

Fuck You! oder: Wenn das Kino dem Sex den Krieg erklärt

Autor(en): **Horlacher, Pia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **42 (1990)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931398>

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.

FUCK YOU! oder: Wenn das Kino dem Sex den Krieg erklärt

PIA HORLACHER

In einer englischen Tageszeitung hat eine Kollegin kürzlich zehn Dinge festgehalten, die eine Frau auf der Leinwand vor zehn Jahren nicht hätte tun dürfen, die hingegen seit kurzem keinen Anstoss mehr erregen: Zum Beispiel über Masturbation reden («Sex, Lies and Videotape»), einen Orgasmus imitieren («When Harry Met Sally»), sich erbrechen («The Witches of Eastwick»), auf der Toilette sitzen («Letter to Brezhnev»), und ein paar weitere unweibliche Aktivitäten mehr. Die hoffnungsfrohe Journalistin wollte dies als Zeichen sehen dafür, dass die «Girls on Film» – so der Titel ihres Artikels – wieder zurück sind, nachdem sie in den siebziger und achtziger Jahren, in denen das Kino bekanntlich vorwiegend den Boys gewidmet war, scheinbar von der Projektionsfläche männlicher Phantasien verschwunden waren.

Nur, so ganz verschwunden waren sie natürlich nicht, die Girls. Was der optimistische Artikel mit dem bezeichnenden Titel übersieht, ist, dass man den Mädchen sehr wohl ein Stücklein Leinwand offengehalten hat. Mehr noch, in einer Sparte durften sie, inklusive Orgasmus-Imitationen, sogar einen bedeutenden Aufschwung erleben. Der Pornofilm hatte in ebendiesen beiden letzten Jahrzehnten Hochkonjunktur. Und wenn schon die Mädchen auch da nicht Hauptfiguren sein dürfen – das Haupt des Pornofilms ist schliesslich, gutbürgerlich wie in jeder Familie, der Mann –, so läuft in diesem Genre doch ohne sie nichts. Sollten jetzt also in der Tat (und die Beweislast ist doch eher noch ein bisschen dürftig) die Frauen im öffentlichen Kino ein Stück jener Körperlichkeit zurückerobert haben, auf die sie im Pornofilm ausschliesslich reduziert worden sind, verpuppt

als Playmates im Sandkasten der Pubertärphantasien? Wenn dem so wäre, gibt es dann auch Hoffnung auf ein gewandeltes Männerbild? Werden die Boys dann gelegentlich auch erwachsen? Können die Geschlechter sich dann öfters auf der Leinwand des Mainstream-Kinos als Menschen aus Fleisch und Blut begegnen und nicht als krude Phantasmen unterdrückter Sexualität?

Denn das Gegenstück zum Pornofilm ist der «Männerfilm», jene Sorte von Hardcore-Streifen, in denen die Frauen zur Abwesenheit verdammt sind und die Männer dazu, den Verlust metaphorisch wettzumachen. Der Pornofilm treibt die Begegnung der Geschlechter auf die Spitze, indem er sie mechanisch vervielfältigt und gleichzeitig reduziert auf das sichtbar sexuelle, koitale Zusammentreffen – Männerkörper trifft Frauenkörper, Penis stösst auf Vagina, der Rest besteht aus kleinen



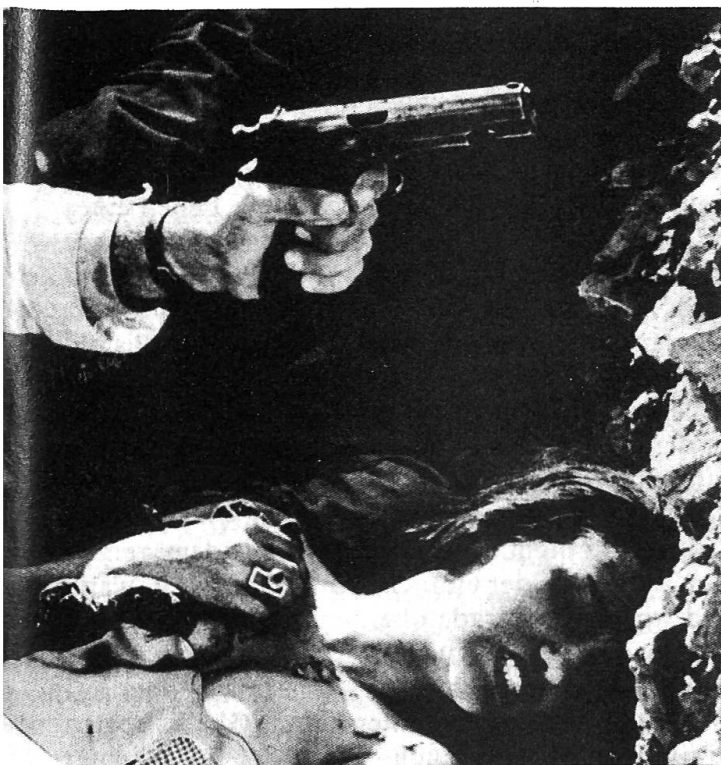
Schlenkern, die nur dazu dienen, bremsenquietschend in die Zielgerade einzufahren. Im Männerfilm, den es in vielen Schattierungen und Genres gibt, haben die Frauen, falls überhaupt, nur beschränkte Spielballfunktion. Der Männerfilm lebt vom Kampf und von der Kumpanei und ist überall dort angesiedelt, wo Männer unter sich sind, wo die Gesellschaft Männerbündelei institutionalisiert hat: Kumpan trifft Kumpan, oder Gegner trifft auf Gegner, im Sport, im Militär, im Krieg, im Abenteuer, tief in der Unter- und der Geschäftswelt, hoch in den Lüften und auf hoher See oder neustens im Rund der Börse.

Mann und Frau im Clinch

Lässt sich die Begegnung der Geschlechter in der kindischen Form, im simplifizierten und simplifizierenden Prinzip «Boy Meets Girl», hier klarer sehen, wo es nurmehr in der Negation existiert – «Boy Doesn't Meet Girl», oder «Boy Can't Have Girl», oder «Boy Doesn't Want Girl» (er möchte lieber Boy haben), oder «Boy Is Afraid of Girl»? Enthüllt das Kino gerade hier, wo das Verhältnis der Geschlechter nur noch in seiner Abwesenheit demonstriert wird, seine innerste Überzeugung, sein sorgfältig gehütetes Geheimnis: das Wissen, oder zumindest den Verdacht, dass Mann und Frau unter den gegebenen, unter den gemachten Umständen nie wirklich zusammenkommen können, allen verzweifelten Beschwörungen des romantischen Genres, all seinen erzwungenen Hap-

pyends zum Trotz? Dort, in der Romanze, wird das Paar, das sich komödiantisch oder melodramatisch im Geschlechterkampf windet, an den Haaren zum Traualtar der frommen Wünsche geschleppt, dort wird auf Teufel komm raus mit den Hochzeitsglocken gebimmelt – nach dem Happend die Sintflut, aber die wütet dann unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

Hier aber, wo die Boys unter sich sind, sein müssen, sein wollen, hier versteckt sich, Boy Oh Boy!, die nackte Wahrheit, die nackte Angst in einer eisernen Rüstung. Hier nämlich, wo die Liebe die Triebe nicht mehr heiligen muss, hier darf das Geschlecht, der simple Trieb in seiner ganzen gepanzerten Mannespracht wüten. Hier zeigt uns das Kino, was es schon immer über Sex wusste, aber anders nie zu sagen wagte: Wenn der Trieb keinen Auslauf hat, dann reißt er sich, der Hund, von der Kette der bürgerlichen Moral und muss sich balgen mit andern Hunden, die da auch mit ihren Ketten rasseln und mit ihrem leeren Futternapf scheppern. Dann gibt's im Kino der Männer



**Krach, Kampf und Krieg:
Mann und Frau im Welt-
bild des Russ Meyer (aus
«Motor-Psycho», 1965).**

**Muskeln, Mannestum,
Männermythen: Sylvester
Stallone in «Rambo II».**

Krach, Kampf, Krieg. Hunde, wollt ihr ewig leben? Ja, sie wollen.

Und wo keine andern Hunde sind, markiert der Einzelgänger eifrig sein Territorium, das ist dann die Kunst der Sublimation, oder die Sublimation in der Kunst. Aber dieser Hund liegt eigentlich in Europa begraben, er war anderswo nie sehr erfolgreich, während Hollywoods kläffende Köter sich nach wie vor in der ganzen Welt grosser Beliebtheit erfreuen. Von «Billy The Kid» bis zu Rambo dem Bulldozer, von «Ghengis Khan The Conqueror» bis zu «Conan The Barbarian», von den «Ride Lonesome-Cowboys» bis zu den Rockys im Dutzend, von den Helden in Uniform bis zu den kaputten Veteranen des Vietnam-Wahnsinns, von den Predatoren, Terminatoren und Exterminatoren bis zu den verrückten Maxens haben sie die Zähne gefletscht, mit Fäusten, Keulen, Messern, Ketten und Pistolen gefuchelt, mit Kanonen geballert, Dörfer und Städte ausradiert, Wälder entlaubt, Länder verwüstet – und ihre Sprache ist auf der ganzen Welt verstanden worden.

Spannung sucht Entladung

Hollywoods Triebtheorie ist einfach und appelliert an den grösstmöglichen, gemeinsamen Nenner eines kollektiven Geschlechtsbewusstseins: Ein Mann ist ein Kochtopf; wird er überhitzt, so explodiert er. Spannung muss sich entladen, und je grösser sie ist, desto heftiger ist ihre Entladung, desto actionreicher, knalliger, lauter, farbiger, dröhnender, röhrender lässt sie sich umsetzen auf die Leinwand. Es gibt Genres, die daraus die Kunst der Implosion gemacht haben, gewisse Italo-Western oder Serie-Noir-Filme beispielsweise. Aber die Sprengkraft bleibt, wenngleich ästhetisch kultiviert, die gleiche. Das Action-Kino, das im allgemeinen mit diesen einfachsten Regeln der Spannungs-Dramaturgie arbeitet, bedient sich in mehr oder weniger extremer Form immer eines «Fucking Hero»: und das englische «fuck» heisst ja bekanntlich nicht nur vögeln, sondern auch zerstören, kaputtmachen, demütigen, betrügen, hereinlegen – «Fuck You» ist heutzutage die gebräuchlichste Verwünschung in der englischen Umgangssprache. Die entsprechenden deutschen Ausdrücke können zwar ähnlich destruktiv benutzt werden, ein solcher Gebrauch ist aber deutlich seltener als im Englischen (was sich in vielen zeitgenössischen Filmen jeweils an den Untertiteln ablesen lässt: Man kann die Übersetzerinnen nur bedauern, die sich an der Eintönigkeit dieses Aggressionsvokabulars messen müssen). Am ehesten kommt der brutalen Doppelnatur dieses «Fuck, Fucking, Fucker» im Deutschen noch das Wort

«bumsen» nahe mit seinen lautmalerischen Anklängen an die hörbaren Folgen von Schlägen, Explosionen, Schüssen.

Der Zwang zum Mannestum

Ein Held, ob gut oder böse – und das Gute lässt sich im Kino ebenso leicht herstellen wie das Böse – muss in diesem Sinne bumsen, muss es bumsen lassen, wenn er das Interesse des Zuschauers auf sich ziehen, wenn er den männlichen Blick fokussieren, scharf machen, wenn er die männlichen Sinne spitzen will. Kann der Held es auf die eine Weise nicht (und so wie er wollte, könnte er nur im Pornofilm, aber dort fehlt ihm die gesellschaftliche Akzeptanz), so muss er es auf die andere Weise tun. Muss er die Waffe, die er am liebsten ziehen würde, unbenutzt im Futteral baumeln lassen, eingezwängt in die Unterhosen der Zivilisation, oder muss er im Kampf der Geschlechter vermeintlich den Schwanz einziehen (doch davon darf nicht offen die Rede sein, nur die Folgen dürfen angedeutet und die «Täterinnen» denunziert werden), dann also ist er gezwungen, zu andern Waffen zu greifen, dann muss er den Colt zischen, die Magnum wüten, den Flammenwerfer ausfahren lassen, dann muss er sich in Taten flüchten, bei denen es bumst, oder bei denen das Es bumst. Je öfter, je heftiger, je cooler, desto heldenhafter, erfolgreicher, männlicher. Im Kugelregen, im Kanonendonner, im Stahlgewitter spritzt der Held sein Mannestum auf die Leinwand.

Selbstverständlich, der gute Held, vom High Noon-Sheriff bis zum Mann, der rot sieht, greift nur zu den Waffen, wenn es nicht anders geht, weil andere vor ihm zu den Waffen greifen, denen es völlig egal ist, ob es auch anders gehen würde – Viehdiebe, Indianer, Neger, Kriminelle, Rote, Schlitzaugen, und was der dumpfen Feindbilder mehr sind. Es kommt die Situation im Leben eines jeden Helden (das Kino versteift sich auf diese und an diesen Situationen), wo er gedemütigt wird, wo er ohne Waffe zum Kastraten würde, dann muss er handeln (to act, Action), die Pistole zücken – oder ersatzweise die Kamera? – und schiessen. Das sind die dramatischen Situationen, in denen uns der aufgerichtete Schwanz als der aufrechte Gang verkauft wird. Der gute Held kultiviert dann sozusagen seinen Waffentrieb zum Eros, er ist nicht zu verwechseln mit dem gemeinen Triebtäter, der einfach drauflos schießt, wann und wie es ihn gerade überkommt, wann und wie es ihm gerade kommt. Der gute Held bumst nur defensiv, wie die Schweizer Armee, was aber auf die Quantität des Geballers zum Glück keinen Einfluss zu haben braucht. Denn der Bösewichter

sind viele, und sie alle wollen eine Lehre erteilt bekommen, genauso wie Frauen, die vergewaltigt werden, eine Lehre erteilt bekommen wollen. So will es der Mythos, und so haben es seine Opfer zu wollen.

Im Kino der Rächer ist die Vergewaltigung daher ein gern benutzter Topos. Nicht etwa, weil diese Filme das Verbrechen der Vergewaltigung an sich moralisch anprangern und ein Einsehen in die brutalste Verletzung körperlicher und seelischer Integrität vermitteln möchten. Sondern weil eine Vergewaltigung der direkteste, unmittelbarste und härteste Übergriff auf das Besitztum des Feindes ist. Wer eine Frau vergewaltigt, begeht nicht in erster Linie ein Verbrechen an der Frau, sondern an ihrem Besitzer. Die Frau, verführt oder vergewaltigt (was im Rahmen der klassischen Besitzverhältnisse aufs gleiche herauskommt), ist nur Vehikel zur Ausführung des Schlages, ist nur Mittel zum Zweck, zur Beschädigung des Eigentums dessen oder derer, gegen die sich der Schlag richtet. Hier wird die Doppelbedeutung von «to fuck» im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar – hier sind Sexualakt und Aggressionsakt ein und dasselbe. Die Frau zählt nicht oder nur als Vorwand, durch ihren Körper wird der Gegner herausgefordert. Die Penetration ist Eindringen ins Revier des andern, ist Vorstoss in Feindesland. Die Vergewaltigung zielt direkt ins Herz der herrschenden Besitzverhältnisse, der Rassen- und Klassenverhältnisse, der kriegsführenden Gegenpartei. Nichts gibt dem Mann, dem richtigen Mann, dem weissen Mann, dem herrschenden Mann, dem auf der guten Seite kriegsführenden Mann, grössere Berechtigung zum Gegenschlag, zur Rache als die Vergewaltigung.

Die Filmgeschichte ist voll von Beispielen dazu (und neuerdings auch die Geschichte der Fernsehkrimis). Ob als Mittel zum Zweck eingesetzt gegen Schwarze («Birth of A Nation» von D. W. Griffith), gegen Indianer («The Searchers» von John Ford, der das Problem immerhin ansatzweise thematisiert), gegen Intellektuelle (besonders perfid in «Straw Dogs» von Sam Peckinpah) oder gegen Jugendliche («Class of 1984», in der Schweiz bekannt geworden als Selbstjustizstreifen durch die Ausstrahlung in der DRS-Diskussionssendung «limit»), der Vergewaltigung geht immer die weibliche Provokation voraus, offen oder verschleiert als eine Provokation des Nicht-Domestizierbaren, der Natur, des Denkens, des fremden Kontinents, der andern Rasse, der andern Generation, des Anders schlechthin. Die Frau und die Wilden, die Frau und die Anders, Sexualität und Natur erweisen sich als identisch, sie wollen erobert, besiegt, unterjocht werden.

So hat das Kino die Sexualität regelmässig zur



**Edler Held im Feindesland:
Jeffrey Hunter und Vera Miles in
«The Searchers» von John Ford.**

Biederkeit entschärft oder zur Gewalt verschärft: Im Pornofilm finden sich beide Tendenzen. Sexualität als Schwank, oder Sexualität als Krieg (Russ Meyer, inzwischen Kultfigur eines einfältigen Szenenpublikums, ist der Kriegsgott dieses Genres). Im Pornofilm sind die Frauen Geschlechtsorgane ohne Körper, im Männerfilm sind sie Körper ohne Geschlechtsorgane (Mütter, Töchter, Schwestern und ein paar andere, entsexualisierte Stereotypen). Falls sie doch ins Spiel kommen, die Organe, dann ist damit Gewalt verbunden. Der pornografische Film hat sich darauf versteift, den Geschlechtsakt darzustellen und nicht zu symbolisieren. Der Männerfilm symbolisiert ihn unentwegt als Aggressionsakt, als Herrschaftsakt. Der Pornofilm und der Männerfilm sind die krasseste Inszenierung des männlichen Blicks auf die Sexualität. Kein Wunder, dass sich die Frauen weder für das eine noch für das andere Genre wirklich erwärmen können. Was sie zur Folge haben, ist in beiden Fällen wohl eine Art kollektiver Frigidität: die der Zuschauerinnen im Kino der Macher. So gesehen hat die englische Kollegin vielleicht wirklich recht, und wir müssen froh sein um jede Frau, die auf Zelluloid existieren, geschweige denn erbrechen oder pinkeln darf ... III