- 7 Zit. ebd. S.121.
- 8 Folgende Textstellen werden zitiert: »Wenn dann Bartolomea kam, ergriff Benedetta sie und warf sie gewaltsam aufs Bett. Sie umarmte sie und legte sie unter sich, und sie wie ein Mann küsend, sprach sie Liebesworte zu ihr.« (ebd. S. 132) und »bei genauerer Befragung erzählte Bartolomea, daß Benedetta »ihre Hand gewaltsam packte, unter sich tat und verlangte, daß sie ihren Finger in ihre Genitalien steckte, wo sie ihn festhielt und sich so heftig bewegte, daß sie sich entehrte. [...] und ebenfalls mit Gewalt pflegte sie ihre eigene Hand unter ihre Gefährtin zu tun und ihren Finger in ihre Genitalien zu stecken und sie so zu entehren.« (zit. ebd. S. 134).
- 9 Zit. Su Friedrich: Artist's Statement, in: *The New American Filmmakers Series*, Nr.37, Whitney Museum of American Art, New York 1987.