



Probleme der Darstellung von Sexualität

Lust statt *Liebe*?

Die Darstellung von Sexualität und Gewalt ist keine Erfindung der Medien unseres Jahrhunderts, sondern war zu allen Zeiten und in allen Kulturen präsent. Darauf weist Christiane von Wahlert in ihrem Beitrag hin und formuliert daraus Thesen, die wir im aktuellen Umgang mit diesem Thema bedenken sollten. Dr. Lothar Mikos nimmt zu dem Thema aus film- und kulturwissenschaftlicher Sicht Stellung und macht deutlich, wie schwer es ist, die Grenzen zwischen Erlaubtem und Verbotenem zu definieren. Wie die Staatsanwaltschaften entscheiden, ob sie eine Schrift als Erotik, als Pornographie oder als harte Pornographie, die auch für Erwachsene verboten ist, definieren, beschreibt Oberstaatsanwalt Walter in einem Beitrag für den Rechtsreport (Seite 102 dieses Heftes).

in den Medien

Sex & Gewalt

Christiane von Wahlert

Über das Thema Sexualität und Gewalt im Kino nachzudenken, ist eine verlockende Angelegenheit.

Der Topos ist weit gespannt und reich an Assoziation, dabei in etwa so spezifisch wie das Thema „Himmel und Hölle auf Erden“. Sechs Thesen – ohne jedweden Anspruch auf Vollständigkeit – skizzieren, worüber man sich Klarheit verschaffen sollte, bevor man sich eine Meinung bildet.



im Kino

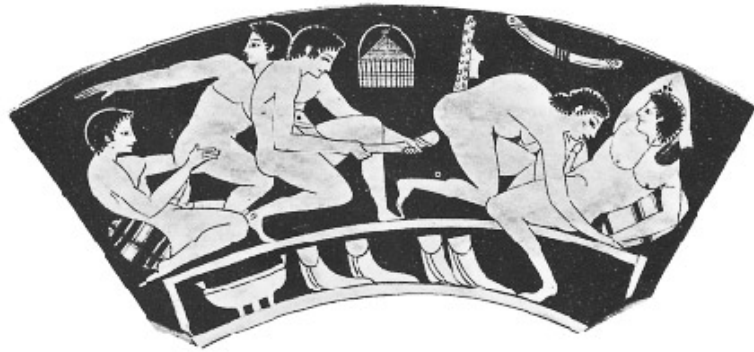
Kaum ein Thema bewegt die Gemüter so heftig – und wie mir scheint, immer öfter – wie das Thema Gewalt im Kino, Gewalt in den Medien. Man denke an Filme wie *Das Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme, USA 1990), *Wild at Heart* (David Lynch, USA 1990), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, USA 1992), *Natural born Killers* (Oliver Stone, USA 1994) oder an den Gewinner der Goldenen Palme 1994, *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, USA 1994).

„Blut trieft von den Leinwänden, extreme Brutalität im Kino wird salonfähig“ titelte der Stern (10/94) seinen Artikel über das „enfant terrible und Wunderkind“ Quentin Tarantino. „So etwas wie ‚zu hart‘ gibt es für mich nicht“, stellt der ehemalige Video-Verkäufer klar.

I. These

Wenn wir über die visuelle Darstellung von Sexualität und Gewalt sprechen, sprechen wir über einen sehr alten Sachverhalt.

Das Medium, mit dem wir uns befassen ist, gemessen an den Jahrtausenden der künstlerischen Äußerungen von Menschen, sehr jung – gerade `mal 100 Jahre wurde es 1995. In der frühen Filmtheorie wurde eifrig darüber debattiert, was denn nun das eigentlich Neue sei an der neuen Kunst der Kinematographie – eine Fortsetzung des Theaters mit anderen Mitteln oder eine Dynamisierung der Malerei. Weit-sichtige erkannten, daß das Neue am Film eine bislang nie dagewesene Form der Sichtbarkeit war, die mittels eines technischen Apparats, der Kamera, hergestellt wurde. Die Großaufnahme beispielsweise eröffnete einen Blick auf das menschliche Gesicht, wie es ihn nie zuvor gegeben hatte. Der Filmtheoretiker Bela Balazs hielt den Film für eine „neue Offenbarung des



Die sexuelle Lust – ein zentrales Thema der Menschheitsgeschichte: von einem der berühmtesten attischen Töpfer des spätarachaischen Stils, Nikosthenes, der um 535 bis 575 arbeitete. Museum of Fine Arts, Boston.

Menschen“, er versprach sich „Erlösung vom babelschen Fluch: eine erste internationale Sprache der Minen und Gebärden.“

Die Höhlenmalerei des Paläolithikums kreist im wesentlichen um die zwei wichtigsten Anliegen: Nahrung und Fruchtbarkeit. Die „Venus von Willendorf“, eine der ältesten Statuen überhaupt, ist mit besonders betonten Brüsten und gut gepolsterten Hüften ausgestattet. In vielen Kulturen symbolisiert Leibesfülle Macht, Einfluß und Wohlbefinden. In Gesellschaften mit ständiger Nahrungsmittelknappheit (schlechte Jagd etc.) gilt sie als Zeichen der Unabhängigkeit von den Gefahren der Hungersnot. Das Motiv der weiblichen Leibesfülle zieht sich durch die Kunstgeschichte, man denke etwa an die Frauengestalten von Rubens. Extreme Schlankheit kann wahrscheinlich nur in relativ saturierten Überflußgesellschaften zum ästhetischen Ideal werden. Die Frauenfiguren von



Der Killer wird erschossen
und taucht danach wieder
auf: *Pulp Fiction*.

Russ Meyer sind vielleicht auch deshalb eine so große Provokation, weil sie eine Art Einbruch archaischer Weiblichkeitsimagination für die leicht sterile amerikanische Nachkriegsgesellschaft darstellen.

In der prähistorischen Malerei finden sich auch Darstellungen von Männlichkeit, die heute auf der Leinwand keine Freigabe unter 18 Jahren erhalten würden, mit erigiertem Phallus als Zeichen von stolzer Virilität und Sinnenfreude. Die griechische und römische Kunst ist voll von offenherzig erotischen Darstellungen, die gesamte Variationsbreite sexueller Aktivitäten wurde ohne Scham zum Ausdruck gebracht.

Auch die Visualisierung von Grausamkeiten durchzieht die abendländische Kunst wie ein blutroter Faden. Das Kreuzigungsmotiv, zentrale Ikone christlicher Glaubensvergewisserung, ist immer auch die Darstellung einer grausamen Folter, seinerzeit von den römischen Herrschern angewandt, um verurteilten Sklaven einen besonders langsamen und unehrvollen Tod zu verschaffen.

Nicht nur die bildende Kunst, auch das Musiktheater, die Oper (so wie wir sie kennen etwa 400 Jahre alt) strotzt vor sex and crime – wie es überhaupt eine Reihe von Gemeinsamkeiten zwischen Film und Oper gibt, die Gerhard Koch in einem interessanten Artikel in der FAZ vom 27.03.1995 dargelegt hat.

Beide „Genres“ sind synthetische „Gesamtkunstwerke“, verbinden Bild, Bewegung, Sprache, Musik, individuelle und Massendarstellung, Tanz, Lichtregie und Geräusche zu einem komplexen Raum-Zeit-Kontinuum. Beide Genres revoltierten gegen puritanische Sinnen- und Bilderfeindlichkeit, beziehen ihre Stoffe sowohl aus hoher Literatur wie aus Jahrmarktssmoritäten – die Schreckensoper wie der Thriller. Schon früh haben beide Sparten miteinander kommuniziert. Camille Saint-Sant hat 1908 seine erste Filmmusik geschrieben: *Die Ermordung des Herzogs von Guise*, 1929/30 hat Arnold Schönberg eine „orchestrale Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ mit dem prophetischen Titel *Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe* verfaßt. Die erste Oper, in der explizit Filmeinlagen vorgesehen waren, ist Alban Bergs *Lulu* (1937). Oper wie Film stehen in der Tradition des romantischen Synästhesismus, einer Utopie der Verschmelzung aller Künste zum Gesamtkunstwerk (Ästhesie ist das Empfindungsvermögen, der Begriff Synästhesie stammt ursprünglich aus der Medizin und bedeutet Miterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen). In der italienischen Kunsttheorie des 15. Jahrhunderts wurde versucht, die Affektenlehre der Farben mit der Musiktheorie zu harmonisieren. Die Affektenlehre beschäftigt sich damit, wie bestimmte Stimuli – akustische und visuelle – die Seele des Zuhörers und Zuschauers bewegen. „Eine schöne Variation deutlich voneinander abgehobener Farben ist für die Augen das, was eine klar strukturierte Musik für die Ohren bedeutet“, das erkannte 1587 der italienische Philosoph Armenini. Ziel der künstlerischen Aktivität ist es, eine „wunderbare Verschmelzung“ von Sinneseindrücken entstehen zu lassen – eben das Gesamtkunstwerk.

Auch im Kino gibt es immer wieder Versuche, den synästhetischen Effekt zu erhöhen: Denken wir an das 3D Kino, das Geruchskino eines John Waters (*Polyester*), das Rüttelkino, das interaktive Kino mit dem „Pistolengriff“ am Sitz, das IMAX Kino.

Oper und Film – Gewalt, Serienprinzip und visuelle Mehrschichtigkeit prägen beide Gattungen. Koch vergleicht Oliver Stones *Natural born Killers* mit einer Amsterdamer Operninszenierung von Peter Greenaways *Rosa*. Hier wie dort: Blutüberschwemmte Bildfläche, Ästhetik des Blutbads, das genüßlich obsessive

Auflisten von Opfern, die mediale Irritation von Handlungs- und Anspielungsebenen. In *Rosa* geht es um einen von zehn ermordeten Komponisten, um ein makabres mathematisches Kalkül. In *Natural born Killers* brüstet sich das Killer-Paar mit der Zahl ihrer getöteten Opfer: Gewalt im Serienprinzip. In *Pulp Fiction* verrichtet das Killer-Duo unentwegt seine blutige Arbeit. Wo alles zur Nummer wird, ist die Reihenfolge austauschbar. Die Umkehrbarkeit führt zur völligen Auflösung des Realitätsprinzips. So wird der von John Travolta gespielte Gangster erschossen, als er auf dem Klo sitzt, um kurz danach, fröhlich auferstanden, seinen tödlichen Job fortzuführen. Dem Tod ein Schnippchen schlagen – das hat etwas von Kasperle und Grand Guignol. Wenn der Tötungsakt zum Simulacrum wird, löst sich die Konnotation des Bösen von ihm ab.

II. These

Wenn wir über die Darstellung von Sexualität und Gewalt sprechen, sprechen wir immer auch über uns selbst.

Die Topoi Sexualität und Gewalt sind zu eng mit dem verbunden, was wir als Kernbereich unserer Person empfinden, als daß wir je von ihnen absehen könnten (Gewalt ist hier in ihren beiden Aspekten gemeint: als aktives Aggressionshandeln, das im Tötungsakt kumuliert sowie als passives Leidenserlebnis, dessen Endpunkt der eigene Tod ist). Sage mir, wen du begehrt, was du begehrt und wie du begehrt, und ich sage dir, wer du bist – so lautet das Credo der nachfreudianischen Identitätstheorie. Sexualität ist so sehr ein Bestandteil moderner Identität geworden, daß Menschen, deren Identitätsempfinden nicht mit ihrem sexuellen Geschlecht übereinstimmt, sich großen Strapazen unterziehen, um als Transsexuelle Identität und Geschlecht zur Deckung zu bringen. Auch das in Mode gekommene Outing von Homosexuellen hängt mit dieser Vorstellung zusammen. So wie wir uns über uns selbst nur dann ohne Verleugnung Aufklärung verschaffen, wenn wir uns als sexuelle, als aggressionsfähige und als sterbliche Subjekte anerkennen, so läßt sich auch im Umkehrschluß sagen, daß wir nur dann über die Darstellung von Sexualität und Gewalt (im Film) in aufgeklärter Weise sprechen können, wenn uns die Nichthintergebarkeit der eigenen Verwicklung in das Sujet bewußt ist. Biographische Er-

fahrung, religiöse Überzeugungen oder Restüberzeugungen, weltanschauliche Vorstellungen von „Normalität“, persönliche Wertentscheidungen und Tabus prägen die individuelle Haltung und damit unser Urteil über das Dargestellte. Film konfrontiert uns mit unseren eigenen Idiosynkrasien, Abneigungen, Überempfindlichkeiten.

Ein Film, der für erhebliche Verstörung gesorgt hat, ist *Salo oder die 120 Tage von Sodom* von Pierre Paolo Pasolini, der im November 1975, kurz nach seinem gewaltsamen Tod, uraufgeführt wurde. Seit Ende der 60er Jahre entstanden eine Reihe von Filmen, die bewußt mit einem zentralen Tabu der Nachkriegszeit brachen, die Darstellung des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus betreffend, u. a. *Götterdämmerung* von Lucino Visconti (1969), *Der Konformist* von Bernardo Bertolucci, (1969), *Sieben Schönheiten* von Lina Wertmüller (1975), *Der Nachtportier* von Liliana Cavani (1973). Diese Filme implizieren eine individualpsychologische Verschränkung von Sexualität und faschistischer Gewaltherrschaft. Sie stellen die Frage nach der Attraktivität des Faschismus, nach der Lust im und am Grauen der Vernichtung. Der Nationalsozialismus wird dargestellt als Tummelplatz sexueller Libertinage, das Konzentrationslager als Ort sadistischer Orgien. Saul Friedländer hat diesen „neuen Diskurs“ über den National-

Salo oder die 120 Tage von Sodom.



sozialismus in seinem Buch *Kitsch und Tod* kritisch untersucht. *Salò* nun stellte einen Grenzfall der Tabuverletzung dar, der auch in der Bundesrepublik zu gerichtlichen Auseinandersetzungen führte. 1976 wurde er verboten und erst 1978 durch ein BGH-Urteil, das in diesem Fall den Kunstvorbehalt Art. 5 GG als höchstes Rechtsgut einstuft, freigegeben. Kurz zum Inhalt: Historische Verortung des Geschehens ist die faschistische Republik Salò am Gardasee, die vom 17.04.1944 bis zum 25.04.1945 realiter existiert hat. Dort werden all' jene Verbrechen ausgeübt, die de Sade in seinem Roman *Die 120 Tage von Sodom* beschreibt – grenzenlos libertäre Phantasien über eine zu jedem Sadismus bereite mechanisierte Sexualität. Pasolini geht es um eine Deutung des Faschismus; in *Drei Höllenkreisen der Leidenschaft, der Scheiße und des Blutes* steigern sich Brutalität, Ekel und Schmerz. Passionen im doppelten Sinn werden inszeniert: Leidenschaften, die anderen Leiden schaffen. „In der Macht“, so Pasolinis gesellschaftskritischer Impetus, „egal welcher Macht, ist etwas Bestialisches. Sie macht nichts anderes, als die primitivste und blindeste Gewalt der Stärkeren gegen die Schwachen zu sanktionieren.“ Die Kritik reagierte seinerzeit ratlos bis ablehnend: „kinematographische Verzweiflungstat“, „abgründiger Pessimismus“, „übelster Akt von seelischem Terrorismus“ wurde dem Werk bescheinigt. Heute gilt der Film als Klassiker der Filmkunst: Kaum verzweifelter ist je eine Kosmologie des Bösen auf der Leinwand entworfen worden.

III. These

Wenn wir über Sexualität und Gewalt sprechen, benennen wir damit auch die zentralen Funktionsweisen des Mediums selbst.

Film ist gewalttätig kraft seines inneren Organisationsprinzips, das ihn technisch und ästhetisch definiert: Kameraperspektive und Montage. Radikalster Vertreter dieser Theorie ist Paul Virilio, der französische Philosoph und Theoretiker der Geschwindigkeit. Ihn interessiert die „Geburt des Kinos aus dem Geist des Krieges“. Die Kamera vervollkommne auf technisch raffinierte Weise die Obszönität des militärischen Blicks, der darin besteht, soviel wie möglich zu sehen, ohne selbst dabei gesehen zu werden. Die Kamera brachte eine (zentralperspektivische) Ordnung in das „Chaos des

Sehens“ – die Perspektive der Kamera gilt autoritativ für alle. Die Kamera „beerbte“ gewissermaßen die Perspektivik der Renaissance, in der zum ersten Mal die Position des Schöpfers und des Konsumenten eines Kunstwerks identisch werden. Wir sehen im Kino nur das, was die Kamera uns zeigt, und wir sehen es nur so, wie die Kamera es uns zeigt (anders als im Theater, wo jeder aus seiner (Sitz-)Perspektive durchaus etwas anders sehen kann). Die Erzählperspektive im Film ist immer die der Kamera. Die Wirkung eines Films hängt davon ab, in welchem Maße ein Zuschauer der Suggestibilität der Kameraperspektive erliegt.

Die Kamera packt die Zuschauer bei einer sehr fundamentalen Begierde – der Schaulust. Schon die ersten Film- und Kinotheorien haben das Spezifische des Mediums in der Dimension des Blicks und der Schaulust erkannt. So schreibt Walter Serner 1991: „Und schaut man dahin, von wo dem Kino der letzte Groschen zufliegt, in diese seltsam flackernden Augen, die weit in die Geschichte der Menschheit zurückweisen, so steht es mit einem Mal riesengroß da: Schaulust...“

Nicht die harmlose, der nur Bewegung oder nur Farbe oder beides alles ist, sondern die, welche eine furchtbare Lust ist und nicht weniger gewaltig als die tiefste; die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist.“

In der Schaulust waltet ein Omnipotenztraum. Der Zuschauer wähnt sich als Schöpfer und Vernichter von Bildern. Der Film produziert den Zuschauer, und die Zuschauer produzieren den Film. Wir produzieren den Effekt, den die Bilder in uns auslösen, wir sind Konsumenten und Produzenten zugleich – Täter und Opfer in einem.

Das Kameramaterial wird durch die Montage erst zum Film. Der Schnitt bestimmt den Rhythmus des Films, seinen dramaturgischen Aufbau. „Durch Montage vermag der Film alles: Zusammenhänge zu stiften oder zu zerreißen, Widersprüche zu versöhnen und Konsistentes zu zerschlagen, Harmonien aufzusprengen und Gegensätze aufzuheben“ (Ralf Schnell: Gewalt als Problem filmischer Ästhetik). „Diskontinuierliche Bilder lösen in kontinuierlicher Folge einander ab“ – so definierte

Walter Benjamin die dialektische Struktur des Films. Seine „Schockwirkung“ – so Benjamin – beruhe darauf, das unentwegt neue Bilder die soeben gesehenen verdrängen, so daß der Zuschauer zur ständigen Kombination der filmischen Bilder gezwungen wird. Diese Leistung des Rezipienten läßt so den berühmten „Film im Kopf“ entstehen. „Das, was wichtig ist, liegt in den Schnitten“, sagt Alexander Kluge, „das heißt, das, was nicht zu sehen ist, transportiert die Wahrnehmung.“

Der Film *Peeping Tom* von Michael Powell (1960) liefert eine brillante visuelle Reflexion über den verhängnisvollen triebdynamischen Zusammenhang zwischen Gesehenwerden und Getötetwerden. Ein junger Photograph ermordet eine Prostituierte mittels eines Stilets, das er an seiner Super-8-Kamera angebracht hat. Er filmt, während er tötet, und er tötet, während er filmt. Als Zuschauer rutschen wir in eine zweifache Kameraperspektive, in die des Films und die des Mörders. Eine komplex strukturierte Metapher über die Apparateproduziertheit der Bilder. Wie der „psychische Apparat“ (Freud) die inneren Wunschbilder produziert, so produziert die Kamera die Bilder des Mörders, die er braucht, um seine Obsession zu befriedigen. Der aus früher Kindheit traumatisierte Tom kann sich den Objekten seiner Begierden, den Frauen, nur mittels Kamera nähern. Sein Wunsch nach Nähe fällt zusammen mit einem Tötungswunsch. Der entsetzte Blick des Opfers in die Kamera ihres Mörders bricht mit dem Fiktionsvertrag, auf dem das narrative Kino beruht, daß nämlich die Zuschauer den Schauspieler anschauen, die Schauspieler diesen Blick aber niemals erwidern.

IV. These

Wenn wir über die visuelle Darstellung weiblicher Sexualität sprechen, sprechen wir über ein höchst ambivalent besetztes Subthema des patriarchalen Diskurses über die Sexualität.

Der Filmkritiker Georg Seeßlen hat in seinem Buch *Der pornographische Film* den Versuch einer Systematisierung von Sexualdarstellungen im Film unternommen, die im folgenden kurz skizziert wird. Er unterscheidet elf Rubriken oder Sub-Genres:

1. Der erotische Film: Im Grunde jeder Film, im engeren Sinn jene Filme, bei denen erotische Zeichen die Grenze vom Unbewußten zum Bewußten überschreiten, das erotische Zeichen also im Bewußtsein selbst auftritt. Die sexuellen Beziehungen spielen sich auf der Ebene des Metaphorischen ab. Beispiele: Rita Hayworth in *Gilda* (King Vidor, 1946), Marlon Brando in *A Streetcar named Desire* (Elia Kazan, 1951).

2. Sex and crime: Diese Filme inszenieren den Zugang zur Sexualität über die Gewalt, vor allem Kriminalfilme, die Sexualität als Delikt vorführen, das schlußendlich eine Strafe nach sich zieht. Die Filme sind in der Regel sehr moralisch, die Ausschweifung wird inszeniert und anschließend abgestraft. Beispiele: *Body of Evidence* (Ulli Edel, 1992), *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1991).

3. Nudies: Dabei handelt es sich um Filme, die nach Vorwänden suchen, nackte Frauen zu zeigen. Männer tauchen eigentlich nur als Randfiguren auf, als komische Voyeure beispielsweise. Der Genitalbereich ist kaum zu sehen, die Konzentration des Blicks richtet sich ganz auf die Brüste. Nacktheit wird mit Sexualität gleichgesetzt. Beispiele: Skandinavische FKK-Filme wie *Sie tanzte nur einen Sommer* (Arne Mattson, 1951), Filme von Russ Meyer, beginnend mit *The Immoral Mr. Teas* (1958).

4. Sexploitation Movies: Diese Filme beuten den sexuellen Aspekt eines Films hemmungslos aus, eine Art Trash-Version des erotischen Films.

5. Sexfilme: Sie inszenieren den nackten weiblichen Körper in expliziten, simulierten Sexszenen. Das Versprechen auf realen Verkehr wird ständig evoziert, aber niemals erfüllt. Der Blick in den weiblichen Körper hinein, in das Genital, den Ort der männlichen Lust und Herkunft zugleich, wird nicht gewährt. Männliche Genitale sind kaum, niemals in erigiertem Zustand zu sehen. Der Höhepunkt der Sexfilmproduktion lag in den 60er und 70er Jahren. In Deutschland gab kurioserweise der Bundesgesundheitsminister den Startschuß mit seiner Beteiligung an der Produktion des Aufklärungsfilms *Helga* (Erich Bender, 1967), der sich – auch im Ausland – als Kassenschlager erwies. Die deutschen Sexfilme rühmten sich,

„gesund“ und „sauber“ zu sein. Es folgte Oswald Kolle mit seinen *Wunder der Liebe*-Filmen. Angeregt durch den Erfolg des *Kinsey-Reports* als Buch entstanden die Fülle der „Schulmädchenreports“, „Krankenschwesterreports“ etc.

6. Fake-Pornos: Sie simulieren den Geschlechtsverkehr.

7. Mainstream-Pornos: Verkehr in allen Variationen als Nummernregie mit unbekanntem Aktrizen und Akteuren.

8. Star-Pornos: Filme mit bekannten Darstellerinnen, die offen zu ihrer Tätigkeit stehen: Teresa Orlowski, Tracy Lords, Foxy Lady.

9. Spezial-Pornos: Sie bedienen bestimmte sexuelle Ausrichtungen, z. B. Leder, Gummi, SM und Homosexuelle.

10. Amateur-Pornos.

11. Verbotene Filme.

Soweit die Klassifikation von Georg Seeßlen. Im pornographischen Universum gibt es alles, nur keine Liebe, keine Eifersucht und kein anderes Gefühl als das der sexuellen Lust. Im pornographischen Kino, so die Analyse der Bochumer Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch, schneidet die instrumentelle Vernunft die Sinnlichkeit auf das ihr adäquate Maß zurecht. Die Körper werden gesehen als letztlich technische Apparate der Lustmaximierung, die einzelnen Personen als interessegeleitete, isolierte Monaden, die soviel Lust als möglich für sich selbst realisieren wollen. In der Maschinenmetaphorik de Sades wird der menschliche Körper als eine Art Perpetuum mobile der Lust in Szene gesetzt – ein gleichsam taylorisiertes, also hoch arbeitsteilig organisiertes Verfahren (nacheinander „bearbeiten“ mehrere Männer eine Frau und umgekehrt) zur Endfertigung des Produkts „Lust“. Der Ausdifferenzierungsprozess der Gesellschaft führt zur völligen Verselbständigung der Schaulust ohne jede sexuelle und/oder soziale Praxis. Der pornographische Film bedient eine Sehnsucht nach anonymer Lust, nach einem „Außer-sich-Sein“ im Sexus ohne jegliche soziale oder emotionale Verwicklung. Insofern enthält er auch ein Stück sexuelle Utopie. Der pornographische Film zeigt

Bilder realer Vorgänge in einer Form, die sonst keines Menschen Auge wahrnimmt. Ein französischer Kritiker, Yann Lardeau, formuliert in den *Cahiers du Cinema*: „Die Kamera zeigt die Sexualität des Mannes und der Frau, wie man sie nie gesehen hat, wie niemand sie sehen wird, und wie sie vielleicht gar nicht existiert.“

V. These

Nicht die Medien erzeugen die Gewalt, sondern „in der Welt sein heißt, in der Gewalt sein“ (Peter Sloterdijk).

Wir leben in einer unfriedlichen Welt. Abbau von Gewalt, friedfertige Lösungen, konsensstiftende Kompromisse bleiben angesichts der realen Gewaltverhältnisse (innerhalb der Personen, zwischen den Menschen, innerhalb der Gesellschaft, zwischen den Staaten) gleichsam kontrafaktische ethische Postulate. In der medienpädagogischen Diskussion gewinnt man manchmal den Eindruck, alle Gewalt ginge vom Bildschirm bzw. von der Leinwand aus. Aller Simulationstheorien zum Trotz halte ich die Medien immer noch für ein Produkt der Gesellschaft und nicht für den Produzenten von Gesellschaft.

Gewalt im Kino ist so alt wie das Kino selbst. Als die ersten Zuschauer vor 100 Jahren aus dem Zuschauerraum rannten, weil sie befürchteten, der Zug, der auf der Leinwand auf sie zufuhr (für damalige Verhältnisse: raste), würde sie überrollen. Die unlängst entbrannte Diskussion um den Film *Natural born Killers* von Oliver Stone (1994) spiegelt die enorme Bandbreite der Standpunkte bezüglich der Darstellung von Gewalt im Kino. Die Bundeszentrale für die politische Bildung hat sie gut dokumentiert. *Natural born Killers* ist bei Licht betrachtet nicht grausamer als viele andere amerikanische Filme, neu ist allerdings seine Machart. 3.000 Schnitte auf 120 Minuten Laufzeit, das heißt, die „Lebenszeit“ einer einzelnen Einstellung beträgt im Durchschnitt 2,4 Sekunden. Mehr als 60 Musiktitel, das bedeutet eine unentwegt wechselnde Soundattacke auf das Trommelfell, verbunden mit Hunderten von Schüssen. Ein totaler Angriff auf sämtliche Sinne. Die Extremreaktionen auf den Film halten ihn entweder für den „Appell des Satan“ oder für einen „Ruf der Cassandra“. Sie werfen dem Film vor, zu reproduzieren, was er vordergründig kritisiert, nämlich die fatale Attraktivität des Tötungsrauschs für eine sen-



Die Darstellung beziehungsloser Sexualität ist keine Erfindung unseres Jahrhunderts: Illustration aus dem Roman „Justine“ von D. A. F. de Sade, 1792.

sationsgeile Mediengesellschaft. Andere Stimmen halten den Film für ein grandioses Gesellschaftsportrait, verbunden mit einer impliziten Warnung, daß es so kommen könnte, wenn wir nicht alle miteinander etwas verändern in dieser Weltgesellschaft.

VI. These

Es gibt keine wissenschaftlichen Aussagen über die Wirkung von Filmen auf das Leben von Menschen.

Es gibt empirische Untersuchungen von Teilzusammenhängen, mehr oder weniger belegbare Wirkungsvermutungen, psychologische Hypothesen und Theorien – wichtige Bausteine zur Zusammensetzung einer Meinung, einer Beurteilung der diskutierten Problematik. Aber das vermutlich ausschlaggebendste Element ist die persönliche Haltung jeder Betrachterin, jedes Betrachters, und die ist in hohem Maße zeitgebunden. Wir alle kennen in der FSK die Argu-

mentation der „veränderten Zeitumstände“. 1967 gab die FSK den Film *Morgen ist ein neuer Tag* von Otto Preminger (1966) frei ab 16 Jahren. Ein Südstaatenfamilienmelodram, in dem Jane Fonda eine leicht beschränkte southern belle spielt, die ab und an einen über den Durst trinkt und dann gerne im Salon ihren Kopf in den Schoß ihres – ansonsten ungeliebten – Ehemanns legt. Die FSF hat den Film mittlerweile problemlos für das Nachmittagsprogramm freigegeben. Im Gutachten der FSK vom 16.08.1967 heißt es: „Die Mutter des Jungen steht in der Konfliktsituation rationaler und emotionaler Kritik des Ehemanns einerseits und sexueller Hörigkeit andererseits. ... Eine weitergehende Freigabe jedoch kann besonders wegen der gespaltenen Handlung der Mutterfigur nicht verantwortet werden, da Angehörige der jüngeren Altersgruppen die Konfliktsituation nicht verstehen und in der Entwicklung ihrer sittlichen Maßstäbe beeinträchtigt werden könnten.“

Eine letzte – persönliche – Bemerkung zum Schluß: In den Prüfsitzungen sind es meiner Beobachtung nach häufig Männer, die als erstes die Stimme erheben und eine frauenfeindliche Darstellung, eine Inszenierung von Frauen als Sexualobjekt auf der Leinwand ausgemacht haben. Ein Fortschritt? Eine neue Sensibilität? Vorauseilender Gehorsam? Oder feiert hier ein sexualfeindlicher Puritanismus fröhliche Urstände, der Frauen am liebsten asexuell und ohne Verlockung imaginiert?

Christiane von Wahlert, von Hause aus Sozialwissenschaftlerin, ist Betriebsdirektorin des Theaters am Turm (TAT) in Frankfurt a. M. und Prüferin der FSF und FSK.

Literatur:

- Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.):**
Zündstoff – Kino der Gewalt. Arbeitshilfen für die politische Bildung.
Januar 1995.
- Gerhard R. Koch:**
Video, Blut und Zahlen. Gleich grausam: Analogien von Film und Musiktheater.
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. März 1995.
- Gertrud Koch:**
Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film.
Basel/Frankfurt 1989.
- Ralf Schnell (Hrsg.):**
Gewalt im Film.
Bielefeld 1987.
- Georg Seeblen:**
Der pornographische Film.
Frankfurt/Berlin 1990.
- Walter Serner:**
Kino und Schaulust.
In: Anton Kaes (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929.*
Tübingen 1978.
- Paul Virilio:**
Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung.
München/Wien 1986.