Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 5

Artikel: Die Erotik kommt nach Hollywood
Autor: Seesslen, Georg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931606

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

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

Die Erotik kommt nach Holly

Lange Zeit waren für Erotik die Europäer zuständig. Nun versucht auch Hollywood, seine Filme mit mehr erotischen Elementen zu würzen, wie «Titanic» und «Boogie Nights» zeigen. Über den dornenvollen Weg der Erotik, vom *sexploitation*-Film bis zum Mainstream.

GEORG SEESSLEN

Das Erotische ist dem Kino eingeschrieben, es gehört zu seinem Wesen, auch wenn es weder als Thema noch als Zeichen offenkundig hervortritt. Das Kino ist – mindestens – so erotisch aufgeladen wie das Leben selbst, und weil im Kino das Zeichen mit dem Bezeichneten fast bis zur Verwechslung verwandt ist (echte Menschen, die Menschen spielen, auch und gerade im Zustand des Begehrens, des Begehrtwerdens, der Verführung und, nie fern, im Zustand sexueller Ausbeutung), sind auch die Grenzen zwischen dem Traum und der Wirklichkeit fliessend. Wir verwechseln nicht nur die Sexualität des Darstellers mit der Sexualität des dargestellten Menschen (und nicht selten verwechseln das auch die Darsteller selbst), sondern auch die hermetische Scham im Kino mit der allgemeinen Scham der Gesellschaft.

Deshalb hat das Kino, solange es existiert, immer auch Probleme mit dem Erotischen gehabt, nicht nur aus Gründen der äusseren und der inneren Zensur, nicht nur in der Angleichung an den Zeitgeist, sondern auch was die Entwicklung der kinematografischen «Sprache» anbelangt. Wie zeige ich einen sexuellen Akt, wenn gerade dies das «Verbotene» ist, und das, worauf das ganze Geschehen hinausläuft? Durch einen Tanz? Durch eine vielsagende Abblende? Einen nicht minder vielsagenden Schwenk auf ein prasselndes Kaminfeuer? Gerade das Hollywood-Kino, das auch in seinen liberalen Phasen nicht ganz verleugnen konnte, dass es Produkt einer im Kern ausgesprochen prüden Gesellschaft ist (in der gerade deshalb so leicht das Erotische gleich zum Obszönen und das Obszöne zum Pornographischen wird), hat eine ungeheuer reiche Formen- und Symbolsprache entwickelt, zugleich zu zeigen und nicht zu zeigen, worum es geht.

Antisexuelle Propaganda

Wie hätten gerade die europäischen Regisseure im alten Hollywood, die Stroheim, Lubitsch oder Wilder, eine so lustvoll zwischen Verkleidung und Offenheit changierende Ästhetik des Erotischen entwickeln können, wenn sie nicht mit einer Gesellschaft konfrontiert gewesen wären, die zugleich vor Begierde und vor Furcht bebte. Aber in den strengeren Phasen, wie etwa in der Nachkriegszeit, kippte dieses frivole Spiel immer auch in wirkliche Verlogenheit oder gar in unfreiwillige Komik um, etwa wenn der *production code* verbot, auch nur ein Schlafzimmer zu zeigen, auf dass das Publikum nicht auf unzüchtige Gedanken komme. Es war schliesslich der Trick der Doris-Day-Komödien, ihre Figuren endlos von etwas reden zu lassen, was dann doch nie eintreten durfte. Und dies zu einer Zeit, wo andernorts schon viel freimütigere Sitten herrschten (weshalb der Hollywood-Film, wenn er eine richtige Liebesgeschichte erzählen wollte, eine Geschichte, in der es um Liebe und nicht um die Hochzeit der Jungfrau ging, in den fünfziger und sechziger Jahren nach Europa auszuweichen pflegte).

Erotische Verführung eines Südstaatenpolitikers (Paul Newman und Lolita Davidovich in «Blaze»)

Aber das Problem, das eine puritanische Gesellschaft mit dem erotischen Bild hat, lässt sich nicht allein durch eine raffinierte Symbolsprache oder den Wechsel der Schauplätze lösen. Immer wieder kommt auch die Neurose zum Vorschein und sucht sich ihre eigenen Bilder. Neben die Strategien, das Nicht-Gezeigte zu zeigen, traten immer auch Strategien, das Sexuelle zu vertreiben, zumeist mit Gewalt. Wenn Hollywood, unter vielem anderen, eine Maschine zur Produktion erotischer Bilder ist, dann ist es zur gleichen Zeit auch eine Maschine zur Produktion von antisexueller Propaganda.

In der Mitte der sechziger Jahre war die populäre Kultur in Amerika so schamhaft und gewiss neurotisch, dass etwas geschehen musste. Aber was geschah, war nicht einfach eine «lineare Befreiung», zuerst als Ausdruck rebellischer Jugendkultur, dann auch im Mainstream, sondern der Beginn einer endlosen Kette von Ausbrüchen, moralischen Gegenschlägen, neuen Maskeraden und Umwegen.

Flucht in die Gewalt

Ganz anders verhielt es sich mit der zweiten seltsamen Attraktion des Kinos, mit der Gewalt. Sexualität und Gewalt schienen sich lange in einer Art dialektischer Beziehung in diesem universalen Kino zu entwickeln; das eine war immer zugleich Ausdruck und Verdrängung des anderen. Die Kinogewalt konnte und wollte nie verhehlen, dass sie auch Ausdruck unterdrückter erotischer Begierden – homo- wie heterosexueller Art – war, und dass sie zugleich als Abwehr dagegen und Strafe dafür funktionierte. Gerade weil es ein Kino war, in dem sich Sexualität nur in einer strengen Mythologie und Ikonographie aufheben liess, infizierte das Hollywood-Kino die Welt mit merkwürdigen Gewaltbildern.

Natürlich blieb dieses Verhältnis nicht konstant, Sexualität und Gewalt verflochten sich in den verschiedenen Genres in immer neuen Spiralen, und zum Leidwesen der Fundamentalisten und Moralisten leistete sich auch das Hollywood-Kino in den siebziger Jahren einen erotischen Ausbruch, der gleichwohl wenig von einer endgültigen Befreiung erkennen liess. Er legte vielmehr offen, dass die Schwierigkeiten des Kinos mit der Sexualität nicht allein mit der äusseren Zensur zusammenhingen.

Während im Mainstream der amerikanischen Filmproduktion gleichsam um jeden Zentimeter (des Körperbildes) und jedes Wort (des Dialogs) gerungen wurde, und sich der Underground um alle Grenzen scherte, selbst um jene, die sich aufgeklärte Liberale setzten, war die Schattenwirtschaft Hollywoods stets auf der Suche nach neuen Nischen, nach einem zweiten Markt für Bilder von *sex & crime*, die sich der allgemeinen Verhandlung im kulturellen und moralischen Diskurs entzogen. Es ist ein offenes Geheimnis, wie eng die personellen und ökonomischen Bindungen zwischen Hollywood und dem Kino der Pornographie waren. Nicht nur in der Behandlung des Themas, der Dialektik von sexueller Neugier und sexueller Furcht, sondern auch in der inneren Struktur waren der prüde Hollywood-Film und

das *dirty movie* die beiden Seiten derselben Münze. Aber spätestens seit den sechziger Jahren wurde stets auch nach Zwischenformen und Grenzregionen gesucht, nach einer Art des Kinos, das von der Peripherie des verbotenen Bildes ein Stück weit zur Mitte der sozialen Akzeptanz strebte, ein erotisches Kino, das sich nicht mehr in den Regionen der Illegalität entfalten musste.

Das *sexploitation-movie*

So war die andere Antwort auf die Hollywood-Prüderie das *sexploitation-movie*, eine Filmform, die jeden erdenklichen Vorwand nutzte: von der wissenschaftlichen Argumentation für gesundheitliche Vorzüge der Freikörperkultur über die grimmige Moralpredigt (jede Frau, die allzu leicht dem Werben eines Mannes nachgibt, wird bestraft, ja fällt gar der Gewalt zum Opfer) bis hin zur Imitation dessen, was man für «Kunst» hielt. Man leistete sich ein anrüchiges Genre, in dem all das Verbotene auf eine mehr oder weniger manische Weise auftauchte. Kleine, billige Filme, die gerade noch oberhalb der Grenze zum wirklich Pornographischen blieben – wenn diese Grenze auch beständig neu definiert werden musste.

Unter dem Motto *sex sells* wurden selbst ästhetisch und politisch gewagte Filme lanciert. Das Erotische bot eine Tür zwischen Underground und Mainstream, und junge Filmemacher erhielten ihre ersten Chancen auf dem Markt der *sexploitation*. Wer weiss heute noch, dass Francis Ford Coppola seine Karriere mit Sexfilmen wie «Tonight for Sure» (1962) begann, und dass Martin Scorsese für «Who's That Knocking at My Door» (1968) nie einen Verleiher gefunden hätte, wenn er nicht dem Drängen nachgegeben und nachträglich eine erotische Nacktszene eingebaut hätte?

Eine ganze Reihe von Schauspielern und Schauspielerinnen, Autorinnen und Technikern, die heute zur Prominenz von Hollywood gehören, begannen ihre Karrieren beim *sexploitation-movie*, und manche von ihnen hätten es lieber, wenn ihre «Jugendsünden» unentdeckt oder wenigstens ungezeigt blieben. Das vollständige Funktionieren der Doppelmoral betrifft also das Produkt wie die Produzenten, die Konsumenten wie die gesellschaftlichen Instanzen. Allerdings: So leicht wie in den siebziger Jahren fällt es uns wohl nicht mehr, solche Doppelmoral einfach als bürgerliche Kapitalsünde zu brandmarken und eine Befreiung des sexuellen Bildes zu verlangen. Zu gross war der Katzenjammer nach der «sexuellen Revolution», zu heftig der Schmerz über die zerbrochenen Freiheitsträume, zu offenkundig die neuerliche Verteilung in Sieger und Verlierer.

Gleichzeitig wurde das *sexploitation-movie* zu einer «selbstverständlichen» Dreingabe und ist mittlerweile fester Bestandteil des Fernsehens. Die puritanischen Ängste freilich waren in diesen Filmen keineswegs überwunden. Im Gegenteil: Sex schien in ihnen nur vorzukommen, damit diejenigen, die sich freimütig dazu bekannten, ihre gehörige Strafe bekamen. Kastrationsängste, Frauenfurcht und in Aggressivität gewendete Schuldgefühle gehörten zum Genre, das sich freilich gewandelter Anschauung anzupassen wusste und heute in einer paradoxen Form der *political correctness* besteht.

Zwischen Gier und Schuldgefühl

Diese Ambivalenz zwischen Gier und Schuldgefühlen führte gleichsam automatisch zu einem seltsamen Fetischismus. Das Zeigen und doch Nicht-Zeigen der klassischen Hollywood-Filme verwandelte sich in das Sehen-Wollen und Doch-nicht-sehen-Wollen im *sexploitation-movie*. Die grossbusigen Frauen in den Filmen eines Russ Meyer versprachen anderes, als sie in der Regel hielten. So

Clintons Sex-Affären als Fortsetzung der *trash*- und *sexploitation*-Ästhetik (Elisabeth Berkley in «Showgirls»)

Der Tod als Strafe für erotische Begierden («Halloween»)

Wenn Hollywood eine Maschine zur Produktion erotischer Bilder ist, dann ist es auch eine Maschine zur Produktion von antisexueller Propaganda.

oder so, glücklich werden durfte mit der Sexualität in diesen Filmen selten jemand.

So besehen lassen sich eine Reihe der «Skandalerfolge» in der jüngsten Geschichte Hollywoods auch lesen als Überbrückungsversuche zwischen Mainstream-Genres und *sexploitation* (was im übrigen weder eine moralische noch eine ästhetische Abwertung bedeuten muss). Filme wie Paul Verhoevens *«Basic Instinct»* (1992) oder, ganz anders, Jonathan Demmes *«The Silence of the Lambs»* (1990), sind akzentuierte Verhandlungen der Sexualität in einer zugleich deregulierten und immer noch fundamental puritanischen Gesellschaft – und nebenbei: Ohne diesen Widerspruch liesse sich das System der freien Marktwirtschaft vermutlich gar nicht verstehen. Es sind Filme, welche die Doppelgestalt des Körpers als Ware und Mythos, als Objekt und Zeichen in immer neuen Varianten behandeln; darin kommt der Wunsch danach zum Ausdruck, über den Körper zu verfügen und zugleich sein Geheimnis zu wahren. Und so wie die Sexualität schon an sich in dieser Gesellschaft (und möglicherweise über sie hinaus) stets ihren Anteil an Gewalt offenbaren muss, so ist auch die Konstruktion geschlechtlicher Identität offenkundig nur über Bilder der Gewalt zu erzielen.

Schliesslich erzählen, wenngleich in scheinbar leichtgewichtigerer Form, erotische *super-trash-movies* wie Paul Verhoevens *«Showgirls»* (1995) oder Andrew Bergmans *«Striptease»* (1996) von diesem Widerspruch vom Haben und Sein des Körpers. Vielleicht ohne es zu wissen begleiten sie den Meta-Skandal der Präsidentenaffären im Weissen Haus, der seinerseits nicht anders denn als Fortsetzung der *trash-* und *sexploitation*-Ästhetik mit anderen Mitteln zu verstehen ist.

Die Doppelmoral des Horrorfilms

Noch radikaler gerierten sich Ende der siebziger Jahre die neuen Horrorfilme und schliesslich das (kommerziell) nicht unerhebliche Genre der *teenage-slasher-movies*, in denen es vordergründig um die Bestrafung der moralischen Verfehlungen durch ein zumeist maskiertes, dämonisches Wesen ging und auf der zweiten Ebene um eine bizarre Körpererfahrung von Fragmentierung und Auflösung. Es war das Kino der Kids jener Eltern, die sich in der «sexuellen Revolution» versprochen hatten, einen geregelten Hedonismus mit einer bürgerlichen Lebensweise zu verknüpfen.

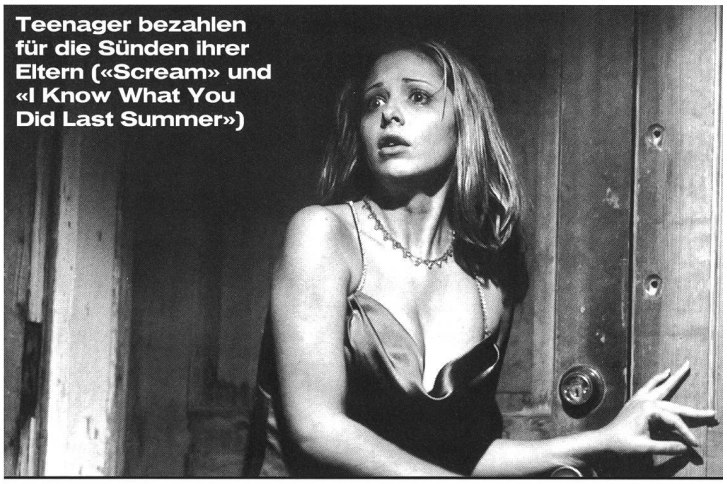
Im Mittelpunkt des *slasher*-Films, der nach dem unerwarteten Erfolg von John Carpenters *«Halloween»* (1978) boomte, stand zwar das Mädchen, das von dem maskierten und auf seltsame Weise in den (erotischen) Familienroman verwobenen Mörder für jede Art von Ausschweifung, für Sex & Drugs & Rock 'n' Roll bestraft wurde. Aber zur gleichen Zeit wurde in diesen Filmen auch verhandelt, wie sich das liberale weisse, kleinbürgerliche Elternhaus (es gibt bezeichnenderweise keine *slasher-movies*, die in der afroamerikanischen *community* spielen) als unfähig erwiesen hatte, eine Form der sexuellen Orientierung zu bieten, noch genauer: ein Konzept der Liebe. So ist

einerseits der Umstand, dass in allen diesen Filmen am Ende nur das standhaft jungfräuliche Mädchen und der respektvoll zurückhaltende Junge die sadistisch kalten Angriffe des Mörders überleben, gewiss die wahrhaft gewaltsame Rekonstruktion des puritanischen Mythos.

Aber mehr noch phantasiert dieses Genre, jenseits des veritablen Hasses auf den eigenen Körper und den des anderen, der in keiner erotischen Mythologie aufgehoben zu sein scheint, von einer Form der blutigen Reinigung. Während Brian de Palma in *«Carrie»* (1976) noch davon träumte, wie ein Mädchen unter einer bigotten und sexualfeindlichen Mutter ebenso wie unter der Grausamkeit der Mitschüler leidet und sich dafür, ohne recht zu wissen, was es tut, rächen muss, erzählen Filme wie Wes Cravens *«A Nightmare on Elm Street»* (1984) schon davon, dass die Teenager für die Sünden ihrer Eltern geopfert werden. Der Widerspruch zwischen Gewalt und Sexualität setzt sich, immer noch sich steigernd, von einer Generation zur anderen fort.

Die aufeinanderfolgenden Wellen von Horrorfilmen erzählten vermutlich von der Konzeption der Sexualität im Wechsel der Generationen weit mehr, als es Hollywoods gelegentliche Versuche taten, gleichsam über den eigenen Schatten zu springen, um einmal ein erotisches Glücksbild zu projizieren, dem nicht unweigerlich Folter und Mord folgen. Das Parallel-Genre zum *teenage-slasher-movie*, die Highschool-Klamotte oder *titts & ass-comedy*, meist von denselben Produzenten zugedacht und definitiv dem selben Publikumssegment gewidmet, scheint nur auf den ersten Blick in Sachen Sexualität menschenfreundlicher. In Wahrheit geht es auch hier um eine Mischung aus gewaltsamer moralischer Reaktion und um die Projektion des fetischistischen Blicks. Nur sehen wir hier nicht durch die Augen eines Mörders, sondern durch das Loch in der Duschkabine.

In beiden Genres herrschen geradezu zwanghafte moralische Regeln. Mehr oder minder ironisch reflektiert, findet sich die ganze Moral dieser *slasher*-Filme in Wes Cravens «Scream»-Filmen, in denen Menschen aufeinandergehetzt werden, die diese Regeln bereits verinnerlicht haben. Gewiss sind die neuen Variationen der alten Regeln auch moralische Revisionen: War es in den «Halloween»-Filmen und ihren zahllosen Nachahmern noch unabdingbar, dass jedes Mädchen, das Sex hatte, von dem gestaltlosen Mörder umgebracht wurde, so ist dieses Motiv nun sublimer: Es geht nicht mehr darum, ob man Sex hatte, sondern wie. Ein Mädchen, das mit einem Jungen schläft, weil es ihn liebt, hat in Cravens *«Scream»* (1996) oder in Jim Gillespies *«I Know What You Did Last Summer»* (1997) gute Chancen, das moralische Massaker zu überleben. Und zur gleichen Zeit wird die vordem nach aussen projizierte Schuld auf die Protagonisten zurückgespiegelt. «Scream» akzeptiert, dass man für den Umgang mit den widersprüchlichen Impulsen von Lust und Aggression selbst verantwortlich ist.



Teenager bezahlen für die Sünden ihrer Eltern («Scream» und «I Know What You Did Last Summer»)

Aber beinahe wichtiger ist, dass sich in diesen wie in anderen Genres ein Paradigmen- und Blickwechsel andeutet. Die «Verhandlung» findet nicht mehr ausschliesslich aus einer männlichen Perspektive statt: Es gibt eine weibliche Autonomie, die sich, sehr amerikanisch, zunächst in gewalttätigem Zurückschlagen äussert, mehr und mehr aber auch eine Konzeption der Vorstellung von weiblicher Lust enthält, die sich nicht mehr im Mythos der Femme fatale, der bestraften Frau oder der in der «wahren Liebe» zivilisierten ausdrücken muss. Wie der weibliche im männlichen, so ist nun auch der männliche Körper im weiblichen Blick Gegenstand der moralischen Verhandlung und der schrittweisen Entkleidung.

Angestrengte Versuche im Mainstream

Der merkwürdige Kampf um das erotische Bild, der in der Bilderwelt selbst ebenso wie ausserhalb von ihr geführt wurde, musste sich früher oder später auch selber zum Thema machen. Hollywood fand in der Sexualgeschichte seiner Kultur ein neues Motiv, *sexploitation* und Mainstream miteinander zu verknüpfen. Aber auch die Refle-

xionen, die Hollywood über sich selbst und seine erotischen Abgründe anstellte, hatten es schwer. John Byrums «Inserts», 1975 als britische Produktion entstanden, erzählt die Geschichte eines begabten Stummfilmregisseurs, der mit dem Beginn des Tonfilms gesellschaftlich herunterkommt und am Ende unbedarfte Mädchen zum Mitwirken in einem Pornofilm überredet.

Was vor allem eine moralische Busspredigt schien, ein psychologisches Kammerspiel, einschliesslich Herointod einer der Heldinnen und Anklage gegen die geldgierigen neuen Mogule der Traum(a)fabrik, fand in den USA ebensowenig einen Verleiher wie in unseren Tagen Adrian Lynes Neuverfilmung von Nabokovs *«Lolita»* (ZOOM 1/98), die in den USA eine paradoxe Kontroverse um ein Stück erotischer Expression auslöste, das beinahe niemand gesehen hat.

Hollywood begann in den achtziger Jahren, auch in biografischen Filmen die Verflechtungen von Erotik, Gesellschaft und Macht zu reflektieren. In Ron Sheltons *«Blaze»* (1990) stellte Paul Newman einen Südstaaten-Politiker dar, der sich in die Stripteasetänzerin Blaze (Lolita Davidovich) verliebt und die skandalträchtige Beziehung gegen eine bigotte Umwelt verteidigt, so als wäre er die Wiedergeburt eines jener Westerner, die den Widerspruch der Pioniergesellschaft ausleben, jene Sehnsucht nach der anderen, der nicht zivilisierten und nicht zu zivilisierenden Frau im puritanischen Konzept von Eros und Familie.

Noch genauer untersuchte Milos Forman in *«The People vs. Larry Flint»* (ZOOM 2/97) das Verhältnis der Gesellschaft zur Produktion erotischer Unterhaltung. Man kann gewiss nicht sagen, dass der Film den Herausgeber des reichlich deftigen Magazins «Hustler» in allersympathischster Form zeigt, aber er besteht auf dem Recht zur Freiheit auch dieser Bilder. Schliesslich ist der Kapitalismus selber die Triebfeder der Pornographie ebenso wie der moralischen Reaktion, und die Empörung ist so sehr gefangen im fetischistischen Warencharakter der Bilder wie ihre Produktion.

In dieser Reihe schliesslich steht auch der Film *«Boogie Nights»* (Kritik S. 30) von Paul Thomas Anderson, eine Phantasie zum Leben des legendären Porno-Stars John Holmes. Der Film führt zurück in jene siebziger Jahre, in denen Pornographie noch Teil einer ebenso widersprüchlichen wie heftigen Gegenkultur war, die gesellschaftliche Konstruktion eines teuren Missverständnisses. Und nicht zuletzt beschreibt er den Aufstieg des Porno-Stars als Befreiungsversuch aus der puritanischen Familienkonstruktion, aus einer bösen Herrschaft der Mütter (wie es vordem um so vieles verschlüsselter die Komödien und Horrorfilme wiedergaben).

Hollywood hat es fast nie geschafft, ein erotisches Glücksbild zu projizieren, dem nicht unweigerlich Folter und Mord folgen.

Ein Recht zur Freiheit der Bilder: «The People vs. Larry Flint»

All diese Filme versuchen mehr oder minder geschickt, mehr oder minder angestrengt, mehr oder minder ironisch oder melancholisch, ein Stück der verdrängten (amerikanischen) Kulturgeschichte zu reflektieren. Was dabei zu denken geben mag, ist, dass sie beinahe alle in einer magischen Vergangenheitsform erzählen, als fände auch das sexuelle Bild in der märchenhaften Projektion in eine Zeit statt, da das Wünschen noch geholfen hat. Schon scheint die *sexploitation*, die kalifornische Porno-Produktion, die familiäre Verschwörung des Sex-Business, als eine Art des verlorenen Paradieses, das freilich in «The People vs. Larry Flint» und vor allem «Boogie Nights» schon in sich selbst zersetzt wird – wie das Geschäft mit dem Glücksspiel in Martin Scorseses «Casino» (ZOOM 3/96). Es ist schliesslich der Körper selbst, der seine lustvolle Ausbeutung nicht mehr erträgt.

Kulturgeschichtliche Trauerarbeit

Die Tabus in der Darstellung von Körper und Sexualität reichen sehr viel tiefer als nur in einen ikonographischen Code. Es scheint, als verteidigte sich vor allem das «Herz»

der amerikanischen Kultur gegen die «Unzucht», die immer irgendwie von aussen kam. Und noch heute scheint es kein Zufall, dass die meisten Filme mit erotisch expliziten Themen auch in Hollywood von Europäern gefertigt werden. Das Neue an Filmen wie «Boogie Nights» ist, dass sie die Beziehungen von Gewalt, Sexualität und Geschäft in einem sehr konkreten, amerikanischen Kontext entwikkeln. *Sex comes to Hollywood* – auch als kulturgeschichtliche Trauerarbeit.

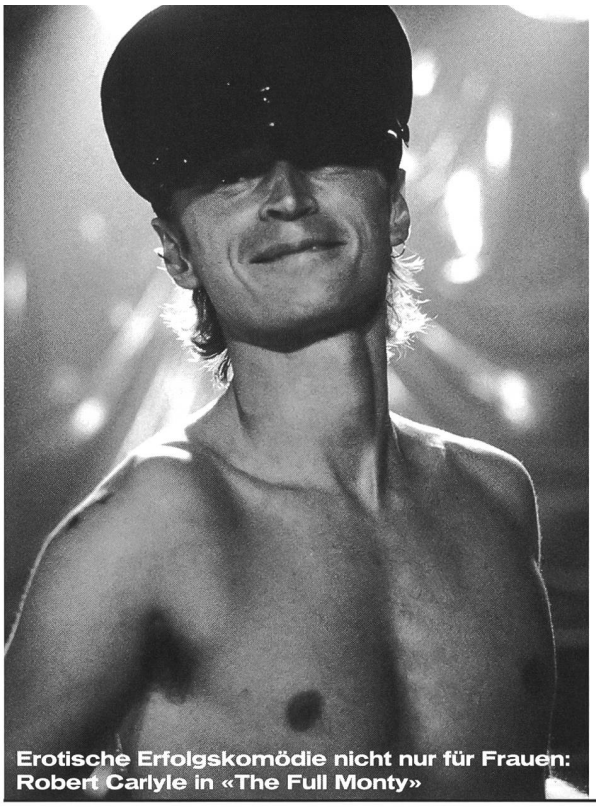
Und doch gibt es zweifelsfrei auch eine Idee des Fortschritts in alledem. Wie lange dauerte es, bis man endlich eine ganz normale Liebesgeschichte zwischen einer Weissen und einem Afroamerikaner erzählen konnte. Wie lange, bis man einen Kuss zwischen gleichgeschlechtlichen Liebespartnern zeigen durfte. Aber die Traumfabrik entwickelt sich nicht linear, auch nicht in der Konzeption des erotischen Bildes. Hollywood-Filme aus den frühen dreissiger Jahren mussten für ihre Wiederaufführung in den fünfziger Jahren geschnitten werden (noch der kurze Blick auf die nackt badende Jane in einem Tarzan-Film dieser Zeit musste zwanzig Jahre später als Ungeheuerlichkeit erscheinen).

Wenn ein Tabu «gebrochen» worden ist, bedeutet das längst nicht, dass es nie wieder errichtet werden kann. Es geht dabei nur um die Auslotung von Impulsen der immer noch überaus starken fundamentalistischen Moralhüter in der amerikanischen Gesellschaft und der Gesetze der gierigen Märkte. Überdies müssen sich auch die Sensibilitäten verschieben. Eine Reihe von Filmen aus den späten sechziger und frühen siebziger Jahren muss sich heute dem allfälligen Vorwurf stellen, zumindest Vorform von «Kinderpornographie» zu sein, während sich umgekehrt erotische Bilder nicht mehr zuerst an ihrer Explizitheit, sondern an ihrer *political correctness* messen lassen müssen.

So steht nun auch nicht mehr das spektakuläre und gelegentlich denunziatorische *gender crossing* im Vordergrund, sondern die eher beiläufige Präsentation prinzipieller Gleichwertigkeit. Fatalerweise realisiert sich in Hollywood diese Emanzipation erneut auf dem Umweg über die Gewalt. In Paul Verhoevens *«Starship Troopers»* (1997) nehmen junge, gesunde und werbekompatible Menschen beiderlei Geschlechts in Uniform Seit' an Seit' an der letzten Schlacht gegen böse Weltraumkäfer teil und tummeln sich nicht weniger gleichberechtigt gemeinsam nackt unter der Dusche. Und in *«G.I. Jane»* (ZOOM 3/98) lässt Demi Moore ihren so unzweifelhaft weiblichen wie soldatisch gestählten Körper sehen, bevor sie in den Krieg zieht.

Das Bild schiesst zurück

Das fetischistische Verhältnis von Blick und Sexualität scheint sich ins Gegenteil dessen zu kehren, was die lange Geschichte der *sexploitation* dynamisierte: Das Bild scheint



Erotische Erfolgskomödie nicht nur für Frauen: Robert Carlyle in «The Full Monty»

sich gegen den Blick zu wappnen. Um nichts anderes geht es auch in den zahlreichen *female-action-movies*, in denen ja immer verhandelt wird, wie Frauen männlich besetzte Rollenkategorien übernehmen (den *toughen* Cop, den Westerner, den Outlaw *on the road*, den Piraten und schliesslich den Soldaten) und zugleich, was denn unter diesen Umständen mit der Sexualität, mit der Konstruktion des Begehrens in Blick und Bild (unter anderem) geschieht. Vorläufig schiesst das Bild einfach zurück.

Damit freilich haben sich die Erben des Puritanismus erneut in eine ästhetische, moralische und semiotische Sackgasse manövriert. Wieder ist in dieser zugleich emanzipativen und reaktionären Konstruktion des Kinomythos weder Platz für die Liebe noch für die Sexualität. Gerade dies schafft vermutlich den immensen Raum für eine neuerliche Romantisierung à la «Titanic» (ZOOM 1/98), nur dass sich hier ein wenig die Geschlechterrollen vertauscht haben. Wer sich für wen zu opfern hat, wer das Bild und wer den Blick repräsentiert, welcher Körper handelt und welcher als Zeichen bleibt, das ist nicht mehr so eindeutig wie in den fundamentalen puritanischen Genres.

So wird zwar nicht eigentlich das sexuelle Bild – das man mittlerweile in Hollywood mit Anstrengung und Verlusten zu produzieren in der Lage ist –, wohl aber die romantische Auflösung von Anthony Minghellas «The English Patient» (ZOOM 2/97) oder die Unbefangenheit von Peter Cattaneos «The Full Monty» (ZOOM 9/97) – die Umkehrung der *sexploitation-comedy* – zum Importerfolg in den USA: Sexualität für einen Augenblick nicht als Problem, sondern als schöne Gegebenheit der Natur zu sehen, das bleibt von Hollywood aus gesehen immer noch eine Sache der Europäer. ■

Georg Seesslen ist Autor verschiedener Bücher, unter anderem der zehnbändigen Reihe «Grundlagen des populären Films», dem Handbuch «Der pornographische Film – von den Anfängen bis zur Gegenwart» oder der soeben erschienenen Biographie über die Gebrüder Coen. Er arbeitet heute als freier Autor und Dokumentarfilmer.