

Medien / Kultur

Elisabeth Bronfen: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*

Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004 (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche, Bd. 13), 198 Seiten, ISBN 3-518-12229-0, € 10,-

Im Jahre 2003 stellte Elisabeth Bronfen mit dem Aufsatz *Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache* ihr instruktives Interpretationsverfahren des *cross-mapping* vor und erprobte es an einigen Beispielen aus Literatur und Film. In ihrem neusten Buch *Liebestod und Femme fatale* legt sie diese Methode noch einmal dar und erweitert ihren Objektbereich um die Oper. Ähnlich wie bereits in ihrem Aufsatz konzentriert sie sich auch hier auf die Frage, wie sich das weibliche Subjekt „im Bezug auf die symbolischen Codes und Gesetze, die es definieren, entwirft“, beziehungsweise, wie es „durch diese symbolische Ordnung konzipiert“ wird (S.14), und zeigt, dass die noch immer wirksame „Doppelkodierung“ des weiblichen Subjekts bereits seit Shakespeare virulent ist: einerseits „die alle kulturellen Gesetze überschreitende zerstörerische und todessüchtige *femme fatale*“ und andererseits „die Stellvertreterin ebenjener kulturellen Codes, die dem weiblichen Subjekt eine dominante Position scheinbar absprechen“. (S.15)

Worum geht es bei der Arbeitsweise des *cross-mapping*? Zunächst ist festzuhalten, das Bronfen ihr Interpretationsverfahren unter Rückgriff auf Theoreme Stephen Greenblatts und Judith Butlers entwirft. Von ersterem übernimmt sie den Begriff *energia*, der – wie Bronfen in dem eingangs genannten Aufsatz erläutert – besagt, dass die sich „hartnäckig“ durchsetzende Kraft ästhetischer Werke auf einen „strukturierten Prozess der Verhandlung und des Austausches“ zurückzuführen ist, der bereits im „ursprünglichen Augenblick der Bemächtigung“ bemerkbar war und der von den „kulturellen Umschriften“ dieses Werkes tradiert wird. Für Bronfens Entwurf zumindest ebenso wichtig ist Butlers Theorie der performativen Wiederholung und der verschiebenden Resignifikation, die Bronfen dahingehend erweitert, dass sich *jeder* Akt der Repräsentation mit ihm vorausgegangenen kulturellen Denkfiguren auseinander setzt und diese dabei notwendigerweise refiguriert (vgl. S.18). Von diesem „Konzept der Umschrift als kultureller Kraft“ (S.10) ausgehende, bezeichnet *cross-mapping* das „Aufeinanderlagern oder Kartographieren von Denkfiguren“, um „Ähnlichkeiten“ zwischen ästhetischen Werken unterschiedlicher Medien, „für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können“, aufzuzeigen und festzuhalten. (S.11) Bronfens besondere

Aufmerksamkeit gilt zwei Aspekten: Zum einen geht es um die „Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in die andere ergibt“, und zum zweiten um die „Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen“. (Ebd.) Wichtig ist ihr dabei nicht nur die Frage, „warum eine Denkfigur überlebt“, sondern auch, „welchen Transfer in ein anderes Medium sie im Laufe dieses Nachwirkens erfahren hat“. (Ebd.) Doch sucht *cross-mapping* nicht nur nach Ähnlichkeiten, sondern lotet auch die sich durch kulturelle Umschrift ergebene Differenz aus. (Vgl. S.13)

Von den drei Kapiteln des Buches, in denen Bronfen ihr zuvor erläutertes Verfahren anwendet, macht das erste etwa die Hälfte des gesamten Buchumfanges aus. Unter dem Titel „Noir Wagner“ (S.21-120) vergleicht die Autorin hier Wagners Oper *Tristan und Isolde* (1859) mit Produktionen des *film noir* und des *neo-film noir*. Allerdings zieht sie nur das Libretto der Oper zur Analyse heran, nicht aber die Partitur, so dass die „überwältigende Kraft“ (S.32) der Musik nicht die ihr eigentlich zukommende Beachtung findet. Das ist gerade so, als würde man von den Filmen nur die Skripte heranziehen. Und genau das tut die Autorin. Im Zentrum dieses ersten Kapitels steht der Liebesheld, „eine der hartnäckigsten Denkfiguren in unserem kulturellen Bildrepertoire“ (S.24), dessen „provokantesten Umschriften“ in „Hollywoods dunklen Thrillern“ zu suchen seien. (S.30) „Auf der Folie des *film noir* gelesen“ erweise sich Wagners „Nostalgie nach einer verhängnisvollen, aber befreienden Liebe“ als „Schutzdichtung“ und „unhaltbares Phantasieszenario“ (S.35), die von den *noir scripts* der 30er und 40er Jahre dekonstruiert werden. (Vgl. S.32) Im *neo-noir* der 90er Jahre zeige sich in einer neuerlichen Umschrift die Krise der Männlichkeit. Dabei erfahre allerdings nicht die Männlichkeit selbst diese Umschrift, sondern die Figur der *femme fatale*. (Vgl. S.100) „Sie bricht das Gesetz, nutzt den verblendeten Helden schamlos aus, lässt ihn an ihrer Stelle ins Gefängnis gehen, ist für seinen Tod verantwortlich oder hält ihn zumindest emotional in Schach“ und – anders als die Männerphantasie *femme fatale* in früheren Werken, in denen sie stets auch selbst dem Untergang geweiht war – „überlebt [sie] glücklich mit dem erbeuteten Geld.“ (S.100)

Unter dem Titel „Amazonenspiele“ (S.121-155) liest die Autorin im zweiten Kapitel die Figuren Isolde aus Wagners *Tristan*, die Amazonenkönigin Penthesilea aus Kleist gleichnamigem Trauerspiel (1808), Titania aus Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (vor 1600) und Catwomen aus Tim Burtons Film *Batman Returns* (1992) in einer bündigen Zusammenschau.

Im dritten und letzten Abschnitt – „Fatale Liebespiele im Zeichen des Cross-Dressing“ (S.157-198) – wendet sich die Autorin dieser Praxis zu, bei der es sich nicht nur um eines ihrer „thematischen Anliegen“ handelt, sondern auch um das „Modell ihres Verfahrens selbst“ (S.11). knüpft sie doch an die von Judith Butler entfachte Debatte an, „inwieweit geschlechtsspezifische Identitätsvorstellungen nicht nur kulturell konstruiert sind, sondern durch Strategien der Subversion

ausgehandelt werden können“, in der *cross-dressing* eine „privilegierte Rolle“ einnimmt, und sie fragt, ob dieses Spiel in „bestimmten kulturellen Domänen“ wie Kino, Theater und Nachtclub nicht gerade darum gefeiert werden darf, „damit auf anderen öffentlichen Bühnen – beispielsweise auf dem Arbeitsmarkt oder an Orten politischer Debatten – an festgeschriebenen Geschlechterrollen festgehalten werden kann.“ (S.157) Eine These, die – wie auch Bronfen weiß – nicht allzu weit entfernt ist von Butlers „Abneigung“ dagegen, „jede Darbietung von *drag* als subversiv zu bezeichnen“ (S.164). Allerdings wird der von Bronfen verwendete Ausdruck Abneigung, der von Butler theoretisch und interpretatorisch wohlbegründeten Ablehnung der Annahme, *cross-dressing* sei per se subversiv, kaum gerecht. Bei *cross-dressing*, so Bronfen jedenfalls, handele es sich um „eine besonders hartnäckige, einfallsreiche, aber auch getrübt kulturelle *performance*“, an der deutlich werde, „wie das Subjekt von einer radikalen Inkommensurabilität zwischen der es bemächtigenden Möglichkeit heterogener Selbstentwürfe und der Annahme eines es kränkenden symbolischen Gesetzes beherrscht wird.“ (S.168) Geraten Bronfens Darlegungen zur kulturellen Performance des *cross-dressing* weithin ebenso überzeugend wie ihre Ausführungen in den beiden vorangegangenen Kapiteln, so gilt dies nur mit Einschränkungen für ihre abschließenden Überlegungen zu Guillermo del Toros Science-Fiction-Film *Mimic* (1997). Zwar leuchtet noch ein, dass „gänzlich gelungene[s]“ *cross-dressing* gerade aufgrund dieses vollkommenen Gelingens als „gescheitert“ (S.193) zu betrachten ist, hierfür jedoch die „Killer-Kakerlaken“ (S.193) mit ihrer Fähigkeit, ein menschliches Erscheinungsbild annehmen zu können, als Beispiel heranzuziehen, scheint doch etwas weit her geholt. Überzeugend hingegen ist ihre Interpretation des Filmes als kritische Auseinandersetzung mit Antisemitismus und Holocaust.

Rolf Löchel (Marburg)