

Susanne Huber

Lust

2024

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21982>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Huber, Susanne: Lust. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 16 (2024), Nr. 1, S. 79–81. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21982>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

- Zalasiewicz, Jan u. a. (2016): Scale and diversity of the physical technosphere: A geological perspective, in: *The Anthropocene Review*, Bd. 4, Nr. 1, April 2017, 9–22, doi.org/10.1177/2053019616677743.

LUST Mit einer für die Künstlerin eher ungewöhnlichen Performance feierte am 1. Juni 1987 das Musikvideo zu Janet Jacksons sechster Single aus ihrem dritten Studioalbum *Control* (A&M Records 1986) auf dem US-amerikanischen Musikfernsehsender MTV Premiere. Im Gegensatz zu seinen grandios inszenierten Vorgängern ist «The Pleasure Principle» als ästhetisch zurückgenommenes, introspektives Erlebnis angelegt: Wir sehen Jackson in einer weitläufigen Fabrikhalle, die sie mit einer kühn ausgreifenden, durchaus erotischen und für heutige Betrachter*innen bisweilen kurios erscheinenden Choreografie tanzend für sich einnimmt und die – sparsam ausgeleuchtet noch vor der Möbelhauswelle des *industrial chic* – die atmosphärische Kulisse für ihren Solo-Auftritt liefert. Die Sängerin wirbelt und springt, beugt, streckt und verbiegt ihren Körper; sie übt zunächst vor einer mobilen Spiegelwand, doch erweitert zunehmend ihren Bewegungsradius, macht sich ostentativ frei von dem, was sie offenbar noch vor wenigen Augenblicken in ihrem Alltag «draußen» beeinträchtigt hatte. Sobald sich die Tür hinter Jackson schließt und Strom in die unzähligen Leuchten und Lampen fließt, kehrt, so scheint es, auch die Energie in ihren Körper zurück.

Jacksons Performance ist zweifellos sexy, doch keineswegs sexualisiert. Komplett in Schwarz gekleidet mit eng geschnittenen Jeans, weitem T-Shirt und schwarzen Turnschuhen erscheint ihre Persona vollkommen absorbiert und ausschließlich zu ihrem eigenen Vergnügen zu tanzen. Textzeilen wie «Baby, you can't hold me down», «I'm not here to feed your insecurities» oder «Where'd you get the idea of material possession» liefern eine popkulturelle Version von Sigmund Freuds berühmtem ersten Entwurf zum Lustprinzip als treibender Kraft der

menschlichen Existenz, wonach die zentrale Motivation des Luststrebens sei, Unlust zu vermeiden (Laplanche / Pontalis 1996, 297–299). Wenn also für eine Frau in dieser Gesellschaft Sexualität nur unter der Bedingung lebbar ist, sich patriarchaler Dominanz zu unterwerfen, besteht für die Protagonistin kein Bedarf. Die Figur, so erfahren wir, ist vollkommen in der Lage, den Preis dafür zu bezahlen («to pay the fare»), auch wenn die in samtweicher Stimme und eingängigem Mid-Tempo-R&B vorgetragenen Lyrics in einem gewissen Kontrast zu ihrem Outfit stehen, das stark an einen Kampfanzug erinnert. Eine Bandage am Handgelenk und etwas seltsam anmutende Knieschützer deuten allerdings nicht nur auf ihre grundsätzliche Kampfbereitschaft. Sie verleihen dem Ringen um sozio-emotionale Unabhängigkeit auch einen materiellen Körper, der sich gleichzeitig den Erfolg *erarbeiten* muss. Das so ausgestellte Lustprinzip wird nur zum Preis eines hohen persönlichen Einsatzes eingelöst. Lust gerät zur Währung, die verdient werden muss und sich auszahlen soll.

Fünf Jahre nach der berühmt-berüchtigten *Barnard Conference on Sexuality* von 1982, inmitten der sogenannten *feminist sex wars* in den USA und während einer bislang beispiellosen Deregulierungswelle von Industrie und Bankwesen durch die Regierung Ronald Reagan präsentiert Jackson eine zwar entschlossene, doch merklich gedämpfte Version von popkulturellem Feminismus. Emanzipation meint hier libidinöse und ökonomische Autonomie, und dem folgt ein individualistisches Lustprinzip, nach dem die Befriedigung auch nur eigenverantwortlich zu erzielen ist. Nach den unerbittlichen Kampagnen von Phyllis Schlafly und dem Eagle Forum während der 1970er Jahre, in denen *weiße* Vorherrschaft und heteronormative *family values*, die Rolle der Frau als Hausfrau und der Gehorsam gegenüber dem Willen des Ehemannes propagiert wurden, sowie dem vergifteten Lobbyismus der selbsternannten Moral Majority, die im Kampf gegen Pornografie vor allem *gegen* die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen und

L

für die Beschränkung ihrer gesellschaftlichen Funktion auf die der Reproduktion mobilisierbaren, kann die Bedeutung von Jacksons Entwurf weiblicher Schwarzer Unabhängigkeit nicht hoch genug geschätzt werden. Kommerziell konnte «The Pleasure Principle» nicht an den Erfolg der früheren Single-Auskopplungen anknüpfen, auch wenn die Verkaufszahlen und Chart-Platzierungen respektabel waren. Bei den MTV Music Awards 1988 wurde das Video mit einem Preis für die beste Choreografie ausgezeichnet und besitzt heute Kultstatus. 20 Jahre später brachte die Sängerin eine gleichnamige Unterwäsche-Serie auf den Markt.

L

Fast forward: Das Video zu «Lipstick Lover», Janelle Monáes zweiter Single aus dem Album *The Age of Pleasure* (Wondaland Arts Society / Bad Boy Records / Atlantic Records 2023), scheint auf den ersten Blick geradezu enthusiastisch die Freude *an* und *mit* Körpern als Partialerfahrung und Oberflächenphänomen zu zelebrieren. Über die ersten 30 Sekunden des Clips füllen Körper, genauer: opulente *Black and Brown boobs and butts*, den Bildschirm in geradezu schmerzhaft-lustvoller Slow Motion zu sattem Reggae und Soul. Sie werden die Szene weiterhin beherrschen. Verpackt in ein Narrativ von erotischer Fantasie zwischen Traum und Wirklichkeit bietet das Thema Poolparty eine passende Gelegenheit, die Vorliebe der Sänger*innen-Persona für Körperlichkeiten, die reich sind an unterschiedlichsten Ausdrucksformen von «Feminität», zu präsentieren. Tatsächlich scheint diese sinnliche Überfülle aus leicht- bis unbedeckten oder lediglich bemalten Körpern, die sich gemeinsam bewegen, berühren, küssen, lecken oder *squirten*, um nur wenige Beispiele für die zur Schau gestellten Ausdrucksformen zu nennen, ein ganz und gar kollektives Projekt zu sein. Eröffnet wird die Szene mit einem Kuss, der die*den Protagonist*in erwachen lässt, und das Motiv der Lippen – alternativ auch materialisiert durch die züngelnde Spitze eines sich windenden Sexspielzeugs oder eine knallrote Luftmatratze –, das uns weiterhin

durch die dicht bevölkerte Landschaft fleischlicher Ekstase begleiten wird. Ein durchaus naheliegender Irigaray'scher Essenzialismus (Irigaray 1985) wird jedoch mit einem ganzen Spektrum an Feminitäten durchkreuzt. Der Grad an Objektivierung und Fetischisierung in diesen gut dreieinhalb Minuten scheint einen geradezu trotzigem Gegenentwurf zu einer feministischen visuellen Praxis vorzuschlagen, die fetischisierende Gratifikationsmuster zu brechen beabsichtigte und für die etwa Laura Mulvey (1975) in ihrem inzwischen berühmten (und häufig missverstandenen) Manifest zu «Visual Pleasure and Narrative Cinema» plädierte. «Lipstick Lover» zelebriert eine Lust des exzessiven Konsums, der unmittelbaren Befriedigung und des promiskuitiven Begehrens.

Nichts davon ist selbstverständlich. Das Video kann im Sinne von Amber Jamilla Mussers (2018) Konzept der «brown jouissance» im Zusammenhang mit einer Geschichte der gewaltsamen Zurschaustellung von Schwarzen und Braunen Körpern gelesen werden, die ursprünglich Hortense Spillers als «pornotroping» beschrieben hatte (Spillers 1987, 67). Die partielle Perspektive, die über eng gesetzte Bildausschnitte und rasantes Editing hergestellt wird und die so entscheidend für die visuelle Textur des Clips ist, entwickelt eine Form der Opazität und damit Unlesbarkeit, die Musser zufolge die Voraussetzung dafür darstellt, den «Projektionen von Rassifizierung und Vergeschlechtlichung» entgegenwirken zu können, die im Pornotropischen unablässig wiederholt und institutionalisiert werden (Musser 2018, 13). Berührung erscheint dabei als zentrales Medium, über das Monáe und die Feiargesellschaft Lust artikulieren und teilen. Doch impliziert dies nicht allein eine «Sinnlichkeit, die zu neuen Formen der Kritik führt» (ebd., 16). Die Berührung vermag, so möchte ich Mussers Epistemologie des Fleisches weiterdenken, eine deterritorialisierende Erfahrungsqualität in Gang zu setzen, die eine souveräne Synthese der Sinne unterläuft, während sie den Betrachtenden gleichzeitig eine Art

«Bindegewebe» anbietet, um den unvermeidbar lokalen und ephemeren Eindruck, den der Hautkontakt hinterlässt, auf den Bildschirm zu übertragen. In einer mehrfach wiederholten Szene, in der Monáe beinahe unmerklich, aber direkt aus dem Bild blickt, während sie sanft über die auffällig tätowierte Rückseite ihrer Begleitung streicht, wird diese «Verschweißung» von Haut und Screen ganz offenkundig: Wir sind aufgefordert, an der Oberfläche zu bleiben.

«Lipstick Lover» verführt die Betrachter*innen, den Mythos der romantischen Zweisamkeit zu vergessen und entfaltet eine Multiplizität an Lüsten und Genüssen, die nicht als homogene, dem Individuum unmittelbar zugängliche Gesamtheit verfügbar ist. Sie präsentiert Lust als «Sensation» – verstanden sowohl als eine sinnliche Empfindung als auch als ein unerwartet hereinbrechendes Ereignis, das in n-dimensionaler Gemeinschaftlichkeit fragmentiert, geformt und geteilt wird. Basierend auf der partialen Ökonomie der Berührung erweist sich die ästhetische Ordnung und totalisierende Macht des Blicks als ausgesetzt.

The Age of Pleasure ist buchstäblich als Traum angelegt, doch macht es diesen nicht weniger wirklich in den Lieferketten einer globalisierten Musikindustrie und des «Pleasure Principle» des frühen Neoliberalismus in der plattformbasierten Ökonomie einer neuen Sozialität, die vornehmlich (per Selfie) auf und über Bildschirme wuchert – und an der das Album in seiner eigenen Warenförmigkeit selbst teilhat. Als Momentaufnahmen in ihren je spezifischen historischen und sozio-politischen Kontexten markieren die beiden Videos signifikante Einkerbungen einer breiten Bewegung Schwarzer weiblicher* Selbstermächtigung in der US-amerikanischen Musikindustrie und darüber hinaus. Protagonist*innen wie Missy Elliott, Queen Latifah, Nicki Minaj oder kürzlich Cardi B und Megan Thee Stallion (mit ihrer Single «WAP») wären hier hinzuzurechnen; gleichzeitig wirken Appropriationen hegemonialer Ästhetiken von Lust keinesfalls

per se emanzipatorisch und müssen kritisch reflektiert werden. Lust als Kreuzungspunkt libidinöser und ästhetischer Erfahrung vermag so für die Kunst- und Medienwissenschaften einen methodischen Anker bereitzustellen, Unterbrechungen in dominante Repräsentationsmuster zwischen Kunst und populärer Kultur analytisch zu fassen.

Während Lust für Theoretiker*innen wie Mark Fisher, wie er 2009 in *Capitalist Realism* bekräftigte, noch zu nahe am Hedonismus lag, ist sie heute insbesondere im Kontext von Schwarzer und Brauner Selbstermächtigung von zentraler Bedeutung. Bei Mussers Konzept der *brown jouissance* oder bei den Beitragenden zu Adrienne Maree Browns Projekt des *Pleasure Activism* etwa deutet sich eine Verschiebung an. Möglicherweise ist Lust als eine gewisse Frequenz von Konnektivität mit Notwendigkeiten der sozialen, politischen, ökonomischen und ökologischen Kontexte verbunden, aus denen heraus sie generiert und abgeleitet wird, und erlaubt daher stets nur vorläufige Befriedigung. Die Qualität der Sensation erlaubt, Lust als Ereignis zu denken, als Erfahrungsmoment anstelle einer linear gedachten Ressource, die schlicht aktiviert werden kann. Lust als *edging* verschafft keinen Höhepunkt, keine Erlösung.

SUSANNE HUBER

- Lit.: **Brown, Adrienne Maree** (2019): *Pleasure Activism. The Politics of Feeling Good*, Chico. • **Fisher, Mark** (2009): *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Hampshire. • **Irigaray, Luce** (1985 [1977]): *This Sex Which Is Not One*, Ithaca. • **Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand** (1996): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. • **Mulvey, Laura** (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: *Screen*, Bd. 16, Nr. 3, 6–18, doi.org/10.1093/screen/16.3.6. • **Musser, Amber Jamilla** (2018): *Sensual Excess. Queer Femininity and Brown Jouissance*, New York, doi.org/10.18574/nyu/9781479807031.001.0001. • **Spillers, Hortense J.** (1987): Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book, in: *Diacritics*, Bd. 17, Nr. 2: *Culture and Countermemory: The «American» Connection*, 64–81, doi.org/10.2307/464747.

L