

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 47 (1995)
Heft: 12

Artikel: Schere im Kopf
Autor: Heybrock, Mathias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932233>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schere im Knopf

Vom «Production Code» zum «Rating System» – die amerikanische Filmindustrie reguliert sich selbst.

Matthias Heybrock

Mit Goethes «Die Leiden des jungen Werther» (1774) entstand ein neuartiges Phänomen. Literatur, zuvor Privileg der *veryfew*, wurde zum Massenmedium, dessen Gefahren die Aufklärer und Pädagogen der Zeit auf den Plan rief. Sie warnten vor den Folgen des grassierenden «Lesefiebers»: Asozialität, Vernachlässigung der gesellschaftlichen Pflichten, Sittenverfall und die Verwechslung der Realität mit dem Inhalt der Bücher. Die Sorge galt dabei vor allem denen, die angeblich nicht über genug Bewusstsein verfügten, der «Lektüre-Gefahr» verantwortlich zu begegnen: Frauen und Kinder.

150 Jahre später war nicht mehr Literatur, sondern der Film *das* Massenmedium – doch die Ängste blieben die gleichen. Die Begründung, mit der sich der erste Chefkontrolleur der us-amerikanischen Filmwirtschaft (nachträglich) für sein Amt prädestinierte, überrascht daher wenig: Es war – so ist in seiner Biografie nachzulesen – am Weihnachtsmorgen 1921, als Will H. Hays ein Gespräch seiner beiden Kinder über Filmstars belauschte. Ihm wurde klar, dass der Einfluss des Films auf Jugendliche immens war und genauso gut schädigende wie wohltuende Auswirkungen haben könne. Hays entschied sich, für den wohltuenden Einfluss des neuen Mediums auf die junge Generation zu sorgen. Er übernahm den Job als Präsident der MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) und bezeichnete sich als das «Bewusstsein der Filmindustrie».

Staatliches Misstrauen

Hays Geschichte ist zu schön, um wahr zu sein. Die MPPDA basierte nicht auf ethischen Überzeugungen – wie so häufig sind sie lediglich diskursive Strategie zur Legitimation von Macht –, ökonomische Erwägungen führten zu ihrer Gründung. Von jeher war der Film Gegenstand staatlichen Misstrauens – Kinobesuche galten der Kriminalistik zeitweilig als ein prinzipiell belastendes Indiz. Die Polizei nahm sich das Recht zum Verbot von Filmen, und in mehreren Staaten der USA entstanden lokale Zensurbehörden. Als auch der wichtige Absatzmarkt New York State vor der Einführung der Zensur

stand, entschloss sich die Filmindustrie zum Handeln. Mit der Einrichtung ihres selbst-regulativen Systems kam die MPPDA weiteren staatlichen Schritten, vor allem der Einführung einer für die gesamte USA gültigen Zensur vor.

Selbst-Regulation ist ein schöneres Wort für Selbst-Zensur. «Filmwirtschaft ist nicht prinzipiell gegen Filmzensur eingestellt. Sie will mit Filmen Geld verdienen und nicht Meinungsfreiheit praktizieren», schreibt der Frankfurter Filmwissenschaftler Martin Loiperdinger. Alle in der MPPDA zusammengeschlossenen Filmstudios verpflichteten sich, ihre Produkte von Hays kontrollieren zu lassen. Er und seine Angestellten prüften die Filme auf moralische Unbedenklichkeit und liessen sie gegebenenfalls erst nach Schnittauflagen passieren. Das paradoxe System – der Zensor wird von denjenigen bezahlt, die er zensuriert – hatte unbestreitbare Vorteile. Hays Arbeit gewährleistete die weitgehende Akzeptanz der Filme seitens der staatlichen Institutionen. Im Gegensatz zu diesen konnte er jedoch nicht mit juristischen Sanktionen drohen. Die Kontrolle über das Produkt und damit über den Profit blieb in den Händen der Studiobosse.

Schwarze Listen

Hays erstellte eine Liste der nicht verfilmbar Stoffe: Drogenkonsum, Gewalt, Sexualität sowie Kritik an Kirche und Staat durften nicht auf der Leinwand erscheinen. Ausnahmen wurden gemacht, wenn schlaue Filmproduzenten Hays davon überzeugen konnten, dass mit der Darstellung keine verführende, sondern eine abschreckende Wirkung verbunden sei. 1930 systematisierte er die eher unverbindliche Verbotliste zum «Production Code» (PC), dessen Einhaltung die «Production Code Administration» (PCA) kontrollierte. Die Studios akzeptierten die bindende Funktion des PC – und forderten sogar die Kontrolle nicht nur der Filme, sondern bereits der zugrundeliegenden Stoffe und Drehbücher. Wiederum basierte diese Entscheidung nicht auf einem ausgeprägten moralischen Bewusstsein, sondern auf Kalkulation. Denn wenn ein Drehbuch die Kontrolle der PCA passiert hatte, war damit zu rechnen, dass auch der fertige Film akzeptiert würde – Verluste konnten minimiert werden.

Das Hays-Office wurde zu einem Machtfaktor in ►

Hollywood, dessen Einfluss sich auch auf Personen erstreckte. «In Verruf» gekommene Künstler erschienen auf einer schwarzen Liste und wurden nicht mehr beschäftigt – der sichere Ruin. Wie gross die Angst vor diesem inoffiziellen, aber effektiven Verdikt war, zeigt der Fall des Komikers und Regisseurs Roscoe «Fatty» Arbuckle, der nach einem handfesten Skandal in Ungnade fiel. Als er endlich wieder arbeiten durfte, allerdings nur unter Verwendung eines Pseudonyms, wählte er den Namen William B. Goodrich, verkürzt Will B. Good: Ich will brav sein.

Regelverstösse

Bei allem Bemühen um Systematik war die Selbst-Regulation kein starres Prinzip. Die meisten Filme waren von der Stoffentwicklung bis zur Uraufführung einem Widerstreit der Meinungen ausgesetzt. Dabei trat nicht nur die PCA in die Diskussion mit Regisseuren, Autoren und Studioverantwortlichen – auch kirchliche und staatliche Vertreter sowie sogenannte «Pressure Groups» (Interessenverbände, die darauf achten, dass ihr jeweiliges Anliegen nicht diffamiert wird) beteiligten sich daran. Drehbücher wurden diskutiert, beanstandet und überarbeitet, bevor «Testscreenings» weitere Änderungen brachten. Der vielstimmige Streit, abhängig auch vom soziopolitischen Klima, führte zu permanenten Änderungen des PC. Jeden Film nach einem feststehenden Katalog zu zensurieren, blieb die Utopie der Zensoren. In der Praxis war ihre Arbeit von paradoxer Flexibilität gekennzeichnet. «*I Am a Fugitive from a Chain Gang*» (Mervyn LeRoy, USA 1932) prangert die unmenschlichen Haftbedingungen in den Südstaaten an und wurde aufgrund seiner Brisanz während der gesamten Produktionsphase von der PCA geradezu bekämpft. Den fertigen Film anerkannte man jedoch als Meisterwerk und tat alles, um ein staatliches Verbot zu verhindern.

Häufig genug hatte der beschriebene Prozess eine Entschärfung der Stoffe zur Folge. Aber nicht immer war das Resultat negativ. «*Scarface*» (Howard Hawks, USA 1932) wurde in der ursprünglichen Version aufgrund der glorifizierenden Darstellung des Gangsters beanstandet. Die bereinigte Fassung zeigt deshalb einen Mann, der nur so lange mutig ist, wie er eine Waffe in der Hand hat: Das Verhältnis des Gangsters zur Waffe wird auch als sexuelles beschrieben, und seine Self-made-Ideologie gleicht «normalen» bürgerlichen Aufstiegsphantasien. Damit ist das Bild des seiner Waffe/Phallus beraubten hilflosen Gangsters (am Ende des Films) eine schärfere Gesellschaftskritik, als es die Darstellung des solitären Helden gewesen wäre.

Unter dem Einfluss europäischer Filme und Wertvorstellungen wurde nach dem Zweiten Weltkrieg immer

häufiger gegen die rigiden Regeln des PC verstoßen. Und ein Film wie «*The Best Years of Our Lives*» (William Wyler, USA 1946), der die Schwierigkeiten der amerikanischen Kriegsheimkehrer schilderte und trotz der Vorbehalte der PCA ein kommerzieller Erfolg sowie vom Kongress als «Auszeichnung der USA» gelobt wurde, schwächte Glaubwürdigkeit und Einfluss der Institution zusätzlich. 1946 war Will H. Hays seines Amtes müde – er ging in Rente und die MPPDA änderte ihren Namen in MPPA (Motion Picture Association of America).

Die entscheidende Zäsur in der selbst-regulativen Politik der amerikanischen Filmwirtschaft fand dann in den sechziger Jahren statt. Michelangelo Antonionis



Während der Produktion bekämpft, danach hochgelobt: «*I Am a Fugitive from a Chain Gang*» von Mervyn LeRoy (1932).



Nach Beanstandungen geändert und dadurch kritischer geworden: «*Scarface*» von Howard Hawks (1932).

«*Blow Up*» (GB 1966) wollte die PCA nicht in der originalen Schnittfassung passieren lassen. MGM hatte Antonioni den «Directors Cut» zugesichert und verlieh den Film deshalb ohne Genehmigung. Er galt auch kirchlichen Vertretern als Meisterwerk, wodurch die Arbeit der PCA endgültig unglaubwürdig wurde. Jack Valenti, seit 1966 Präsident der MPPA, entschloss sich zu einer grundlegenden Reform. Der Production Code wurde abgeschafft und durch das «Rating System» ersetzt.

Anstelle der PCA trat die Nachfolgeorganisation CARA (Code and Rating Administration). Die CARA beeinflusst nicht mehr die Produktion, sondern teilt die Filme in Kategorien ein, die ihre öffentliche Zugänglich-

den Einkaufszentren mit familiärem Publikum ebenso boykottiert wie von den Videotheken. Weil zudem viele Zeitungen und Fernsehkanäle keine Werbung für NC-17-Filme schalten, sind die Auswertungs- und Profitraten mehr als begrenzt. Die Klassifikation gilt, wie zuvor das «X», als sicherer kommerzieller Tod eines Films. Dementsprechend schneiden Studios ihre Produkte solange, bis die Bewertung vermieden werden kann. Nach wie vor bestimmt die Ökonomie die Moral, wie nicht nur die Reaktion der Studios auf die CARA-Bewertungen zeigt. Fällt ein Film bei den Testscreenings durch, wird er, ohne jeden äusseren Zwang, ebenfalls geändert.

Im Amerika der neunziger Jahre wird nicht nur der

Wunsch nach einer engültigen Liberalisierung laut, sondern auch die Phantasie der Rückkehr zur rigiden Zensur der PCA-Ära. Jüngstes Beispiel der Debatte: «*Showgirls*» (USA 1995). Dessen Regisseur Paul Verhoeven war bereits mit seinem Erotik-Thriller «*Basic Instinct*» (USA 1992) nicht nur Ziel wütender Angriffe von Interessengruppen unterschiedlichster



Ohne Genehmigung verliehen: «**Blow Up**» von Michelangelo Antonioni (1966).



Jüngstes Beispiel einer anhaltenden Debatte: «**Showgirls**» von Paul Verhoeven (1995).

keit regeln. Das Spektrum reicht dabei von «G» (General Audiences, allgemein zugelassen), über mehrere Zwischenstufen bis zum «R» (Restricted, Zutritt für unter 17jährige nur in Begleitung Erwachsener), und zum «X» (dem erwachsenen Publikum vorbehalten Filme). Die empfehlenden Wertungen wollen, anstatt für den generellen Moralstandard zu sorgen, den «mündigen» Zuschauerinnen und Zuschauern die Freiheit der Entscheidung lassen. Doch mit der Einführung des CARA-Systems war die Diskussion um Filmzensur in den USA nicht beendet.

Grösster Streitpunkt: Das «X», als neutraler Hinweis auf einen Erwachsenenfilm gedacht, wurde zum Synonym für Porno und Gewalt. 1986 ersetzte es die CARA durch das rechtlich geschützte «NC-17» (No Children under 17). Der Name änderte, das Problem blieb – immer noch gelten Filme dieser Kategorie als anstössig. Sie werden von den grossen Kinoketten und Filmtheatern in

Couleur, sondern auch dem Druck der Produktionsfirma Carolco ausgesetzt, die unbedingt einen Hit und deshalb einen uneingeschränkt verwertbaren Film brauchte. Bei seinem neuen Projekt wollte Verhoeven keine Zugeständnisse mehr machen. Gemeinsam mit der Produktionsfirma verkündete er, man werde die NC-17 Klassifikation von «*Showgirls*» akzeptieren. Der Film bot die Chance zum Präzedenzfall – würde er trotz seiner Bewertung ein Erfolg, wäre der ökonomisch motivierte Zwang zum Schnitt in Zukunft hinfällig. Tatsächlich konnte «*Showgirls*» (in der Deutschschweiz ab Ende Januar 1996 im Kino) im September in den USA auf 1300 Leinwänden gestartet werden, so viele wie nie zuvor bei einem NC-17 Film. Doch der Box-Office Erfolg blieb aus und zwar offensichtlich wegen mangelnder Qualität. Dem Kampf gegen die Quasi-Zensur wäre ein würdigeres Streitobjekt zu wünschen gewesen, bemerkte das Fachblatt «*Variety*» lakonisch. ■