

## **Wie erzählen von Liebe, Eros, Begehren und Sexualität? Von Zensur und Blickwechsel**

Von Wolfgang Luley und Sonja Toepfer<sup>1</sup>

Boticellos „Geburt der Venus“ zitierend, lässt Terence Young Honey (Ursula Andress) dem Meer entsteigen, und sie trifft James Bond (Sean Connery), einen Gentleman<sup>2</sup> und Lebemann im Auftrag seiner Majestät.

Boy meets girl. Eines der Kernthemen des Tratsches, von Literatur, Malerei, Theater und Liedern. Was gibt es Aufregenderes als das Aufeinandertreffen von Mann und Frau? Wie von diesem uralten Thema öffentlich und immer wieder aufs Neue fesselnd erzählen? Hinter vorgehaltener Hand gibt es keine Regeln, öffentlich jedoch stets nur unter Konventionen einschließlich Tabus<sup>3</sup>.

Und davon ist das Kino wie die anderen Künste nicht ausgenommen. Noch dazu, als das es als Schmuttelkind auf dem Jahrmarkt zur Welt kam.

Die folgenden Überlegungen gelten zwar vornehmlich dem klassischen Hollywoodkino, das von einem männlichen Blick auf Liebe, Erotik und Sexualität geprägt ist aber inzwischen auch von einem weiblichen Blick auf die Geschlechter beeinflusst worden ist. Nicht thematisiert wird der Pornofilm, die plane Abbildung von Kopulationen ohne eine Story; homosexuelle Beziehungen<sup>4</sup> und der Undergroundfilm<sup>5</sup> mit seinen Tabubrüchen und seiner formalen Avantgarde.

Das ambitionierte Kino erzählt von der Sehnsucht der Menschen nach einem >Bigger than life / Mehr des Lebens<, welches dem status quo von staatlich und gesellschaftlich sanktionierten Standards als lebensfördernd in Frage stellt. Liebe, Eros und Sexualität, welche die Person in ihrem Kern prägen, gehören zentral dazu. Dies geht nicht ohne inhaltliche und formale Provokation. Vom künstlerischen Selbstverständnis ist der Konflikt zwischen den Aufbruch suchenden Künsten und den beharrenden Kräften der öffentlichen Ordnung strukturell vorprogrammiert.

Das erotische Flair und das knisternde Spiel zwischen den Menschen, die sich zueinander hingezogen fühlen, kann eigentlich nur durch Auslassungen und Verweise sichtbar gemacht werden. Dies ist im Medium Film – wenn es subtil und künstlerisch gelungen geschieht (streichen: Komma,) – am besten möglich meint Adou Kyrrou: „Und zum Film zu kommen: ich glaube, dass er von vorneherein das tauglichste Mittel gewesen ist, um die Erotik

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle sei Johannes Horstmann, Studienleiter an der Katholischen Akademie Schwerte, für seine konstruktive Kritik herzlich gedankt.

<sup>2</sup> DR. NO, GB 1962.

<sup>3</sup> Erinnerung sei an das auch heute noch geltende Verbot des Filmkusses in den Hindifilmen.

<sup>4</sup> Hier sei verwiesen für Deutschland auf Rosa von Praunheim und ihre Filme.

<sup>5</sup> Siehe Birgit Hein, Film im Untergrund. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino, Frankfurt/Berlin/Wien 1971.

auszudrücken“<sup>6</sup>. Dabei sind es die genuin filmischen Mittel, die Erotik in vielfältiger Weise visualisieren: „den Rhythmus der Montage, den Fluß der Bilder und Töne, die Suggestion einer Bewegung, das Timbre einer Stimme, die Wirkung der begleitenden Musik, Valeurs im Dialog und das Raffinement in dem Aufbau einer Sequenz“<sup>7</sup> Diese Darstellung von Erotik zog sich durch die Filmgeschichte, denn erst „unter dem Zwang, Tabus und moralische Konventionen zu respektieren, entwickelte das Kino die erfindungsreiche Kunst der Zeichen, Winke, Chiffren und Signale, der doppelbödigen Entsprechungen und verlockenden Sinngestalten“<sup>8</sup> (Streichen: Punkt.): Es geht um Eindeutigkeit im Gemeinten, aber in einer symbolische bzw. allegorische Darstellung im Konkreten. „Nur der Sex ist eindeutig, direkt, unverblümt. Die Erotik dagegen ist das frivole Ungefährere, das stimulierende Drumrum, das Davor und Danach; eher das Verbergen als das Enthüllen, mehr die Ausparung als das offenkundig Gezeigte und Mitgeteilte, keusch Verschleiertes statt drastisch Offenbartem“<sup>9</sup>.

### **Subversive Phantasie**

#### **Kreativität wider verengender öffentlicher Reglementierung der Geschlechterbeziehung**

Seit Beginn der der Kinematographie gab es Bestrebungen nach Verteidigung der öffentlichen und privaten Moral gegen sittliche Gefährdungen, die vom Film ausgehen würden. 1899 kam es in Großbritannien zur ersten aktenkundigen Strafverfolgung eines „unmoralischen“ Films. Für Deutschland sei auf die Kinoreformbewegung mit ihrem Kampf gegen ‚Schmutz und Schund‘ in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg verwiesen. Die Sitten- und Aufklärungsfilm der zensurlosen Jahre 1918/1919 führten zum Reichslichtspielgesetz vom Mai 1920 mit seiner ex-post-Zensur.

Die wirkmächtigste Reglementierung neben den nationalen Zensuren mit ihren regionalen Gültigkeiten wurde der Production Code (Hays Code) in den USA wegen der Marktstellung Hollywoods in der Welt. Der Hays Code wollte „Schmutz und Schund“ prohibitiv von der Leinwand verbannen. Das Engagement der „Legion of Decency“ führt dazu, dass ab 13. Juni 1934<sup>10</sup> die Production Code Administration tätig wird: Alle Drehbücher mussten bei ihr eingereicht werden, jeder Film erhielt einen Genehmigungs-Stempel. Kinos und Regisseure, die sich der Kontrolle nicht unterwarfen, drohten Strafen bzw. Berufsverbot. Ab 1952 wurde der Code durch ein Urteil bzgl. „Amore – Das Wunder“ von Rossellini<sup>11</sup> (Freiheit der Kunst als höheres Gut) in seiner Wirkung eingeschränkt und 1967 abgeschafft und 1968 durch eine bis heute gültige Einstufungen (z. B. x-Rated) abgelöst.

---

<sup>6</sup> Zitiert nach: George Bataille, Die Erotik. München 1994, 295.

<sup>7</sup> Wolf Donner / Jürgen Mennigen, Signale der Sinnlichkeit – Erotik im Film, München 1989, 13.

<sup>8</sup> Ebd., 9f.

<sup>9</sup> Ebd., 19.

<sup>10</sup> Genannt wird auch der 01.07.1935.

<sup>11</sup> L'AMORE, I 1947/48.

## Von Zensur und Blickwechsel in EROS UND FILM

Auch nach der Abschaffung des Hays Code nutzen Regisseure weiterhin die Chiffren und Symbole, die sich im Laufe der Kinogeschichte bewährt hatten, denn nackte Haut oder explizite Sexszenen führen nicht unbedingt dazu, dass sich das Publikum erotisch in den Bann gezogen fühlt. Pornografie, gleich ob in Büchern, in Photos oder im Film, hinterlässt immer das Gefühl des Unbefriedigtseins. Deshalb immer mehr, immer härter, Grenzen des Darstellbaren und Sagbaren ständig hinausschiebend: vom fiktiven Softporno zum fiktiven Hardcore, vom diesem zur ‚inszenierten‘ Ablichtung realer Geschehnisse von Sex, Vergewaltigung, Mord etc.

Durch den Hays Code, wie durch Zensur allgemein, gerieten filmgeschichtlich Erotik und Sexualität jedoch noch mehr ins Zentrum des Interesses künstlerischer Herausforderung; erst durch Repression und Tabus konnten Eros und Sexus Mythen des Kinos werden. Es gab zwar schon vor dem Production Code erotische Chiffren und Symbole des Films und im Film, durch den Hays Code wurden sie jedoch verbindliche Grammatik: „der Code hatte außerhalb des Films kaum Einfluß, und im Kino hatten die Leute bald genauso viel Spaß an den raffinierten Umgehungen der strengen Bestimmungen wie zuvor an den nunmehr verbotenen Freizügigkeiten“<sup>12</sup> in Wort, Bild und Gesten. Eine verschworene Komplizenschaft zwischen Filmemachern und Publikum, die prickelnder sein kann als Direktheit.

Der Production Code regelte unter anderem:<sup>13</sup>

### a) Verbote:

- Jede anzügliche und unanständige Nacktheit, sei es in offener Darstellung oder lediglich durch Zeigen der Schattenbilder, oder jede schmutzige und anzügliche Bemerkung darüber von Seiten anderer Charaktere im Film
- Irgendwelche Hinweise auf eine geschlechtliche Perversion
- Hygiene des Geschlechtslebens und Geschlechtskrankheiten
- Geschlechtsteile von Kindern

### b) Besondere Sorgfalt sollte aufgewendet werden bei:

- Das Verkuppeln von Frauen oder wie Frauen sich selbst verkaufen
- Vergewaltigung oder versuchte Vergewaltigung
- Brautnachtszenen
- Mann und Frau zusammen im Bett (Zwischen den Betten der Eheleute steht ein Nachtkästchen)
- Bewusste Verführung von jungen Mädchen
- Die Einrichtung der Ehe
- Ausgedehnte oder wollüstige Kusszenen, besonders, wenn einer der Darsteller ein prominenter Filmstar ist

---

<sup>12</sup> Raymond Durgnat, Sexus, Eros, Kino. 60 Jahre Film als Sittenspiegel. München 2. Aufl. 1967, 48.

<sup>13</sup> Zum Production Code siehe Kerstin-Luise Neumann, „Production Code“. In: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, 468f.

## Von Zensur und Blickwechsel in EROS UND FILM

Der Code hat dazu beigetragen, dass die Kreativität der Filmemacher - nicht nur in den USA - angeregt wurde, Liebe, Erotik und Sexualität so in Szene zu setzen, dass sie einerseits vor den Zensoren bestehen konnten und andererseits doch so eindeutig waren bzw. sind, die Fantasie der Zuschauer anzuregen: „Subtile Metamorphosen auf der Leinwand und die Orgie der geballten Phantasie im Parkett“<sup>14</sup>.

Alfred Hitchcocks *Der unsichtbare Dritte*<sup>15</sup> ist eng den Hays Code angelehnt. Am Ende des Films küsst Roger Thornhill (Garry Grant) im Zugabteil seine Geliebte (Eva Maria Saint), und beide gleiten aufs Bett nieder – Schnitt und der Zug, in dem sie sich befinden, rast in einen Tunnel. Der Fantasie des Zuschauers bleibt es überlassen, ob man dies nur zugverkehrstechnisch interpretiert ... Das gebräuchlichste Stilmittel ist der Schwenk der Kamera weg vom niedersinkenden Paar hin zu den Wolken, aufs Wasser, zu einem Blick aus dem Fenster. In gelungenen Filmen werden solche Bilder zu verweisenden Metaphern. Gustav Machaty lässt die Kamera beim Liebesakt sich der Fensterscheibe zuwenden (*Erotikon*): dort fließen die Regentropfen ineinander – stellvertretend für die Vereinigung der Körperflüssigkeiten.<sup>16</sup> - In *Ryans Tochter*<sup>17</sup> strahlt die Sonne über dem Paar als Kreuz durch die Blätter eines Baumes. Zustimmung Gottes zu einer nicht legalen Beziehung?

Alltägliche Verrichtungen werden verdichtet. In *Die Falschspielerin*<sup>18</sup> bringt die Betrügerin Jean (Barbara Stanwyk) den schüchternen Wissenschaftler Charles (Henry Fonda) dazu, ihr ein Paar neue Schuhe auszusuchen und anziehen. Er kniet vor ihr, und sie lässt ihren Charme, verbunden mit einem wirkungsvollen Parfüm, offensiv spielen: Der schüchterne Millionärssohn zieht ihr erst den linken, dann den rechten Schuh an. Sie zeigt dabei bis zu den Knien ihre Beine, auch die Nähe zu ihrem Dekollete und ihrem Gesicht stürzt Charles in eine große Verwirrung – ohne explizit zu werden, kommt die erotische Atmosphäre deutlich zum Ausdruck.

In *Die Reifeprüfung*<sup>19</sup> gelingt es Mike Nichols, eine erotische Atmosphäre zu kreieren, ohne explizit das sexuelle Verhältnis der beiden Protagonisten ins Bild zu setzen. „Würdest Du mir bitte den Reißverschluss öffnen“ und „Bringst Du mir bitte meine Handtasche rauf“ sind zwei Fragen, die den 20-jährigen Studenten Ben (Dustin Hoffman), ziemlich in Verwirrung stürzen und ihn in das Zimmer von Elaine, Mrs. Robinsons Tochter, locken. Mrs. Robinson (Anne Bancroft), etwa doppelt so alt wie Ben, kommt nackt in Elaines Zimmer und stellt sich vor die Tür. Wir sehen hauptsächlich den Blick von Ben, ohne dass die Kamera Mrs. Robinson ganz von vorne zeigen würde. Nur kurze Einsprengsel von nackter Haut schneidet Nichols ein. - Eines Tages will Ben das Verhältnis beenden, er hat sich bereits angezogen, um zu gehen. Als jedoch

---

<sup>14</sup> Wolf Donner / Jürgen Mennigen, *Signale der Sinnlichkeit – Erotik im Film*, München 1989, 11.

<sup>15</sup> NORTH BY NORTHWEST, GB 1959.

<sup>16</sup> CSR 1929. – Siehe: Daniel Kothenschulte, All is full of Love. Die besten Sexszenen der Filmgeschichte. In: *Dummy – Gesellschaftsmagazin*, Nr.6, SEX, 2005, 28f.

<sup>17</sup> RYAN'S DAUGHTER, GB 1969/70, Regie: David Lean.

<sup>18</sup> THE LADY EYE, USA 1941, Regie: Preston Sturges.

<sup>19</sup> THE GRADUATE, USA 1967.

## Von Zensur und Blickwechsel in EROS UND FILM

Mrs. Robinson ihre Strümpfe anzieht, wird dadurch das Begehren von Ben wiedererweckt, er bleibt und entkleidet sich wieder. Die Inszenierung des Anziehens der Strümpfe, verdeutlicht die begehrende Herausforderung, den die attraktive Freundin seiner Eltern auf Ben ausübt. Später führt Ben Elaine (Katharine Ross), um sie ein- für allemal loszuwerden, in einen Striptease-Schuppen. Dort wedelt eine fast unverhüllte Tänzerin mit an ihren Brustwarzen befestigtem Schmuck dicht hinter Elaines Kopf herum. Beim Vergleich dieser Sequenz mit jenen Episoden von Ben und Mrs. Robinson wird auch hier deutlich, dass die sublimale Variante, Erotik zu visualisieren, wesentlich wirkungsvoller als die explizite Ablichtung von Sex bzw. Nacktheit ist.

In *Berüchtigt*<sup>20</sup> hält sich Hitchcock äußerlich streng an den Production Code: Die Münder der beiden Verliebten (Garry Grant, Ingrid Bergman) berühren sich nicht länger Telefonat zu führen. Er nutzt aber jede Gelegenheit, sich wieder den Lippen seiner Geliebten zuzuwenden. Keine Berührung dauert länger als drei Sekunden: Durch die häufigen Unterbrechungen fühlt sich der Kuss aber wie der längste Kuss der Welt an, auf alle Fälle entwickelt er ein großes erotisches Potential.

Der Lubitsch-Touch setzte in den 1930/40er Jahren den Maßstab für das augenzwinkernde Unterlaufen der Konventionen, für den uneindeutig-eindeutigen- und den unernsten-ernsten subversiven Umgang mit Liebe, Moral, Erotik und Sexualität, an dem andere sich maßen und messen ließen. Bei einer Party in der Wohnung von Gildas (Miriam Hopkins) Ehemann Max tauchen ihre beiden Freunde Tom (Frederic March) und George (Gary Cooper) als ungebetene Gäste auf. Sie treffen Gilda im Schlafzimmer, die sich langweilt. Die drei werden im Bett von Max (Edward Everett Horton) bei einer *Serenade zu Dritt*<sup>21</sup> überrascht. Obwohl sie korrekt bekleidet sind, kommt durch Dialog, Mimik und Gestik jene aufgeladene erotische Atmosphäre, die die drei verbindet, zum Ausdruck. Zum Schluss ist das Terzett (Vorschlag: Trio) wieder vereint, Gilda küsst beide und fordert mit verschmitztem Lächeln: „Sex muss selbstverständlich unterbleiben“. Ohne Nacktheit und Sexszenen gelingt es Lubitsch meisterhaft, erotische Kräfte in Bilder als ein design for living zu übersetzen, die keine Zensur beanstanden könnte. - Mit der Screwball-Comedy mit ihrem Akzent auf dem geschliffenen Dialog entstand sogar ein Subgenre, das bis heute Komödien beeinflusst.

---

<sup>20</sup> NOTORIOUS, USA 1946.

<sup>21</sup> DESIGN FOR LIVING, USA 1933, Regie: Ernst Lubitsch.

## **Weibs-Bilder im Wandel**

### **Vom männlichen Blick zur emanzipierten Frau**

„Der erste ausgeprägte weibliche Typus des Kinos war ... erotisch definiert ... der Vamp [verkörperte] eine bedrohliche Sexualität“ (streichen: Punkt.)<sup>22</sup>. Bedrohlich für die Frau? Nein, für den Mann. Der Vamp, die Heroine, das immer lockende Weib, die femme fatale, die Sexbombe: gesellschaftliche Projektionen aus dem Blickwinkel des Mannes zum Leitbild weiblichen Lebens; das „positive“ Gegenüber ist das Heimchen am Herd, die Kinder an der Schürze.

Nicht nur erotische und sexuelle Ausstrahlungskraft kennzeichnet den Vamp und seine Schwestern, sondern wesentlich ein Selbstbewusstsein von einem von männlichen Vorgaben unabhängiges frauliches Lebenskonzept. Das Oszillieren zwischen Heimchen und Frauenrechtlerin kennzeichnet Mae West in ihren Filmrollen.<sup>23</sup> Die von der starken Ausstrahlung der Frauen umfängenen Männer liegen ihnen einerseits fasziniert zu Füßen<sup>24</sup>, andererseits zerstören sie sie aus Angst vor Machtverlust. Letzteres wird am Beispiel Rita Hayworth's mit ihren Filmen *Gilda*<sup>25</sup> und *Die Lady von Shanghai*<sup>26</sup> verdeutlicht.

„Es genügt, wenn Gilda singt, tanzt und einen schwarzen Handschuh abstreift, um mehr Erotik auf die Leinwand zu bringen als andere, die einzig die Handschuhe anbehalten“ (streichen: Punkt.)<sup>27</sup> oder in Metaphern: „... lasziv und von einer auskostenden Sinnlichkeit, die an fließende Lava gemahnt: zugleich zähflüssig und von unglaublicher Hitze“.<sup>28</sup> Dieser Film wurde durch die Liebesgöttin Rita Hayworth „zum Klassiker des sensuellen Kinos allein durch ihre Auftritte“<sup>29</sup>. Hayworth „wirkt erotisch, aber nie ordinär“<sup>30</sup>. Mit *Gilda* war Rita Hayworth auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, die ihr Ex-Mann Orson Welles in *Die Lady von Shanghai* beendete, denn von der Entweiblichung zur domestizierten Lady erholte sich Rita Hayworth nicht mehr. „Welles ... nahm ihr alles, was ihre Identität ausmachte, Tanz und Gesang, ihr angeborenes Talent, er nahm ihr auch jene vitale Kopfbewegung, das flammend rote Versprechen, Ritas Aura, indem er ihre Haare abschneiden und blondfärben ließ“<sup>31</sup>, oder - moderater formuliert - „Die verführerische Diskretion ihrer erotischen Erscheinung mußte neuen Idealen weichen“<sup>32</sup>, z. B. jenem der

---

<sup>22</sup> Adolf Heinzlmeier / Bernd Schulz, Happy-End. Berühmte Liebespaare der Leinwand. Frankfurt/M. 1981, 9.

<sup>23</sup> Siehe Johannes Horstmann, Mae West - Heimchen und Frauenrechtlerin zugleich. Gedanken zur „Hommage to Mae West“ im Filmforum Düsseldorf. In: Filmbeobachter 3 (1978) H. 3, 2f.

<sup>24</sup> Prototyp Prof. Rat in „Der blaue Engel“, D 1930, Regie: Josef von Sternberg.

<sup>25</sup> GILDA, USA 1946. Regie: Charles Vidor.

<sup>26</sup> THE LADY FROM SHANGHAI, USA 1947/48, Regie: Orson Welles.

<sup>27</sup> Paul Werner, Femme fatale und harter Bursche. Darsteller, Typen, Rollen. In: Ders., Film noir – Die Schattenspiele der ‚schwarzen Serie‘. Frankfurt/M. 1985, 136-154, 143.

<sup>28</sup> Martin Rabius, Die Kunst des gewissen Etwas – Zu „Gilda“ von Charles Vidor. In: Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius, „Bei mir bist Du schön“ – Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film, Marburg 1994, 113-120, 119 (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 11).

<sup>29</sup> Meinolf Zurhorst, „Gilda“. In: Günther Engelhard u. a. (Hg.), 111 Meisterwerke des Kinos. Das Video-Privatmuseum. Frankfurt/M. 1989, 171-174, 171.

<sup>30</sup> Marli Feldvoß, Die zweite Haut. In: Apropos Rita Hayworth (Apropos 6), Frankfurt/M. 1966, 7-41, 27.

<sup>31</sup> Ebd., 35f.

<sup>32</sup> Meinolf Zurhorst, „Gilda“, a.a.O., 173.

## Von Zensur und Blickwechsel in EROS UND FILM

Kameradin. *Die Lady von Shanghai* wurde kurz nach *Gilda* gedreht, aber von der Columbia 15 Monate unter Verschluss gehalten und kam erst 1948 in die Kinos. Es passierte trotzdem genau das, was sie verhindern wollte: Der Mythos *Gilda* und die Karriere Hayworths wurde(n?) zerstört, trotzdem lebt sie als *Gilda* im Gedächtnis des Kinos weiter.

Am Beispiel der Rita Hayworth tritt die Verschränkung von innerfilmischer und außerfilmischer Wirklichkeit dieser weiblichen Stars deutlich zu Tage. „Der Mythos der *Gilda* wird zum Gefängnis der Rita Hayworth werden“<sup>33</sup>, denn sie hat einmal desillusioniert gesagt: „Jeder Mann, den ich kannte, hatte sich in *Gilda* verliebt und ist neben mir aufgewacht“<sup>34</sup>. Die Biographien einer Marilyn Monroe oder einer Brigitte Bardot sind durchaus andockfähig. Rebellion und Resignation in ihren Filmen wie in ihrem Leben. Begehrt und gefürchtet zugleich.

Die extremste Form der Zerstörung der als bedrohlich definierten Frau ist der Mord. "Alles was unvollkommen ist, lösche ich aus." Der Mörder, Prof. Warren (George Brent), beobachtet die stumme Frau – Dorothy McGuire (Helen Capel) - im Spiegel. Die Frau – hier als Gattungsbegriff verstanden –, da sie nicht über Sprache verfügt, und diese ist ein wesentliches Merkmal des Menschseins, ist defizitär. Dorothy ist geschautes Objekt und wird dem männlichen Blick unterworfen. Der Blick in *Die Wendeltreppe*<sup>35</sup> ist ein todbringender Blick.

Die Ära der Dominanz dieser auf männlichen Projektionen basierenden „Traumfrauen“ / „Furien“ endete in den 1960/70er-Jahren. Seit dieser Zeit erzählt das Kino das Geschlechterverhältnis zunehmend vom weiblichen Blickwinkel her. Der Racheengel, *Angel of Vengeance*<sup>36</sup>, bringt es auf den Punkt. Die stumme Frau liegt im Müll, geschlagen, mißhandelt, vergewaltigt. Frauen werden wie Waren behandelt, sie werden eingekauft, gekostet, weggeworfen. Belästigt auf der Straße, in Cafés, beim Einkauf, vom Chef. Der Film ist ein Racheinszenario für die unzählig vielen verstummten Frauen, die ihre Fähigkeit verloren haben, sich der Umwelt mitzuteilen. – *Die Stille um Christine M.*<sup>37</sup> zählt auch noch heute zu den wichtigsten und konsequentesten Klassikern des Frauenfilmes. Vier unterschiedliche Frauen töten während eines Boutiquesbesuches eher zufällig den Besitzer des Ladens (Dolf de Vries). Während des Gerichtsprozesses muss die beauftragte Psychologin (Cox Habbema) erkennen, dass mit dem Mord an den Stellvertreter-Mann sich eine ganz andere, emanzipatorische Debatte auftut. Eine der Frauen, Christine M. (Edda Barends), Hausfrau und Mutter von zwei kleinen Kindern, ist verstummt. Im Gegensatz zu den anderen Frauen im Film hat sie ihre Sprache ganz offensichtlich verloren. Sie stellt das zentrale Motiv in diesem Film dar, weil in ihrer Stimmlosigkeit sich die Frauenfrage umso deutlicher zeigt. Die täglichen Verrichtungen im Haushalt haben ihre Verbindung zur Außenwelt

---

<sup>33</sup> Marli Feldvoß, *Die zweite Haut* ... a.a.O., 34.

<sup>34</sup> Zitiert nach: Douglas Keeseey / Paul Duncan (Hg.), *Erotic Cinema*. Köln 2005, 9.

<sup>35</sup> *THE SPIRAL STAIRCASE*, USA 1945, Regie: Robertz Siodmark.

<sup>36</sup> *Die Frau mit der 45er Magnum*, USA 1980, Regie: Abel Ferrara.

<sup>37</sup> *DE STILTE ROND CHRISTINE M.*, NL 1982, Regie: Marleen Gorris.

durchschnitten, der übrig gebliebene Klotz in der weiblichen Identität ist nicht mehr als das totale Schweigen. Der Film endet mit dem überquillenden Lachen der Täterinnen und Psychologin im Gerichtssaal. Die Frauen sind sprachmächtig geworden; sie fühlen sich nicht mehr als defizitär und verweigern sich. Ihr Lachen entlarvt die repressive soziale Ordnung.

### **Liebe und Sexualität**

#### **Der weibliche Blick am Beispiel Das Piano<sup>38</sup>**

Es war der Platz hinter der Kamera, der die Emanzipation von Frauen im Filmgeschäft bewirkte. Mit dem sensationellen Erfolg des Spielfilmes *Das Piano* der Australierin Jane Campion kündigte sich der Durchbruch an. Ein Frauenthema hat nicht nur die Karriereleiter Hollywoods erklettert, - César für den besten ausländischen Film, Oscar für bestes Originaldrehbuch und die Hauptdarstellerin. *Das Piano* ist aber vor allem auch deswegen den Zuschauern im Gedächtnis haften geblieben, weil er das Publikum förmlich in zwei Lager teilte: in jenes, das fasziniert war – und zum größten Teil aus Frauen bestand - und in jenes, in das sich Männer angewidert zurückzogen.

Filme von Frauen sind das Ergebnis psychoanalytischer und frauenspezifischer Selbstreflexionen, so formuliert Laura Mulvey, eine der Begründerinnen der feministischen Filmtheorie.<sup>39</sup> Ihre zentrale These ist, dass die Grundvoraussetzung der Lust am Schauen abhängig vom Geschlecht ist und daher die an die gelungene Kinofilmunterhaltung gestellten Bedürfnisse zwischen Frauen und Männern unterschiedlich sind. Auch wenn sich inzwischen Filmemacherinnen und –kriterinnen vom psychoanalytischen Definitionskanon abgewendet haben, hat die Gewissheit, dass Frauen anders schauen als Männer Schule gemacht.

Schon die Inhaltsbeschreibung des Filmes *Das Piano* bezieht sich zutiefst auf die weibliche Psyche und blendet die männliche Perspektive aus. Inwieweit der Film - ganz im Sinne feministischer Filmtheorie - aus der Entgrenzung der weiblichen Stimme den entgrenzten weiblichen Körper und Eros entwickelt, soll im Folgenden diskutiert werden.

Ada (Holly Hunter) ist stumm und bricht mit Flora (Anna Paquin), ihrer neunjährigen Tochter, im 19. Jahrhundert auf, um eine arrangierte Heirat einzugehen. Sie kommt mit ihr, ihrem Hausstand und einem Klavier am entlegenen Strand von Neuseeland an. Ihr Ehemann Stewart (Sam Neill) weigert sich, das Klavier zu transportieren. Es bleibt am Strand zurück. Während Stewart mit dem Anbau im Dschungel beschäftigt ist, lernt Ada ihren tätowierten Nachbarn Baines (Harvey Keitel) kennen. Ada kann den

---

<sup>38</sup> THE PIANO, AUS/F 1992.

<sup>39</sup> Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Gisliind Nabakowski / Helke Sander / Peter Gorsen (Hg.): *Frauen in der Kunst*, 1. Band, Frankfurt 1980.



Gedanken an seine sichere Zerstörung nicht ertragen und geht mit ihm ein Handel ein. Sie erlaubt Baines, dass er sich ihr schrittweise im Rahmen eines Unterrichts erotisch annähern darf, für jede Taste eine Unterrichtsstunde. Bald stehen sich der emotional disziplinierte und der animalische Nachbar als Kontrahenten gegenüber. Am Ende des Filmes gibt Stewart Ada frei. Das neue Paar verlässt mit der Tochter die Insel.

**„Die Stimme, die Sie hören ist nicht meine wirkliche Stimme, sondern die Stimme, in meinem Inneren.“ (Ada)**

Das Piano thematisiert gleich am Anfang den *Schlüssel weiblichen Verstehens*. Der Blick durch die Hände, die vor den Augen liegen, zeigen das Pulsieren, das Organische und das Licht. Ada macht ein von der Kindheit überliefertes Seh-Spiel: Man entdeckt sich selbst in der Umwelt, das Eigene wirkt fremd, das außenliegende Fremde wird eigen. Somit erweist sich die Stimme im Inneren und ihre Beziehung zum Außen als zentrales Motiv im Piano. Wie die innere Stimme die Außenwelt zu sehen vermag, offenbart sich gleich im Anschluß daran, wenn Ada Klavier spielt; der Kamerablick durchgleitet schwerelos den Raum, der Mensch, der hinter einem Vorhang hervorkommt, wirft einen leichten Schatten, er scheint zu einer jungen Frau zu gehören. Aber diese Frau kommt hervor und erweist sich als eine alte, autoritär wirkende Hausangestellte.

Selbst wenn Ada ihr Klavier am Strand stehen lassen muß, stiehlt sich ihre Stimme, das Klavierspiel, über diese Barriere hinweg. Helene Cixous, eine französische Sprachforscherin, hat einmal gesagt, daß Weiblichkeit sich über die Grenzen der Zivilisation hinwegstehlen kann - im französischen Sprachgebrauch gibt es keinen Unterschied zwischen der Bedeutung des Fliegens und des Stehlens, beide: „voler“.

Feministische Sprachforscherinnen konzentrieren ihre Arbeit auf die unterschiedliche Verwendung der Sprache bei Frauen und Männern. Frauen drücken sich in zirkulativen Satzzusammenhängen aus, wobei Männer eher das qualifizierende Bewerten der Dinge bevorzugen. Natur mußte im Zivilisationsprozeß beherrschbar gemacht werden, Weiblichkeit, die in ihrem sozialen Kontext nicht verhindert worden ist, quillt in den Texten über, weibliche Texte stellen Bezüge zum Ursprung her, aber gehen nie zu Ende. *„... und das ist es übrigens was den weiblichen Text sehr oft schwer zu lesen macht. Weil wir gelernt haben, Texte zu lesen, die, im Grunde, das Wort Ende voraussetzen (Punkt gestrichen.)“*<sup>40</sup>.

Die Regisseurin führt immer wieder Frau und Baum, Frau und Urwald im Bild zusammen. Die Bäume drücken den inneren Kräftehaushalt von Ada aus, wenn sie sich stark fühlt, zeigt die Kamera im Hintergrund große Bäume, wenn Ada geschwächt ist, lehnt sich Ada an kleine Bäume - oder hält sich daran auch

---

<sup>40</sup> Helene Cixous, Die unendliche Zirkulation des Begehrens, Berlin 1977, 12.

## Von Zensur und Blickwechsel in EROS UND FILM

fest. Die Verletzlichkeit, die unpassende Kleidung der Frauen, die sie im Sumpf einsinken lassen, ist das Bild an der Oberfläche und wird im Disziplinar(Kastrations)verfahren von Stewart an Ada auf den Punkt gebracht. *"Ich habe Dir die Flügel gestutzt, das ist alles."*

Hingegen in der Verständigung von Baines mit den Ureinwohnern eine ungebrochene, direkte Sexualität wiederholt. Ihre Körperlichkeit steht im direkten Widerspruch zu dem zurückgenommenen, stark ritualisierten Ausdruck der weißen Anwohner. Die Kirche, die herrschende Moral sozusagen, dient der Triebunterdrückung und warnt vor zügellosen Ausschweifungen und den Konsequenzen (Geschichte von Blaubart). So verwundert es, nicht, wenn in Stewart seine (Streichen: Komma,) ständig zurückgehaltene Lust nach Ada immer dann ausbricht, wenn Ada sich in einer besonders hilflosen Position befindet. Obwohl sich Ada gegen die Übergriffe ihres Mannes weder körperlich noch sprachlich wehren kann, versteht sie eine andere, sehr effektive Waffe einzusetzen. Sie blickt ihren Angreifer zu Boden.

Das direkte, sexuelle Begehren von Baines ist für Ada eine Herausforderung. Sie muß ihr moralisch-kulturelles Verhalten überwinden, um ihre eigenen Gefühle entwirren zu können. In ihrem Eingeständnis, Baines auch zu begehren, wird sie zur gleichwertigen Partnerin. In ihrer erotischen Neugier hat sie den Schlüssel zu einem neuen Selbst gefunden. Ihre innere Stimme ruft nach dem Anderen, dem Fremden, dem Partner, nach Baines.

Ihr Mann trennt von ihrer Hand den Zeigefinger ab - dieser Finger ist schon seit jeher in den Märchen ein Symbol für den Schlüssel. Sie kann jetzt diese Wahrheit vor niemanden mehr verstecken, die Blutspur und die Wunde wird sie, ihre Tochter, ihren Liebhaber und erst recht ihren Mann daran erinnern, was sie an diesem Tag erfahren hat. Mit der Verstümmelung durch ihren Mann wird die Befreiung ihrer Sexualität, d. h. der weiblichen Sexualität, offenbart und wie ein Kainsmal gekennzeichnet. Ada wird ihre eigenen Wünsche offen aussprechen müssen - die Stimme genügt nicht mehr, denn sie hat gesehen.

Folgerichtig wirft Ada auf der Rückfahrt ihr altes Klavier über Bord, ihre hat ihre vorhergehende innere begraben, denn durch das Begehren zum Mann ist sie als andere Frau geboren worden. Diese neue innere Stimme drückt sich mit "Takt aus", sie strömt nicht mehr über, sondern Ada hat das Bewußtsein über die Bauweise ihrer unbewußten Wünsche gewonnen. Die dynamische Phase des Kennenlernens ist zu Ende. Ada tritt mit Baines eine gemeinsame, konzentrierte Reise durch das neue Paar-Ich an. Dabei hat auch das Kind, ihre Tochter, einen neuen Platz zugewiesen bekommen. Die Unmittelbarkeit, die absolute Vertrautheit zwischen Mutter und Tochter ist vorüber. Ada hat sich gegen die Möglichkeit entschieden, ihre nur auf sich selbst gerichtete Innerlichkeit zu behalten. Sie tauchte in den Tiefen ihres Unbewußten ein, um ein letztes Mal mit ihrer früheren Sehnsucht zusammen sein zu können, denn sie hat ihrem vorangegangenen Leben den Todesstoß versetzt. Jetzt formt

## Von Zensur und Blickwechsel in EROS UND FILM

Ada Laute, die wie die magische Versatzstücke ihrer Musik zuvor wirken. Sie scheint ihre inneren Kräfte zu beschwören, auf, dass sie mit dem Spracherwerb nicht verloren gehen.

### Abschließende Bemerkungen

Das öffentliche Erzählen von Liebe, Eros, Begehren und Sexualität unterlag immer gesellschaftlichen Vorgaben, gleich ob Konventionen oder Zensur. Das klassische US-Kino reagierte mit dem Production Code, der gleichzeitig Phantasie freisetzte, diesen ohne Sanktionen zu unterlaufen. Das Kino bis in den 1960/70er-Jahre war ein bestimmt vom männlichen Blick auf das Geschlechterverhältnis und der optischen Präsentation von Sexualität und Intimität: hektische Auflösung des Liebesaktes in vielen Naheinstellungen. Der weibliche Blick hingegen ist gekennzeichnet mit dem Blick der Ganzheit, in langen durchgehenden Einstellungen ausgedrückt. Im Vamp und seinen Schwestern drückt sich die Faszination und zugleich die Angst des Mannes vor der Frau aus, die er mit Unterdrückung Herr zu werden versucht. Ab den 1970er-Jahren wird zunehmend das wachsende Selbstbewusstsein der Frau thematisiert, ein vom Manne unabgeleitetes selbstständiges Leben zu führen. Heute herrscht im Kino wie in der Welt die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: der männliche neben dem weiblichen Blick. Restriktionen bezüglich des Erzählens über Liebe, Eros, Begehren und Sexualität dürfte es immer geben; gleichzeitig auch fantasievolle Inszenierungen der Regisseure, diese erfolgreich zu unterlaufen.