

Lena Steinbüchel

Berlin

Sexualität und Macht

Geschlechterverhältnisse als Ausdruck von Macht im Feld der ästhetischen Inszenierungsform von Intimität und Sexualität in populärkulturellen Serien

Abstract: Die Darstellung expliziter Sexualität im Film prägt kulturelle Vorstellungen von Geschlecht wesentlich mit, indem sie Ideen von zweigeschlechtlichen und stereotypen Geschlechterkonstruktionen der Bildtradition des Mainstream-Kinos fortschreibt. Die Autor_innen populärkultureller Serien, die sich vor allem an junge Zuseher_innen richten, bemühen sich darum, eine konkrete und visuelle Bildsprache für sexuelle Begegnungen zu finden. Der vorliegende Text vertritt die These, dass hierbei weiterhin geschlechtlich codierte Darstellungslogiken reproduziert werden, welche eine heteronormative Matrix sowie ein patriarchales Dispositiv aufrechterhalten. Diese Beobachtung wird zum Anlass genommen, die Szenen, in welchen sexuelle Handlungen dargeboten werden, auf ihre ästhetischen Formen hin zu untersuchen und sie in einen Kontext mit zeitgenössischen Sexualitätsdiskursen zu überführen.

Lena Steinbüchel (M.A.) entwickelt derzeit ein Promotionsprojekt zu queeren Ästhetiken und ihrem begehrlchen Potential. Studium der Medienwissenschaft an der Filmuniversität KONRAD WOLF. Selbstständige Arbeit als Dokumentarfilmemacherin und Dozentin. Ihre Forschungsinteressen umfassen Medienästhetiken, Konsumpraktiken und Gestaltungsformen von Romantik und Sexualität und Körper- und Normativitätsdebatten.

1. Einleitung

Wenn also in einer visuellen Kultur wie der unseren, mit ihrem Heißhunger auf das Weibliche als Objekt, die Kamera wie ein Jäger sich verhält, dann verhält sich auch die Kultur so. -
Iyabo Kwayana, Brainwashed, 2022

Die Darstellbarkeit von Sexualität und Intimität bereitet ein offenes Feld für die Frage nach dem Verhältnis von Sexualität, Liebe, Erotik, aber auch Macht, Autonomie und Körper. Der Themenkomplex der Sexualität eignet sich besonders für ausführlichere Betrachtungen, da er die Komplexität von Realität in einen größeren Zusammenhang mit Geschlechter- und Machtverhältnissen bringen kann. Denn häufig verbergen sich hinter Einstellung, Bildausschnitt, Kamerabewegung (Stichwort *male gaze*) und Einsatz von Licht im Mainstreamkino patriarchale narrative Codes, die es zu entschlüsseln gilt. Die Orientierung an medialen Vorlagen besonders von Jugendlichen und Heranwachsenden in ihrer Ausformung von Geschlechtsidentität und Geschlechtsrollenverhalten gilt im Fachdiskurs als unstrittig.¹

Bestimmte Medienprodukte der Streaming-Giganten wie Netflix mit *Bridgerton* (2020) und *Lady Chatterleys Liebhaber* (2022) oder Amazon Prime mit *Normal People* (2020), die eine sehr dezidierte Bildersprache für ihre häufigen sexuellen Szenen finden und eine Vielzahl an Zuseher_innen erreichen, sind geeignet, um einen zeitgenössischen Blick auf ihre evozierten Geschlechterverhältnisse zu werfen. Die ausgewählten Beispiele aus den Pandemie-Jahren wurden auf sämtlichen sozialen Plattformen, von Tagespresse und Lifestyle-Magazinen ausführlich besprochen und haben gemein, dass die Figuren während der sexuellen Akte konsequent weiter erzählt werden und jede sexuelle Szene wichtig für die Entwicklung der Handlung ist. *Normal People* erfreute sich beispielsweise großer Popularität unter ihren jungen Zuseher_innen und sticht durch ihre vermeintlich differenzierte Inszenierung, die ein ausgelotetes Verhältnis der Geschlechter zeichnet, hervor. *Bridgerton* wurde für seinen konsequent „weiblichen Blick“² gefeiert und *Lady Chatterleys Liebhaber*³ wurde für die Authentizität seiner Sexszenen mannigfaltig auf Foren und Sozialen Medien gelobpreist. Hier muss selbstverständlich differenziert werden, dass alle drei Beispiele inhaltlich weit auseinander liegen und in unterschiedlichen historischen Settings angesiedelt sind, allen ist jedoch gemein,

¹ Vgl. Brüggem 2019: 156–158, Hoffmann 2005: 55–59, Götz 2014: 59–63.

² Vgl. Coles 2023.

³ Der Film ist eine Adaption einer Romanvorlage aus dem frühen 20. Jahrhundert, die bereits damals für ihre Sexualitätsdarstellungen berüchtigt war und einen viel rezipierten Zensurprozess nach sich gezogen hat. Es gibt bereits einige Filmadaptionen, beispielsweise aus den Jahren 1981 und 2015.

dass in ihrem Framing und Marketing Prämissen aufgestellt werden, die in der Rezeption dankend angenommen werden, in der Analyse jedoch einem gender-kritischen Blick teilweise nicht standhalten. Während sich die hier untersuchten Medienprodukte für ihre ‚progressiven Inszenierungsformen‘ renommieren, reproduzieren sie gegenteilig dessen jedoch weiter geschlechtlich codierte Darstellungslogiken und halten damit eine heteronormative Matrix sowie die Geschlechter-Binarität aufrecht. Es verfestigt sich der Eindruck, dass in der Mainstream-Kultur Darstellungen kursieren, die einen feministisch-politisch informierten Ansatz zeigen, der bestimmte blinde Flecken innehat und dementsprechend hegemoniale Normen reproduziert.

Dieser Beitrag zeigt wie anhand der Untersuchung der Blickdramaturgie, der Gestaltung der Räume, des Lichts und der Farbe, der Figurenkonstellation, der Herausstellung des Körperkonzepts und des Verhaltens der Figuren im Raum während der Darbietung sexueller Akte Aussagen über das Konzept von Intimität, Sexualität und einer Paarbeziehung getroffen werden können. Schließlich bildet der Komplex der Sexualität und Intimität auch einen Ausgangspunkt für die filmische Auseinandersetzung mit Grenzverschiebungen und -aushandlungen. Indem die Analyseergebnisse in einen Kontext zeitgenössischer Sexualitätsdiskurse überführt und vor dem Hintergrund von Michel Foucaults und Judith Butlers Überlegungen zu Macht, Geschlechterkonstruktion und Performativität in ihrer Korrelation zur Heteronormativität geprüft werden, lassen sich geschlechtsspezifische Stereotype herausstellen, die die Manifestation von Machtstrukturen und Propaganda des Patriarchats bewirken. Ich verwende einen Ansatz, der an die Arbeiten von Esther Buss und Renate Henker anknüpft.⁴ Dabei mache ich Michel Foucaults Repressionshypothese sowie Judith Butlers Kritik der Heteronormativität sowie die Theorie der performativen Subjekt konstruktion fruchtbar.

Eine geschlechtergerechte Darstellung von Sexualität findet nicht allein durch die ausgewogene Zeichnung intimer und sinnlicher Szenen statt, in denen Mann und Frau gleichberechtigt Bildraum einnehmen. Es werden Innovationsaspekte benötigt wie Tabubrüche hinsichtlich konventioneller Darstellung von Sexualität oder eine modifizierte Figurenentwicklung der Frau, um ihr aktives Handlungspotential zuzugestehen. Um Ungleichberechtigung zu überwinden, wäre ein Figurenkonzept erstrebenswert, in welchem die Figuren so angelegt sind, dass sie frei von Zwängen und Konventionen in jeglicher Hinsicht und enttabuisiert Wünsche, Bedürfnissen etc. formulieren können und die beteiligten Körper nicht innerhalb eines geschlechtlich abgesteckten Rahmens handeln müssen. Der Untersuchung liegt der

⁴ Die Kunst- und Filmkritikerin Buss analysiert Repräsentationsformen des weiblichen Körpers und konzentriert sich vor allem auf konzeptuelle Ansätze, die performative Handlungen über Handlungsmacht stellen. Helker untersuchte in ihrer Lehrveranstaltung *Gender Film Ästhetik* an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf ausgehend von der sinnlichen Erfahrungsmodalität des Bildes Sexualitätsdarstellungen nicht nur in ihrer ästhetischen und erotischen Dimension, sondern auch in ihrer politischen und soziopolitischen Wirkungsweise.

Gedanke zugrunde, dass Sexualität keine Naturbegebenheit, sondern ein gesellschaftliches Produkt ist, das sich ständig neu erzeugt.

2. Geschlechter- und Machtverhältnisse in *Normal People*

2.1 Männlichkeitskonzept und Blickdramaturgie

Geschlechtsstereotype Konventionen werden in der Serie *Normal People* aufgebrochen, indem der männliche Figurenentwurf mit Merkmalen ausgestattet ist, die eigentlich als weiblich kategorisiert werden (Wärme, Empathie, Zerbrechlichkeit, Sanftheit etc.). So kann sich ein höchst emotionales und sensibles Männlichkeitskonzept herausbilden. Die Darstellungen von Sexualität und Intimität erscheinen zunächst fern von Stereotypisierung, da sie durch Authentizität, Natürlichkeit und Vertrautheit bestechen, was sicherlich auch auf die Arbeit der erfahrenen Intimacy Koordinatorin Ita O'Brien zurückzuführen ist. Auf dialogischer Ebene verstärkt das Sprechen über Konsens und Verhütung diese Eindrücke und bricht mit idealisierenden Inszenierungen von Sexualität. Auf visueller Ebene werden Sehgewohnheiten hinterfragt durch die ungezwungene Präsentation von Nacktheit, die Bedürftigkeit der Körper und die Langatmigkeit der sexuellen Akte. Die Kamera wechselt in Momenten der Positions- oder Stellungswechsel in einen Modus der Unschärfe und bindet die Zuseher_innen somit unmittelbar mehr in das Geschehen mit ein, was den Effekt von Natürlichkeit verstärkt. Bei Untersuchung der Blickdramaturgie stellt sich ein wertschätzender, respektvoller Blick auf die_den Andere_n heraus, welcher stets auf Augenhöhe unterstützende und solidarische Qualitäten wirksam werden lässt.

2.2 Körperkonzept und Verhalten im Raum

Das herausgearbeitete Körperkonzept in *Normal People* ist von Distanz geprägt und bewegt sich durch performative Akte in einem geschlechtlich normierten Rahmen. So werden sexuelle Handlungen nur von der Männerfigur initiiert. Es fällt auf, dass die männliche Figur in öffentlichen als auch in privaten Räumen während der sexuellen Akte selbstverständlicher und selbstbewusster Raum einnimmt. Im Hinblick auf das Verhalten im Raum kann beobachtet werden, dass die Frauenfigur sich häufig abstützt, anlehnt oder beinahe mit dem Hintergrund verschwimmt, während die Männerfigur sich frei und mittig im Raum bewegt. Das Bild des vom Liebesakt erschöpften, nackten, auf Mariannes (Daisy Edgar-Jones) Schoß oder Bauch ruhenden Connell (Paul Mescal) wiederholt sich, ein Bild in umgekehrter Pose erfolgt nicht.⁵ Die Raumgestaltung der Jugendzimmer kann ebenfalls als geschlechtlich codiert gelesen werden. Während Mariannes Zimmer von Beginn an

⁵ Vgl. S1E12: 00:04:07.

heller gestaltet ist⁶ und somit viel offener und einladender erscheint, ist Connells Zimmer dunkler und geschlossener gehalten.⁷ Und während die Frauenfigur von Anfang an überaus ehrlich ihre Gefühle kommunizieren kann, muss der männliche Raum erst einmal erschlossen werden und die Männerfigur die Fähigkeit erlernen, ihre Gefühle zu artikulieren.

2.3 Diskurse zu Intimität und Begehren

*Zwar gehört die Sexualität zweifellos zu den zentralen Elementen heutiger Liebeserfahrung, aber auch sie unterliegt den gleichen kulturellen Diskursen der Selbstverwirklichung, des Hedonismus und der Selbsterkenntnis, die das Rückgrat unserer Liebes-Kultur bilden.*⁸

Laut Richard Sennetts Ausführungen in *Tyrannie der Intimität* empfindet ein Individuum in der modernen Gesellschaft seine sozialen Beziehungen nur dann als authentisch, wenn sie seinen psychologischen Bedürfnissen entsprechen.⁹ Wird die Paarkonstellation auf die Thesen, die Sennett deklariert, abgefragt, stellt sich die Brüchigkeit und Konflikthaftigkeit der Beziehung heraus, die überhöhte Erwartungen und die Suche nach der Spiegelung eines Selbst im intimen Gegenüber bestätigt. Die Beziehung wird ebenso wie das eigene Selbst einer permanenten Befragung ausgesetzt und ist bis zum Schluss keine Verlässlichkeit. Sennetts These, die Sexualität als Selbstoffenbarung und als expressiven Zustand begreift, kann im Hinblick auf den Entwurf von Sexualität in *Normal People* gleichzeitig ent- und widersprochen werden. Während die sexuellen Akte der beiden Figuren einerseits für das Fortschreiten der Handlung und der Beziehung unabdingbar sind und als Versuch der Annäherung und gegenseitigen Spiegelung dienen, entfalten die körperlichen Begegnungen der Protagonist_innen dabei weniger sinnliche Qualitäten oder einen sozialen Austausch. Presseberichte feiern die in *Normal People* dargestellte Sexualität als eine Form der Kommunikation.¹⁰ Doch bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Serie ebenfalls eine Motivierung der Figuren durch Individualpsychologisierung reproduziert. Die Szene, in welcher eine sexuelle Sequenz direkt auf die Enttäuschung der Frauenfigur durch die erneute Ablehnung ihrer Mutter folgt, deutet auf die Sehnsucht nach Entsprechung der eigenen Bedürfnisse.¹¹ Ein expressiver Zustand der Sexualität wird nie erreicht. Die Männerfigur kann mittels der sexuellen Beziehung eine Artikulation seiner Gefühle finden und die Frauenfigur ihren familiären Liebesentzug kompensieren. Dies

⁶ Vgl. S1E2: 00:10:36.

⁷ Vgl. S1E2: 00:08:12.

⁸ Illouz 1997: 31.

⁹ Vgl. Sennett 2001: 19–26.

¹⁰ Vgl. Stein 2020.

¹¹ Vgl. S1E12: 00:03:34–00:04:07.

entspricht der These von narzisstischen Subjekten, die die Sexualität nur unter Identitätsfragen behandeln.¹²

Die Erfahrung eines (Selbst-)Verlusts der Frauenfigur, indem sie sich völlig an den Mann hingibt und ihm einen grenzenlosen (sexuellen) Raum eröffnet, spiegelt die Dynamiken, die Byung-Chul Han in *Agonie des Eros* beschreibt, wider. Sehnsucht ist der Ausgangspunkt für ein Spannungsverhältnis, welches das individuelle Subjekt versucht aufzulösen, indem es nach einer „Anerkennung durch den Anderen“ strebt.¹³ Während die Frauenfigur die Erfahrung eines (Selbst-)Verlusts und -Entzugs, einer Andersheit und einer Begrenztheit intendiert, wehrt die Männerfigur einen dahingehenden Kontrollverlust ab. Han bestimmt, dass erst in der Negativität, im Exzess, in der Überschreitung, in der Verletzbarkeit, im Kontrollverlust und in der völligen Hingabe zum Anderen Liebe, Leidenschaft und Begehren entstehen kann.¹⁴ Die theoretischen Betrachtungen von Foucault, Illouz, Han und Sennett zeigen, dass unsere kulturellen Vorstellungen von Sexualität und romantischen Beziehungen nicht losgelöst von gesellschaftlichen Diskursen, Normierungen und Machtstrukturen betrachtet werden können. Besonders Darstellungen von Männlichkeit erscheinen bisher häufig defizitär, wobei genau hier ein Ansatzpunkt für die Zeichnung von authentischer Liebe und Sehnsucht liegt.

2.4 Heteronormativität

Kritisch herauszustellen ist die Zeichnung von vermeintlicher Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit der beiden Hauptfiguren Connell und Marianne durch die Art und Weise der Inszenierungsform der sexuellen Praktiken. Diskrepanzen der sexuellen Praktiken fallen besonders durch den Einsatz des Lichtes, die Organik der Bewegungen der Körper, die Ausstattung der Räume und den Gestus der Kamera auf. In Folge 9 wird auf den Akt von Connell mit seiner neuen Freundin Helen direkt der sexuelle Akt von Marianne mit Lukas geschnitten.¹⁵ Der Akt in Connells Studentenzimmer erscheint lustvoll, leidenschaftlich und nah, findet eng umschlungen auf dem Bett statt und ist in warmes, weiches Licht gebettet, welches von der Nachttischlampe zu kommen scheint. Die Gesichter werden in ihrer Lust und Zugewandtheit ausgeleuchtet, das Führungslicht moduliert den Rücken von Connell (siehe Abb. 1). Die Kameraführung auf Augenhöhe und die organischen Körperbewegungen erzeugen ein Gefühl von Gleichberechtigung und Intensität (ebenso wie in den vorherigen Folgen mit Marianne).

¹² Vgl. Sennett 2001: 19–26.

¹³ Pazzini 2010: 318.

¹⁴ Han 2012: 34–35.

¹⁵ Vgl. S1E9: 00:05:19–00:06:59.

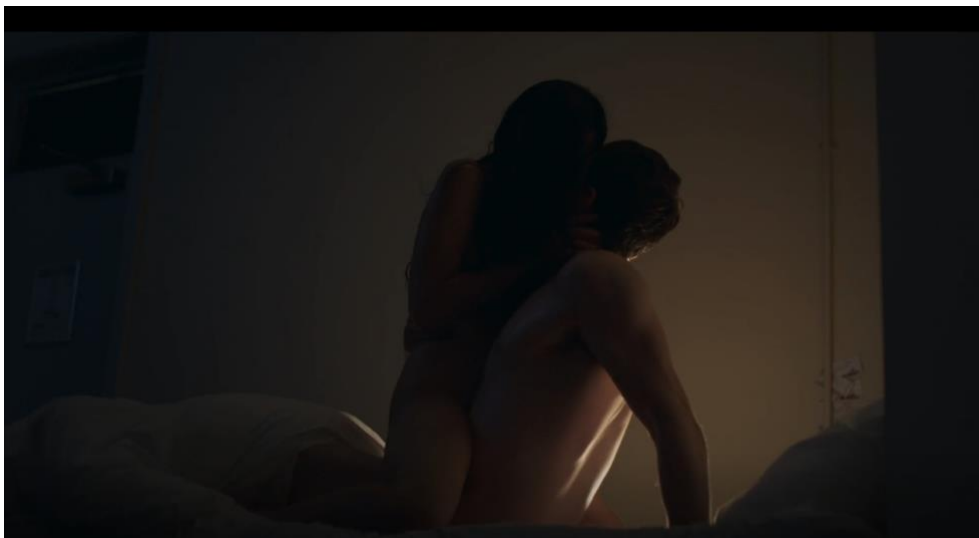


Abb. 1: Screenshot aus *Normal People*: 00:05:33



Abb. 2: Screenshot aus *Normal People*: 00:05:58

Kontradiktorisch hierzu wird der Eindruck von Distanz verfestigt durch die Halbtotale, die den sadomasochistischen Sex von Marianne mit Lukas präsentiert. Durch den eindringlichen Blick der langsamen Kamerafahrt wird eingefangen, wie die liegende, gefesselte Marianne Lukas, der sie unsanft, aber rhythmisch penetriert, mit leerem Blick ansieht und dann ihr Gesicht zur Seite dreht (siehe Abb. 2). Die sterile Umgebung des Raums, der als sein Fotostudio erkennbar ist, wird von den Metall-Füßen der Stative im Hintergrund unterstrichen. Der Charakter des Lichts in dieser Einstellung ist hart, kühl und bläulich beschaffen und wird metallisch von Lukas Rückenmuskulatur gespiegelt. Den beiden Räumen ist ihre minimalistische Ausstattung gemein. Während in Connells Studentenzimmer ein Eindruck von

Natürlichkeit, gleichberechtigter Wärme und Lust entsteht – unter anderem durch den permanenten Blickkontakt –, wird im Fotostudio durch die Ausleuchtung antagonistisch Künstlichkeit simuliert, um die Härte, Aggressivität und Deplatziertheit des sexuellen Aktes zu betonen. Diese Inszenierungsform steht ganz in der Tradition der Dissoziation, die Sigusch anspricht, welche die aggressive -trennende Seite der Sexualität von der zärtlich - vereinigenden trennt.¹⁶ Sie lässt eine Erfahrung im Publikum wirksam werden, die sich in Konventionen einreicht und bestehende Klischees über ‚abnorme‘ Sexpraktiken und deren Ursprünge verfestigt. Es kann so weit gegangen werden, zu behaupten, dass die medial dargestellten Praktiken in dieser Inszenierungsform im Foucaultschen Sinne einen Diskurs prägen, der diese Praktiken in Gut und Böse unterteilt.

Vorstellungen von Monogamie und Heterosexualität werden als einzige Beziehungsform zugelassen. Queere Perspektiven finden zu keinem Zeitpunkt eine Erwähnung. Auch durch die Distanz der Körper, die zwar leidenschaftlich, aber niemals vereinigend, eng umschlungen, innig und zügellos agieren, wird hier ein Konzept von Intimität und Sexualität wirksam, welches sich in einem heteronormativen Rahmen bewegt. Weitere Aspekte, die in der Figurenentwicklung der Frauenfigur angelegt sind, unterstreichen ihre Erniedrigung, ihre geringe Selbstbestimmtheit und ihr niedriges Handlungspotential. Die Frauenfigur erscheint symptomatisch für die Suche nach Befreiung und Kompensation ihres psychischen Defizits durch Sexualität.¹⁷ Die Männerfigur steht für eine selbstbewusste Sexualität, das Unvermögen, seine Gefühle zu kommunizieren, und die Überwindung dessen.

Da die Frauenfigur durch diese Zeichnung pathologisiert wird und das gängige narrative Stereotyp des Mannes als Retter der Frau bedient wird, werden hier Machtverhältnisse beschrieben, die auf die Dominanz des Mannes pointieren. Normativ geprägte Vorstellungen einer weiblichen Sexualität werden verfestigt, indem nicht-heteronormative, sexuelle Praktiken abgewertet werden und deviante Sehnsüchte in psychischen Mängeln begründet sind, als der Versuch der Frauenfigur unternommen wird, frei ihrer Lust nachzugehen. Durch diese Abwertung und Pathologisierung von Sexualität kann einmal behauptet werden, dass in Anlehnung an Foucault eine gesellschaftliche Norm und ein Normierungsdruck hergestellt wird und die Heteronormativität durch die Männerfigur Einzug findet und idealisierende und romantisierende Vorstellungen in Bezug auf eine harmonische Paarbeziehung propagiert werden.

¹⁶ Vgl. Sigusch 2005: 33.

¹⁷ An dieser Stelle muss kurz angeführt werden, dass die Bestsellerautorin Sally Rooney, die auch am Drehbuch mitwirkte, ihre ‚Millennial‘-Frauenfiguren allesamt mit neurotischen und destruktiven Eigenschaften ausstattet. Nichtsdestotrotz bedarf es in der narrativen Logik eines Mannes, um die Frau zu retten und zu heilen. So resultiert ihre Handlungsfähigkeit nur in begrenzter Weise aus ihr selbst. Die Frauenfigur erlangt eine Emanzipation, die nicht eindimensional dargestellt wird und zahlreiche Herausforderungen bietet, doch sie entwickelt diese nicht durch sich selbst.

3. Geschlechterstereotype in *Bridgerton*

Die Serie *Bridgerton* besticht durch Innovationsaspekte wie ihr Figurenensemble, durch welches sie ein Spektrum des weiblichen Blickes auf Begehren und Sexualität zur Identifizierung anzubieten hat. Sowohl die Partizipation von People of Color als auch der Einzug queerer Perspektiven ist hinsichtlich ihres Debattenbeitrags lobenswert. Die Serie wird mit ihren „konsequent weiblich inszenierten Sexszenen [die] selbst für unsere Zeit avantgardistisch [sind]“,¹⁸ so schreibt Blazekovic in der Süddeutschen Zeitung, verklärt. Ein Aufsatz der Georgia Southern University schreibt ihr die gelungene und innovative Umsetzung des *female gaze* zu, welcher ich in Teilen zustimmen kann.¹⁹ Coles beschreibt, dass durch einen ausschließlich weiblichen Blick die weiblichen Figuren sich selbst und die Objekte ihrer Blicke entdecken.²⁰ Ungewohnt und angenehm überraschend ist der längere Fokus der Kamera auf das Gesicht und das sich darin abspielende sexuelle Lusterleben des Mannes während des sexuellen Aktes. Hier wird deutlich, dass die Erotik des männlichen Körpers im weiblichen Blick nicht die eines passiven Objekts ist, sondern die einer ganzheitlichen Würdigung der Figur.

Eine sehr eindringliche akustische und musikalische Ebene in Form von monumentaler Streichermusik, starke Lichteffekte wie *heavy backlit*, welches wohl die (Bild-)Gewaltigkeit und die Leidenschaft der sexuellen Vereinigungen pointieren soll, wirken überzeichnet. Kritikwürdig ist die konservative Figurenkonstellation und die damit einhergehende Aufopferung der Frauenfigur an die Männerfigur. Ihr Bestreben, ihn in ein Konstrukt der Kleinfamilie mit Nachkommen zu zwingen, entspricht einer stereotypen Zuschreibung einer tradierten Frauenrolle. Geschlechtsspezifische Rollenerwartungen werden insofern erfüllt, als dass alle sexuellen Handlungen immer eingebettet sind in die Erfahrung und Führung durch die männliche Figur und die völlige Ergebenheit der weiblichen Figur. Auf die Frage des Herzogs (Regé-Jean Page), was sich Daphne (Phoebe Dynevor) sexuell wünscht, haucht sie „You“²¹, welches nicht mit dem Konzept einer sexuell selbstbestimmten und autarken Frauenfigur übereinstimmt und in dieser Geschlechtskonstruktion eine tradierte Machtkonstellation perpetuiert. Zudem wird der Orgasmus der weiblichen Figur niemals gezeigt. Die sexuelle Initiative geht bis auf eine Ausnahme immer von der Männerfigur aus. Es wird demnach ein Körperkonzept erkennbar, welches die Anziehung der Körper zwar mit enthusiastischer Lust behandelt, sich jedoch innerhalb von Heteronormativität und Stereotypisierung bewegt. Besonders für ein junges, überwiegend weibliches Publikum ist diese Zeichnung eines romantisierten, idealisierten Bildes von Sexualität problematisch. Es ist zu kurz gedacht,

¹⁸ Blazekovic 2022.

¹⁹ Vgl. Coles 2023: 28.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ S1E6: 00:12:59.

Konventionen aufzuheben, indem sich in den sexuellen Szenen ausschließlich auf die weibliche Lust konzentriert wird - in Erinnerung bleiben die Szenen im Pavillon im Regen, in welcher die Männerfigur die Frauenfigur händisch²² oder oral auf dem Treppenabsatz befriedigt²³.

Die Betrachtung der sexuellen Szenen unter den Aspekten des Eros von Byung-Chul Han und der Intimität von Richard Sennett, ergibt ein Bild, in welchem Sexualität wieder nicht als sozialer Akt und erotisches Begehren im emphatischen Sinne verhandelt wird, sondern Sexualität als expressiver Zustand zum Wohlergehen der (Individualpsychologie der) Figuren ausgehandelt wird. Erotische Qualitäten im Sinne von Sinnlichkeit und Zuwendung werden nicht wirksam. „In der Hölle des Gleichen“²⁴ findet, bis auf eine Szene, trotz minutenlanger Darstellung unterschiedlichster sexueller Handlungen, eine bloße Wiederholung von performativen Akten und keine innovative Exploration der Körperlichkeiten statt. Unter der „Narzissifizierung des Selbst“ (ebd.) und der Maxime der Bedürfnisbefriedigung wird der|die Andere konsumiert und in seiner Andererseits nicht akzeptiert. Zur Frage des Umgangs mit dem normverletzenden Akt, bei dem der Männerfigur ein Samenerguss erzwungen wird, wird keine Position bezogen. Abgesehen von der Abbildung dieser übergriffigen Handlung bleibt weiterhin fraglich, weshalb dieses patriarchalisch lesbare System weiterhin einen effektiven Ansatz darstellt, eine Wohlfühl-Serie zu kreieren, die bestimmte Mittel der Narration (wie Retardation etc.) unkritisch einsetzt. Die enormen Zuschauer_innenzahlen der Serie, die sich dem höchsten Ziel der Ehefindung verschrieben hat, sagen viel über aktuelle Vorstellungen von Romantik aus. In Anlehnung an Eva Illouz lohnt die Serie eine vertiefende Auseinandersetzung mit verkärten Idealen und romantischen Sehnsüchten einer vermeintlich modernen, liberalisierten und aufgeklärten Generation.

4. Körperkonzept in *Lady Chatterleys Liebhaber*

Ein ebenfalls zu beachtender Film ist der 2022 auf Netflix erschienene Film *Lady Chatterleys Liebhaber*. Die Handlung spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das aktive Handlungspotential der Frau ist bereits in der Figurenentwicklung angelegt: So nimmt sich Constance Chatterley (Emma Corin) in einer selbstverständlichen Art und Weise, was ihr Lust verschafft - nämlich den Wildhüter des Anwesens ihres Ehemanns, Oliver Mellors (Jack O'Connell).

In der Darbietung seiner sexuellen Akte werden in dem Film aufgrund dreier Aspekte Geschlechterverhältnisse erkennbar, die mit gängigen stereotypen Konstruktionen brechen. Einmal durch ein Körperkonzept, in welchem die

²² Vgl. S1E6: 00:12:59.

²³ Vgl. S1E7: 00:12:38–00:13:03.

²⁴ Han 2012: 6.

körperliche Präsenz in ihrer Nacktheit einer verspielten, lockeren Vereinigung untergeordnet ist. Durch die spontanen, organischen und unvorsichtigen Interaktionen der Körper, die beide gleich viel Raum einnehmen, folgen diese keinem festen geschlechtlichen Schema. Besonders deutlich wird dies in der Szene, in welcher sie nackt im Regen auf der Wiese vor seiner Hütte herumspringen, tanzen, sich fangen, aber auch jede_r für sich herumtollt.²⁵ Die Nacktheit der Figuren unterstreicht eine Freizügigkeit und Natürlichkeit, die keineswegs sexuell konnotiert wird. Es wird ein Körperkonzept wirksam, in dem die Figuren ihre Identität während der Akte nicht verlieren und die körperliche Präsenz in ihrer Nacktheit eine untergeordnete Rolle spielt. Der Fokus liegt vielmehr auf der leidenschaftlichen und beinahe schon rücksichtslosen Freizügigkeit.

Zweitens werden die Sexszenen ebenso wie der restliche Film einheitlich beleuchtet, dies meist im Low-Key-Stil, und nicht mit emotionsfördernder Musik unterlegt. Die sexuell expliziten Szenen kommen bis auf eine Ausnahme ohne Dialog und ohne Musik aus, was die Konzentration ganz auf die lustvollen Akte der Körper legt und diese nicht auf eine Ebene der Idealisierung und Verklärung hebt. Die nahe Kamera, die während der ersten sexuellen Begegnung konsequent auf Höhe der Gesichter der beiden Figuren bleibt, erzeugt eine respektvolle Darstellung und fängt die weibliche, forschende Lust ein. Wie sehr die beiden Körper sich in ihrer Lust aufeinander verzehren, wird anschaulich in der Szene im Wald.²⁶ Sie sind ungeachtet der sträflichen Tat des Ehebruchs in ihren Bewegungen nicht vorsichtig, sondern mutig und unersättlich. Liegend, mit aufgerichtetem Oberkörper und klarem, forschenden Blick fordert Constance Oliver mit den Worten "I want you to fuck me"²⁷ auf (Abb. 3). Er erwidert stehend, während er sich die Hose aufknöpft, "You want me to fuck you?", worauf sie wiederum antwortet "Yes". Trotz seiner stehenden und ihrer liegenden Position und der schrägen Blickachse, wobei er auf sie hinuntersieht, wird hier aufgrund ihres Blickes und des Aufstützens auf ihren Unterarmen keine Dominanz zugunsten der männlichen Figur erkennbar (Abb. 4).

²⁵ Lady Chatterleys Liebhaber: 01:28:50–01:30:13.

²⁶ Vgl. 01:03:41–01:06:40.

²⁷ 01:03:41–01:06:40.



Abb. 3: Screenshot aus *Lady Chatterleys Liebhaber*: 01:05:02



Abb. 4: Screenshot aus *Lady Chatterleys Liebhaber*: 01:05:05

Lioba Schlösser schreibt in *Macht und Repräsentation* „dass sowohl Mise-en-scène als auch filmischer Blick als Instrumente des Widerstands gegen normative Strukturen fungieren können“.²⁸ Es kann also in Anlehnung an Schlösser behauptet werden, dass hier ein weiblicher Blick etabliert und Widerstand gegen gängige Darstellungskonventionen instrumentalisiert wird. Die Frauenfigur kann hier offen und freimütig ihre Lust zum Ausdruck bringen, wird nicht verurteilt und agiert auf Augenhöhe mit der Männerfigur. Die sehr bewegliche und lebendige Handkamera folgt den Gesichtern und Körpern von der liegenden Stellung zum aufrechten Sitz.

²⁸ Schlösser 2017: 212.

Da die Lust und das Begehren von beiden Figuren über ihre Körpersprache gleichermaßen zum Ausdruck gebracht werden kann und erwidert wird, wirken sie in ihrer Figurenkonstellation sehr gleichberechtigt. Drittens übernimmt neben dem Körperkonzept und der unaufregenden Behandlung der Sexszenen meist die Frauenfigur die sexuelle Initiative, sie erscheint in ihren Handlungen emanzipiert, aktiv und selbstbestimmt. Diese Inszenierungsform kann im Bereich der Sexualität als progressiv bewertet werden, da durch die evozierten Geschlechterverhältnisse gleich verteilte Macht wirksam wird.

Ebenso wie in der Serie *Bridgerton* werden in dem Netflix-Film erotische Szenen eingebettet in ein Setting, welches „eine Kombination aus extrem strengen sittlichen Konventionen in einer sehr hierarchischen Gesellschaft und ein hochadliges Setting [darstellt] mit einem starken Augenmerk auf so etwas wie Ehre und auch weibliche Sittlichkeit und Sittsamkeit“.²⁹ Sie werden also in eine historische Zeit eingewoben, welche noch viel konservativer und restriktiver hinsichtlich feministischer Tendenzen war. Dies legitimiert einerseits die Unanfechtbarkeit der Unterdrückung der Frau, andererseits können so die sexuellen Szenen als Tabu nur umso ‚erotischer‘, ‚freizügiger‘ und ‚verbotener‘ erscheinen. Dieser Aspekt könnte in einer weiteren Forschung vertiefender untersucht werden.

5. Conclusio

Ein sensibilisierter Umgang mit der ästhetischen Sprache sexueller Szenen hat deshalb eine hohe Relevanz im gesellschaftlichen Gleichberechtigungsdiskurs, da diese im besonderen Maße geschlechtsspezifische Formen annehmen und damit nicht nur unsere Vorstellungen von Sexualität, sondern auch Diskurse von Ausschluss und Macht prägen. Problematisch, besonders für ein junges Publikum, ist daher die idealisierte und romantisierte Zeichnung der ersten sexuellen Erlebnisse der Frauenfigur in *Bridgerton* und *Normal People*, die kein authentisches Bild erster sexueller Erfahrungen wiedergeben.

Die anfangs erläuterten Szenen zeigen inwiefern ästhetische Gestaltungsformen wie das Licht, die Farbgebung und die Raumgestaltung performativ gegenderte Akte sind und wie Geschlechterverhältnisse als Machtverhältnisse besonders auch anhand des Körperkonzepts in der unterschiedlichen Behandlung der sexuellen Praktiken der beiden Protagonist_innen erkennbar werden.

Aus den Erkenntnissen, die diese Arbeit gewinnt, lässt sich keineswegs eine simple Handlungsempfehlung ableiten, um mittels Gestaltungsprinzipien Bilder einer gleichberechtigten Sexualität und Intimität zu evozieren. Es können jedoch Inszenierungsformen zusammengetragen werden, die zu einer solchen Darstellung beitragen. Hierbei sind das Thematisieren von Konsens, die vollständige

²⁹ Newmark 2021.

Verwobenheit der erotischen Momente mit der Handlung, die bewusste Auflösung von Geschlechterrollen durch Grenzüberschreitungen, die Reduktion der Frauenfigur auf ihre Triebhaftigkeit, Handlungen der Frauenfigur unabhängig von männlichen Figuren, gleichberechtigte Blickkonstellationen und Körperkonzepte jenseits von reiner Sexualität unablässig. Die Regisseurin Catherine Breillat bricht beispielsweise radikal in ihrem Film *Romance* (1999, F) mit imaginierten Bildern des mystisch überhöhten weiblichen Körpers, indem die Protagonistin ihr eigenes Begehren wahrnimmt, formuliert und sich auf ihre Triebhaftigkeit reduziert: „Ich will ein Loch sein“.³⁰

Körperkonzepte, die den Bereich der reinen Sexualität verlassen und sich Konzepten wie Körperlichkeit, Prozesshaftigkeit oder Entfremdung annähern, tragen ebenfalls zur Auflösung bestehender Machtverhältnisse bei. Auch die Umsetzung von Inszenierungsformen wie Experimente am menschlichen Körper wie in dem Film *Attenberg* (2010)³¹ bewegen sich jenseits geschlechtlicher Zuordnungen. Ein innovativer Umgang mit Sexualität könnte die Besetzung nicht-normschöner Darsteller_innen umfassen: behaarte Körperteile, nicht-makellose Haut, nicht genormte Körper stellen gewohnte Wahrnehmungsmodi in Frage. Es fehlen Abbildungen von Sexualität im Alter oder die von Menschen mit Beeinträchtigung. Auch das Einfangen eines authentischen queeren Begehrens scheint defizitär im Mainstreamfernsehen.

Elementar ist meiner Argumentation nach die komplexe Darstellung weiblicher Sexualität jenseits gängiger Stereotype. Die Forderung nach einer Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen ist nach wie vor unerlässlich, um dem Einfluss, den die Bilderflut des patriarchalen Systems der letzten Jahrzehnte auf die Ausbildung der Geschlechtsidentität hat, etwas entgegenzusetzen zu können.

³⁰ *Romance*: 00:36:10.

³¹ GR, 2010, Athina Rachel Tsangari.

Literaturverzeichnis

- Blazekovic, Aurelie von (25.03.2022): „Wenn schon Korsett, dann so“. In: *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/medien/bridgerton-staffel-2-darsteller-rezension-netflix-anthony-1.5553945> (27.08.2025).
- Brüggen, Niels et. al. (2019). „Gefährdungsatlas. Digitales Aufwachsen. Vom Kind aus denken. Zukunftssicher handeln“. Bonn: Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien.
<https://www.bzjk.de/resource/blob/176416/2c81e8af0ea7cff94d1b688f360ba1d2/gefaehrdungsatlas-data.pdf> (27.08.2025).
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Orig.: *Gender Trouble. Feminist and the Subversion of Identity*. New York/ London: Routledge, 1990).
- Coles, Hailey (2023): „Desire in Bridgerton: Defining the Female Gaze“. *Honors College Theses* 844. Stateboro: Georgia Southern University.
<https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/honors-theses/844> (27.08.2025).
- Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Orig.: *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir*, Paris Editions Gallimard 1976.)
- Foucault, Michel (1993): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2023): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. (24. Aufl.). Frankfurt am Main: suhrkamp.
- Han, Chul-Byung (2012): *Agonie des Eros*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Illouz, Eva (1997): *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley: University of California Press.
- Illouz, Eva (2007): *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Illouz, Eva (2019): *The end of love: A Sociology of Negative Relations*. Oxford: University Press.
- Newmark, Catherine (25.02.2021): „Wer ‚Bridgerton‘ liebt, sollte ‚Regency Romane‘ lesen“. Deutschlandfunk Kultur.
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/historischeliebesromane-wer-bridgerton-liebt-sollte-100.html> (31.10.2023).
- Sennett, Richard (2001): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M.: Fischer. (Originalwerk 1974).
- Sigusch, Volkmar (2005): *Neosexualitäten: Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*. Frankfurt a.M, New York: Campus Verlag.
- Mulvey, Laura (1994): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Weissberg, Lilliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 48–65. (Orig.: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen* 16.3, 1975, S. 6–18.)
- Pazzini, Karl-Josef (2010): „Überschreitung des Individuums durch Lehre: Notizen zur Übertragung“. In: Pazzini, Karl-Josef/ Schuller, Marianne/ Wimmer, Michael (Hrsg.): *Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten*. Bielefeld: transcript, S. 309–327.
- Quindeau, Ilka (2017): „Ist Sexualität im Film überhaupt darstellbar?“. In: Laszig, Parfen/ Gramatikov, Lily (Hrsg.): *Lust und Laster: Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen*. Berlin: Springer, S. 83-95.

Schlösser, Lioba (2019): „Macht und Repräsentation. Zur filmischen Darstellung queerer Körper- und Sexualitätskonzepte“. In: *ffk Journal* 4, S. 198–214.
<https://doi.org/10.25969/mediarep/3696> (27.08.2025).

Stein, Miriam (23.08.2020): „Echte Nähe siegt: wie die Serie ‚Normal People‘ mit realistischem Sex überzeugt“. In: *Harpers Bazaar*.
<https://www.harpersbazaar.de/zeitgeist/normal-people-serie-tipp> (27.08.2025).

Medienverzeichnis

Attenberg. GR 2010, Athina Rachel Tsangari, 95 Min.

Bridgerton. USA 2020–, Staffel 1, Episode 1–8, Netflix (Erstausstrahlung 25.12.2020).

Lady Chatterleys Liebhaber. USA/GB 2022, Laure de Clermont-Tonnerre, 127 Min.

Normal People. IE 2020, Staffel 1, RTÉ One, Regie: Lenny Abrahamson, Hettie Macdonald,
Drehbuch: Sally Rooney, Alice Birch, Mark O’Rowe (Erstausstrahlung 29.04.2020).

Romance. F 1999, Catherine Breillat, 99 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *Normal People*: 00:05:33; IE 2020 (9/12) Prime Video (Erstausstrahlung 29.04.2020).

Abb. 2: Screenshot aus *Normal People*: 00:05:58; IE 2020 (9/12) Prime Video (Erstausstrahlung 29.04.2020).

Abb. 3: Screenshot aus *Lady Chatterleys Liebhaber*: 01:05:02, USA/GB 2022.

Abb. 4: Screenshot aus *Lady Chatterleys Liebhaber*: 01:05:05; USA/GB 2022.