

Opferlämmer, Tyranninnen und Mütter zum Anfassen

Autor(en): **Brändli, Sabina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 12

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931713>

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.

Opferlämmer, Tyrannin

Das einstige, meist ideologisch befrachtete «Müttergenre» ist mit der Änderung der Publikumsstruktur unter dem Einfluss von Fernsehen und anderen Ursachen aus dem Kino weitgehend verschwunden. Heute werden Mütterfiguren, sofern sie vorkommen, aus den verschiedensten Perspektiven geschildert, in denen sich Veränderungen der Mutterrolle in der Gesellschaft spiegeln.

Sabina Brändli

Jede macht's, wie es sie richtig dünkt. Und das ist gut so, sagt der Film: In *«Antonia's Line»* (NL/B/GB 1995) dürfen die Frauen so leben, wie es ihnen passt. Auch und gerade die Mütter. Sie kriegen Kinder, von der Liebe ihres Lebens, von gezielt gesuchten und nach getaner Arbeit praktisch liegengelassenen Samenspendern. Gewollt oder ungewollt. Sind die Kleinen einmal da, kümmern sie sich selbst um sie oder überlassen dies berufeneren Personen. Und auch das ist gut so.

Die holländische Regisseurin Marleen Gorris erstellt einen weiblichen Stammbaum, verknüpft Wunschlebensentwürfe von Frauen und vereinigt so ganz und gar gegensätzliche Positionen. Der trockene Humor der Regisseurin verhindert, dass die Utopie im Kitsch versinkt. Die Maxime, jede solle nach ihrem Gusto glücklich werden, prägt den Film und beschwört eine Frauensolidarität, die in der Realität allzu oft Richtungskämpfe verunmöglichen. Zwei Gegebenheiten zeichnen diesen Film aus. Erstens ist er ein regelrechter «Mütterfilm»: Die Mütter stehen im Zentrum. Zweitens postuliert er Selbstverantwortlichkeit und verweigert Patentrezepte.

Mütter zum Anfassen?

Ein Blick zurück zeigt, dass diese Kombination in der Filmgeschichte selten ist. Porträts des Mutterdaseins sind rar. Natürlich gab es schon früh Metaphern und Symbole der Mütterlichkeit. Hier soll es jedoch nicht um Verkörperungen einer Idee gehen, sondern um konkrete, zeitgemässe Mütter – Mütter zum Anfassen gewissermassen.

Auf den ersten Blick mag es erstaunen, dass solche individuelle Figuren selten im Zentrum stehen, schliesslich machen im Kino Frauen die Hälfte des Publikums aus, und für einen beträchtlichen Anteil des weiblichen Publikums dominiert die Mutterschaft zumindest eine Phase des Lebens. Zudem wird wohl niemand ernsthaft behaupten wollen, der Lebensabschnitt, in dem Frauen in ihrer Funktion als Mütter hauptsächlich gefordert werden, gebe emotional nichts her. Würde die Filmwelt die individuellen Erfahrungen des Publikums getreu spiegeln, müsste sich gerade die Intensität dieser Erlebnisse positiv auswirken. Zudem würde man meinen, das für diese Phase typische dramatische Potential müsse zwangsläufig zu einer massiven Präsenz auf der Leinwand führen.



Beschworene Frauensolidarität: *«Antonia's Line»* von Marleen Gorris.

n und Mütter zum Anfassen

Doch dem ist, wie gesagt, nicht so: Mütterfiguren bewegen sich im Kino in der Regel am Rande der Geschichten. Bereits 1943 bemängelte ein Journalist in der Schweizer Radio-Zeitung diesen Missstand. Er glaubte allerdings an eine typische Schweizer Eigenart und fragte vorsichtig: «Ist es gewagt vom Schweizer zu behaupten, es fehle ihm überhaupt der Frau gegenüber am rechten Mass liebender Achtung, und dieser Mangel verrate sich ehrlicherweise in den Schweizerfilmen? Kommt es von ungefähr, ist es blosser Zufall, dass in keinem einzigen eine im Gedächtnis haftende mütterliche Frauengestalt vorkommt?» Nur «unnötig allegorische Figuren» und «blosse Phantasiegebilde» von Drehbuchmännern wollten ihm in den Sinn kommen.

Maternal Melodrama

Bis in die späten fünfziger Jahre wurden den Müttern allenfalls spezielle Interessen zugebilligt; so gab es in der klassischen Zeit Hollywoods das sogenannte *maternal melodrama*, eine Unterabteilung der abschätzig *weepies* (Heuler) titulierten «Frauenfilme», die sich explizit an ein weibliches Publikum richteten. Wenn darin Mütter im Mittelpunkt standen, war ihre Darstellung von einer dogmatischen Ideologie geprägt, welche die vorbildhafte Mutter zum Opferlamm stilisierte. Eine ganze Generation von feministischen Filmwissenschaftlerinnen hat sich mit Filmen wie King Vidor's «*Stella Dallas*» (USA 1937)



Erinnerung an Mütter aus der Kinderperspektive: «*Dulces horas*» von Carlos Saura.



Mutter mit eigenen Bedürfnissen unerwünscht:
«*Les amants*» von Louis Malle.

beschäftigt und sich fragt, warum sich ein weibliches Publikum mit Müttern identifizierte, die um des Glückes ihrer Kinder Willen allem, aber auch wirklich allem entsagten. Stella Dallas ist eine Mutterfigur, die für ihre harmlose Freude an Tanz, Vergnügen und Geselligkeit so bitter bestraft wird, dass sie schliesslich die abgöttisch geliebte Tochter freiwillig einer reinen, entsexualisierten Stiefmutter in Obhut gibt.

Triefende Ideologie

Noch offensichtlicher, von geradezu tiefender Ideologie, war das Frauenbild im nationalsozialistischen und faschistischen Film der späten dreissiger Jahre. Schon ein Titel wie Gustav Ucickys «*Mutterliebe*» (Deutschland 1939) lässt aufhorchen. Da verlieren eine verwöhnte Frau durch einen Blitzschlag ihren Mann und ein paar Kinder ihren Vater. Die Frau muss unten durch, rackert sich als Waschfrau ab. Ihr Arbeitswille zahlt sich später aus: Als die Kinder erwachsen sind, ist sie die Inhaberin einer gutgehenden Wäscherei. Obwohl bald nach dem Tod ihres Mannes ein Verehrer um sie wirbt, für dessen Charme sie durchaus empfänglich ist, weist sie seine wiederholten Annäherungsversuche stets ab, indem sie das Wohl der Kinder vorschickt. Es geht ihr nicht etwa um ihre (auch finanzielle) Unabhängigkeit, sondern um eine vermeintlich allumfassende, alles fordernde Mutterliebe. Die erwachsenen Kinder scheinen noch immer eine allzeit verfügbare Mutter zu brauchen, so dass – auch nachdem das letzte Kind flügge geworden ist – eine nähere Beziehung zu einem Mann unmöglich erscheint.

Ein durch ein Unglück erblindeter und in der Folge depressiv gewordener Sohn beansprucht Aufmerksamkeit und treibt die im Titel genannte Mutterliebe zum Exzess: Eine heikle Operation bringt dem Sohn das Augenlicht zurück, weil die Mutter die Hornhaut ihres

einen Auges freiwillig zur Verfügung stellt. Sogar nach diesem Opfergang ist das Mass nicht voll. Die nun halberblindete Frau darf noch immer nicht eigene Interessen entwickeln, sondern hält sich als unschlagbare Oma für gezielte Erziehungseinsätze bereit.

Die widerstreitenden Gefühle einer Mutter, die sich, wenn auch nur für einen Augenblick, zwischen dem Bedürfnis des Kindes und dem eigenen entscheiden muss, treffen den Kern der alten Mütterlichkeitsideologie: Mütter durften keine eigenen Wünsche haben, wollten sie keine Rabenmütter sein.

Wegzensurierte Mütter

Ein Zensurfall aus den späten fünfziger Jahren macht anschaulich, wie lange diese Ideologie die Frauenfiguren auf der Leinwand prägte. In den Kinos der Bundesrepublik Deutschland lief Louis Malle's *«Les amants»* (Frankreich 1958) in einer arg verstümmelten Fassung. Die damals herrschende freiwillige Selbstkontrolle hatte dazu geführt, dass durch eine «Synchronisation», die den Dialog umschrieb, sowie durch gezielte Schnitte das Kind aus der Handlung entfernt wurde, sodass aus einer warmherzigen Mutter, die nach einer erfüllenden Liebesnacht mit einem jungen Mann zu neuen Ufern aufbrach, eine kinderlose, gelangweilte Ehefrau wurde, die bloss einen zynischen, lieblosen Ehemann verliess. Es durfte einfach nicht sein, dass eine Mutter trotz der Liebe zu ihren Kindern eigene Bedürfnisse geltend machte.

Seit den fünfziger Jahren, mit dem Aufkommen des Fernsehens, hat sich die Publikumsstruktur verändert. Der durchschnittliche Zuschauer wurde jünger. Die älteren Generationen lernten die Vorteile des Pantoffelkinos schätzen. Praktische Gründe sind zudem dafür verantwortlich, dass insbesondere auch für Mütter das Kino an Attraktivität verlor: Fernsehen kann mit Kinderhüten und Hausarbeit verbunden werden. Mit dem veränderten Gewohnheiten ist folgerichtig das «Müttergenre» aus dem Kino verschwunden. Mit *soap operas* und Talkshows richtet sich das Fernsehen heute an ein ähnliches Publikum wie die *maternal melodramas* in der klassischen Zeit Hollywoods.

Die Mütterfiguren, die nach wie vor im Kino erscheinen, stehen jetzt selten im Mittelpunkt. Zudem werden sie meist aus einer klar definierten, vom anvisierten Publikumssegment abhängigen Perspektive gezeichnet: Im Kinderfilm aus der Perspektive der Kleinen, für das jugendliche Publikum aus dem (oft gnadenlosen) Blickwinkel Pubertierender. Im Studiofilm erinnern sich Erwachsene wiederum gerne aus der Kinderperspektive an Mütter wie in Carlos Sauras *«Dulces horas»* (Zärtliche

Stunden, Spanien/Frankreich 1981) oder klären als ewige Kinder ihre Beziehung zur Elterngeneration: Besonders humorvoll der mit allen Wassern der Psychotherapie gewaschene Woody Allen in der Episode «Oedipus Wrecks» der *«New York Stories»* (USA 1989), worin die Mutter eines Anwaltes diesen als gigantische Figur vom Himmel aus tyrannisiert. In der freudianischen Welt findet der Überwachungsstaat in der Kleinfamilie statt: «Big mother is watching you».

Aspekte des Mutterdaseins

Ein weiterer Grund für die seltene Berücksichtigung der Mutterrolle aus der Mutterperspektive liegt darin, dass Frauen nach wie vor selten die Regie übernehmen. Diese Überlegung schliesst keineswegs aus, dass Männer genauso einfühlsam Mütter porträtieren können, denn ausgerechnet eine der schönsten Darstellungen stammt von einem Mann. Der Russe Aleksandr Askoldow zeigte in seinem 1966/67 realisierten, allerdings erst 1987 freigegebenen Film *«Komissar»* (Die Kommissarin) eine unerbittliche Revolutionärin, die im Bürgerkrieg kämpft. Sie wird schwanger und muss bis zur Geburt des Kindes ihren Posten verlassen. Bei der jüdischen Familie, bei der sie unterkommt, lernt sie eine neue, von Liebe geprägte Welt kennen. Obwohl Schwangerschaft und Niederkunft zur eigentlichen Menschwerdung der Mutter führen, verurteilt der Film die Titelheldin nicht, wenn sie am Schluss ihr Kind der jüdischen Familie in Obhut gibt und selbst wieder in die Uniform steigt.

unten:

Menschwerdung einer Mutter: *«Die Kommissarin»* von Aleksandr Askoldow.

rechts:

Symbiotische Beziehung von Mutter und Tochter: *«The Piano»* von Jane Campion.



Obwohl Männer also genauso sensible Porträts vorlegen können, begünstigen eigene Erfahrungen eine entsprechende Perspektive. Einer Regisseurin steht die Lebenswelt einer Mutter allerdings nicht gezwungenermaßen näher als einem männlichen Kollegen. Bei diesem Spitzenjob gilt dasselbe wie bei anderen Führungsstellen: Ein Fulltime-Job wie die Regie lässt sich schlecht mit einem Familienleben verbinden, das diesen Namen verdient. Die Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel. Agnès Varda, die einzige Frau, die zur Zeit der Nouvelle Vague in Frankreich zur Kamera griff, thematisierte immer wieder explizit Frauenthemen. In ihren Filmen fand später eine intensive Auseinandersetzung mit den Postulaten der Frauenbewegung statt. Fotos von Dreharbeiten, die in ihrem Buch «Varda par Agnès» publiziert wurden, zeigen denn auch männliche Mitarbeiter, die zwischen durch einem von Vardas Kindern die Windeln wechseln.

Weitere Regisseurinnen derselben Generation und insbesondere die nachfolgenden Frauen, die zur Blütezeit der Frauenbewegung hinter der Kamera standen, thematisierten Aspekte des Mutterdaseins: vor allem das repetitive Element in Kindererziehung und Hausarbeit sowie die Isolation der nicht erwerbstätigen Mütter. Vera Chytilová verglich in ihrem Debütfilm «O necem jinem» (Von etwas anderem, CSSR 1963) die Routine im Alltag einer Kunstturnerin mit demjenigen einer Hausfrau mit einem Kleinkind. Chantal Akerman protokollierte in «Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles» (Belgien/Frankreich 1975) den Alltag einer Hausfrau, die zu ihrem halbwüchsigen Sohn ein ähnlich distanziertes Verhältnis pflegt wie zu den Freiern, die sie bei sich zu Hause empfängt.

Regisseurinnen haben allerdings nicht nur negative oder problematische Aspekte des Mutterdaseins thema-

tisiert. Jane Campion hat in «The Piano» (Australien/Frankreich 1992) ein feines Gespür für das innige Verhältnis zwischen Mutter und Tochter gezeigt. Die stumme Ada und ihre Tochter Flora leben durch die gegenseitige Abhängigkeit in einer quasi symbiotischen Beziehung. Die Mutter spricht nicht mit Worten, sondern mit Gesten, Mimik und mit dem Klavierspiel. Der Tochter macht sie sich zudem mit der Taubstummensprache verständlich. Bei wichtigen Angelegenheiten wird die Tochter zur Übersetzerin und Interpretin der Mutter.

Muttergefühle in Grossaufnahme

Jane Campion thematisiert damit eine Alltagserfahrung von Müttern mit kleinen, der Sprache noch unkundigen Kindern, indem sie die Situation umkehrt. Nicht die Mutter übersetzt das Gestammel oder Kauderwelsch des Kindes, sondern umgekehrt, das Kind übersetzt die non-verbale Kommunikation der Mutter. Durch eine Kameraführung, die den Protagonistinnen auf die Haut rückt, wird die körperliche Nähe, die anfänglich einer Verschmelzung von Mutter und Tochter gleichkommt, hautnah spürbar. Der Ausschluss des ungeliebten Ehemannes wird erfahrbar. Zudem wird dadurch deutlich, dass die Tochter ihre Mutter verraten wird, wenn diese sich ihr plötzlich entzieht, um die Nähe eines anderen Mannes zu suchen.

Die Regisseurin hat meisterlich dargestellt, wie die anfänglich undeutliche Körpergrenze zwischen Mutter und Tochter erst durch den Wunsch der Mutter nach Abgrenzung und einem eigenen, vom Kind unabhängigen Lebensbereich, sichtbar wird. Jane Campion thematisiert einen grundsätzlichen emotionalen Konflikt, ohne die Protagonistin zu verurteilen. Das Schicksal einer Frau des 19. Jahrhunderts bringt uns das spezifische Erleben in einer engen, geradezu intimen, durch die Umstände zunächst isolierten Mutter-Kind-Beziehung nahe.

Trotz des historischen Kleides sind Campions Figuren in durchaus aktuelle Dramen verwickelt: Auch in intakten Familien ist grundsätzlich eine gewisse Rivalität zwischen der Mutter-Kind-Beziehung und der Partnerschaft der Eltern vorhanden. Und alleinerziehende Mütter, die eine neue Beziehung zu einem Mann aufbauen, lösen damit unweigerlich eine Dynamik in ihrer Beziehung zum Kind aus. Der Stoff für weitere Filme zu diesem Thema wäre durchaus vorhanden. Ob daraus einst tatsächlich aktuelle, zeitgemässe Filmgeschichten entstehen, wird sich weisen. ■

Sabina Brändli ist Historikerin und Filmwissenschaftlerin. Gegenwärtig analysiert sie Frauenfiguren im Spielfilm der späten dreissiger Jahre im internationalen Vergleich.

