

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 5

Artikel: Die nackte Wahrheit
Autor: Heybrock, Mathias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932510>

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: 12.01.2026

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

Die nackte Wahrheit

Wie Horror- und Gewaltszenen haben auch explizit sexuelle Darstellungen in den letzten Jahren verstärkt Eingang ins Mainstreamkino gefunden. Was ist damit gewonnen?

Mathias Heybrock

In ihrem Buch «Hard Core», einer vorzüglichen Geschichte und Analyse des pornografischen Films, hat die amerikanische Autorin Linda Williams die Beobachtung gemacht, dass kein anderes Filmgenre den Zusammenhang von Lust/Liebe und Macht so offensichtlich thematisiert wie der Pornofilm, und dass er sich genau deshalb geradezu paradigmatisch zur Analyse von Geschlechterverhältnissen anbietet. Anders als der Mainstream nämlich entwickelt das Genre eine vielfältige Ikonografie des Sex und präsentiert alle sexuellen Verhaltensweisen als gleichberechtigt. Und zwar auch jene, die gesellschaftlich tabuisiert sind und deshalb vom Kino ignoriert werden — soweit es sich als der normalen Ordnung und ihren «Verträgen» zugehörig versteht.

Der Sexfilm, so Williams weiter in ihrer Untersuchung, stelle zudem klassische Rollenzuschreibungen gründlicher als andere Filmgattungen in Frage. Diese Beobachtungen und ihre präzise Belegung waren ihre Antwort auf die konservative Rechte und die Radikalfeministinnen der USA. Beide Gruppen forderten, paradoxerweise gemeinsam, die Zensur von Pornos, weil «natürliche» Sexualität durch Darstellung perverser und gewalttätiger Sexualakte gefährdet sei. Williams' Kritik an dieser Position: Ein Verbot der Pornografie verschleierte, dass Gewalt auch und gerade «normaler» Sexualität zu Grunde liege. «Natürlichkeit» ist Rhetorik zur Wahrung der Norm. Das Verbot disqualifiziert nicht Gewalt in den Beziehungen, sondern jedes (abweichende) Sexualverhalten.

Kino der Transgression

Als Linda Williams' Buch 1989 in den USA erschien, befand sich das Kino gerade an einer Epochenschwelle, an der sich die von ihr beschriebene Dichotomie zwischen einer (progressiven) filmischen Subkultur und dem (konservativen) Mainstream tendenziell auflöste. Das galt

zunächst für das «Kino der Transgression», für den Splatter- und Horrorfilm, dessen extreme Darstellungen von (sexueller) Gewalt jahrzehntelang nur in den unabhängigen Off-Kinos Platz hatte. Jonathan Demmes «The Silence of the Lambs» aus dem Jahr 1990 bildete die Avantgarde dieser Entwicklung; in ihm wurden zum ersten Mal Formen und Inhalte aus der Subgeschichte des Kinos an seine (kommerziell einträglichere) Oberfläche gespült. Für den Sexfilm lässt sich, zeitlich leicht verzögert, eine ähnliche Entwicklung beschreiben. Noch vor einigen Jahren wären Catherine Breillats «Romance» (1999) oder die Sex- und Gewaltorgie «Baise-moi» (2000) von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi allerhöchstens als Subkultur denkbar gewesen. Heute laufen sie ebenso im normalen Kino wie der in Berlin soeben mit dem Goldenen Bären ausgezeichnete «Intimacy» von Patrice

► **Vielfältige Ikonografie des Sex: Rocco Siffredi und Caroline Ducey in Catherine Breillats «Romance»**

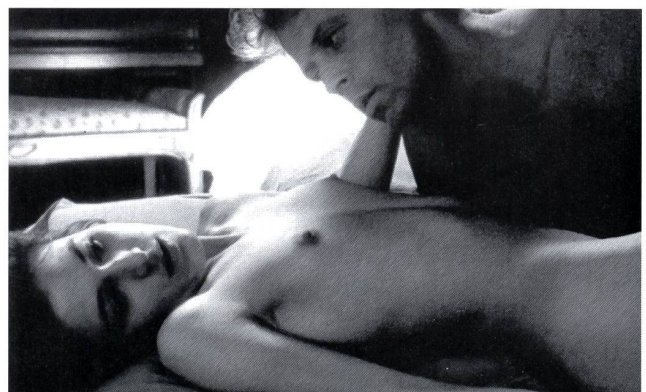
▼ **Aus dem Geist von '68 geboren: Maria Schneider posiert in Bernardo Bertoluccis «L'ultimo tango a Parigi»**

Chéreau, dessen explizite Sexdarstellungen freilich sogleich für Debatten sorgten.

Cronenbergs Porno

Denn noch immer gilt die seltsame Regel, dass Gewaltdarstellungen eine höhere gesellschaftliche Akzeptanz haben als die Zurschaustellung von Sexualität. Während so mancher Horrorfilm nahezu unmerklich in den Kinos anläuft, musste sich etwa Breillat für ihren Film heftige Kritik gefallen lassen — und hatte sie natürlich ganz bewusst schon allein mit der Besetzung von Rocco Siffredi heraufbeschworen, einem berühmten Pornodarsteller, der bei Breillat zum ersten Mal in einem «richtigen» Film auftauchte. Genauso setzte sich David Cronenbergs «Crash» (1995) dem Vorwurf der Pornografie aus. Selbst das Berliner Magazin «Splatting Image», das bevorzugt Action-, B- und Sexploitationfilme bespricht und sie gegen die ewig nörgelnden Moralphosten leidenschaftlich verteidigt, argumentierte sehr traditionell und schrieb in der Kritik zum Film, die Sexszenen *a tergo* zwischen James Ballard (James Spader) und seiner Frau Catherine (Deborah Unger) ständen für entfremdeten Sex.

Natürlich ist «Crash» auf eine seltsame Weise ein Porno, was sich schon allein an der Art ablesen lässt, wie Beziehungen geschildert werden. Trotz ihrer dauernd wechselnden sexuellen Begegnungen kennen die Filmfiguren kaum Eifersucht,





Wurde in Frankreich in die Pornokinos verbannt: «Baise-moi» mit Raffaëla Anderson und Karen Lancaume

Noch immer gilt die seltsame Regel, dass Gewaltdarstellungen eine höhere gesellschaftliche Akzeptanz haben als die Zurschaustellung von Sexualität

sondern nur ein grosszügiges Laisser-faire, das dem Partner auch beim Seitensprung seinen Spass gönnt. Zumindest in den Augen der Kritiker ist das die objektivierteste, kälteste Form von Sex, die sich denken lässt; ein reiner und reibungsloser Kreislauf des Begehrens, den weder Neid, Angst oder sonst eine menschliche Regung stören können. Cronenberg schildert das süffisant, aber durchaus auch als eine Art Utopie. Gleichzeitig schlägt er ausgesprochen ironische Töne an. Als Ballard und Catherine einmal in der Waschstrasse in einem Cabrio Sex haben, berührt er ihre Brust – und genau in dem Moment schliesst sich das Verdeck des Wagens. «Wie ein Knopf, den man drückt», bemerkte eine Freundin von mir amüsiert, und dass der Frauenkörper damit sozusagen zum Apparat geworden sei. An Apparaten berauschen sich die Menschen in diesem Film, und sie müssen eine Beziehung zur Maschine haben, um erotisch zu sein.

Cronenbergs Film belegt, das immer Provokation im Spiel ist, wenn es um die Darstellung abweichenden Verhaltens geht. Eine Provokation, die zunächst von den Autoren ausgeht, die gegen die Regeln verstossen, um ihrem Werk die nötige Aufmerksamkeit zu beschaffen. Und die dann von der Gesellschaft aufgenommen wird, die nur zu gern auf die einschlägigen Signale anspringt und sich von ihnen bei der Analyse der Filme leiten lässt.

Inszenierter Tabubruch

Die Serie bewusster, aber gleichzeitig bewusst knapp gehaltener Regelverstösse

gegen das sexuelle Tabu reicht von Hildgard Knefs blankem Busen, der in Willi Forsts «Die Sünderin» (1950) für kurze Zeit im Bild zu sehen ist, bis zu Sharon Stones Auftritt in Paul Verhoevens «Basic Instinct» (1991), wo mit einem aufgeregten Polizisten auch dem Publikum blitzartig klar wurde, das Catherine Tremell (Stone) keinen Slip trug. In den Sechzigerjahren war Freizügigkeit eine Sache, die sich Russ Meyer in seinen legendären B-Filmen «Lorna» (1964), «Faster Pussycat! Kill! Kill!» (1966) oder «Mudhoney» (1968) erlauben konnte, und die man Ingmar Bergmann in «Tystnaden» (Das Schweigen, 1963) trotz des empörten Aufschreis der Sittenwächter durchgehen liess, weil sie sich in ein existenzialistisch-religiöses Handlungskorsett fügte. Heute sind selbst harte Pornos allgemein akzeptiert, und im «Magazin» des «Tages-Anzeiger» erscheinen grosse Geschichten darüber, wie toll es ist, mit der eigenen Schwester zu schlafen. Der Mainstream hat all das aufgesogen, was vor zehn Jahren noch nicht gesellschaftsfähig war, als pervers und unter aller Kanone galt. Damit hat sich einerseits auch im konventionellen Kino jene Vielfalt der (sexuellen) Rollen durchgesetzt, die Linda Williams am pornografischen Film so schätzte. Gleichzeitig aber kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, das unsere Gesellschaft über ihre eigene Grenzenlosigkeit so erschrickt, das sie den Tabubruch um jeden Preis nur deswegen inszeniert, um endlich einmal auf Widerspruch zu stossen.

Die empörten Debatten, die gerade das Sexkino immer wieder auslöst, be-

kommen so etwas Zweischneidiges. Einerseits dienen sie der Diskussion jener Grenzen, über die sich die Gesellschaft als Ganzes ebenso immer wieder versichern muss wie die einzelnen Individuen. Andererseits gefrieren gerade die empörtesten Debatten schnell zu einem Austausch von Kampfbegriffen, die jeden Blick dafür verstellen, ob die Provokation nun aus reinem Selbstzweck geschah oder im Gegenteil einen berechtigten Anlass hat.

Georg Seesslen schrieb beim Erscheinen von «Crash», er sei weder ein Geniestreich noch ein Fehltritt, sondern etwas Besseres: ein Film, über den man nachdenken kann und der einen Ansatz darstellt zur Diskussion über den menschlichen Körper und die Sexualität in unserem Jahrtausend. In diesem Sinne müsste man den Mainstream-Sexfilm überhaupt behandeln: unaufgeregter, analytischer, stärker an den Inhalten der jeweiligen Werke orientiert als an der Diskussion Pornografie oder nicht. Vielleicht ist man deshalb schon einen Schritt weiter, wenn man «Intimacy» nicht mit jenem sensationsheischenden Blick anguckt, der etwa Bernardo Bertoluccis «L'ultimo tango a Parigi» (1972) zuteil wurde, in dem Marlon Brando und Maria Schneider sich körperlichen Ekstasen hingeben, die sich auf die Dauer als höchst zerstörerisch für jede Form von Paarbeziehung erweisen. ■

→ Kritik «Intimacy»: Seite 30