

Männergesellschaft dominiert das Filmgeschäft

Autor(en): **Berger, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 16

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932399>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sexuelle Revolution findet zur Zeit (im Kino) nicht statt

Im. Die Euphorie, die Sexualität als fundamentale Antriebskraft des menschlichen Handelns stärker zuzulassen, sie zu bejahen, ihr einen freieren Spielraum zuzugestehen, ist verklungen. Die Sehnsucht nach einem anarchistisch entgrenzten Glück ist einer «realistischen» Orientierung gewichen, Ordnung ist wieder gefragt, das Erdulden eines freudlos grauen Alltags in einer hoch arbeitsteiligen Industriegesellschaft ist der Preis, den man zu zahlen bereit ist, um dazuzugehören, Arbeit zu «bekommen». Die Träume sind bescheiden geworden, sie richten sich in den vorhandenen Nischen ein: Sexualität ist wieder stärker denn je Privatsache. Mit sich und seiner/ihrer Sexualität allein ist jener Mann/jene Frau, der/die beim Heimvideo oder im dunkeln Kinosaal jenen im Alltag nicht befriedigbaren Rest sexueller Wünsche auf jene Angebote projiziert, die er/sie für Geld haben kann. Doch schal ist jene Kinosexualität, die nur nach einer raschen Reaktion verlangt auf das, was sie zeigt. Schon beim Verlassen der Nische ist dieser Traum ausgeträumt. Er fügt sich. Pornografie ist ein Ventil, das die grundlegende Organisation der Gesellschaft unberührt lässt. Nur wenige Filme wollen mehr, mehr als die kaufbare Befriedigung. Sie lassen an einer Sehnsucht nach sinnlichem Glück schmecken, die sich nicht mehr abdrängen lassen will. Sie ist unstillbar. Die Arbeit kann beginnen...

Wir veröffentlichen in dieser Nummer drei Artikel, die das Thema «Sexualität und Film» von verschiedenen Aspekten her aufrollen. Andreas Berger, Filmkritiker bei der Berner Tageszeitung «Bund», schildert die vielfältige Darstellung der Sexualität im Kinospielefilm und versucht mit psychoanalytischen, soziologischen, rechtlichen und filmtheoretischen Aspekten das Phänomen zu interpretieren. Sepp Burri, vormals ständiger Mitarbeiter der Redaktion ZOOM, heute Redaktor in der Abteilung «Familie und Fortbildung» beim Fernsehen DRS, diskutiert die drei aktuellen Kinofilme «Tootsie» von Sydney Pollack, «Stadt der verlorenen Seelen» von Rosa von Praunheim und «Storia di Pierra» von Marco Ferreri als anregende Modelle, über den Umgang mit Sexualität und Geschlechtlichkeit nachzudenken. Im dritten Artikel beschäftigt sich Urs Jaeggi mit der Pornografie. Er beschreibt sie als Verstoss gegen sexuelle Normen, macht auf die Gefahr aufmerksam, wie unter dem Vorwand von Pornografie gesellschaftlich unbequeme Filme zensuriert werden. Der zweite Teil des Artikels bietet einen kurzen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Sex- respektive Pornofilms.

Männergesellschaft dominiert das Filmgeschäft

Blühende Geschäfte mit weitverbreiteten Ängsten und unbefriedigten Bedürfnissen, mit strapaziösen Spannungsfilmern und Sexfilmen, nach wie vor populärer Romantizismus in Dreigroschenromanen wie ambitionierten künstlerischen Filmen, in denen Frauen als Schreckvisionen oder verherrlichte, idealisierte Wesen, nie aber als eigenständige Figuren auftreten, sowie eine

generelle Vernachlässigung des Themenkomplexes «Film und Sexualität» in Kunst- wie Filmkritiken, wo allein schon aus Platzgründen tiefergehende Zusammenhänge nur ungenügend formuliert werden können: genug Gründe, sich einem Thema zuzuwenden, bei dem noch viele Missverständnisse auszuräumen sind, obwohl viele Zusammenhänge erst vage erforscht sind.

Fundamentale Zusammenhänge erst vage bestimmt

Die Sexualität, das stets wiederkehrende Bedürfnis nach lustvoller Triebbefriedigung, gehört zu den mächtigsten Antriebsfedern des menschlichen Handelns und Denkens. Sie ist ihrem Wesen nach ein ebenso fundamentales Bedürfnis wie jenes nach Essen und Trinken. Sie ist nicht in dem Sinn lebensnotwendig, als die Einschränkung oder Verhinderung ihrer Funktion (auch über längere Zeit hin) unweigerlich zum Tode des betroffenen Organismus führt; aber ein unbefriedigendes Geschlechtsleben – ökonomische, klassenspezifische wie individuelle psychische Ursachen können dafür verantwortlich sein – verleitet früher oder später zu körperlicher wie charakterlicher Verhärtung und irrationalen, oft lebensfeindlichem, destruktivem Handeln.

Sexuelles Erleben beschränkt sich nicht auf den geschlechtlichen Akt, der zweifellos ein Höhepunkt lebendigen Seins ist, auch und gerade weil im Orgasmus den Menschen prinzipiell nichts mehr unterscheidet vom Tier im gleichen Zustand. Das sexuelle Körperempfinden spielt eine wichtige Rolle im Umgang der sich liebenden Partner. Das gemeinsame Empfinden von Wärme, Zärtlichkeit und Liebe ist dabei abhängig von gegenseitiger Offenheit und Toleranz, von Vertrauen und Respekt. Sexuell erregend können aber auch ganz andere menschliche Tätigkeiten (Sport, Musik, Tanz, Kino etc.) sein. Bei einem spontanen Wutausbruch werden wie im Geschlechtsakt beachtliche Mengen elektrischer Energie freigesetzt, wobei hier das Motiv natürlich nicht unbedingt sexuelle Triebbefriedigung ist. Die Entdeckung des prägenden Einflusses kindlicher Erlebnisse mit sexuellem Charakter (etwa des vielfach praktizierten Onanieverbots) auf die spätere Charakter- und Bewusstseinsbildung durch Sigmund Freud, Wilhelm Reichs Orgasmus-Formel (Spannung–Ladung–Entladung–Entspannung) und die entsprechenden praktischen Untersuchungen in «Die Funktion des Orgasmus» und «Charakteranalyse» oder die jüngsten Erkenntnisse moderner Sexualforscher wie Masters und Johnson oder

Ernst Bornemann («Das Patriarchat»), der das sexuelle Geschlecht eines Menschen als von neun Faktoren abhängig bestimmt, verunmöglichen eine kurze, auf einfache Schlagworte reduzierte Definition des Begriffes «Sexualität». Zieht man zusätzlich noch andere für das naturwissenschaftliche Denken dieses Jahrhunderts prägende Errungenschaften wie Einsteins Relativitätstheorie oder Heisenbergs Unschärferelation hinzu, verschwimmen selbst die Konturen von scheinbar toten Gegenständen, um im Rhythmus der Natur zu vibrieren. Wie sich aber so kleine Bauteilchen (auch des menschlichen Körpers) zum psychischen Gesamtcharakter verhalten, darüber lässt sich noch nichts Endgültiges sagen; zahlreiche fundamentale Zusammenhänge sind erst vage bestimmt oder noch vollständig unbekannt.

Da es hier um *Sexualität und Film* geht und vom *Kino* bisher nicht die Rede gewesen ist, beschränke ich mich auf diese vorläufige Abgrenzung des Begriffes «Sexualität». Angesichts der ersichtlichen Komplexität des Stoffes werde ich mich im folgenden mit eher allgemeinen Beschreibungen einiger Sachverhalte begnügen in einem um Sachlichkeit bemühten Stil – ohne Absicht auf Vollständigkeit.

Strukturen und Empfindungen

«Die Darstellung der Welt sowie die Welt selber ist das Werk der Männer. Sie beschreiben die Welt aus ihrer Sicht, die sie mit der absoluten Wahrheit verwechseln.» (Simone de Beauvoir)

Die patriarchalisch-autoritäre Struktur unserer Gesellschaft ist präsent auch auf allen Ebenen des Kinogewerbes (Produktion, Verleih, Abspielorte), wo sich Frauen vorwiegend als Sekretärinnen, Schauspielerinnen, Script-Girls und Kassiererinnen verdingen. Diese Entwicklung hält sich durch in den Geschichten zahlreicher Filmemacherinnen, die sich von diesen Strukturen absorbieren lassen, die sich anpassten und ihr ursprüngliches Engagement aufgaben zugunsten marktkonformer Filme (wie etwa Marta

Meszaros, deren letzte Filme wie «*Les héritières*» oder «*Anna*» ebensogut von Claude Lelouch inszeniert sein könnten) oder aber die im Fall von Kompromisslosigkeit gegenüber den Anforderungen der Industrie zu jahrelanger Untätigkeit verurteilt wurden und werden, wie Agnes Varda («*Le bonheur*», «*L'une chante, l'autre pas*»).

Änderungen zeichnen sich zwar deutlich ab, doch ist in der zeitgenössischen Kinoszene noch immer ein Übermass von Filmen von und über Männer(n) und somit alles andere als verwirklichte Geschlechtergleichberechtigung festzustellen. Einigen vereinzelt Frauenfilmen und weichen Männerfilmen, in denen Beziehungsschwierigkeiten und sexuelle Probleme ohne Umweg über erotische Symbole und Metaphern dargestellt werden und Frauen nicht bloss männliche Drehbuchsätze nachplappern müssen, steht eine gigantische Menge von Filmen gegenüber, die sich als blosse Unterhaltungsfilm ausgeben und deren Macher zwar ständig die Realitätsfremdheit der erzählten Geschichten betonen, indes haufenweise Informationen publicityträchtig verbreiten, wie die Realität hinter den Kulissen aussieht (zum Beispiel seitenlange Exkurse in «Europas grösster Filmzeitschrift» *Cinema*, wie das Zerstückeln menschlicher Körper oder Verwandlungen desselben in Monster tricktechnisch bewerkstelligt werden, oder pseudokritische Psychokrisen-Schilderungen von Nackt- und Pornodarstellerinnen, garniert mit vielen «exklusiven» Fotos, in der Macho-Presse à la *Playboy*, *Penthouse* und *Cosmopolitan*).

Luis Buñuel

j. Im Alter von 83 Jahren ist der Regisseur Luis Buñuel in Mexiko gestorben. ZOOM wird in Nummer 17/83 auf das Werk dieses bedeutenden Filmschaffenden zurückkommen, und zwar im Rahmen einer Dokumentation, welche auf die grosse Retrospektive im Basler Stadtkino (9.–22. September) hin vorbereitet wird.

Tatsächlich lässt sich das breite Spektrum des Kinofilms als bunter Querschnitt durch zahllose nächtliche wie tagträumerische (Männer-)Phantasien betrachten, in denen Wunscherfüllungen wie angsterregende Vorstellungen gleichermaßen offen und direkt filmisch formuliert werden. All der in psychologischen, soziologischen, ethischen wie verhaltenstherapeutischen Schriften behandelte Stoff ist auch in den Kinos wie am heimischen Bildschirm präsent: geschildert werden, filmisch immer raffinierter und daher suggestiver und intensiver nachvollziehbar,

- Fallängste (regelmässig in Bond-Filmen), Tierphobien («*Jaws*», «*Swarm*», «*The Birds*»),
- Untergangsstimmungen («*Zombie*»- und «*Mad Max*»-Filme),
- Katastrophenängste («*Earthquake*», «*Towering Inferno*», «*Airport*»-Serie, Terroristenfilme),
- Zwangsoptimismus (in US-Filmkomödien mit James Stewart),
- Nekrophilie («*Raiders of the Lost Ark*», «*American Werewolf in London*», etwas anders in Truffauts «*La chambre verte*» und in Ferreris komödiantischem «*La grande bouffe*»),
- neurotische Berührungsängste und Kommunikationsstörungen (Delon-Filme wie «*Pour la peau d'un flic*», «*Le Toubib*», «*Le Battant*», oder Doris-Day-Komödien),
- Mordgelüste und Todesängste (immer wieder in Krimis, Western, Kriegs- und Horrorfilmen),
- Vergewaltigungsphantasien (Basis von Porno- und Hard-Core-Streifen, aber auch in vergleichsweise «seriösen» Filmen wie «*Dressed to kill*», «*Cat People*» oder besonders «originell» in «*La ragazza di Trieste*»: Da lässt Pasquale Festa Campanile die schöne Ornella Muti nach eigenem Roman von vier hässlichen und erst noch irren Frauen vergewaltigen),
- Melancholie und Todessehnsüchte (regelmässig in Kriegsfilmern, aber auch in Melodramen wie Manuel de Oliveiras «*Amour de perdicao*» oder Viscontis «*L'innocente*»; ausserdem in «*Chor Mann*», «*Schilten*» und vielen anderen neuen Schweizerfilmen),



Sexualität und Gewalt, «Salò o le 120 giornate di Sodoma» (1975) von Pier Paolo Pasolini.

- der Mythos der reinen, unbefleckten, asexuellen Kindheit («Annie», «E. T.», Disney-Filme),
- Lustängste (in Sexkomödien von «It Happened One Night» und «Bringing Up Baby» bis zu den «Eis am Stiel»-Filmen und «Tootsie»),
- kosmische Sehnsüchte («2001») und ozeanische Gefühle («Solaris»),
- als angsteinflößende Schreckvisionen etwa in «The Andromeda Strain» oder den beiden «Invasion of the Body Snatchers»-Filmen, während Nicolas Roegs «The Man Who Fell To Earth» den ernüchternden Zusammenprall ebensolcher Phantasien mit unerbittlicher zeitgenössischer Realität schildert.

Ein Realitätsdefizit gibt es Trivialfilmen insofern nicht vorzuwerfen, als die in den Filmen ausgedrückten Körpergefühle von Zuschauern als authentisch verspürt werden, wie die emotionell starken Reak-

tionen an Film-Schlüsselstellen belegen (Händeklatschen, Zwischenrufe, Entsetzensschreie, Lacher, Tränen usw.).

Wegen der Geschichte geht heute niemand mehr ins Kino; diese sind durch soundsoviel Werbeinserate und Kritiken in der Tagespresse meist im voraus bekannt. Sie gehorchen bestimmten, absehbaren Regeln. Wohl mehr als 95 Prozent der in Kino, TV und auf Video angebotenen Filme sind industrielle Genrefilme, die nach den gleichen Grundschemen aufgebaut sind und ihren Anreiz dadurch zu gewinnen versuchen, dass sie das Gewohnte, Vertraute um einige besonders gewagte oder brutale Momente erweitern, ansonsten aber dieselben Gefühle ausdrücken wie Genrefilme seit ihren Anfängen.

Hunderte von Filmen, die insgesamt ein lebendig-komplexes Bild patriarchalisch-überheblicher Verhaltensstrukturen zeichnen, leben im wesentlichen davon, dass die Beziehungsformen der Personen auf der Leinwand zu sich, zu anderen Menschen und der Aussenwelt gemeinhin mit dem Realitätsverständnis des Zuschauers übereinstimmen; nur



Sexualität und Fressen, «Im Reich der Sinne» (1976) von Nagisha Oshima mit Tatsuya Fuji (Mann) und Eiko Matsuda.

dann empfindet ein Zuschauer einen Film als glaubwürdig und kann sich mit dem Filmgeschehen identifizieren. Von daher ist auch die Existenz von Kinos zu verstehen, deren Programme sich durch Vorliebe für bestimmte Genres auszeichnen und die auf ein treues Stammpublikum zählen (Revolverküchen, Sexkinos, Familienkinos, Studiokinos).

Film und Psychoanalyse

Trotzdem wäre es zu kurz gegriffen, nun einfach die überwältigenden Kassenerfolge, deren Phantasien also ganz offensichtlich grosse Bevölkerungsmassen zu interessieren vermögen, zu analysieren, um aus ihnen so etwas wie das generelle zeitgenössische Verständnis von Sexualität abzuleiten, wie es etwa Hans Scheugl in seiner trivialpsychologischen Untersuchung «*Sexualität und Neurose*

im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol» tut. Abgesehen davon, dass Sexualität immer subjektiv und also nie von zwei Menschen genau gleich erlebt wird, übersehen selbst psychoanalytisch geschulte Kritiker die allgemeine Abhängigkeit der Kinobilder von internen und äusseren Ursachen. Diese sind einerseits kollektiv von Regisseuren, Drehbuchautoren, Produzenten, Schauspielern, Toningenieuren, Kameramännern gestaltete Produkte, wobei durchaus eine Affinität zwischen der ausführlich von Freud beschriebenen Traumarbeit (Umsetzung abstrakter Gedanken oder organischer Empfindungen in visuelle Formen) sowie Traumentstellung und der Filmherstellung festzustellen ist. Wie bei Träumen stimmen ursprüngliche Absichten und Wünsche auch bei Filmen nie mit dem Endresultat überein. Andererseits funktioniert Film nur in Verbindung mit Zuschauern: Diese bringen zum ersten immer eine aktuelle, von momentanen Stimmungen geprägte Erwartungshaltung in einen Film ein, die rasch mit den Bildern und Tönen der Leinwand eine intensive Wechselwirkung eingeht und daher grossen

Schwankungen ausgesetzt ist. Überdies hat jeder Zuschauer ja immer auch seine eigene Geschichte im Kopf, die einen eigenständigen Charakter mit einer ebenso eigenständigen, subjektiven Psyche gebildet hat; eine Geschichte, die er auch im Kino nicht loswerden kann, selbst wenn er sie nicht mag.

Zwangsläufig krankt so jede psychoanalytisch orientierte Filmkritik an Unvollständigkeit, da allein schon meist aus Platzgründen nie alle erwähnten Aspekte miteinbezogen werden können. Trotz gedanklichen Widersprüchen aber, die zum Teil auf unzulängliche Forschungsmittel zurückgehen, trotz absurdem Todestriebgerede bei Freud und der wissenschaftlich unhaltbaren Orgontheorie Reichs, trotz eines höchst lückenhaften Verständnisses insbesondere der weiblichen Sexualität und der Misere der psychiatrischen Praxis, die allzu leichtfertig mit Psychopharmaka und völlig pervertierten Elektroschocks arbeitet, kommt man um psychoanalytische Schriften nicht herum, will man sich vertieft um Sexualität und Film kümmern. Neben einer stattlichen Anzahl von Filmemachern, die ganz offen psychoanalytische Erkenntnisse, Theorien und Modelle in ihre Filme einbauen, wie zum Beispiel Bergman («*Das Schweigen*», «*Persona*», «*Von Angesicht zu Angesicht*»), Resnais («*Hiroshima mon amour*», «*L'année dernière à Marienbad*»), Hitchcock («*Spellbound*»), Lang («*M*», «*Das Testament des Dr. Mabuse*», «*Woman in the Window*», «*Secret Beyond the Door*») oder Kazan («*A Streetcar Named Desire*», «*Baby Doll*»), gibt es eine viel grössere Anzahl von Filmen, die sich wie Parodien auf die Theorien namentlich Freuds und Reichs ausnehmen und – ungewollt meistens – deren Menschenschilderung durchgehend bestätigen, so etwa «*An Officer And A Gentleman*» (Regie: Taylor Hackford), diese unsagbar traurige Geschichte vom Absturz eines Menschen, der nach aussen hin als Aufstieg verstanden wird, oder «*Der New York Ripper*» (Regie: Lucio Fulci), der ausserdem zeigt, wohin Hitchcocks vielgerühmter «*Psycho*» führt: zu einer beängstigenden Reihe widerlicher Mordsequenzen, in denen fast ausschliesslich schöne Fotomodelle hinge-

metzelt werden, wobei das formale Vorbild (Janet Leighs Filmtod unter der Dusche) unübersehbar ist, im Vergleich zu dem hier zelebrierten Mordkult aber nur noch wie ein kümmerliches Vorspiel erscheint.

Macht der Bilder

«Die Macht des Bildes ist real, ebenso unsere Angst davor und die Faszination, die von ihm ausgeht. Nur wenn wir die Augen schliessen – was im Kino nicht allzu sinnvoll wäre –, kann man sich vor ihr schützen. (...) Sobald die Lichter verlöschen, wird die grosse, viereckige Leinwand – die vorher ohne jegliches Interesse wahrgenommen wurde – zum totalen Universum des Zuschauers. Was sich hier im wechselnden Kontrast von Hell und Dunkel ereignet, wird für ihn zum Leben selbst; die Bilder packen ihn; er geht in ihnen auf. In diesem Augenblick treten auch die zahlreichen Merkwürdigkeiten des Films in Aktion: Da wird eine glatte Fläche als dreidimensional akzeptiert; plötzliche Handlungswechsel, Massstabs- oder Szenenwechsel erscheinen normal, das Ausschnitthafte des Films bleibt unbewusst. (...) Aber dies ist erst der Anfang der Merkwürdigkeiten. Die Dunkelheit, die den Zuschauer einhüllt, ist dichter, als er glaubt; denn das Wesen des Kinos ist nicht das Licht, sondern etwas Geheimnisvolles, das sich zwischen Helligkeit und Dunkelheit schiebt. Die Hälfte der Zeit, die das von dieser technologischen Kunst hingerissene Opfer im Kinossessel verbringt, herrscht völlige Finsternis; auf der Leinwand ist nichts zu sehen. Im Lauf einer Sekunde folgt auf 48 Dunkelperioden 48mal Helligkeit. In dieser winzigen Zeitspanne wird dem Publikum jedes Bild zweimal gezeigt, und zwar als Einzelaufnahme. Der Film kommt im Projektor während einer einzigen Sekunde 48mal zum Stehen. Da sich die Netzhaut nicht so schnell an verschiedene Helligkeiten anpassen kann, entsteht durch diese rasche Stop-Start-Folge von Einzelaufnahmen, die sich nur wenig voneinander unterscheiden, der Eindruck von Bewegung. Der Zuschauer sieht also während der Hälfte der Film-

dauer gar nichts – und schon gar keine Bewegung. Ohne die physiologische und psychologische Mitarbeit des Zuschauers wäre Kino nicht möglich.» (Amos Vogel, «Kino wider die Tabus»).

Die Kraft des Visuellen kann kaum überschätzt werden. Wir denken primär in Bildern. Unser Hirn speichert Tausende von Bildern, zu denen täglich Tausende hinzukommen; Bilder, die uns zum Teil bewusst, zum Teil unbewusst sind. Träumen wir oder erinnern wir uns an frühere Zeiten unseres Erdendaseins, werden verschollen geglaubte, vergessene Bilder wieder ins aktuelle Bewusstsein gerückt. Akustisches hat dabei nur Katalysatorwirkung: Ein Musikstück ruft Erinnerungen an frühere Situationen wach, in denen dieselbe Musik gespielt worden ist; ein Gespräch mit jemandem weckt Erinnerungen an einen anderen Menschen, der ähnlich gesprochen hat.

Angesichts der Faszination, die von den «bewegten» Bildern der Leinwand ausgeht, verwundert es wenig, dass der Film, der sich nach 1895 rasch zu einer populären Massenkunst entwickelt hat, wie kaum eine andere Form des kreativen Ausdrucks erbitterten Angriffen von Zensoren, Staatsanwälten und Polizisten ausgesetzt ist, die gewisse Bilder für gefährlich, provokativ, unsittlich, subversiv empfinden und daher zu unterdrücken und zu verbieten trachten. Berühmte Beispiele sind Luis Buñuels «*L'âge d'or*» (1930), Gustav Machatys «*Ekstase*» (1933), Arne Mattssons «*Sie tanzte nur einen Sommer*» (1951), Roger Vadims «*Et Dieu créa la femme*» (1956), Bergmans «*Das Schweigen*» (1963; lief seinerzeit in der Schweiz um 17 Sekunden gekürzt), Godards «*Une femme mariée*» (1964), Jens Jörgen Thorsens «*Stille dage i Clichy*» (1970) oder Nagisa Oshimas «*Ai No Corrida*» (1976), allesamt Filme, die mit dem Ruch von Sexspektakeln behaftet worden sind, obschon oder gerade weil sie sich um eine ehrliche, vorurteilslose kinematographische Darstellung von Sexualität bemühen.

Selbst in der Musterdemokratie Schweiz konnte es noch 1982 geschehen, dass ein Basler Kinobesitzer eigenwillig und ohne Zustimmung des Filmautors Frank Ripploh's heiteren Schwulenfilm «*Taxi zum*

Klo» um mehrere «heisse» Einstellungen kürzte, ohne dass die Lokalpresse diesen Akt der Zensur auch nur erwähnte. Und Pasolinis «*Salò o le 120 giornate di Sodoma*» (1976), eine zugegebenermassen schwer verdauliche Schilderung sexueller Perversitäten zur Zeit des Faschismus in Italien kurz vor Kriegsende, ist hierzulande zwar in den Verleih gekommen, von diesem aber vorsorglich zurückgehalten worden. (Andererseits laufen Hunderte von Filmen, die unter den Tatbestand des überholten Artikels 204 des Schweizerischen Strafgesetzbuches betr. die Herstellung und Verbreitung unzüchtiger Schriften, Bilder und Filme oder unter den «Schundartikel» 13 des StGB betr. die Einführung fallen: also Porno- und Brutalo-Filme, «die geeignet sind, zur Begehung von strafbaren Handlungen zu verleiten, eine verrohende Wirkung auszuüben oder sonstwie groben Anstoss zu erregen» (zit. nach «Bund», 19. 1. 83): ein täglich zigfach produzierter Verstoss gegen die geltende Rechtsordnung).

Auf zwei Erscheinungen der zeitgenössischen Kinoszene im Zusammenhang mit der Macht der Bilder möchte ich im folgenden noch kurz eingehen. Fast vollständig fehlen positive Utopien, also visionäre Entwürfe menschlichen Gemeinschaftslebens ohne Unterdrückung, Ausbeutung, Rassismus und Sexismus. Science-Fiction-Filme etwa übertragen in der überwiegenden Mehrheit gewalttätige Erscheinungen unserer Gesellschaft ohne viel Federlesen in eine zumeist düstere Zukunft, ohne die Möglichkeit zur gewaltfreien Konfliktbewältigung auch nur erahnen zu lassen.

Damit eng verbunden ist die ebenso augenfällige, oft erschütternde Phantasielosigkeit nicht nur der sogenannten populären Filmemacher, sondern auch des Publikums, das diese einfallslosen Filme zu Kassenerfolgen macht. Die Kinobestsellerstatistik der Schweiz vom letzten Jahr, deren Zahlen nur relativ und nicht absolut aufzufassen sind, da sie etwa Video-Gebrauch oder Wiederholungsbesuche desselben Films nicht berücksichtigen, verzeichnen als bestbesuchte Filme drei Komödien mit chronisch-chauvinistischen Weiberhassern (Belmondo, «*L'as des as*»; Celentano, «*Innamorato Pazzo*»,

«*Il bisbetico domato*»), ein finsternes Urweltabenteuer mit lauter tumben Toren («*La guerre du feu*»), die No-Future-Operette «*The Wall*», ein ebenso schönes Beispiel für die modische Ästhetik des Schreckens wie die zwei anderen Knüller, «*Raiders of the lost Ark*» und «*Mad Max 2*» (Vgl. ZOOM 23/82). In den letzten Tagen des Jahres vermochte ausserdem das putzig-niedliche asexuale Weltraummonster «*E. T.*» noch an die 350 000 Zuschauer zu mobilisieren (Zum Vergleich: «*Klassengeflüster*»: 41 000, «*Pixote*»: 34 000, «*La notte di San Lorenzo*»: 26 500, «*Seuls*» und «*Matlosa*» je ungefähr 10 000).

Tierphobien, «*Jaws*» (1975) von Steven Spielberg.



Kultur und Gewalt

Wenn Freud Triebsublimierung als Voraussetzung zur Kulturfähigkeit des Menschen deklariert, dann ist das nur dann richtig, wenn man diese Aussage bloss deskriptiv versteht und auf unsere Kultur bezieht: Sie sieht auch dementsprechend aus.

«Der Inhalt der Kunst, wenn es überhaupt noch Kunst gibt, wird heute sogar in noch grösserem Ausmass von Frauen inspiriert. Man stelle sich erfolgreiche Filme oder Romane ohne die weibliche Hauptperson vor, selbst bei Werken so (hochgestochener) Regisseure wie Antonioni, Bergman oder Godard – nichts würde übrigbleiben. Denn in den letzten Jahrhunderten, und dies gilt besonders für die populäre Kultur, waren Frauen Hauptthema jeder Kunst – möglicherweise aufgrund ihrer problematischen Situation innerhalb der Gesellschaft. Wenn man die Werbung für kulturelle Produktionen auch nur eines einzigen Monats flüchtig überblickt, könnte man glauben, dass man sich überhaupt nur über Frauen den Kopf zerbricht.» (Shulamith Firestone, «Frauenbefreiung und sexuelle Revolution».)

Die Folgen dieses patriarchalischen Verständnisses der Welt und also auch der Sexualität sind verheerend. Noch einmal S. Firestone: «Mit der kulturellen Abbildung selbst des kleinsten Aspekts menschlicher Existenz (zum Beispiel der Deodorierung der Achselhöhle) wird der Abstand zwischen eigener Erfahrung und eigener Wahrnehmung durch ein unendlich umfangreiches Interpretationsgefüge noch vergrössert; wenn unsere direkte Erfahrung im Widerspruch steht zu ihrer Interpretation durch ein allumfassendes kulturelles Netzwerk, müssen wir unsere Erfahrung verleugnen. Dieser Prozess trifft natürlich nicht nur auf Frauen zu. Die Durchschlagskraft der Bilder hat unser Selbstverständnis so tiefgreifend verändert, dass selbst Männer zu Objekten werden, wenn auch nie zu erotischen.»

Durch dieses entfremdete Körperempfinden, das für die Frau schmerzhafter ist als für den Mann, dem es allein schon



Dem Beton Zärtlichkeit abtrotzen, «Seuls» (1981) von Francis Reusser mit Olympia Carlisi und Niels Arestrup.

durch seine weitaus weniger stärkere Potenz leichterfällt, sich ein seelisches Gleichgewicht zu schaffen, kommt es zu dem, was Marcuse in «Der eindimensionale Mensch» «Mimesis» nennt und ausführlich beschreibt: die Identifikation zahlreicher Menschen mit den fremdbestimmten, lebensfeindlichen Idealen unserer Gesellschaft. Massagesalons, Sexkinos, Strip-Tease-Lokale, «Potenzwundermittel»-Verkäufer, Sexzeitschriften, einschlägige Aufklärungsbücher (etwa «Liebe leicht gemacht. Wie man Frauen wirklich anmacht» von Peter Voss) zehren von unbefriedigten sexuellen Bedürfnissen. In der BRD beträgt der Jahresumsatz der Porno-Industrie 1,1 Milliarden Mark bei schätzungsweise 20 000 Beschäftigten (Quelle: «Stern» 29/83). Prostitution in allen Variationen, aber auch Lustmorde, Vergewaltigungen und sexuelle Kindsmisshandlungen, die in der Boulevardpresse und in anderen Medien (Radio, TV) begeistert ausgeschlachtet

werden, sind Begleiterscheinungen eines Gesellschaftssystems mit repressiver Sexualmoral. Durch die oft erlebte Verbindung von Sexualität mit Gewalt wie vor allem auch durch die Werbung, in der Sexualität zum Stimulans für die Anschaffung von Konsumgütern degradiert wird, wird Sexualität als Erlebnis immer mehr entfremdet und entwertet. Gleichzeitig werden sexuelle Bedürfnisse an praktisch jeder Strassenecke angesprochen: Die visuelle Reproduktion primär des weiblichen nackten Körpers ist allgegenwärtig auch in seriösen Illustrierten und Zeitungen, auf Plakaten, Plattencovers, in Spielsalons, Einkaufshops und Kinos. Aber mit Lust und sexueller Revolution hat all das Erwähnte nur wenig zu tun. Wenn ich in meinem Aufsatz über die Fascho-Filme (ZOOM 23/82) geschrieben habe, dass die «meisten Menschen den Orgasmus als ein Gemisch aus intensivsten Schmerz- und Lustgefühlen empfinden», dann ist das zwar offenbar richtig (bisher hat jedenfalls niemand widersprochen), hat indes nichts mit dem wenig später behaupteten Dualismus von Liebe und Gewalt zu tun; Schmerz- wie Angstepfindungen bei sexuellem Erle-

ben sind neurotische Symptome; sie beeinträchtigen das Empfinden tiefer lustvoller Strömungen und verhindern echte Entspannung.

Durch diese häufige Verknüpfung von Lust- mit Angstgefühlen werden auch so engagierte Filme wie Herbert Babencos *«Pixote»*, Vivian Naefes *«Zuckerhut»* oder Francis Reussers *«Seuls»* immer zweischneidige Schwerter im Kampf um wirkliche sexuelle Freiheit und die Wahrheit über die Natur des Menschen bleiben: Wie sie einerseits durch unverklemmte, realistische Schilderungen sexueller Geschehnisse den Zuschauer zum Überdenken der eigenen Geschlechterrolle und des Sexualitätsverständnisses provozieren können, ist andererseits die Gefahr vorhanden, dass schüchterne Zuschauer durch eben diese Offenheit in sexuellen Angelegenheiten abgeschreckt, überfordert und in ihrer charakterlichen Abhärtung unfreiwillig unterstützt werden.

Verantwortung des Künstlers

Sexualität ist, das nebenbei als kurze Antwort auf den Brief Beat Kuerts in ZOOM

«Liebe, Arbeit und Wissen sind die Quellen unseres Lebens. Sie sollten es auch beherrschen.» (Wilhelm Reich)

9/83, auch für mich nicht das Wichtigste im Leben. Tatsächlich gibt es ja viel brennendere Probleme, die der Lösung harren (Überbevölkerung, Rüstungswettlauf, selbstzerstörerische Ausbeutung natürlicher Ressourcen, eine nach wie vor ungerechte Verteilung der Güter). Wenn ich aber sehe, wieviel an produktiv-kreativen Energien durch unbefriedigte Sexualität gebunden werden und sich gegen ihren Träger und seine Mitmenschen richten, dann leite ich daraus ein Muss für den Künstler ab, diesem Umstand Rechnung zu tragen, ihn offen und ungeschminkt darzustellen und lebenswerte Alternativen zu formulieren. Die Bilder, die er schafft, sind mächtig. Das belastet ihn mit einer Verantwortung, um die er sich nicht drücken darf, will er sich ehrlich um die Förderung des Gemeinschaftswohls bemühen.

Andreas Berger

Männer und Frauen auf dem Weg zu neuen Ufern

Das Thema Sexualität hat im neueren Spielfilm noch immer einen «guten» Klang. Und dies wird sich wohl auch in Zukunft nicht ändern, weil Sexualität immer «kinogängig» bleiben wird. Die Töne, in denen das Thema neuerdings erklingt, werden vielfältiger, komplizierter. Völlig neu sind sie allerdings nicht; denn es existiert auf diesem Gebiet nichts, das im normalen Kino-Spielfilm oder im subversiven, im Underground-Film nicht schon thematisiert worden wäre.

«Tootsie»: Ein besserer Mann werden

«Tootsie» von Sydney Pollack enthält eine kurze, ergreifende Szene, in der Dorothy, der männliche Star in der Frauenrolle (Dustin Hoffman), unversehens das

Kleinkind seiner Freundin in die Hände gedrückt erhält, es ungelenkt mit halbgestreckten Armen von sich weghält, einen Moment unschlüssig, was da wohl zu tun sei, und dann das Baby liebevoll an seinen Oberkörper schmiegt. In dieser leicht überdrehten Szene wird der Mythos eines an das weibliche Geschlecht gebundenen Mutterinstinkts entlarvt. Liebe und Zuneigung als natürliche menschliche Regungen sind nicht an ein bestimmtes Geschlecht gebunden. Aber die Beziehung zu einem Kleinkind erfordert über dieses Gefühl hinaus Geduld, Kenntnis und ein gutes Stück Erfahrung, wie eine spätere Szene in *«Tootsie»* zeigt, wenn Dorothy als Babysitter einspringt und schliesslich völlig schlaff und entnervt in einer Ecke döst, während der Knirps sich munter seinen Spielsachen hingibt.