

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 388

Artikel: Über Lust : Die unheimliche Verführung der bewegten Bilder
Autor: Köhler, Kristina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905856>

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: 13.01.2026

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

Über den kritischen Blick auf die Lust der Masse, der Überhöhung des eigenen Kinogangs zum Erweckungs-erlebnis und Ingmar Bergmans «Guilty Pleasure»: Dallas.

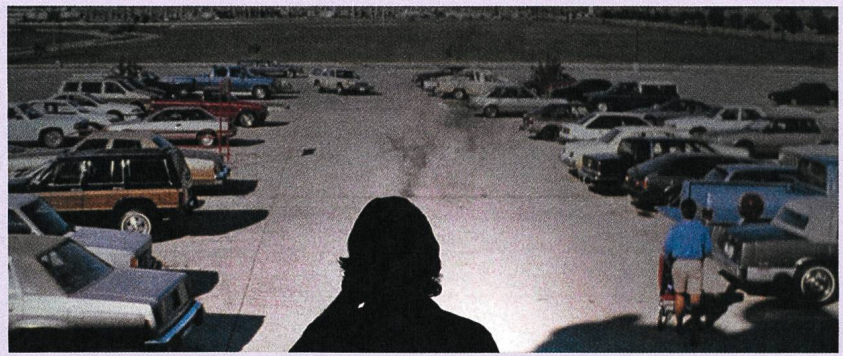
Die unheimliche Verführung der bewegten Bilder

Die Annahme, dass sich das Schauen von Filmen mit Lust verbindet, scheint auf den ersten Blick banal. Warum sonst sollten wir ins Kino gehen oder uns im Home Cinema Filme anschauen? Komplizierter wird es, wenn wir anfangen, genauer darüber nachzudenken, wie diese Lust beschaffen ist.

Das setzt schon bei den Begrifflichkeiten an, die uns zur Verfügung stehen. Was im Englischen scheinbar griffig «pleasure» heisst, wird im Deutschen mal «Lust», «Vergnügen», «Genuss» oder «Amusement» genannt. Das verweist einerseits auf die unterschiedlichen Genealogien des Themas; andererseits zeichnet sich ab, dass auch das, was jeweils als «Lust», «Genuss» oder «Vergnügen» in den Blick genommen wird, völlig disparate Vorstellungen aufruft. «Lust» wird mal als Trieb, mal als Affekt imaginiert, «Genuss» mal mit intellektueller Kontemplation, mal mit den körperlich-sinnlichen Freuden der Genussmittel assoziiert; wer von «Vergnügen» oder «Amusement» spricht, denkt wiederum eher an Unterhaltung und Freizeit.

Antidepressivum

Von den Lüsten, die das Kino zu stimulieren verspricht, erzählen auch Filme selbst, und zwar schon seit den Anfängen der Filmgeschichte. Um 1900 entsteht eine Reihe von Filmen, die Figuren zeigen, die erwartungsfroh in den Kinosaal drängen, dort aufgeregt auf die Leinwand starren oder mit anderen Zuschauer_innen Schabernack treiben. Von einem solchen lustvollen Kinobesuch erzählt etwa die italienische Komödie Tontolini e triste (1911): Tontolini, vor Liebeskummer ganz betrübt, konsultiert einen Arzt, der



ihm eine Vergnügungskur verordnet. Und so geht Tontolini ins Theater und in den Zirkus, doch seine Laune bessert sich kein bisschen. Erst als er ein Kino besucht, in dem er sich selbst auf der Leinwand über Tische und Bänke stolpern sieht, bricht er in schallendes Gelächter aus – und ist auf wundersame Weise von seinem Kummer geheilt. Geradezu wortwörtlich setzt der Film die Wendung vom «Feel Good Movie» ins Bild und zelebriert das Kino als Antidepressivum, das Trauer in Lachen, Unlust in Lust verwandeln kann. Zugleich wird das Lustversprechen des Kinos hier aber auch ironisch aufs Korn genommen – wer über die Pointe von Tontolini e triste lacht, hat längst verstanden, dass das Verhältnis von Lust und Kino weitaus komplexer ist, als es der Film behauptet.

Die Idee, dass das Kino sein Publikum auf neuartige Weise stimuliert, wurde nicht nur in Filmen spielerisch angepriesen, sondern zur gleichen Zeit auch zum Problem erklärt. Filme, so fürchteten insbesondere Lehrer, Schriftsteller und Mediziner um 1910, könnten «niedere Instinkte», Krankheiten, Perversionen und sexuelle Enthemmung begünstigen. Diese Einwände bezogen sich nicht allein auf die Geschichten, die die Filme erzählten, sondern auch auf deren Gestaltungsprinzipien und auf die Wahrnehmungssituation im Kino. Herausgestellt wurde etwa, dass die schnelle Abfolge von Einstellungen in der Montage zur Reizüberflutung führen könne und die Dunkelheit des Kinos als zum Ausleben sexueller Bedürfnisse einlade. Symptomatisch an solchen Debatten, die Lust zum Problem

erklären, ist bis heute, dass sie stets die Lust der anderen problematisieren. So sinnieren um 1910 (fast ausschliesslich männliche) Akademiker_innen über die Lust, die das Kino in Frauen, Kindern und weniger gebildeten Arbeiter_innen auslösen könnte.

Erweckungserlebnisse

Über die eigene Lust am Kino sprach man zunächst nur im Vokabular der klassischen Ästhetik – wenn Filme «Kunstgenuss» versprochen, oder im Modus eines «Geständnisses», das sich nur leisten konnte, wer sozial etabliert war. Ein angesehener Psychologe und Harvard-Professor wie Hugo Münsterberg konnte es sich bereits 1915 erlauben, begeistert über die Vorführung eines Blockbusters zu schreiben und diesen Kinobesuch mit einem religiösen Erweckungserlebnis gleichzusetzen. Sich als angesehener Akademiker mit den vermeintlich «primitiven» Gelüsten der Masse zu solidarisieren, diente nicht nur der Aufwertung des Populären, sondern auch dazu, die eigene Position als progressiv und modern auszuweisen. Mit diesem Gestus bezogen sich in den Zwanzigerjahren auch Avantgardenkünstler_innen wie Fernand Léger auf die Attraktionen von Rummelplatz und Tanzlokal als Vorbilder für ihre Kunst.

In den Sechzigerjahren rüttelten die französischen Filmkritiker_innen der «Cahiers du cinéma» mit leidenschaftlichen Liebeserklärungen für das US-amerikanische Kino an tradierten Vorstellungen des (französischen) Kunstkinos und forderten andere Lustangebote ein. Diese Forderungen



schlugen sich auch in den Filmen dieser *auteurs* nieder – etwa im ausgeklügelten Spiel mit Referenzen der Film- und Kulturgeschichte, wobei Anspielungen auf Musical und Gangsterfilm direkt neben Zitaten der Kunstgeschichte platziert waren. Und es ist kein Zufall, dass kaum einer dieser Filme ohne Szenen auskommt, in der Figuren ins Kino gehen und wie gebannt auf die Leinwand starren, wie Nana in *Vivre sa vie* (1962) oder Michelangelo in *Les Carabiniers* (1963). Mit solchen Szenen setzt Regisseur wie *Jean-Luc Godard* nicht nur die eigene Leidenschaft fürs Kino demonstrativ ins Bild, sondern seziert diese zugleich – mitunter auf schonungslose Weise.

So können wir an den Grossaufnahmen der Gesichter von Paul und Madeleine in *Masculin Féminin* (1966) ablesen, wie die aufgeregte Vorfreude zu Beginn des Kinobesuchs im Verlauf der Filmprojektion in Enttäuschung, Unlust und Langeweile umschlägt: «Das war nicht der Film, von dem wir geträumt hatten. Das war nicht jener vollkommene Film, den jeder von uns in sich trug. Der Film, den wir selber gerne gemacht hätten oder den wir ganz tief in unserem Innersten sogar gehofft hatten, leben zu können», berichtet Pauls Stimme ernüchtert aus dem Off. Hier bricht das Konzept der Cinephilie am Kino selber – in der Erkenntnis, dass nicht alle Filme jene Welt präsentieren, die sich unseren Wünschen angleicht («un monde qui s'accorde à nos désirs»), wie es in der Anfangssequenz von *Godards Le Mépris* (1963) heisst.

Subversive Kraft

Indes erstaunt es, wie selten diese Brüche und Ambivalenzen bedacht werden. Fast scheint es, als käme Lust im Nachdenken über Filme nur in zwei Varianten vor, beide gleichermaßen holzschnittartig konturiert. Die einen bemühen die Rede von Vergnügen und Amusement als kritische Begriffe. «Vergnügtsein heisst Einverständnis», formulieren Max Horkheimer und Theodor W. Adorno gegen Ende der Vierzigerjahre scharfzünftig. Ihre Kritik richtet sich gegen die kapitalistische Funktionsweise der Kulturindustrie, die sich über ihre Vergnügungsangebote aufs Intimste in die Gefühls- und Lustökonomien einschaltet. Andere wiederum beschwören Lust, nun emphatisch und sexuell aufgeladen, als subversive Kraft, die tradierte Sinnsysteme sprengen und Machthierarchien durchkreuzen könne. Lust fungiert dabei häufig als Gegenbegriff – etwa eines feministischen oder queeren Begehrens. Häufig



bleibt dabei jedoch unklar, was genau gemeint ist und wie genau Lust Sinn zu sprengen vermag.

Eine wichtige Verschiebung in diesen Denkmustern vollzog sich zu Beginn der Achtzigerjahre: Man müsse «pleasure» als Dimension der Film- und Medienrezeption ernst nehmen, forderten Vertreter_innen der Cultural Studies. Gerade am vermeintlich Trivialen, an Fernsehserien wie *Dallas* (USA 1978–1991) oder MTV-Videoclips, lasse sich zeigen, wie vielfältig und ambivalent jene Lustformen sind, die zwischen Zuschauer_innen und Filmen entstehen. So soll der schwedische Regisseur *Ingmar Bergman* über *Dallas* gesagt haben: «Es ist so faszinierend schlecht, dass ich keine Folge versäume. Die Handlung ist abstrus und unlogisch, die Kameraführung grauenhaft, die Regie entsetzlich, und unglaublich viele schlechte Schauspieler spielen unglaublich schlecht. Aber es ist irre faszinierend!»

Guilty Pleasures

Die Möglichkeit, Filme gegen den Strich zu lesen, das Gute im Schlechten zu goutieren, verdichtet sich auch in der Rede von den *guilty pleasures*. 1978 publizierte die US-amerikanische Filmzeitschrift «Film Comment» eine gleichnamige Artikelreihe. Darin berichteten Filmkritiker_innen und Filmschaffende wie *Martin Scorsese* und *Jodie Foster* von ihren abseitigen oder uneingestanden Lieblingfilmen. Der Gestus des Geständnis ermöglicht eine doppelte Haltung: Er markiert einerseits ein Sprechen, das gewisse Regeln

(des «guten Geschmacks», des Kanons, der Qualität) anerkennt und damit das normierende Feld sichtbar macht, das um Filme am Werk ist; andererseits zelebriert er das Abseitige, Skurrile oder Triviale als demonstrativen Bruch mit diesem Regelwerk. Was damals neu schien, ist heute längst zur inflationären Redewendung geworden – etwa, wenn es darum geht, von der eigenen Lust an Filmen oder Fernsehserien zu sprechen und sich zugleich (mit ironisch-gebrochener Haltung) davon zu distanzieren. Selbst Streaminganbieter wie Netflix oder TV NOW setzen den Begriff unterdessen als Marketing-Label ein. Die jüngst im Feuilleton geführte Debatte zu *guilty pleasure* kritisierte den moralisierenden Effekt dieser Redewendung. Sie würde, so lautete die Kritik, Hierarchien von Hoch- und Populärkultur eher bekräftigen als abbauen. Stattdessen solle man sich selbstbewusst zu seinen Vorlieben bekennen. Diese Forderung verkennt indes, wie verstrickt und umschlungen das Verhältnis zwischen Film und Lust seit jeher ist.

Aus eben diesem Grund lohnt es sich, kritisch danach zu fragen, wie Lust für das Kino (und andere Medien) konstruiert wird. Welche moralischen Wertungen, politischen Interessen, aber auch ästhetischen Programme werden über die Rede von der Lust für oder wider das Kino eingebracht? Wer spricht mit welchen Interessen von Lust? Und um wessen Lust geht es dabei eigentlich?

Kristina Köhler

Bilder: *Cape Fear* (1991)
Regie: Martin Scorsese

