



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der Frau im Film mit erotischem
Schwerpunkt“

Verfasserin

Patricia Astor

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.

„Die Darstellung der Frau im Film mit erotischem Schwerpunkt“

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Der Erotikfilm I	8
2.1. Die Geschichte der Erotik	14
Religion und Sexualmoral: die Gretchenfrage	15
Exkurs: Sündenfälle in den Glaubensrichtungen	17
Mythologische Anfänge	21
Die Antike	22
Das Christentum	30
Exkurs: Der schönste Tag im Leben einer Frau – die Hochzeit	31
Gegenwart	36
2.2. Genre	39
Exkurs: Frauenpornografie	44
Frauenfilme	47
3. Die Frau und der Film	51
3.1. HERstory of film	52
3.1.1. Erste Hollywoodregisseurinnen	54
3.1.1.1. Alice Guy-Blaché	54
3.1.1.2. Lois Weber	61
3.1.1.3. Ida Lupino	63
3.2. Die Frau in der Theorie	68
3.2.1. Frühe Theorien	68
Film als Kunst	69
3.2.2. Psychoanalyse und die feministische Theorie	71

4. Der Erotikfilm II	75
4.1. Frühe Erotikfilme	75
4.2. Der neue Erotikfilm	78
4.2.1. Lie with me – „How does a woman love a man?“ ¹	81
4.2.2. Secretary – „You’re a visual representation of my business“ ²	90
4.2.3. L’Ennui – „Als hätte ihr Geschlecht mehr Ausdruckskraft als ihr Mund.“ ³	95
5. Fazit	98
6. Bibliographie	100
6.1. Literatur	100
6.2. Internetquellen	105
6.3. Filmliste	107
7. Abstract	114
8. Lebenslauf Patricia Astor	116

¹ *Lie with me*. 0h54’56”.

² *Secretary*. 0h37’00”

³ *L’Ennui*. 0h31’27”.

1. Einleitung

„Den eigentlichen Pornofilm aber gab es von Anfang an bis heute in keinen grundsätzlichen Veränderungen. Das Genre des Erotikfilms meint im Grunde nur den Pornofilm.“⁴

Auch wenn man es im ersten Moment nicht glauben möchte, die Aussage von Werner Faulstich ist bis zu einem gewissen Grade tatsächlich zutreffend. Erotikfilme, die in unseren Kinos zu sehen sind zeigen zwar weder in, für Pornos üblichen, Nahaufnahmen Geschlechts- und Oralverkehr zwischen zwei Menschen, noch „cum-shots“ oder besondere Fetische. Dennoch ist der Blick, aus welchem der bisher definierte Erotikfilm von Sex erzählt, überwiegend *noch* ein männlicher.

Die Ausstrahlung von Erotikfilmen in öffentlich-rechtlichen Sendern wie 3sat oder ZDF hat bei mir jedoch die Frage aufgeworfen was der Erotikfilm eigentlich ist und wie die Frau darin dargestellt wird. Nach ersten Recherchen wurde mir klar, dass die bisherige Definition von Erotikfilm den Filmen, die unter „Amour fou“ oder „Sommernachtsfantasien“ Einzug in fast jedes deutschsprachige Wohnzimmer halten können, nicht gerecht wird. Es gibt einen neuen Erotikfilm und die Darstellung der Frau darin hat die Macht, das Verständnis von Weiblichkeit bei der Gesellschaft zu beeinflussen.

Vor allem mit Aufkommen der Frauenpornografie in den 1980er Jahren, hat sich ein weiblicher Blick hinter der Kamera und vor der Leinwand emanzipiert und etabliert.

Um diesen Umstand zu verstehen muss geschichtlich weiter ausgeholt werden. In Kapitel 2 beleuchte ich daher die Geschichte der Erotik vor allem in Hinblick auf die Darstellung der Frau und der Generierung des Frauenbildes. Religionen prägten die Blickmuster ihrer AnhängerInnen, ein Umstand, der langsam aufgebrochen wird.

Außerdem braucht es eine kurze Genrediskussion, der vor allem der von Mary Ann Doane geprägten Begriff des *woman's film* eine neue Richtung gegeben hat.

In Kapitel 3 gehe ich zu den Anfängen des Films zurück um so eine Alternative zu der bisher geschriebene Filmgeschichte als weitere Grundlage für eine Definition des

⁴ Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. 3. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink. S.57.

neuen Erotikfilms zu schaffen. Das sich immer stärker wandelnde Bild der Frau vor und hinter der Kamera wird beleuchtet, ebenso der Einfluss der Frauen, die das sexuelle Verständnis der Frau zu revolutionieren suchen.

Wie in vielen Bereichen ist auch beim Film der Anteil an weiblichen Filmschaffenden – noch – gering. Doch Frauen haben die Geschichte des Films mitgeschrieben auch wenn ihre Taten und Erfolge kaum Erwähnung in den Geschichtsbüchern finden. Sowohl in der Frauenfilmgeschichte als auch in der Filmtheorie wird in der vorliegenden Arbeit eine Zeitspanne von ca. 60 Jahren ausgelassen. Die meines Erachtens nach ersten drei wichtigen Hollywoodregisseurinnen der ersten 30 Jahre des Films müssen Erwähnung finden da wir uns inzwischen in einer Zeit befinden, in der sich Frauen im Film stark an den ersten Filmpionierinnen orientieren. Dann springt die Arbeit in die 1970er Jahre, einer Zeit, in der sich der Film unter anderem aus der Starre der festgefahrenen Rollenbilder gelöst hat und pornografisch anmutende Filme wie *ULTIMO TANGO A PARIGI* und *DEEP THROAT* ins Kino einziehen. Außerdem setzen sich Claire Johnston, Laura Mulvey und Linda Williams erstmals kritisch mit dem Bild der Frau im Film auseinander. Die feministische Filmtheorie soll von nun an das Verständnis von der Frau im Film verändern.

„Nicht die Natur definiert die Frau: sie definiert sich selbst.“⁵

Das Anliegen damals war, auf das herrschende Frauenbild im Film aufmerksam zu machen und darauf, dass dieses Bild die Geschlechterrollen immer wieder aufs Neue festschreibt („consciousness raising“). Es war an der Zeit, dass Frauen ein eigenes Bild von sich in Filmen schaffen.⁶

Auf einmal waren Frauen mutig genug, die Ketten der Vergangenheit zu sprengen und das herrschende, passive Bild der Frau in der Gesellschaft und im Film in Frage zu stellen. Theoretikerinnen wie Laura Mulvey, die die Frage stellt, wie Frauen unter solchen (frauenverachtenden?) Bedingungen in ein Männerkino gehen und Lust an Filmen empfinden können. Oder aber Mary Ann Doane die Mulveys Ansichten aufgriff und weiterführte, die auf die „geschlechtsspezifischen Strukturierung der

⁵ de Beauvoir, Simone. *Das andere Geschlecht*. S.62.

⁶ Arnold, Ingrid. „Hast du heute schon einen Film von einer Frau gesehen?“ *Fluter*. <http://film.fluter.de/de/238/thema/6448/>. Zugriff: 19.02.2013.

filmischen Repräsentation“ hinweist und sich gegen einige feministische Theorien wendet⁷.

Ich habe den Fokus meiner Arbeit auf Filme mit erotischem Schwerpunkt gelegt, da das Bild von Frauen im Film und die Frau als Bild im Film ohne diesen Schwerpunkt schon lange analysiert und gegebenenfalls kritisiert wird. Bei den derzeitigen zahlreichen Debatten um Sexismus finde ich es wichtig, Filme mit erotischem Schwerpunkt unter die Lupe zu nehmen und in Betracht zu ziehen, dass sich das dargestellte Bild der Frau und von Frau vor allem durch die Aufkommende Sex-positive Bewegung verändert hat – weiterführend auch in Filmen ohne erotischen Schwerpunkt.

Ich vermeide außerdem bewusst von Erotikfilmen zu sprechen, da die von mir gesichteten und analysierten Filme nicht in dieses Genre mit seiner bisherigen Definition fallen und bevorzuge daher die Bezeichnung „Filme mit erotischem Schwerpunkt“.

„Pornos zeigen im Gegenteil genau das, was im wirklichen Leben nicht passiert, weil wir es nicht können und nicht wollen.“⁸

Ebenso wie Corinna Rückert zeigen Pornos auch nach Ingrid Arnold „genau das, was im wirklichen Leben nicht passiert“ machen sich so einen großen Vorteil von Film zu Nutze. Die Mainstreampornografie dient aber als *das* Paradebeispiel für Frauen-verachtenden Film, der die Unterdrückung und Ausbeutung der Frau und ihres Körpers besser nicht zeigen könnte. Wo, wenn nicht im Porno, ist die Frau mehr Objekt? Und dennoch ist die Pornografie das Genre, in welchem sich Frauen eine Nische gesucht haben. Die Frauenpornografie thematisiert erstmals die Lust der Frau.

Auch in der Filmbranche ist ein Wandel zu beobachten, Frauen greifen hier die bisher männlich besetzten Positionen an und nehmen sie in Anspruch. Der Beginn dieses Wandels kann mit der Frauenbewegung von 1968 gesehen werden. Es

⁷ vgl. Lummerding, Susanne. „Weibliche“ Ästhetik? Eine kritische Untersuchung der Bedingungen und Konsequenzen einer konkreten Fragestellung im besonderen sowie der Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes im allgemeinen. Wien: Diss., 1993. S. 38f.

⁸ Rückert, Corinna. „Pornografie: Was ist das?“. querelles-net. <http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/830/832>. Zugriff: 19.02.2013.

musste also nicht, wie von Mulvey gefordert, die Lust dekonstruiert werden um Bilder von Frauen im Film und Frauen als Bild zu verändern.

In Kapitel 4 nähere ich mich einer neuen Definition des Erotikfilms und beleuchte anhand dreier Filmbeispiele die Merkmale des neuen Genres.

Um das Zitat Werner Faulstichs erneut aufzugreifen: Wenn das Genre des Erotikfilms im Grunde nur den Pornofilm meint dann muss sich wie in der Pornografie auch im Erotikfilm ein Wandel in Richtung des weiblichen Blicks bemerkbar machen. Diesen Wandel erhoffe ich mir in der vorliegenden Arbeit im Ansatz beleuchten zu können.

2. Der Erotikfilm I

Ein Erotikfilm definiert sich bisher lediglich über die japanische Bezeichnung von Erotikfilm, „ero-eiga“, den „Blue Movie“, den Erotikfilm zur Stummfilmzeit, und den „Lederhosenfilm“, einer kurzfristigen Erscheinung eines expliziten Sexfilms mit Ursprung in Bayern. Bei dem Versuch einer Einordnung wird er gerne im Ansatz mit dem Sexfilm oder dem pornografischen Film verglichen. Seit der Potenzierung von Sexszenen im Film wird er als eine extremere Form, ein Subgenre, des Liebesfilms bezeichnet, bleibt jedoch abgesehen von den verschärften Sexszenen weiter ohne eigene Definition. Schwerpunkt im Liebesfilm ist vorrangig die Liebesbeziehung und deren Geschichte zwischen überwiegend heterosexuellen Protagonisten. Dem Sex zwischen den Beiden kommt weder im Film noch in seiner Definition eine tiefere Bedeutung zu.

Der Begriff „Erotikfilm“ scheint ein Sammelbecken für Filme zu sein, die auf Grund ihrer Thematik und ihres Umgangs mit Sexualität weder in ein klassisches Genre des Erzählkinos passen noch als Liebes- oder Sexfilm bezeichnet werden können. Um ein Subgenre des pornografischen Films zu sein, sind sie meist zu harmlos, was die Sexszenen betrifft und zu anspruchsvoll in Bezug auf die Charakterzeichnung und den Handlungsstrang.

Eine für die westlichen Filme gültige, eigene Definition des anspruchsvollen Erotikfilms, die sowohl der Thematik als auch der Charakterzeichnung gerecht wird, sucht man bisher auch in Reclams Sachlexikon des Films vergeblich. Das Genre des Sexfilms jedoch gibt es hier. Ein Sexfilm ist demnach ein

„erotischer Film, der mit inszenierten, simulierten Sexakten den Zuschauer stimulieren und unterhalten soll. Anders als im pornographischen Film (Hardcore) stehen im Sexfilm jedoch die Erzählung und deutlicher gezeichnete Charaktere im Vordergrund.“⁹

Auch im Lexikon der Filmbegriffe der Christian Albrechts Universität zu Kiel findet man unter dem Begriff „erotischer Film“ keinen Eintrag sondern lediglich Verweise auf andere Begriffe wie „Erotikthriller“, „Blue Movie“ oder „Softporno“.¹⁰

⁹ Stiglegger, Markus. Sexfilm. In: Reclam's Sachlexikon des Films. S.552.

¹⁰ Vgl. Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=suchen&tag=suchen&uid=1>. Zugriff: 16.12.2013.

Eine weitere Definition des Sexfilms ist allerdings zu finden. Ein Sexfilm wird hier als ein Unterhaltungsfilm der 1960er und 1970er Jahre mit dem Schwerpunkt der sexuellen Begegnungen bezeichnet. Die nur im Ansatz ausgearbeiteten Charaktere folgen einer Handlungsstruktur die meist nur eine flache Spannungskurve aufweist. Der Sex zwischen den Charakteren ist simuliert.¹¹

Die Auswahl der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Filme muss in Abgrenzung zu bisher gültigen Definitionen von Sexfilm, aber auch von den Definitionen von Erotikthriller und Pornografie gesehen werden. Diese Abgrenzung muss geschehen, da sich das, was später als Erotikfilm definiert werden soll, nicht nur durch tiefere Charakterzeichnungen auszeichnet sondern auch durch eine für den Film prägende sexuelle Thematik.

„Während der pornographische Film mittels Reizen nur Ersatzbefriedigung auslösen will, dient der erotische Diskurs der Vergegenwärtigung von Modellen, die dem Zuschauer eine intellektuelle Leistung abverlangen.“¹²

Der Erotikfilm ist in seiner Rezeption also anspruchsvoller als der pornografische Film und grenzt sich damit gleichzeitig auch vom Sexfilm ab. Die von Kanzog angesprochene intellektuelle Leistung des Zuschauers besteht in dessen Erkenntnis, dass der jeweilige erotische Film nicht primär dazu da ist, körperlich zu stimulieren oder gar zu befriedigen sondern durch die Thematik auf etwas aufmerksam zu machen. LEVOTTOMAT 3 (LUST AUF SEX) (Finnland 2004, Minna Virtanen) dient als gutes Beispiel dafür. Auf den ersten Blick wird die Geschichte einer schönen, erfolgreichen Frau erzählt, die mit dem Sexleben in ihrer Ehe unzufrieden ist, da sie „um neun im Dunkeln unter der Decke Sex hat und um zehn brav schläft“¹³ und Abwechslung in flüchtigen Abenteuern mit unterschiedlichen Männern sucht.

Doch die Regisseurin Minna Virtanen erzählt in ihrem Film im Kern etwas Anderes. Hier ist es nicht der Mann, der sich nach einigen Jahren Ehe und Beziehung und der damit scheinbar unvermeidlich verbundenen Lethargie im Schlafzimmer sexuelle Abenteuer sucht. Virtanen rückt die Frau ins Zentrum ihres Films und thematisiert anhand der Figur Joanna Sexsucht bei Frauen.

¹¹ Vgl. ebd. Zugriff: 16.12.2013.

¹² Kanzog, Klaus. *Der erotische Diskurs: filmische Zeichen und Argumente*. Kanzog, Klaus (Hg.). 3. Band. diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1989.

¹³ Levottomat 3. Regie: Minna Virtanen, Finnland 2004. 0h07'53".

Trotz einiger Sexszenen soll der Film nicht primär als visueller Anreiz dienen. Seine Aussage ist auch nicht, dass eine schöne, erfolgreiche Frau ihre Familie betrügt sondern vielmehr, dass auch Frauen unter Sexsucht leiden. Die Diagnose Hypersexualität, besser bekannt als Nymphomanie, wird Frauen jedoch seltener gestellt als Männern¹⁴. Sexsucht gilt zudem in der Gesellschaft als „Männerkrankheit“ und wird, wenn es Frauen betrifft, nur selten kritisch angesprochen.

Virtanen stellt der Protagonistin Joanna ein zweites Frauenbild gegenüber, das ihrer Schwester Sanna. Diese ist das Gegenteil von Joanna, unverheiratet, keine Kinder, mit einem unstillen Sex- und Liebesleben. Joanna dagegen entspricht den Ansprüchen, die an eine Frau gestellt werden, hat alles, was eine Frau sich wünschen kann: Sie ist erfolgreich im Beruf und wohnt mit ihrem Mann und den zwei Kindern in einem schönen, großen Haus. Doch auch wenn es Joanna gelingt, Karriere und Familie zu vereinbaren, die erwünschte sexuelle Befriedigung erfährt sie nicht (mehr) bei ihrem Mann sondern sucht sie sich in kurzen sexuellen Abenteuern. Die RezipientInnen verstehen, dass Joanna aus ihrem „Puppenhaus“¹⁵ ausbrechen möchte, und hoffen inständig, dass es ihr gelingt.

Das Genre des Erotikthrillers „wendet sich primär an ein weibliches Publikum“¹⁶ und „kreiert einen neuen, hochintelligenten und völlig amoralischen Typus der *femme fatale*“¹⁷ der die Frau ansatzweise aus ihrer passiven Rolle befreit. Im Besonderen die A-Produktionen weisen einen gewissen ästhetischen und gesellschaftlichen Anspruch auf, werden jedoch nur selten im Kino oder Fernsehen gezeigt.

Unter die Definition des Erotikthrillers fällt beispielsweise BASIC INSTINCT (USA 1992, Paul Verhoeven), der Sharon Stone zum Durchbruch verhalf und als einer der Skandalfilme der letzten 30 Jahre gilt. Nicht die Sexszenen und die viele nackte Haut waren für den Skandal und gleichzeitigen Erfolg ausschlaggebend. Mit Catherine Tramell betritt eine selbstbewusste *femme fatale* die Bildfläche und scheint uns zuzurufen: „Frauen, setzt die Reize eures Körpers ein!“ Aber nicht mit dem primären Ziel, die Männer zu verführen, sondern um weitreichend zu zeigen, wie der männliche Blick kontrolliert werden kann. Die Zuseher haben es mit einer Frau zu

¹⁴ vgl. Hoffmann, Sabrina. „Nymphomanie: Sechs Fakten Über Hypersexualität Bei Frauen“. *The Huffington Post*. http://www.huffingtonpost.de/2014/02/26/nymphomanie-fakten_n_4856673.html. Zugriff: 16.4.2014.

¹⁵ Levottomat 3. 0h08'08".

¹⁶ Lexikon der Filmbegriffe. Zugriff: 13.1.2014.

¹⁷ Ebd. Zugriff: 13.1.2014.

tun, die ihren Körper dem männlichen Blick aussetzt, diesem aber gleichzeitig das Gefühl gibt, dass *er* Macht über sie hat. Dennoch ist sie aktiv, da *sie* ihren Körper bewusst einsetzt.



BASIC INSTINCT (USA/F 1992)¹⁸

Als Catherine Tramell die Beine übereinanderschlägt ohne Unterwäsche zu tragen, ist sie sich darüber bewusst, dass ihr die vier Männer, die vor ihr sitzen und sie verhören, einen kurzen Moment unter den Rock sehen können. Sie gibt von selbst den Blick auf ihr Geschlecht frei, lässt ihren Gegenübern aber weiterhin das Gefühl in der sexuellen Machtposition zu sein.

Bei BASIC INSTINCT steht nicht wie beispielsweise in AI NO KORÏDA (IM REICH DER SINNE) (Japan 1976, Nagisa Ôshima) die Verbindung von sexueller Befriedigung und Gewalt im Mittelpunkt sondern die Aufklärung eines Verbrechens, das auf brutale Weise von einer Frau begangen wurde. Daher wird der Film als Erotikthriller und nicht als Erotikfilm definiert.

¹⁸ Sharon Stone als Catherine Tramell in BASIC INSTINCT.
http://momentummoonlight.com/blog_tag/basic-instinct/. Zugriff: 17.4.2014.

Was Pornografie ist, kann nicht pauschal beantwortet werden¹⁹. Im weiten Feld der Mainstreampornografie stehen explizite, nicht simulierte, Sexszenen im Vordergrund, eine ausgereifte Handlungsstruktur ist nicht erkennbar, ebenso wenig eine tiefe Charakterzeichnung. Beides braucht sie auch nicht, die Pornografie folgt dem Nummernprinzip und dient dazu, das vorrangig männliche Publikum zu erregen und zu stimulieren, Fantasien zu inszenieren oder anzuregen.

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Unterteilung der Pornografie in Hardcore- und Softcore-Produktionen wichtig, wobei das Genre durchaus detaillierter betrachtet werden kann. Doch Elemente von Softcore-Produktionen sind auch in Erotikfilmen zu finden, bzw. werden Softcore-Produktionen mit Sexfilm oder aber erotischem Film ins Deutsche übersetzt.

Der Unterschied zwischen Hard- und Softcore beläuft sich auf die Darstellung des sexuellen Geschehens. In Hardcore-Produktionen wird der Sexualakt in langen Nahaufnahmen gezeigt, Softcore-Produktionen verzichten auf diese Nahaufnahmen.

Anders die Frauenpornografie: Auch hier stehen explizite, nicht simulierte, Sexszenen im Vordergrund, allerdings aus einer weiblichen Perspektive. Der Blick hinter der Kamera ist weiblich und richtet sich vorwiegend an einen ebenfalls weiblichen Blick vor der Leinwand. Auch sind die Protagonisten nicht vorwiegend heterosexuell. Die Frauenpornografie ist außerdem quasi-dokumentarisch, der prägnanteste Unterschied zur pseudo-authentischen Mainstreampornografie.²⁰

In weiterer Folge werde ich mich also im Spannungsfeld zwischen Erotikthriller, Sexfilm und der Mainstream- sowie Frauenpornografie bewegen und versuchen, mit Hilfe der bereits vorhandenen Definitionen eine Begriffsbestimmung des Erotikfilms zu finden.

Außerdem muss der weiblichen Rolle im Film mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden. Die Figur der Frau im Erotikfilm dient häufig dazu, sich mit der aktuellen Bedeutung der Frau und ihrem Geschlecht in der und für die Gesellschaft auseinanderzusetzen.

¹⁹ Luedtke-Pilger, Sabine. *Porno statt PorNO! Die neuen Pornografinnen kommen*. Marburg: Schüren, 2010. S.16.

²⁰ vgl. Rückert, Corinna. *Frauenpornographie. Pornographie von Frauen für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*. Frankfurt: Lang, 2000. S.287.

„Filme erlauben ebenso sinnliche Schaulust wie soziologische Blicke und bilden Zeugnisse von Körperverhalten und Körperverhältnissen, die weit über fotografische und schriftliche Dokumente hinausgehen. [...] Filme tragen die Spuren von Moralvorstellungen und Phantasien in sich, sind das Ergebnis gesellschaftlicher Konflikte, industrieller Eingriffe, juristischer Maßnahmen.“²¹

Film ist ein wichtiger, prägender Bestandteil unserer Gesellschaft und es gilt sich damit zu beschäftigen, wer durch dieses Medium auf welche Weise unsere Ansichten mit prägt.

Die klassischen Genres des Erzählkinos sind bereits definiert und es herrscht ein Bewusstsein darüber, wie diese Filme die ZuschauerInnen beeinflussen, wie sie sich auswirken können. Aber was ist ein Erotikfilm? Wie grenzt er sich ab von einem Liebesfilm auf der einen und von einem pornografischen Film auf der anderen Seite? Ist ein Erotikfilm ein Sexfilm und umgekehrt? Wer prägt und beeinflusst tatsächlich das, was in dieser Art Film gezeigt wird? Beschränkt sich der Kontrollapparat auf die Produktionsfirmen und Regisseure? Welche Rolle spielt die Religion?

Da das Genre an sich eine Diskursform ist²² und der Feminismus neue Konzepte in die populäre Alltagssprache bringt wie Sexismus, männlicher Chauvinismus oder Machismo und dabei eine Reihe neuer generischer ProtagonistInnen generiert²³, stellen sich die für die vorliegende Arbeit leitenden Fragen:

Gibt es einen neuen Erotikfilm? Welche Faktoren muss eine Definition des Genres beachten? Und welche Rolle spielt die Frau darin?

²¹ Brauerhoch, Annette, Kern, Doris, Klippel, Heike. *Frauen und Film. Sexualität im Film*. Brauerhoch, Annette, Kern, Doris, Klippel, Heike (Hg.). Frankfurt: Stroemfeld, 2011. Heft 66. S. 21.

²² vgl. Schneider, Irmela. „Genre und Gender“. Klaus, Elisabeth, Röser, Jutta, Wischermann, Ulla. *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies*. O.O: Opladen, 2001. S. 94.

²³ Vgl. Gledhill, Christine. „Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter“. Bernold, Monika, Braidt, Andrea B., Preschl, Claudia. *Screenwise*. Marburg: Schüren, 2004. S.202.

2.1. Die Geschichte der Erotik

Um einen Zugang und eine Definition des Erotikfilmgenres zu bekommen und weiter die Darstellung der Frau darin analysieren zu können, muss zuvor der Mensch und seine Geschichtsschreibung im Bezug auf seine Sexualität so weit wie möglich zurückverfolgt und die wichtigsten Entwicklungen betrachtet werden. Ich möchte versuchen, zu der Geschichte der Erotik einen Zugang zu finden der mir hilft, eine Definition des Erotikfilmgenres zu formulieren, die widerspiegelt, wie wichtig und gleichzeitig wenig diskutiert das Genre ist. Um die Frage beantworten zu können, wie und warum die Frau in diesem Genre dargestellt wird muss zuvor das Rollenbild der Frau in der Gesellschaft und die Darstellung dessen dargelegt werden.

Alles entwickelt sich, nichts ist von Anfang an einfach „da“, auch nicht unser Geschlechterverständnis. Das menschlich Bedürfnis, einerseits Fakten und Ereignisse für die Nachwelt festzuhalten und andererseits Geschichte auszugraben ermöglicht es, die Rolle des Mannes und der Frau in der Gesellschaft ab dem Altertum zu betrachten. Dank schriftlicher und archäologischer Zeugnisse ist bekannt: Bevor die Frau in der griechischen Antike zum „Gefäß“²⁴ wurde, war ihr Körper das Bindeglied zwischen der menschlichen Welt und dem Göttlichen und der Mann konnte mit der Macht des Sexus, dem biologischen Geschlecht, beherrscht werden.²⁵

Die Geschichte des Menschen ist auch die Geschichte seiner Sexualität – es ist die Geschichte der Erotik und die der Pornografie. Und weiter ist

„die Entwicklung des Pornofilms untrennbar mit der Geschichte menschlichen Sehens und damit auch mit jener des Auges und seiner technischen Erweiterungen verbunden.“²⁶

Die Kamera ist so eine technische Erweiterung des Auges. Mit einer Kamera kann unsere Sichtweise auf die Welt festgehalten werden und wir können Andere daran

²⁴ Vgl. Smithee, Alan. *Die Geschichte der Pornografie*. Regie: Alan Smithee, o.A 2008; <http://www.youtube.com/watch?v=O4n9lp6p5sE&list=PLX3lnUmD7r0B4mMpMYst1V-zKo4PVwtvR&index=1>. 0h09'30". Zugriff: 28.8.2013.

²⁵ Vgl. ebd. 0h06'41". Zugriff: 28.8.2013.

²⁶ Eder, Barbara. „Ein ver-rückter Ort des Films: Alice in Wonderland und die queeren Nachleben des Porno-Musicals“. Brauerhoch, Annette. *Frauen und Film. Sexualität im Film*. S.39.

teilhaben lassen. Die Entwicklung des Pornofilms (und jedes anderen Films) ist also (auch) mit der Geschichte der Kamera verbunden – mit der Geschichte des Films.²⁷

Dennoch gab es Pornografie schon lange vor dem Film. Da es in jedem neuen Medium zuerst die Pornografie war, die „ihre Inhalte massenhaft verbreitet und neue Bilder dem kollektiven Gedächtnis der Menschheit hinzufügte“²⁸ begleitet sie uns, seit wir in der Lage sind durch Medien wie Wandmalerei, Meißeln, Druckverfahren oder Fotografie Dinge festzuhalten und zu verbreiten.

Welchen Weg sind die Menschen gegangen bis zu dem heutigen Geschlechterverständnis von Mann und Frau? Was war die Pornografie bevor sie anstößig wurde und als abstoßend galt? War sie mehr als die explizit dargestellten Sexszenen zwischen Mann und Frau?²⁹

Religion und Sexualmoral: die Gretchenfrage

Erotik, Sexualität, das Spannungsverhältnis zwischen Mann und Frau: Wie wir Menschen zu unserer und zu der zwischenmenschlichen Sexualität stehen beschäftigt uns schon seit je her.

Die Religionen, der Glaube der Menschen ist, was alle Völker in ihrer Entwicklung geprägt hat und noch immer beeinflusst. Unmittelbar verbunden mit Religion sind Spiritualität, Ekstase, die Fragen nach Fruchtbarkeit und sexuellen Kulturen.

Hat die Religion der verschiedenen Kulturen einen Einfluss auf die jeweilige Sexualität? Und wenn ja, welchen?

²⁷ In Kapitel 3 wird die Filmgeschichtsschreibung mit Konzentration auf den weiblichen Aspekt näher betrachtet.

²⁸ Smithee, Alan. *Geschichte der Pornografie*. 0h15'51" – 0h16'07". Zugriff: 28.8.2013.

²⁹ Ich möchte der Pornografie nicht zu viel Raum geben, dennoch muss sie beachtet werden, wenn wir über Erotik sprechen.

Zu Goethes Zeiten im 18. Jahrhundert war die Sexualmoral der Zeit stark vom Christentum³⁰ geprägt. Diesen Umstand verdeutlicht Goethe in seinem „Faust“, als Margarete eben jenem die nach ihr benannte und bis heute bekannte „Gretchenfrage“ stellt.

„Nun sag, wie hast du's mit Religion?
Du bist ein herzlich guter Mann,
Allein ich glaub, du hältst nicht viel davon.“³¹

Die unangenehme Frage nach seinem Zugang zur Religion soll Margarete Aufschluss über Fausts Sexualmoral geben. Und Faust hat in der Tat eine gespaltene Einstellung sowohl zur Religion als auch zur Sexualmoral.

Das, was Religion und Sex bis heute verbindet ist die Trance.

Während des sexuellen Aktes fallen wir in eine natürliche Ekstase, eine natürliche Trance. Die Sexualpartner/Liebenden steigen für eine gewisse Zeit aus dem Alltag, der Realität, aus und geben sich einander in einem für sie entsprechenden Liebesspiel individuell verschieden hin. Meistens findet das hinter verschlossenen Türen in einem intimen, geschützten Raum statt. Höhepunkt dieser Ekstase stellt der Orgasmus dar, ein Moment, in dem weder Mann noch Frau die volle Kontrolle über ihren Körper haben und eine Bewusstseinsstrübung eintreten kann.

„Seit Urzeiten ist das Gebet eine der wichtigsten Andachtsformen des Menschen.“³²

Um mit seinem Gott oder dem, woran man glaubt, in Kontakt zu treten versetzen sich Menschen aller Glaubensrichtungen mit Gebeten oder Meditation künstlich in Trance/Ekstase und verlassen den realen Zustand, legen Anspannungen und Hemmungen ab um dem Göttlichen näher zu kommen.

Im Hinduismus und Buddhismus geschieht dies durch das Rezitieren einer oder mehrerer Silben, sogenannten Mantras. Die Anhänger des Voodoo versetzen sich durch Musik, Rhythmus, Tanz und Gesang in Ekstase und im Christentum dient das innere Gebet der geistigen Sammlung und spirituellen Einkehr.³³ Der Betende

³⁰ Weitere Ausführungen zur Sexualmoral im Christentum folgen später.

³¹ Vgl. Goethe. *Faust*. Kindle S.99/2 bzw. Location 1593.

³² vgl. *Gebete der Menschheit. Aus allen Religionen, Völkern und Kulturen*. S. 11.

³³ vgl. ebd. S. 12f.

versetzt sich in einen kontemplativen Zustand³⁴ und findet, wie beispielsweise ein Anhänger der katholischen Kirche durch das Beten des Rosenkranz', so seinen Weg zu Gott.

Einige Völker Nordamerikas, Nordeurasien und Ost- und Zentralasiens setzen einen Schamanen als Mittler ein, um eine Verbindung zu der Welt der Geister zu bekommen. Der Schamanismus wird nicht unbedingt als eine Religion angesehen, jedoch ist eine genaue Definition schwer, da er zwischen Religion und Magie schwebt.

Es gab eine Zeit, da war der Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Frau der Weg zum Göttlichen; Glaube und Geschlechtsverkehr sind verschmolzen.³⁵ In der Entwicklung der Religionen wurden die beiden Komponenten nach und nach getrennt. Jede Religion hat einen eigenen Zugang zur menschlichen Sexualität, der Sexualmoral und dem Sexualakt entwickelt und prägt(e) so auch das sexuelle Verhalten ihrer AnhängerInnen.

Exkurs: Sündenfälle in den Glaubensrichtungen

David McCandless gibt in seinem „Das BilderBuch des nützlichen und unnützen Wissens“³⁶ einen Überblick über die sogenannten Sündenfälle, also darüber, was den Anhängern der verbreiteten Religionen erlaubt und verboten ist, auch oder vor allem sexuell betrachtet.

Ich lege mein Augenmerk neben den von David McCandless vorgestellten fünf Weltreligionen, gelistet nach der derzeitig geschätzten Verbreitung, auch auf die afrikanische Religion Voodoo.

Im *Christentum* (~2,6 Mrd. Anhänger) haben die Anglikaner und die Protestanten beispielsweise die meisten sexuellen Freiheiten. Beide Ströme sind gegen Ehebruch,

³⁴ vgl. ebd. S. 12f.

³⁵ Diese Ansicht hat sich (glücklicherweise) nicht halten können, der Umstand, die Frau als einzige Verbindungsmöglichkeit zu Gott zu sehen, wurde angezweifelt. Der Mann war davon und vom beherrschenden Sexus befreit – eine Emanzipation in der Geschichte des Menschen.

³⁶ McCandless, David. *Das Bilderbuch des nützlichen und unnützen Wissens*. 2. Auflage. München: Knaus, 2009. S. 100.

die Anglikaner verbieten zudem Sex vor der Ehe, die Protestanten halten nichts von Masturbation.

Am stärksten beeinträchtigt sind die Katholiken: Masturbation, Drogen und Abtreibung sind verboten, Verhütung, Sex vor der Ehe, Scheidung, Ehebruch, verheiratete Priester, Homosexualität, homosexueller Verkehr und die Homo-Ehe werden sanktioniert im Sinne von maßgeregelt.

Im *Islam* (~1,57 Mrd. Anhänger) sind die meisten Verbote und Sanktionen zu finden. Lediglich Verhütung und verheiratete Priester sind erlaubt, die Strömung der Sufi ist zudem den Themen Scheidung und Priesterinnen offen eingestellt. Sex vor der Ehe, Ehebruch und Abtreibung sind verboten, Homosexualität mit allem was dazu gehört sowie Rausch und Drogen sind sanktioniert.

Wenn wir uns im *Hinduismus* (~377 Mio. Anhänger) die beliebtesten Richtungen Yoga und Tantra (in der westlichen Welt wird Tantra auf seinen sexuellen Aspekt verkürzt, ist jedoch eine religiöse Strömung) ansehen, wird deutlich, dass das Tantra keine erkenntlichen Verbote oder Sanktionen ausspricht. Masturbation, Rausch, Verhütung sowie der homosexuelle Verkehr sind abgesegnete Bereiche, Sex vor der Ehe, verheiratete Priester, Priesterinnen und Homosexualität allgemein sowie homosexuelle Kleriker und die Homo-Ehe werden erlaubt. Zu den Bereichen Scheidung, Ehebruch und Abtreibung wurden keine Angaben gemacht.

Yoga dagegen hat einige wenige Verbote in den Bereichen Drogen/Rausch, Sex vor der Ehe, Ehebruch und erlaubt keine Priesterinnen. Masturbation, Verhütung sowie homosexuelle Kleriker und die Homo-Ehe sind erlaubt. Hier wurden zu verheirateten Priestern, Homosexualität allgemein, dem homosexuellen Verkehr und der Abtreibung keine Angaben gemacht.

Die *Buddhistischen* Schulen Mahayana (mit seiner Strömung des Zen-Buddhismus), Theravada und Vajrayana (der Buddhismus gesamt hat ~900 Mio. Anhänger) sind sich darin einig, dass Ehebruch nicht tolerierbar ist. Verhütung, Sex vor der Ehe und Scheidung sind jedoch in Ordnung. Bei dem Thema Masturbation und Homosexualität gehen die Meinungen auseinander, wobei der Zen-Buddhismus und Theravada demgegenüber noch am ehesten aufgeschlossen scheinen. Jedenfalls erlauben diese Schulen Homosexualität, machen aber zu Masturbation wie die

Mahayana keine Angaben, die wiederum „Nein“ zu Homosexualität sagt. Vajrayana erlaubt weder Homosexualität noch Masturbation.

Das *Judentum* (~15 Mio. Anhänger) scheint im Vergleich der 5 Weltreligionen generell am ehesten aufgeschlossen zu sein. Zwar wird Ehebruch in keiner der gelisteten Strömungen toleriert, jedoch unterscheidet sich das Judentum in dieser Hinsicht nicht von einer den anderen vier Weltreligionen.

Jüdisch-orthodox ist die Strömung mit den meisten Verboten. Rausch/Droge und Verhütung sind die einzigen „Sündenfälle“, die hier erlaubt sind. Die restlichen Ströme wie der Reformistische, Liberale, Kabbalische, Weltliche und Konservative sind den „Sündenfällen“ gegenüber relativ aufgeschlossen.

Im *Voodoo* sind Verhütung, Scheidung, Ehebruch und Abtreibung nicht gestattet, alle anderen „Sündenfälle“ wie Masturbation, Sex vor der Ehe, verheiratete Priester, Priesterinnen, Homosexualität, homosexuelle Kleriker und die Homo-Ehe sind erlaubt. Rausch und Drogen sind sogar erwünscht, was daran liegt, dass dem Voodoo wie den restlichen afrikanischen Religionen und dem Tantra schamanistische Züge zugeschrieben werden.

Im *Schamanismus* gilt der Schamane als Mittler zwischen Mensch und Gott. Um den Zustand der vermittelnden Person zu erreichen versetzt er sich meist mit Hilfe von Drogen in Trance.

Dieser Umstand erinnert an das Altertum. Hier hatte das Geschlecht der Frau, die Vagina, eine ähnliche Funktion: Auch sie galt als Verbindung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen.

Dieser kurzer Exkurs zeigt, dass sich jede Kultur geprägt durch ihren Glauben unter anderem im Umgang mit Sexualität unterscheidet. Den Grund dafür herauszukristallisieren ist nicht Aufgabe dieser Arbeit. Eine Gemeinsamkeit ist den westlichen Religionen und dem Sexualakt geblieben: Der Geist des Menschen verfällt sowohl zur Anrufung seines Gottes als auch zur Vereinigung mit dem anderen Geschlecht in einen Trancezustand – einmal künstlich, einmal natürlich.

Leget man die Erkenntnisse dieses Exkurs' auf den Bereich Film um, stellen sich folgende Fragen:

Thematisieren und spielen narrative Filme mit erotischem Schwerpunkt mit genau diesen Zusammenhängen zwischen Religion und Sexualmoral und was vermitteln sie damit?

Hängt die positive oder negative Rezeption eines narrativen Films sowohl mit dem religiös-kulturellen als auch mit dem individuellen Umgang mit Sexualität zusammen? Kann und soll der individuelle Umgang mit Sexualität durch Filme dieses Genres beeinflusst werden? Welchen Einfluss haben die Machtstrukturen der Religion auf die Filme? Auf welche Art und Weise reguliert Religion Sex in Filmen?

Die Filmzensur greift je Land auf unterschiedliche Weise. Generell wird bemängelt, dass die Filmbehörden bei Sexszenen kritischer sind als bei Gewaltszenen. Vor allem die amerikanische Filmbehörde „Motion Picture Production Code“ (MPAA) sieht sich mit dem Vorwurf konfrontiert und sorgt immer wieder für Aufsehen.

Die Schauspielerin Evan Rachel Wood trat vor kurzem an die Öffentlichkeit und bemängelte, dass bei ihrem neuen Film *THE NECESSARY DEATH OF CHARLIE COUNTRYMAN* (Rumänien/USA 2013, Fredrik Bond) von der MPAA Sexszenen zensiert wurden.³⁷ Es handelt sich hierbei um Szenen, in denen die von ihr verkörperte Gabi Ibanescu sichtbar oral befriedigt wird. Der Vorwurf der Schauspielerin lautete: Warum ruft es Unwohlsein hervor, wenn eine Frau sexuelle Befriedigung erfährt, Szenen in denen Gewalt und Mord vorherrschen können dagegen im Film bleiben? Und warum wird in weiterer Folge die Sexszene zensiert nicht aber die Gewaltszene? Vermutet sie zu Recht die Diskriminierung des weiblichen Geschlechts im Film? Und ist ein Zusammenhang der Regulierung durch die Religion erkennbar? Warum werden uns Gewaltdarstellungen in Filmen zugemutet, Sex aber nicht, wo doch die Sexualität ein natürlicher Teil unseres Körpers ist und Gewalt etwas, das eher ständig beklagt wird?

³⁷ Vgl. <http://jezebel.com/the-mpaa-censored-this-sex-scene-starring-evan-rachel-1476312299>. Zugriff: 7.12.2013.

Mythologische Anfänge

Bevor sich die Religionen in den Kulturen etablierten konnten und die Menschen in ihren Einstellungen beeinflussten, prägten mythische Erzählungen den Menschen, auch was das Frauen- und Männerbild der damaligen Zeit betrifft.

Im Altertum sorgte ein rituell vollzogener Beischlaf mit einer sogenannten Hetäre³⁸ nicht nur für Unterhaltung der Männer der oberen Schichten. Menschliche Körperöffnungen generell, insbesondere aber die, die neues Leben herausbringen konnten, galten als Kontaktzone mit dem Göttlichen. Daher war die Frau, die durch ihre Vagina Leben hervorbringen konnte, dem Göttlichen besonders nahe. Ihr Schoß galt als Herberge des Schlüssels zum Übergang vom irdischen zum himmlischen Leben³⁹.

Und so brachte in Zeiten der Tempelprostitution in Babylon der Kontakt des Mannes durch die Vereinigung mit einer Hetäre Heilung, gleichzeitig konnte er mit der Macht des Sexus beherrscht werden.

Diese Heilung und Beherrschung wird in dem ältesten überbrachten Epos „Gilgamesch“ deutlich. Hier wird der „Tiermensch“ Enkidu erst durch den Kontakt mit einer Tempelprostituierten, einer Dienerin der Göttin Ishtar, zivilisiert.

„Erbitte dir ein blühendes Weib, das Ishtar, der Liebesgöttin, geweiht, und führe sie mit dir hinaus. Zieht das Vieh [Enkidu] zur Tränke, so werfe sie ab ihr Gewand, damit ihre Fülle er nehme. Wird er sie sehen, so wird er ihr nahen. Also wird er entfremdet werden dem Vieh, das mit ihm wuchs auf dem Felde.“⁴⁰

Und tatsächlich, nachdem Enkidu der schönen Frau aus Ischtars Tempel verfallen war und sie miteinander geschlafen haben sahen die Tiere ihn nicht mehr als seinesgleichen – er war zivilisiert.

„Er spähte nach den Tieren. Kaum sehen sie ihn, da jagen im Sprung die Gazellen davon. Die Tiere des Feldes scheuen vor ihm zurück.“⁴¹

³⁸ Hetairai = „Gefährtinnen“: Gebildete, sozial anerkannte Frauen der Antike die Männer der oberen Schichten tanzend, singend, parlierend oder sinnlich ringend unterhalten (nach Wolfgang Schuller).

³⁹ Vgl. *Die Geschichte der Pornografie*. Zugriff: 28.8.2013.

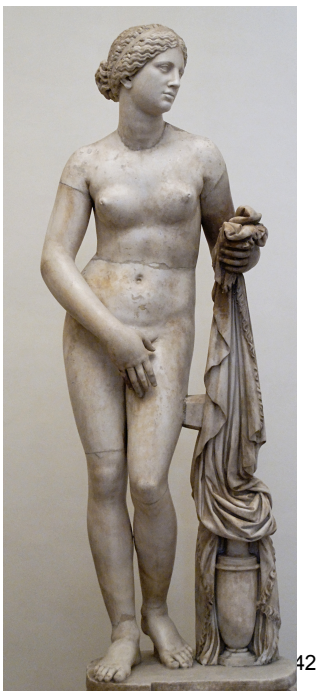
⁴⁰ Burckhardt, Georg E.. *Gilgamesch. Eine Erzählung aus dem alten Orient*. Burckhardt, Georg E. (Hg). Leipzig: Insel. 1916. S.6.

⁴¹ vgl. ebd. S.7f.

Die Antike

In der Antike wendet sich das Blatt. Mit der Zeit spaltet sich die gesellschaftliche Rolle der Frau und die der weiblichen Sexualität und auch die Gottheiten werden unterteilt. So ist die Frau nicht mehr *eine* Göttin sondern wird u.a. unterteilt in Aphrodite und Baubo.

Aphrodite (auch Venus) ist die Göttin der Schönheit, Begierde und Liebe. Sie war auch ohne ihren Zaubergürtel schön und hatte viele Verehrer, viele Sexualpartner und viele Kinder.



Baubo hingegen ist heute beinahe in Vergessenheit geraten. Und das obwohl sie als Frauenbild wie die Aphrodite immer existiert hat und noch immer existiert.

⁴² Aphrodite von Knidos.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg. Zugriff: 17.4.2014.



43

Abermals bei Goethes „Faust“ treffen wir sie, wie sie allein auf einem Mutterschwein reitet und in der Walpurgisnacht den „ganzen Hexenhauf“⁴⁴ anführt.

„Stimme: Die alte Baubo kommt allein,
Sie reitet auf einem Mutterschwein.
Chor: So Ehre denn, wem Ehre gebührt!
Frau Baubo vor! und angeführt!
Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf,
da folgt der ganze Hexenhauf.“⁴⁵

Und auch in DEEP THROAT (USA 1972, Gerard Damiano), dem Porno, der als ein Meilenstein in der amerikanischen Filmgeschichtsschreibung gilt, erinnert die Hauptdarstellerin Linda Lovelace an die Göttin Baubo. So wird in diesem pornografischen Film erzählt, dass die Klitoris von Linda nicht in ihrem primären Geschlechtsteil der Vagina liegt, sondern in ihrer Kehle. Was anfangs nach einer klassischen Männerphantasie und einem billigen Skript klingt bekommt mit Kenntnis um die Existenz der Göttin Baubo und die mythologischen Anfänge der Geschlechtergewichtung eine neue Bedeutung.

⁴³ Baubo. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Terracotta_Baubo_figurine.jpg. Zugriff: 17.4.2014.

⁴⁴ Vgl. Goethe. *Faust*. Kindle S.115/1.

⁴⁵ Vgl. Ebd. Kindle S. 115/1.

Denn nach der Teilung der *einen* Göttin nahm die Baubo den verruchten, obszönen Teil ein. In der bildlichen Darstellung hatte sie keinen klassischen Kopf, ihr Körper war eine skurrile Erscheinung, zusammengesetzt aus Armen, Beinen und einem Bauch, der ihr Gesicht war und einem Mund, der gleichzeitig ihre Vagina war.

Doch nichts desto trotz stand sie zu sich und ihrer Weiblichkeit, galt als die Göttin des Lachens und des untrüglichen Bauchgefühls (da ihr Bauch ihr Kopf war) die um die Kraft und Lebendigkeit ihrer Vulva wusste. Diese nutzte Baubo zum Beispiel auch, um Demeter (eine weitere Abspaltung der *einen* Göttin) mit schmutzigen Witzen zum Lachen zu bringen und so in weiterer Folge wieder Fruchtbarkeit über das Land zu bringen.⁴⁶

Die Aussage von DEEP THROAT, dass Fellatio die wahre sexuelle Erfüllung für die Frau ist, möchte ich hiermit auf keinen Fall unterstreichen. Nach Sichtung von DEEP THROAT stellte sich mir jedoch die Frage, ob, wenn die Figur der Linda vor diesem – neuen – Hintergrund gesehen wird, neben der Männerphantasie auch der Ansatz eines fast vergessenen Frauenbildes erkennbar wird.

Hat der Regisseur Gerard Damiano in seinem Film der Rezipientin und dem Rezipienten ein existierendes Frauenbild gezeigt, das nur von den wenigsten, zu damaliger Zeit wahrscheinlich von niemandem, erkannt wurde?

Hat der Mensch den unterbewussten Wunsch, die vielen Ausprägungen der Frau wieder zu vereinen, Baubo und Aphrodite wieder zusammenzufügen?

In vielen der gesichteten Erotikfilmen der letzten 40 Jahre sieht sich der Hauptdarsteller auf unterschiedliche Weise mit diesen beiden der Frau anhaftenden Seiten konfrontiert.

1. Die Darstellung beläuft sich darauf, dass der Mann neben seiner Ehefrau eine Geliebte hat:

In AI NO KORÎDA (IM REICH DER SINNE) hält sich Kichizō neben seiner Frau die Geliebte Abe Sada. Anfangs ist er der Beherrschende in der Dreierkonstellation, doch Abe

⁴⁶ Es heißt, es sei die Baubo gewesen, die Demeter (Göttin der Fruchtbarkeit) am Brunnen vorfand, wo diese um ihre von Hades entführte Tochter Persephone weinte. Zuvor hat sie aus Schmerz alles Fruchtbare auf der Welt verflucht. Doch Baubos seltsame Erscheinung und ihre schmutzige Witze heiterten Demeter auf. Das Lachen weckte die Neugier von Hades und er stieg aus dem Brunnen empor um nachzusehen. Nach einigem Hin und Her entließ er Persephone aus der Gefangenschaft und die Erde, Felder, Meere und die Frauenbäuche wurden wieder fruchtbar. (Quelle: <http://artedea.net/baubo/>. Zugriff: 4.9.2013).

Sada übernimmt immer mehr das Ruder bis sie ihn am Ende dominiert und die Ehefrau ins Aus geschossen hat.

In *TROP BELLE POUR TOI (ZU SCHÖN FÜR DICH)* (Frankreich 1989, Bertrand Blier) sind Bernard und Florence ein Ehepaar. Florence ist eine schöne Frau und Bernards Freunde beneiden ihn um sie. Dennoch beginnt er eine Affäre mit seiner unscheinbaren Aushilfssekretärin Colette. Obwohl er sie nicht hübsch findet ist er sehr von ihr angetan. Er stellt sich selbst die Frage:

„Aus welchem Grund gefällt uns eine Frau? Aus welchem Grund gefällt uns ausgerechnet die, die nichts hat, nichts Besonderes? Warum haut gerade diese uns um?“⁴⁷

Thematisch werden in *BORDERLINE* (Kanada 2008, Lyne Charlebois) Symptome des Borderline-Syndroms an einer Frau dargestellt und zur Diskussion freigegeben.

In ihrer Darstellung verkörpert die Protagonistin Kiki die Seite des Geschlechts der Frau, die „Bauboseite“. Im Rahmen ihrer psychischen Erkrankung wird sie vom Sex beherrscht und erfüllt damit die Erwartungen ihres Literaturprofessors Tcheky, der neben seiner Ehe den aufregenden, schnellen Sex sucht, frei von Zwängen und Verantwortung. Er profitiert von dem Kern der Krankheit der auch Kernaussage des Films ist:

„Wenn man mich [Kiki] liebt, dann lauf ich weg. Und dann wenn es wehtut, dann klammer ich. Als ob es unbedingt wehtun muss.“⁴⁸

2. Die Darstellung beläuft sich darauf, dass die Frau ihre zwei in sich vereinten Seiten nicht dem gleichen Mann zeigt. Sie ist also Ehefrau bei dem Einen und Geliebte bei dem Anderen.

In *INTIMACY* (Frankreich/GB/Deutschland/Spanien 2001, Patrice Chéreau) treffen sich Jay und Claire einmal wöchentlich und schlafen unverbindlich miteinander. Anfangs ist Jay damit glücklich, doch der Schleier des Geheimnisvollen, in den sich Claire hüllt, weckt Jays Interesse an ihr. Er will die Anonymität, die zwischen ihnen herrscht, aufbrechen und findet heraus, dass Claire verheiratet ist und einen Sohn hat.

⁴⁷ *Trop belle pour toi*. 0h26'20".

⁴⁸ *Borderline*. 1h08'20".

3. Die Darstellung beläuft sich darauf, dass die Frau beide Seiten in sich hat, sich dessen bewusst ist und damit den Mann beherrscht.

Ein schönes und anschauliches Beispiel für die Darstellung der zwei Seiten einer Frau stellt *CET OBSCUR OBJET DU DÉsir* (DIESES OBskURE OBJEKT DER BEGIERDE) (Frankreich/Spanien 1977, Luis Buñuel) dar. Buñuel besetzt die Figur der Conchita mit zwei unterschiedlichen Schauspielerinnen: die temperamentvolle, gehässige Seite (Baubo) wird von Angela Molina übernommen



CET OBSCUR OBJET DU DÉsir (F/Sp 1977) 0h17'05''

die schöne und gleichzeitig reumütige, verspielte Seite (Aphrodite) von Carol Bouquet



CET OBSCUR OBJET DU DÉsir (F/Sp 1977) 0h15'03''

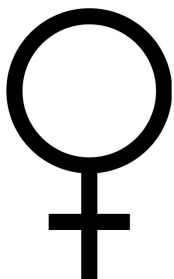
Aber auch in L'ENNUI (LIEBE, SEX UND LEIDENSCHAFT) (Frankreich/Portugal 1998, Cédric Kahn) ist Cecile eine Frau, die schön, eigenständig und sinnlich ist und mit ihrem Sexus Martin beherrscht.

Geschichtlich wurde die Frau als Göttin unterteilt in Schönheit und Begierde einerseits und in ihr Geschlecht bzw. in Authentizität andererseits. Diese Unterteilung hat sich auch medial durchgesetzt.

Der Leben spendende Kern und das Göttliche des weiblichen Geschlechts treten mehr und mehr in den Hintergrund und macht Platz für männliche Symbole. Das Matriarchat, indem man davon ausging, dass der Mondzyklus allein Schwangerschaften bestimmt und Männer keine Rolle spielen, wird nach und nach vom Patriarchat abgelöst mit der Behauptung, dass das Sperma allein zeugende Kraft ist. Es ist symbolisch aufgeladen mit Geist, Sieg und Macht. In weiterer Folge wird die Frau zum „Gefäß“.

Der Penis gewinnt immer mehr an Bedeutung – der Phalluskult entsteht. Bei den Griechen herrscht der Hausherr über Frauen, Kinder und Sklaven. Die Frauen huldigen einmal im Jahr mit riesigen Dildos, hölzernen oder ledernen, einen Mann – den Gott Dionysos – und prägen damit das Land. Im römischen Reich dann tritt die männliche Sexualität durch die Gladiatorenkämpfe, Kriegsherren und die gewaltigen Heere ganz in die Öffentlichkeit.

Die Geschlechterrollen sowie die Symbole für die Geschlechter sollen für immer geprägt sein: Die Frau ist reduziert auf Aphrodite/Venus, die Göttin der Schönheit und später auch der Liebe, das Symbol für Weiblichkeit ist deren Handspiegel in welchem sie sich oft betrachtet:

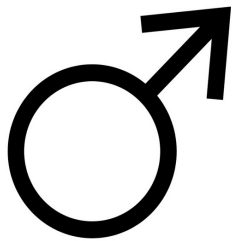


49

⁴⁹ Malvorlage Frauensymbol. <http://www.schulbilder.org/malvorlage-frauensymbol-i25554.html>. Zugriff: 5.9.2013.

Ihr Geschlecht und die Kraft, die davon ausgeht, ist in dem Symbol nicht dargestellt und gerät in Vergessenheit.

Der Mann hingegen ist Kriegsgott Mars, verkörpert damit Kraft, Mut, Stärke. Sein Symbol verbildlich im Unterschied zu dem der Frau neben seiner Stärke auch sein Geschlecht:



50

Der Kreis steht für den Planeten Mars, die Spitze sowohl für den Speer als auch als Phallussymbol für den (erigierten) Penis.

Des Weiteren löst sich die Vereinigung zwischen Mann und Frau vom ursprünglichen Ritual – der Mann wird nicht länger vom Sexus beherrscht. Die Gesamtheit der Frau ist unterteilt in ihre Schönheit und in ihr Geschlecht, wobei die Authentizität des Geschlechts immer stärker verdrängt wird und bald nur mehr die Schönheit von Wert ist. Die Frau wird oberflächlich behandelt, ihr „Gefäß“ wird zur Freude des Mannes mit Sperma gefüllt. Die Frau fügt sich, sie hat das Göttliche verloren und arrangiert sich mit dem, was ihr geblieben ist: Da Baubo nicht präsent bleiben konnte ist ihr Aussehen das, was der Frau neben ihrer Fruchtbarkeit geblieben ist.

Einem Mann stehen von nun an zwei Frauen gegenüber: die Ehefrau, um eine Familie zu gründen und diese zusammenzuhalten einerseits und eine Prostituierte oder Geliebte für Vergnügen und sexuelle Befriedigung. Baubo und Aphrodite? Und wer ist wer?

Diese Aufspaltung der Frau lässt ein geschwächtes Gesamtbild entstehen, das suggeriert, dass eine Frau entweder schön ist und die Liebeskunst beherrscht oder aber ein bodenständiges, derbes, oft als obszön bezeichnetes „Weib“ hinter dem Herd, das die Familie zusammenhält und keine sexuellen Bedürfnisse hegt. Beides

⁵⁰ Malvorlage Männersymbol. <http://www.schulbilder.org/malvorlage-maennersymbol-i25558.html>.
Zugriff: 5.9.2013.

in einer Person gibt es nicht. Früher lag das vor allem auch daran, dass Hochzeiten zwischen einer Frau und einem Mann mehr den Zweck einer günstigen Verbindung zweier Familien/Sippen erfüllte als dass sie ein romantischer Liebesakt waren.

Aber die Tendenz eines Mann dazu, neben seiner Ehefrau eine Geliebte zu haben, hält sich bis in die Gegenwart. Eine Begründung von Seiten des Mannes ist, dass die Frau ihren erotischen Reiz verliert, sobald sie mit dem Mann eine Familie gegründet hat. Von da an wird sie auf ihre Funktion als Ehefrau und Mutter reduziert.

Geht man davon aus, dass Baubo für die Ehefrau und Aphrodite für die Prostituierte steht, kann man sagen, dass es der immer patriarchaler werdenden Gesellschaft mit der Zeit gelungen ist, das Selbstwertgefühl der (Ehe)Frau mit steter Unterdrückung der Göttin Baubo auf geringste Stufe herabzusetzen, bis Baubo aus dem Gedächtnis der meisten Menschen gelöscht war. Dadurch wurde der Aspekt der Beherrschung über den Mann ausgeschaltet. Der Mann hatte die Hülle einer Ehefrau, in ihrem Geschlecht und ihrer Authentizität amputiert, die ihm jedoch mit ihrer Fruchtbarkeit zur Verfügung stand. Außerdem hatte er eine Geliebte, an deren Schönheit er sich erfreuen konnte und die ihm Vergnügen bereitete, ihn Heilung erfahren ließ. Damit ist die Macht des Sexus auf ihn übergegangen.

Dass die Ehefrau die Baubo und die Geliebte oder Prostituierte die Aphrodite ist, kann natürlich nicht pauschalisiert werden, auch im narrativen Film nicht.

So gibt es im Leben von David in dem kanadischen Erotikdrama LIE WITH ME (Kanada 2005, Clément Virgo) ebenfalls zwei Frauentypen: die mütterliche, also „bauboische“ Victoria und die wilde, „aphroditische“, Leila. Doch am Ende des Films erkennen David und auch Leila selbst, dass in Leila beide Frauenbilder, also Schönheit und Geschlecht, Mutter/Ehefrau und Geliebte, vereint sind.

In der Antike wird außerdem die Beziehung zum eigenen Körper freizügiger. Es entsteht der Begriff der Pornografie, da es von nun an üblich war, die Dienste der Huren an den Bordellwänden der Städte kenntlich zu machen, feil zu bieten. Das „Huren zeichnen, Huren schreiben“ (griech. pòrnē (Hure), pórnos (Hurer) und gráphein (schreiben, zeichnen)) entsteht so in vielen antiken Städten beispielsweise in Pompeji. Durch Symbole und Malereien wurde erkenntlich, welche Dienste hinter den Steinwänden käuflich zu erwerben waren.

Im heutigen Verständnis bedeutet Pornografie zudem die pure Darstellung von Sexualität – losgelöst vom ursprünglichen Ritual.

Das Christentum

„die Darstellung des weiblichen Genitales ist – mindestens was das Abendland betrifft – mit einem so strengen Tabu belegt, dass es – abgesehen vom pornographischen Genre – tatsächlich als etwas erscheint, das nicht existiert, als Absenz. Oder aber – und das wäre die Wirkung des aus dem Symbolischen Ausgeschlossenen – als Monstrosität.“⁵¹

Das frühe Christentum beginnt, die dem Menschen natürlich anhaftende Sexualität, die „fleischliche Lust“, zu beschneiden und prägt damit die bis heute gültige europäische Sexkultur. Grund dafür stellt der Mysterienkult um die Isis dar. Isis war eine ägyptische Göttin, die auch als Allgöttin galt. Ihr Symbol ist Sirius, der hellste Stern am Nachthimmel, in ihrem Kult gab es nur Priesterinnen – Männern kamen hier keine führenden Positionen zu. Diese aufkommende Strömung, die es dem unterdrückten weiblichen Geschlecht ermöglichen könnte an Stärke zu gewinnen sollte im Keim erstickt werden. So stellte diese ägyptische Göttin für das Christentum eine Gefahr dar, die es einzudämmen galt.

Nützliche Attribute aber wurden übernommen. Aus der Figur der Isis wurde die Gottesmutter Maria. Auch die Versprechen der Wiedergeburt und des ewigen Lebens konnten gut mit dem christlichen Glauben vereint werden.

Die praktizierte Sexualität aber und die Tatsache, dass es im Isis-Kult nur Priesterinnen gab, konnte das Christentum nicht dulden.

Gegen das dem Kult anhaftende Vergnügen wurde ebenso wie gegen das gestärkte Frauenbild mittels Askese und Enthaltbarkeit vorgegangen. Die Kirche bestimmt, was normal ist und was nicht und predigt, dass Sexualität lediglich der Fortpflanzung zum Erhalt der Menschheit dient, nicht jedoch dazu da ist, Lust zu empfinden. Die sexuellen Darstellungen und damit die Darstellung der natürlichen menschlichen Sexualität, die noch in der Antike alltäglich und allgegenwärtig waren, werden als Pornografie bezeichnet – als „das Fleischliche ohne Bezug zum Geist“. Die (christliche) Religion aber ist „das Geistige ohne Verunreinigung durch fleischliche

⁵¹ Gsell, Monika. *Die Geschichte der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Geschlechts*. Frankfurt: Stroemfeld, 2001. S.9.

Gelüste“. Um diese natürlichen sexuellen Impulse zu unterdrücken, sollte man Fasten und sich mit Schmerzerfahrungen geißeln. Auch in der Kunst wurde hart durchgegriffen. Die Schöpfer pornografischer Gemälde sowie Literatur wurden bestraft.

Von nun an waren Verbote, Repression und Folter alltäglich. Mit diesen Verboten und Tabus wurde nicht nur die menschliche Sexualität als etwas „Böses“ bezeichnet, auch wurde die aufkeimende erste Befreiung des weiblichen Geschlechts verhindert. Stattdessen wurde die Frau zu einer Art Feindbild, da schon im Paradies Eva diejenige war, die Adam in Versuchung führte.

Dennoch hat das Christentum durch die folgende glaubwürdige Askese viele AnhängerInnen gewonnen. Außerchristliche Vorbilder wie die beliebten und weitverbreiteten antiken Liebesromane und deren Dramaturgie werden umgedeutet. In der Neudeutung sind Hochzeit und Beischlaf der Höhepunkt der Erzählung und Lohn der Entbehrung und Enthaltbarkeit. Die Verbindung von Sexuellem und Heiligem gibt es dagegen nur in der Ehe denn die menschliche Sexualität ist nur im Angesicht Gottes möglich.

Exkurs: Der schönste Tag im Leben einer Frau – die Hochzeit

Das in Filmen häufig verwendete Motiv der Hochzeit als Krönung der Liebe ist geschichtlich eine sehr junge Erscheinung, auch wenn die Ehe zwischen Mann und Frau bereits ab der Antike überliefert ist. Doch ursprünglich diente die Hochzeit einzig der ökonomisch günstigen Verbindung zweier Familien, Sippen oder Bauernhöfe.

Sowohl im antiken Griechenland, als auch bei den Römern und den Germanen war „der gesamte Handlungsablauf, der sich um die Hochzeit rankte, ein Wirtschafts- und Rechtsgeschäft.“⁵²

Mit der wachsenden Bedeutung der Religionen für die Menschen beendete schließlich das Christentum das wilde „Allianzschließen“, rückte den Aspekt der

⁵² Ebd. S.35.

Liebe zwischen den Partnern mehr in den Vordergrund und „verlieh der Ehe den Status eines Sakramentes“.⁵³

Trotz zölibatärer Haltung sah die Kirche außerdem ein, dass die Geschlechter einander anzogen. Die Ehe als Sakrament diente daher auch dazu, Unzucht zu vermeiden.

An der Rolle der Frau änderte das wenig. Sie stand zwar nicht mehr ganz unter der Gewalt des Mannes und konnte sich beispielsweise scheiden lassen – die Folgen sollen hier nicht aufgeführt werden.

Trotzdem blieb die Ehe zwischen einer Frau und einem Mann ein „Geschäft“ das nur gering mit Liebe zu tun hatte, denn eine Frau musste sich weiterhin dem Willen des Vaters beugen und durfte selten den Mann heiraten, den sie und der sie liebte.

Frau und Mann waren von nun an für damalige Verhältnisse gleichgestellt mit dem unausgesprochenen Gesetz, dass der Mann in allen Bereichen weiterhin mächtiger war. Im Schlafzimmer galt der Mann beispielsweise weiterhin als aktiv und die Frau als passiv.

Die Rituale und Bräuche einer Hochzeit sind seit jeher von Patriarchat und Religion geprägt. Wie also kann es sein, dass die Hochzeit heute als der schönste Tag im Leben einer Frau bezeichnet wird - und im Film ein romantisches Motiv darstellt?

Denn bis heute ist dies der Zugang vieler Filme, vor allem klassischer Hollywoodproduktionen. Die Hochzeit stellt die Krönung der bzw. ein Beweis für die Liebe dar. Ein Happy End besteht daher meistens aus der Hochzeit zwischen einer Frau und einem Mann.

„Die Vereinigung der Geschlechter wurde damit zum Mysterium erhoben und der Ehe wurde Würde verliehen.“⁵⁴

Das frühe Diktat der Religionen, wie Frauen und Männer zueinander zu stehen haben, wie sie sich verbinden dürfen und dass Sex und Leidenschaft trotz allem ein Frevel ist, schafft die Grundlage, dass der Machtkomplex der Religion die Darstellung von Sexualität in Medien und vor allem im Film stark beeinflusst.

Doch wie wirkt sich diese Regulierung aus? Wo kann man sie beobachten?

⁵³ Hirsch, Angelika-Benedicta. *Warum die Frau den Hut aufhatte. Kleine Kulturgeschichte des Hochzeitsrituals*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, o.J.. S.38.

⁵⁴ Ebd. S.38f.

Sei es bei WHEN HARRY MET SALLY... (USA 1989, Rob Reiner), WHAT WOMEN WANT (USA 2000, Nancy Meyers), THE WEDDING PLANNER (GER/USA 2001, Adam Shankman), ALONG CAME POLLY (USA 2004, John Hamburg), 27 DRESSES (USA 2008, Anne Fletcher) – Filme, die häufig eine Hochzeit zum Ziel haben, machen deutlich, dass Religion Einfluss auf Filme ausüben kann. Dieser Kontrollmechanismus lässt sich dann in der Regulierung von Filmen weiterverfolgen. Die erste Nacktszene einer Frau im Film wurde von der Kirche umgehend zensiert, der Film aus den Kinos genommen. Hildegard Knef bekam nach ihrem unbekümmerten Auftritt in DIE SÜNDERIN (Westdeutschland 1951, Willi Forst) lange keine Filmangebote in Deutschland mehr. Die Kirche wird zum mächtigen, wenn auch indirekten, Kontrollorgan. Indirekt deshalb, weil sie mit ihren Ansichten die Menschen über Jahrhunderte weg geprägt hat und so auch auf die Filmzensur Einfluss ausüben kann.

Doch nach welchen Kriterien werden Filme heute reguliert? Auf Grund von Nacktszenen verliert eine SchauspielerIn nicht ihren Job, Regulierung und Zensurrichtlinien haben sich gelockert. Ausgenommen scheinen hier jedoch Szenen, bei denen das Vergnügen der Frau ersichtlich wird.

Wie bereits erwähnt beschwerte sich die amerikanische SchauspielerIn Evan Rachel Wood öffentlich darüber, dass die MPAA in THE NECESSARY DEATH OF CHARLIE COUNTRYMAN ausgerechnet die Sexszene gestrichen hat, in welcher die Frau oral von einem Mann befriedigt wird.⁵⁵

Im 18./19. Jahrhundert wurde die Religion unter anderem von Goethe als einer der Feinde des Theaters bezeichnet.⁵⁶ Ist sie auch ein Feind des Films? Hat die Religion noch immer Macht über das, was wir sehen?

Heute predigt das Christentum Harmonie betreffend der menschlichen Sexualität, legt seinen Priestern dennoch das Zölibat auf und geht gegen Masturbation und vorehelichem Sex bei den AnhängerInnen mit ihnen moralisch hart ins Gericht. Trotzdem sollen AnhängerInnen des christlichen Glaubens sexuelle Harmonie finden und diese leben.

⁵⁵ <http://jezebel.com/evan-rachel-wood-says-the-mpaa-censored-her-sex-scene-1472790109>. Zugriff: 27.11.2013.

⁵⁶ vgl. Goethe, Johann Wolfgang von. „Deutsches Theater“. Seidel, Siegfried. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur 1*. Berlin, Aufbau, 1970. S. 121.

In der Reformation dann wird die Sexualität zur Gänze entheiligt. Was bisher natürlich war, gilt von nun an als pornografisch. Die ursprünglichen Aspekte der Verführung, Sinnlichkeit und des Rituals werden vom Tisch gefegt, die dargestellte Sexualität diente einzig zur Erregung des männlichen Betrachters und war offiziell nicht gern gesehen.

Im 17. Jahrhundert wird es immer üblicher, Alltagsszenen zu malen die sich unauffällig mit „pornografischen“ Inhalten vermischen.

In einigen Wirtshaus- und Bordellbildern des dänischen Künstlers Jan Steen greift man sich gegenseitig in den Schritt während die Familie am Abendbrottisch isst – ein Motiv, das heute kaum erregt. Steen hat Frauen aber auch bei der Morgentoilette gemalt, ein voyeuristisch besonderes Motiv, da eine Frau (oder einen Mann) im Badezimmer zu beobachten bedeutet, sie oder ihn in einem sehr intimen Moment abzubilden.

„Reinigt eine Frau ihren Körper, wähnt sie sich eigentlich unbeobachtet. Gewährt jedoch der Künstler in einem solchen Moment Einblick, überschreitet er jede Grenze der Privatsphäre. Das kann natürlich inhaltlich begründet sein aber auch eine bewusste Provokation beinhalten.“⁵⁷

Schmidt-Niemeyer bezieht sich hier zwar auf Gemälde von van Dyck, Rembrandt und Degas, allerdings besitzt das auch für den Film Gültigkeit. Wird eine Frau – und ebenso ein Mann – in einer Situation im Badezimmer auf irgendeine Weise künstlerisch dokumentiert, bedeutet es, sie oder ihn in einem für die Figur unbeobachteten Moment abzubilden. Voyeurismus ist das Element, das ein Kunstwerk ausmacht. Die Künstlerin ist Voyeuse, der Künstler Voyeur.

Dieses Abbilden in einem besonders intimen Moment kann die/den BetrachterIn entweder erregen oder in Spannung versetzen wie beispielsweise in *PSYCHO* (USA, 1960, Alfred Hitchcock). Janet Leigh alias Marion Crane wird in so einer intimen Situation, nackt und vollkommen schutzlos in der Dusche, von ihrer Mörderin überrascht. Hitchcock möchte sein Publikum mit der duschenden Marion nicht vorsätzlich erregen, er spielt vielmehr mit der „suspense“.

⁵⁷ vgl. Schmidt-Niemeyer, Andrea. „„Männerblicke“ in der Kunst. Voyeuristische Lust oder Bannung des 'gefährlichen Weibes'“. Fritsch-Rößler, Waltraud (Hg.). *Frauenblicke Männerblicke Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. o.O.: Röhrig, 2002. S. 241.

Voyeurismus ist ein Phänomen, das sich ähnlich wie die Sexualität und die Erotik durch die Menschheitsgeschichte zieht und die (ab)bildenden Kunst bedingt. Vor allem der weibliche Körper ist häufig im Fokus der bildenden Künste.⁵⁸ Voyeurismus wird von christlichen Autoren negativ konnotiert, hat aber parallel dazu auch positive Vorzeichen, vor allem aus dem Bereich der Philosophie.⁵⁹

Das Motiv, eine Frau oder einen Mann im Badezimmer zu beobachten ist sowohl im narrativen als auch im pornographischen Film häufig zu finden.

Sehr beliebt sind Szenen in der Badewanne. In *PRETTY WOMAN* (USA 1990, Garry Marshall) stellt die Szene, in der Vivian in der Badewanne liegt und mit Edward, der in der Tür steht, über ihre finanziellen Vorstellungen verhandelt, quasi eine Schlüsselszene dar, in welcher die Rezipientin und der Rezipient erfahren, um was es von nun an gehen wird. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um Voyeurismus per se, da die Figur sich darüber bewusst ist, dass sie beobachtet wird.

Die Badezimmerszenen im Erotikfilm sind selten erotisch aufgeladen, da die Erotik auf anderen Ebenen zu finden ist. In *LIE WITH ME* badet die Protagonistin Leila häufig, meistens jedoch telefoniert und raucht sie dabei. David badet seinen Vater in der Badewanne. Das Badezimmer ist also auch hier ein Intimraum, jedoch wird er nicht im sexuellen Kontext genutzt. Die Erotik findet sich hier in den recht expliziten Sexszenen und auch in den Momenten, in denen Leila masturbiert.

Auch der pornografische Film adaptiert das Motiv, jedoch um körperlich zu erregen. In *DEEP THROAT* beobachtet ein Einbrecher Linda Lovelace dabei, wie sie sich im Intimbereich rasiert. Es erzeugt Erregung bei ihm und soll das auch in weiterer Folge beim Zuschauer.

Mit Erfindung der Fotografie im 18. Jahrhundert beginnt der endgültige „Siegesszug“ der Pornografie.

„Die Fotografie brachte enormen Schub für die Verbreitung der Pornografie. Man konnte sexuelle Handlungen authentisch abbilden!“⁶⁰

Die Pornografie verliert ihren rein künstlerischen Aspekt. Das hatte zur Folge, dass sich KünstlerInnen erstmals darauf spezialisierten, ausschließlich erotische und pornografische Bilder herzustellen.

⁵⁸ vgl. Ebd. S. 239.

⁵⁹ Vgl. Springer, Peter. *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin: Reimer, 2008. S. 27.

⁶⁰ Faustich, Werner in: *Geschichte der Pornografie*. 0h46'38”.

Mit Aufkommen des Film Ende des 19. Jahrhunderts dann konnte Sex in bewegten Bildern, also noch authentischer, dargestellt werden. Der Voyeurismus bekommt mit dem Film das für ihn zuträgliche Medium, das Kino wird zum Kultort voyeuristischen Vergnügens.⁶¹

Was anfangs als pornografisch galt, konnte unterschiedlicher nicht sein. Während sich Louise Willy bei Méliès erstem Porno LE COUCHER DE LA MARIÉE (Frankreich 1896, Georges Méliès) lediglich entkleidet entspricht Á L'ÉCU D'OR (Frankreich 1908, o.R.), wenn auch zehn Jahre später, mit seinen Oralsexszenen zwischen einem Mann und zwei Frauen schon eher dem, was bis heute unter Pornografie verstanden wird.

Gegenwart

„Und wenn das so ist, dann bedeutet das, dass wir unsere Probleme auch heute mit der Sexualität haben, und folglich auch mit dem, was die Sexualität darstellt, nämlich die Pornografie.“⁶²

Laut Werner Faulstich gibt es bis heute keine Sprache zur Beschreibung sexueller Handlungen. Daher bedient sich der Mensch an Begrifflichkeiten der medizinische Terminologie oder aber er verfällt ins Obszöne. Nacktheit in der Kunst wird unter anderem mit den mythologischen Bezügen gerechtfertigt.

Neben Mythologie, Religion, Literaturerzählungen und Überlieferungen werden wir gegenwärtig sehr stark von den Medien geprägt.

Kritiken, wissenschaftliche Abhandlungen und Kontroversen zu der Frau in der Gesellschaft, im Film generell und in der Pornografie gibt es viele. Der Feminismus versucht für die Stellung der Frau in der Welt zu sensibilisieren und auf Missstände aufmerksam zu machen. Im Film mischt er sich seit den 1960er/70er Jahren ein.

Für das Genre des Erotikfilms jedoch scheint man sich kaum zu interessieren. Ist es zu uninteressant, zu anspruchslos? Provoziert es nicht genug, sowohl mit konservativen als auch mit softpornografischen Bildern?

⁶¹ Vgl. Springer, Peter. *Voyeurismus in der Kunst*. S. 28.

⁶² Faulstich, Werner. *Die Geschichte der Pornografie*. 0h37'50''

In ihrem Aufsatz „Sexualität im Film“ aus dem Jahr 2011 beklagt Annette Brauerhoch das immer größer werdende Desinteresse der heutigen Studentengeneration am Thema „Sexualität im Film“. Stattdessen ziehen vor allem Extreme wie Pornografie oder das Hollywoodsche Melodram Aufmerksamkeit auf sich und werden kontrovers diskutiert bzw. kritisiert.

Sie verweist auf Linda Williams, die in „Screening Sex“ genau das macht: Sie nimmt Filme zum Beispiel, die mit aggressivem, lieblosem und entfremdetem Sex entweder in direktem Gegensatz zu Hollywoods klassischem Melodram stehen (BLUE VELVET (USA 1986, David Lynch) oder die pornografisch anmuten ohne in das Genre der Pornografie zu fallen (AI NO KORÏDA (IM REICH DER SINNE), 9 SONGS (UK 2004, Michael Winterbottom)).⁶³

Das Interesse an Sexualität im Film kann scheinbar nur anhand von Filmen gezeigt werden, die in krassen Gegensätzen zu unserer von der Gesellschaft aufgestellten Norm stehen.

Es herrscht ein Seh- und Darstellungstabu des weiblichen Genitales⁶⁴ in der „anständigen Kunst“, also überall, nur nicht in der Pornografischen. Und genau dafür, für die Ausstellung des weiblichen Symbols in Nahaufnahmen wird die Pornografie unter anderem verurteilt. Ist doch das weibliche Genital, die Baubo, das Symbol für die Weiblichkeit wie der Phallus das Symbol für die Männlichkeit.

Eignet sich der Erotikfilm als Genre dafür, den Menschen die Authentizität der Weiblichkeit und des weiblichen Geschlechts wieder näher zu bringen?

In frauenpornographischen Filmen passiert das bereits zum Teil. In den Filmen, die von Frauen für Frauen gemacht werden, werden die Frau, ihr Geschlecht und ihre Lust thematisiert.

Doch um unser aller Geschlechterverständnis zu erneuern, um eine Art Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern zu schaffen, darf die Darstellung des weiblichen Genitales nicht als etwas „schmutziges“ und „pornografisches“ gesehen werden, bzw. müssen Berührungsängste mit der Pornografie abgelegt und der Erotikfilm als Genre definiert werden.

⁶³ Vgl. Brauerhoch, Annette. *Sexualität im Film*. S.24.

⁶⁴ vgl. Gsell, Monika. *Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien ur Repräsentation des weiblichen Genitales*. S.13.

„Erotikfilme sind Kunstfilme, da sie im Bereich des Imaginären bleiben.“⁶⁵

Ein Schritt könnte sein, dem Erotikfilm als Genre mehr Beachtung schenken, ihn aus dem Bereich des Imaginären herauszuholen und zu interpretieren als einen Film, der die Geschlechter in Einklang bringen kann indem er das Verständnis für die weibliche Symbolkraft der Baubo schärft. Ein Film, der mit Phantasien spielt, aber gleichzeitig auch Ängste und Bedürfnisse vor allem der Frau widerspiegelt. Ein Film, der ansatzweise erregen und stimulieren kann, aber bei dem der Frage nachgegangen wird, wie der Umgang mit dem weiblichen Genital ist. Wird es dargestellt und wenn ja auf welche Weise?

Monika Gsell kommt in ihrem Buch zu dem Schluss, dass das Problem der unterschiedlichen Formen der Darstellungen und Auslassungen des weiblichen Genitales, sei es in der (darstellenden, bildenden) Kunst (kultische Figurinen, Aphrodite-Statuen, pornografische Vasenmalerei), der Kirchenmalerei oder in der Literatur, ist, dass das Geschlecht verleugnet wird, insbesondere das weibliche Genital.⁶⁶

Diese Verleugnung ist häufig im narrativen Film zu finden. Findet sie auch im erotischen Film statt?

„Erotic films are here to stay“⁶⁷ sagte Williams Rotsler in den 1970er Jahren, nachdem mit *ULTIMO TANGO A PARIGI*, *DEEP THROAT* und *IM REICH DER SINNE* die Filmwelt aufgerüttelt wurde. Plötzlich liefen Filme im Kino, die explizit mit Sex spielen, deren Thema Sex war.

Der Erotikfilm wird bisher stark über einen pornografischen Zugang definiert. Zwar werden die beiden Genres vor allem in Bezug auf die Darstellung von Geschlechtsverkehr unterschieden, dennoch unterscheidet sich der Erotikfilm vor allem in seinem neu aufkommenden Zugang von der Pornografie. Abgesehen vom Sex – was macht Filme dieses Genres also aus? Im Erotikfilm existiert im Gegensatz zum pornografischen Film und zum Sexfilm eine starke narrative Ebene ebenso wie eine Charakterzeichnung, die nicht nur im Ansatz ausgearbeitet ist. Es wird uns also filmisch eine Geschichte erzählt, die ihren Schwerpunkt in Fragen rund um die Sexualität hat.

⁶⁵ Bazin, André. *Was ist Film?* Berlin: Alexander, 2004. S.292.

⁶⁶ vgl. Gsell, Monika. *Die Bedeutung der Baubo*. S. 18.

⁶⁷ Zit. nach Williams, Linda. *screening sex*. S.348. Rotsler, William. *Contemporary Erotic Cinema*. S.11.

Mal warten diese Filme mit expliziten Sexszenen auf, mal nicht. Braucht ein Film überhaupt Sexszenen um als Erotikfilm zu gelten? Oder kann Erotik auch ohne Sex gezeigt werden? Erfüllt dieser Film dann die Anforderungen des Genres?

Der Rollenzeichnung in anspruchsvollen Filmen mit erotischem Schwerpunkt wurde bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Fehlt bisher die Erkenntnis darüber, wie wir gerade in heutiger Zeit der Genderdiskussionen mit Filmen, die Erotik zum Schwerpunkt nehmen, die Rolle der Geschlechter in unserer Gesellschaft, vor allem die Rolle der Frau, analysieren, zeichnen und vielleicht sogar beeinflussen können?

Frauen werden in der Filmbranche wieder präsenter und so kommt es, dass die Frau sich selbst in Filmen definieren kann.

Bilder haben Macht – doch wird die Macht der Bilder im Hinblick auf Sexualität im Film ausreichend genutzt?

2.2. Genre

„[...] if we want to know what a Western is we must look at certain kinds of films. But how do we know which films to look at until we know what a Western is?“⁶⁸

Was ist ein Filmgenre? Wie es definiert wird, ob ein Film nach der Schablone eines Genres produziert werden kann oder ob ein Film ein Genre produziert – diese Frage beschäftigt vor allem die englischsprachige Filmtheorie schon seit den ersten Überlegungen zum Film.

Das Genre an sich kann auf eine lange Geschichte zurückblicken. Bereits Aristoteles definierte die drei Grund-Gattungen der Dichtkunst – Epik, Tragödie und die Komödie – in seiner „Poetik“.

„Von der Dichtkunst selbst und von ihren Gattungen, welche Wirkung eine jede hat und wie man die Handlung zusammenfügen muss, wenn die Dichtung gut sein soll, ferner aus wie vielen Teilen eine Dichtung besteht [...] wollen wir hier handeln [...].“⁶⁹

⁶⁸ Buscombe, Edward. „The Idea of Genre in the American Cinema.“ *Screen* 11.2 (1970). S.35.

⁶⁹ Aristoteles. *Poetik*. S.5.

Doch konnte man die für die Literatur gültigen Definitionen eines Genres nicht einfach auf den Film übertragen, auch wenn es Gemeinsamkeiten in den Grundzügen der Definitionen gibt.⁷⁰ Genre im Film musste und muss trotzdem neu definiert werden:

„Even when a genre already exists in other media, the film genre of the same name cannot simply be borrowed from non-film sources, it must be recreated.“⁷¹

1999 listet Rick Altman in „Film/Genre“ die bisher aufgestellten Behauptungen bezüglich einer Charakterisierung des Genre auf und schafft damit einen guten Überblick bis in die 1990er Jahre. Um die Frage zu beantworten, was ein Genre ist, wie es entsteht und wie ihm ein Film zugeordnet werden kann, ging man davon aus, dass,

1. das Genre in der Filmtheorie nur Bestand hat, weil es die unterschiedlichen filmischen Belange, die von der Produktion bis hin zur Rezeption reichen, verbindet und sich von den Kategorisierungen der Literaturtheorie unterscheidet. („Genre is a useful category because it bridges multiple concerns“⁷²)
2. ein Genre Vorgabe der Filmindustrie ist und vom Publikum als solches wahrgenommen wird („Genres are defined by the film industry and recognized by the mass audience“⁷³)
3. die unterschiedlichen Genre bestimmte Erkennungsmerkmale aufweisen und sich klar voneinander abgrenzen („Genres have clear, stable identities and borders“⁷⁴)
4. „Generic identity“⁷⁵ jeder Film nur einem bestimmten und einzigen Genre angehört („Individual films belong wholly and permanently to a single genre“⁷⁶)
5. Genre geschichtsübergreifend sind und jede Genretheorie ein Verweis auf Aristoteles ist⁷⁷ („Genres are transhistorical“⁷⁸)
6. die Entwicklung eines Genre vorhersehbar ist („Genres undergo predictable development“⁷⁹)

⁷⁰Vgl. Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institut, 1999. S.13.

⁷¹ Ebd. S.35.

⁷² Altman Rick. *Film/Genre*. S.14.

⁷³ Ebd. S.15.

⁷⁴ Ebd. S.16.

⁷⁵ ebd. S.18.

⁷⁶ Ebd. S.18.

⁷⁷ Vgl. ebd. S.20. „

⁷⁸ Ebd. S.19.

⁷⁹ Ebd. S.21.

7. Genre immer einem bestimmten Thema, einer bestimmten Struktur und einem filmischen Aufbau zuzuordnen sind („Genres are located in a particular topic, structure and corpus“⁸⁰)
8. Genre bestimmte Grundeigenschaften gemein sind und dass häufig bestimmte Schauspieler ein bestimmtes Genre implizieren („Genre films share certain fundamental characteristics“⁸¹)
9. Genre entweder eine ideologische oder eine rituelle Funktion haben („Genre have either a ritual or an ideological function“⁸²)
10. Genrekritiker nicht in der Lage sind, ein Genre zu bestimmen („Genre critics are distanced from the practice of genre“⁸³)

Betrachtet man diese Thesen, so wird klar, dass ein Genre eine sehr starre, festgeschriebene Kategorie darstellte. Außerdem war man der Ansicht, dass einzig die Filmindustrie ein Genre definieren könne. Den FilmkritikerInnen wurde nicht genügend Nähe zu der Praxis des Films attestiert, als dass sie glaubhafte Genredefinition treffen könnten. Ist ein Genre erst einmal definiert, ist diese Definition endgültig und ist ein Film einem Genre zugeordnet ist auch diese Zuordnung endgültig. Kurz, Genre wurde noch nicht als Diskursform⁸⁴ angesehen.

Doch vor allem die Filmtheoretikerinnen konnten diese Art der Kategorisierung von Filmen nicht akzeptieren. Da mit der Frauenbewegung unter anderem öffentlich über die Position der Frau im Film generell diskutiert wurde, inkludierte dies auch den Bereich des Genre. In den 1980er Jahren erlebt die Diskussion darüber, was ein „woman’s film“, zu deutsch „Frauenfilm“, ist, seine Hochzeit. Anstoß dazu gaben Theoretikerinnen wie Molly Haskell und Mary Ann Doane, die ermöglichten, dass die explizite Erwähnung der Frau im Zusammenhang mit einem Genre *nicht* bedeutete, dass der Film in eine melodramatische Richtung geht.

„Doane strips the term *woman’s film* of its quotation marks, thereby abandoning any remnant of doubt regarding the category’s right to independent existence.“

⁸⁰ Ebd. S.22.

⁸¹ Ebd. S.24.

⁸² Ebd. S.26.

⁸³ Ebd. S.28.

⁸⁴ Bernold, Monika, Braidt, Andrea B., Preschl, Claudia. *Screenwise*. Marburg: Schüren, 2004. S.197.

Mit „The Desire to Desire: The woman’s film of the 1940s“ veröffentlichte Mary Ann Doane das erste Buch zu dem Thema, ohne den Begriff *woman’s film* in Anführungszeichen zu setzen. Damit wird der *woman’s film* zum eigenständigen Genre und „[ist] im engeren Sinn ein Film, der seine Themen aus einem weiblichen Blickpunkt behandelt“⁸⁵. Mit dieser sich neu herausbildenden Kategorie des Frauenfilms soll es den Theoretikerinnen der Zeit fortan möglich sein dem Genre rückblickend Filme zuzuordnen, die davor in andere, männlicher geprägte Kategorien fielen. Doane greift die von Pam Cook einige Jahre zuvor gestellte Frage auf, warum der Frauenfilm betont werden muss, wo doch Filme generell nicht unter die offizielle Bezeichnung „Männerfilm“ fallen, also eigentlich an Frauen wie Männer, dennoch an ein vorwiegend männliches Publikum gerichtet zu sein scheinen.⁸⁶ Sie konzentriert sich auf Filme der 1940er Jahre, eine Zeit, in der die Psychoanalyse häufig filmisch thematisiert wird⁸⁷. Dies bedeutet gleichfalls eine Thematisierung der Psychoanalyse bedeutet gleichfalls eine Thematisierung der weiblichen Sexualität, da diese von Freud als minderwertig und fehlerhaft („Penisneid“) bezeichnet wurde. Mit der Voranstellung des Wortes „Frau“ vor ein bereits bestehendes Genre wie beispielsweise dem Horrorfilm, wird nach Doane der Begriff „Frau“ adjektiviert.

„Doane’s definition clearly images *woman’s film* as a convenient term to describe a number of separate subgenres of diverse pre-existing genres: woman’s gothic, woman’s horror, woman’s film noir and women’s melodrama.“

Filme, die beispielsweise mittels einer bestimmten Machart oder auf Grund bestimmter Dialoge vor allem oder auch Frauen ansprechen, sollten laut Doane auch als solche gekennzeichnet und zu Subgenres werden. Ist also bei einem Horrorfilm ein weiblicher Fokus erkennbar und weckt damit auch bei dem weiblichen Publikum eher Interesse, soll er auch entsprechend gekennzeichnet werden. Damit kann eine der patriarchalen, im Kino vorherrschenden, Strukturen aufgebrochen werden. Fallen aber Filme eines Genres, die in ihrer Machart die Sehansforderungen des weiblichen Publikums *nicht* bewusst berücksichtigt haben und speziell darauf ausgerichtet waren zu Recht in diese Subgenre?

⁸⁵ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8222>. Zugriff: 28.3.2014.

⁸⁶ Doane, Mary Ann. *The Desire To Desire. The Woman’s Film of the 1940’s*. London: Palgrave Macmillan, 1987. S.3.

⁸⁷ vgl. ebd. S.45.

Einer der Filme, den Doane rückblickend dem Genre Frauenfilm zuordnet ist CAT PEOPLE (USA 1942, Jaques Tourneur).

„*The Cat People*, focusing on a woman’s problem – what might even be termed a woman’s domestic problem since it concerns the happiness of her marriage – is exemplary of the extent to which the horror film acts as intertext of the woman’s film [...]“

CAT PEOPLE wurde bisher dem Genre des Horrorfilms zugeordnet. Die junge Irena kämpft mit ihrem Schicksal, einem Fluch aus ihrer serbischen Heimat der besagt, dass sich jede Frau des Dorfes in einen Panther verwandelt und den Mann umbringt, wegen welchem sie sexuelle Lust und/oder Eifersucht empfindet.

Das düstere Setting, die mystische Aura die Irena umgibt sowie der Verdacht, dass sie sich tatsächlich in ein Tier verwandelt und Menschen zerfleischt legt die Zuordnung des Films in das Horrorgenre nahe. Dennoch hat Doane recht wenn sie sagt, dass CAT PEOPLE rückblickend betrachtet auch ein Frauenfilm ist. Es ist eine Thematik, die auf das Frauenbild damaliger Zeit zutraf. Die Sexualität war bei Frauen kaum bis nicht vorhanden, sie waren lediglich dazu da, an der Seite ihres Ehemannes Haushalt und Kinder zu versorgen. Da sexuelles Vergnügen für Ehefrauen ein Tabuthema war, war auch Eifersucht unerwünscht. Der Mann aber konnte seine sexuellen Bedürfnisse an anderer Stelle befriedigen. Sollte die Ehefrau darauf mit Eifersucht reagieren zerstört sie damit die Familie.

In seiner Neuverfilmung greift Paul Schrader 1982 die Thematik grundsätzlich auf, transportiert es jedoch in das aktuelle Zeitalter und verstärkt dadurch die Eigenschaft des Filmes als Frauenfilm. War die Frau in den 1940er/50er Jahren noch deutlich abhängiger vom Mann, ist die Protagonistin Irene bei Schrader deutlich selbstbewusster und weniger abhängig von Oliver. Außerdem wird ihr ein Bruder an die Seite gestellt, bzw. eine zweite Gestalt: sie in männlicher Form.

Die diskursive Eigenschaft des Genres erlaubt es also, Filme auch rückblickend neu kategorisieren zu können. Dies kann einerseits in von TheoretikerInnen geführten wissenschaftlich Diskursen geschehen. Aber auch Fernsehsender können neue Genre schaffen indem sie unterschiedliche Filme zusammenfassen und unter einem

bestimmten Themenschwerpunkt, wie beispielsweise „Amour fou“ (3sat) oder „Sommernachtsfantasien“ (ZDF) ausstrahlen.

Indem 3sat einmal jährlich eine Woche lang Filme mit erotischem Schwerpunkt ausstrahlt und diese Filme nicht unbedingt visuell erotisch aufgeladen sind hat es der Sender geschafft, dem Publikum eine neue, ästhetische Seite des Erotikfilms zu offenbaren. Es entsteht ein Erotikfilm, der vor allem für den weiblichen Blick vor der Leinwand interessant ist, da die weibliche Erotik, Lust und Sexualität thematisiert und enttabuisiert wird.

Exkurs: Frauenpornografie

Die von Doane angeleitete Betonung der Kategorie Frau im Film ist ähnlich auch in dem Bereich der Pornografie zu beobachten. Die speziell für den männlichen Blick hergestellten pornografischen Filme befriedigen selten weibliche Bedürfnisse. Es wurden erste Stimmen von Frauen laut, die sich offen dazu äußerten, ebenfalls gerne pornografische Filme anzusehen.

"In the last few years a new generation of women have begun to make themselves felt. Women who have grown up with another attitude to their own bodies and sexuality than used to be the norm. Advertising agencies have been using the male body as a sex symbol along the same lines as the female body for ages, and male striptease acts playing to packed houses emphasise that there are women with the courage to say out loud that they enjoy looking at a beautiful man's body. This tendency has not yet seriously made its mark in the arts or the pornographic movie."

Das „Puzzy Power Manifesto“, 1997 von der dänischen Filmproduzentin Lene Børglum initiiert, legt erste Grundsteine für eine Definition des Genres der Frauenpornografie.

„The films must have plots“⁸⁸. Ein Film dieses Genres muss unter anderem eine in sich logische und nachvollziehbare Handlung enthalten die so auch im alltäglichen Leben geschehen könnte⁸⁹. Damit soll sich vor allem von Szenen wie die

⁸⁸ Puzzy Power - The Manifesto.

<http://www.puzzypower.dk/UK/index.php/om-os/manifest>. Zugriff: 31.3.2014.

⁸⁹ Vgl. ebd. Zugriff: 31.3.2014.

beispielsweise berühmte „Warum liegt hier eigentlich Stroh?“⁹⁰ aus ACHTZEHNHALB 18 (D 2002, Walter Molitor) abgegrenzt werden. Diese Szene ist zwar in einem Film zu sehen, der lange nach dem „Puzzy Power Manifesto“ entstanden ist, veranschaulicht aber gut, worum es in der Frauenpornografie nicht gehen soll: keinerlei logische Handlung und die verstärkt visuelle Stimulation, die vor allem männlichen Zuschauer anspricht.

Das wiederum führt zu dem zweiten Punkt in dem Manifest der die Erotik betrifft: Die Grundlage eines frauenpornografischen Films muss sein, die sexuellen Bedürfnisse der Frau zu befriedigen. „The film must be based on woman’s pleasure and desire“⁹¹. Das beinhaltet alles, was der Frau Lust und Vergnügen beim Sex bereitet, inklusive der Enttabuisierung des Höhepunktes und bedeutet den Schwerpunkt auf Gefühle, Leidenschaft, Sinnlichkeit, Vertrautheit und die Handlung zu legen.⁹² In dem Manifest ist außerdem festgelegt, wie Körperbilder transportiert werden sollen. Der Körper muss wertgeschätzt und in seiner Gesamtheit als schön, erotisch und erregend gesehen werden: „The erotic aspect may well lie elsewhere than the genitalia“⁹³.

Des Weiteren ist es für die Qualität des Films nicht ausschlaggebend, wo und in welcher Zeit er angesiedelt ist.⁹⁴ Dadurch soll verdeutlicht werden, dass in der gegenwärtig übersexualisierten Welt das Rückbesinnen auf das „weniger ist mehr“-Prinzip vor allem im pornografischen Film möglich sein soll. Dass ähnlich wie in den Anfangsjahren des Films eine entblößte Schulter oder das Aufblitzen der weiblichen Fessel sexuell stimulierend sein kann⁹⁵. Wie viel Haut gezeigt wird soll nicht ausschlaggebend für den Erfolg des Films sein: „[...] what matters is what happens in the films“⁹⁶.

Richtig dosiert kann auch Humor Bestandteil des Films sein, beispielsweise zur Auflockerung angespannter Situationen, ganz wie es in der Realität der Fall sein kann⁹⁷.

In der Frauenpornografie ist alles erlaubt, so lange es die Würde des Menschen nicht verletzt. Das heißt, sobald eine Szene Gefahr läuft in einem Maße erniedrigend oder

⁹⁰ *Achtzehneinhalb 18*. Regie: Walter Molitor, D 2002.
http://www.youtube.com/watch?v=5HfVjf6_ny8&feature=youtu.be. Zugriff: 31.3.2014.

⁹¹ <http://www.puzzypower.dk/UK/index.php/om-os/manifest>. Zugriff: 31.3.2014

⁹² Vgl. ebd. Zugriff: 31.3.2014.

⁹³ <http://www.puzzypower.dk/UK/index.php/om-os/manifest>. Zugriff: 31.3.2014.

⁹⁴ Vgl. ebd. Zugriff: 31.3.2014.

⁹⁵ Vgl. ebd. Zugriff: 31.3.2014.

⁹⁶ Ebd. Zugriff: 31.3.2014

⁹⁷ Vgl. ebd. Zugriff: 31.3.2014.

gewalttätig zu werden, ohne dass Einigkeit bei allen Sexualpartnern herrscht, darf sie nicht verwendet werden. Vor allem Frauen dürfen in einem frauenpornografischen Film nicht zum Objekt des Mannes werden.

Für die Frau erniedrigende Szenen wie beispielsweise für die Frau erzwungener Oralverkehr mit anschließender Ejakulation des Mannes in ihr Gesicht haben in frauenpornografischen Filmen nach Definition des „Puzzy Power Manifesto“ nichts verloren⁹⁸.

Den Menschen, die das „Puzzy Power Manifesto“ ins Leben gerufen haben und denen, die nach diesem Filme machen und produzieren geht es darum, ihre RezipientInnen mit so vielen Sinnen wie möglich zu stimulieren. Es geht darum Phantasien zu zeigen und keine Utopien.

Dies ist auch das wichtigste und markanteste Unterscheidungsmerkmal zur bisherigen Mainstreampornografie. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass die nicht vorhandene Handlung in einem pornografischen Film kaum Bedürfnisse der Frauen stillt und daher ein neues Genre definiert und bedient werden muss.

So entstand nach und nach das Genre der Frauenpornografie das von nun an mit Filmen aufwartet, die sich eigens an den Bedürfnissen des weiblichen Publikums orientieren.

CONSTANCE (Dänemark 1998, Knud Vesterskov), PINK PRISON (Dänemark 1999, Lisbeth Lynghøft) und ALL ABOUT ANNA (Dänemark 2005, Jessica Nilsson) sind Beispiele erster frauenpornografischer Filme die außerdem zur Besonderheit haben von Lars von Trier produziert worden zu sein. Der Regisseur hat mit „Puzzy Power“ eine Produktionsfirma eigens für frauenpornografische Filme ins Leben gerufen. Dadurch entsteht ein anderer, qualitativer, Zugang zu den Filmen, der sich von der Mainstreampornografie unterscheidet.

Pionierinnen wie Erika Lust und Petra Joy, die zuvor keine Filme produziert oder gemacht haben, haben es sich zur Aufgabe gemacht, ästhetische, gute und auf ihre Weise anspruchsvolle pornografische Filme herzustellen, die sowohl Frauen als auch Männer stimulieren. Mit der Frauenpornografie wird die Lust der Frau enttabuisiert und die Frauenbilder der Baubo und Aphrodite ein Stück näher zusammengebracht.

⁹⁸ Vgl. ebd. Zugriff: 31.3.2014.

Dieser kurze aber wichtige Exkurs in die Frauenpornografie soll verdeutlichen, dass die sexuellen Bedürfnisse der Frau in der Pornografie schon einige Jahre thematisiert werden. Diese Entwicklung zeichnet sich nun auch in Filmen generell ab.

Frauenfilme

Inzwischen ist der *woman's film* ein eigenes Genre. Unter Berücksichtigung der aufkommenden Diskussion der feministischen TheoretikerInnen über das Melodram und seinen Ruf des „*woman's film*“ ergänzt bzw. verbessert Altman die oben angeführten zehn Thesen bezüglich einer Charakterzeichnung des Genres um sieben weitere:

1. Vor allem die bisherige Starrheit eines Genres war Altman ein Dorn im Auge. Er löste diese These daher auf. Ein Genre sollte von nun an nicht mehr an seine ursprüngliche, erste Definition gebunden sein sondern hat die Freiheit, sich im Diskurs stets weiterzuentwickeln. („The genre constitution process is not limited to a cycle's or genre's first appearance“⁹⁹)
2. Wenn ein bereits bestehendes Genre neu definiert werden soll, muss es immer in einem gewissen Bezug zu der ursprünglichen Definition des betreffenden Genres gehalten werden. Wenn also wie beispielsweise in der vorliegenden Arbeit eine Neudefinition des Erotikfilms getroffen werden soll, ist es wichtig, auf die bereits geläufige Definition des Erotikfilms zu verweisen. Nur so kann eine neue Definition formuliert werden. („Taking one version of the genre as representative of the genre as a whole is not only a common practice, it is a normal step in the regenerification process“¹⁰⁰)
3. Einige neue Genredefinitionen haben kaum oder keinen Einfluss auf die Filmgeschichte. Es gibt jedoch Ausnahmen, bei denen es sich anders verhält. Altman greift dazu das Beispiel des Frauenfilms heraus.

„For others, like the woman's film, it requires reshuffling periods definitions, reconstructing contemporary canons and rediscovering films made by and addressed to women.“¹⁰¹

⁹⁹ Altman, Rick. *Film/Genre*. S. 77.

¹⁰⁰ Ebd. S.78.

¹⁰¹ Ebd. S.80.

Mit dem Wandel der Genreddefinition des Frauenfilms wandelt sich auch die Filmgeschichte. Denn tatsächlich ist es die Aufgabe der TheoretikerInnen, rückblickend Filme vor allem aus den Anfangsjahren des Films erneut zu betrachten und in das neue Genre einzuordnen. Dadurch verändert sich die Filmgeschichte dahingehend, dass neben bisher bekannten Namen wie D.W. Griffith, Lumière und Méliès auch Namen wie Alice Guy-Blaché, Ida Lupino oder Dorothy Arzner auftreten. („Rewriting film history is one of the fundamental rhetorical strategies accompanying regeneration.“)

4. Bei Neudefinitionen von Genre oder Subgenre kann es zudem vorkommen, dass die neue Bezeichnung fälschlicherweise auf etwas verweist, das so nicht für alle Filme gelten kann. Quentin Tarantino hat mit seinen Filmen über die Jahre hinweg ein neues Genre geprägt. Er bedient sich der Elemente aus verschiedenen Genres und lässt so seinen eigenen Stil entstehen. Georg Seeßlen und Lutz Nitsche greifen eine Schlagzeile der New York Times aus dem Jahre 1998 auf und sprechen von „Tarantismus“. Es ist noch immer keine geläufige Bezeichnung für das Genre, sofern es als eigenes Genre anerkannt wird. Dennoch: Schafft es der „Tarantismus“ tatsächlich, sich als Genre zu etablieren, muss das nicht heißen, dass alle Filme dieses Genres von Tarantino stammen. Andere Filmemacher können mit Filmen ähnlicher Machart aufwarten und in diese Genrebezeichnung fallen.

(„Most generic labels carry sufficient prestige that they are retained for the designation of newly formed genres, even when they are only partially appropriate.“¹⁰²)

5. Jeder Film, egal aus welcher Ära er stammt, kann von zeitgenössischen Kritikern neu definiert und einem Genre zugeordnet werden. („Any group of films may at any time be generically redefined by contemporary critics.“¹⁰³)
6. Bei dem Versuch einer neuen Definition eines Genres achten Filmkritiker darauf, wie bisherige (neue) Theorien von den RezipientInnen aufgenommen werden. Knüpfen sie an einer bereits erfolgreichen Theorie an, entsteht ein Kreislauf, ein Diskurs, dessen Ergebnis ein neu definiertes Genre darstellen kann. Dieses Prinzip gab es bereits davor und gibt es immer noch in der Filmproduktion: War ein Film erfolgreich, entstanden in weiterer Folge

¹⁰² Ebd. S.80.

¹⁰³ Ebd. S.81.

vermehrt Filme mit ähnlicher Machart. Ein aktuelles Beispiel sind die Bibelfilme, die in nächster Zeit in die Kinos kommen werden. NOAH (USA 2014, Darren Aronofsky) macht den Anfang, doch eine Reihe weiterer Filme werden folgen: EXODUS: GODS AND KINGS (UK/USA 2014, Ridley Scott) kommt Ende 2014 in die Kinos, weitere Bibelfilme wie MARY – MOTHER OF CHRIST (USA 2015, Alister Grierson), PONTIUS PILATE oder REDEMPTION OF CAIN sind geplant.

(„In the regenerification process, critics regularly take on the cycle-formation function previously associated only with film production.“¹⁰⁴)

7. Aus dieser Art Kreislauf kann erst ein Genre resultieren, wenn die Filmindustrie es als solches anerkennt, also die Gemeinsamkeiten der Filme deutlich und zu Grundmerkmalen weiterer Filme werden. („Like studio-initiated cycles, critically inspired cycles become genres only through industry-wide imitation and adoption of their basic characteristics.“¹⁰⁵)

Altman erklärt mit „Film/Genre“ das Genre zur Diskursform und ermutigt vor allem TheoretikerInnen der feministischen Theorie alte Genredefinitionen aufzubrechen, die bisher kaum beachtete Rolle der Frau aufzuarbeiten und neue Genres unter Rücksichtnahme der neuen Rolle der Frau in der Filmgeschichte zu definieren.

Dennoch wird es eine endgültige Definition von einem Genre auf Grund seiner Diskursform nie geben. Es lebt davon, sich zu wandeln, zu entwickeln und zu verändern. Außerdem will es rückblickend um Filme bereichert werden. Denn wie sich das Genre in stetem Wandel befindet und dadurch in der Lage ist, neue Arten von Filmen hervorzubringen, bringen auch häufig Filme neue Genres hervor. Sowohl das ständige Entstehen neuer Genres und Subgenres als auch die mit den Jahren sich verändernden Betrachtungsweisen tragen ihren Teil dazu bei, dass ältere Filme im Nachhinein neueren Genres zugeordnet werden können.

Allgemein bekannte Definitionen wie die der ursprünglichen Genres Western, Melodram und Musical dienen als grobe Hilfestellung für die Zuseher bei der Auswahl der Filme. Doch kann man nie alles über einen Kamm scheren und auch wenn sich viele Filme eines Genres ähneln, identisch ist keiner. Es liegt hier im Auge des (theoretischen) Betrachters, welche Erwartungen er an ein Genre stellt. Star

¹⁰⁴ Ebd. S.82.

¹⁰⁵ Ebd. S.82.

Wars erfüllt beispielsweise die Kriterien eines typischen Science-Fiction Films. Dennoch bringt vor allem die Figur des Han Solo Elemente des Western ein.

„When *Star Wars* took American theatres by storm, many viewers recognized in its structure the familiar epic configuration of the Western. In fact, some critics described *Star Wars* as a western.“

Daher ist es wichtig, sich der vielen möglichen Subgenres bewusst zu sein und mittels eines Diskurses den Versuch zu wagen, neue Genre zu definieren.

3. Die Frau und der Film

„Außerdem versteht man vielleicht besser, was der Film zu sagen versucht, wenn man weiß, wie er es sagt.“¹⁰⁶

Nachdem deutlich geworden ist, dass die Darstellung der Frau im Film auch mit der Geschichte der Sexualität des Menschen verbunden ist, gerät nun der theoretische Blickwinkel des Films in den Fokus, der wiederum eng Verknüpft ist mit seiner Geschichte. Je älter der Film wird, desto mehr Theorien entstehen zu der oder über die Gestaltung desselben. In welcher Ära ein Film entsteht, von wem er gemacht und wie er rezipiert wird, sind wichtige Faktoren, die in unterschiedlichen Diskursen von unterschiedlichen TheoretikerInnen besprochen wurden und immer noch werden.

Doch sowohl die Geschichte des Films als auch seine Theorie ist in dem Bewusstsein der Meisten (noch) männlich dominiert. Vor allem in der Frühphase stammen die Theorien, auf welche sich unser heutiges Wissen stützt, von Männern.

Bezüglich der Filmgeschichte gibt es immer mehr Hinweise darauf, dass Frauen ebenfalls vertreten und erfolgreich waren, nur werden sie kaum erwähnt. Wenn es beispielsweise um die Frage geht, von wem erste Elemente der Parallelmontage oder erste Langspielfilme stammen, denkt man eher an Urban Gad, D.W. Griffith und Edwin S. Porter als an Lois Weber.

Welchen Einfluss aber ein weiblicheres Filmdispositiv auf die Filmgeschichtsschreibung haben würde lässt sich erahnen. So wurde beispielsweise Kathryn Bigelow 2010 als erste Frau mit dem Oscar für die beste Regie geehrt. Ihr Kriegsdrama *THE HURT LOCKER* (USA 2008, Kathryn Bigelow) lässt aufhorchen. Eine Frau bringt ein so stereotyp männliches Thema wie den Krieg auf die Leinwand? Der Film schafft viel Platz für Analysen und Zugänge, thematisiert jedoch nicht wie üblich politische und militärische Strategien, sondern die Soldaten im Krieg, wie sie mit Gefühlen umgehen in einer Zeit, in der Gefühle einfach keinen Platz haben aber trotzdem da sind. Wird ein Kriegsfilm einfühlsamer, sobald eine Frau Regie führt?

Nur weil vermehrt Männer in den Krieg ziehen und an der Front für ihr Vaterland kämpfen heißt das nicht, dass Krieg nicht auch für Frauen ein wichtiges Thema ist. Und nur weil Männer durch Freud zum Idealbild wurden, weil sie die Grundpfeiler der Psychoanalyse (Phallus, Kastration und den Ödipuskomplex) prägten und die Frau

¹⁰⁶ Bazin, André. *Was ist Film?* S.97

auf Grund des fehlenden Penis als verstümmeltes Geschlecht bezeichnet wurde, heißt das nicht, dass Sex und Selbstbefriedigung nicht auch für die Frau ein wichtiges und ernstzunehmendes Thema ist. Auch Frauen haben Bedürfnisse, die gestillt werden wollen. Jedoch stellte Mulvey zu Recht die Frage wie Frauen unter solchen Bedingungen Lust an Filmen finden sollen, umgelegt auf die Sexualität stellt sich die Frage, wie Frauen Lust an Filmen mit erotischem Schwerpunkt geschweige denn an pornographischen Filmen finden sollen.

Ich möchte daher eine alternative Filmgeschichtsschreibung zur Grundlage der in Kapitel 3 folgenden Filmanalyse machen, die klären soll, warum eine Definition des Erotikfilmgenres und die Darstellung der Frau darin von Wichtigkeit ist.

3.1. HERstory of film: eine alternative Filmgeschichte

„[...] dass einerseits die Frauen konstitutiv an der Entstehung des Kinos beteiligt waren. Als Subjekte durchaus. Dass andererseits jedoch diese Beteiligung publizistisch kein oder ein negatives Echo fand.“¹⁰⁷

Die Beteiligung der Frauen an der Geschichtsschreibung findet in der Chronologisierung kaum Beachtung. Will man herausfinden, welche Frauen für welche Errungenschaften mitverantwortlich waren, muss man tief graben und suchen.¹⁰⁸

Während in der bisherigen Filmgeschichtsschreibung aus männlicher Sicht Uneinigkeit darüber herrscht, ob der Anfang des Kinos mit Ottomar Anschütz 1887, Thomas Alva Edison 1889 oder den Brüdern Lumière 1895 ebenso wie den Brüdern Skladanowsky zu datieren ist, herrscht Einigkeit darüber, dass die Filmgeschichte der Frau 1896 beginnt. LA FÉE AUX CHOUX (F 1896, Alice Guy-Blaché) ist der erste, einminütige Film der Französin Alice Guy-Blaché.

Der Fokus in den ersten Filmen lag vor allem darauf, die dazu gewonnenen Möglichkeiten des neuen Mediums – das Abbilden von Bewegung – dem Publikum zu präsentieren, es damit zu beeindrucken und zu faszinieren. Bewegung, wie das

¹⁰⁷ Schlüpmann, Heide. „Haus-Frauen im Spiel“. Brauerhoch, Annette u.a. *Frauen und Film. Sexualität im Film*. S. 139.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

Einfahren eines Zuges in einen Bahnhof in dem Dokumentarfilm L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (F 1896, Auguste Lumière, Louis Lumière), wurde aus männlicher Sicht zum beliebten Motiv. Ausschlaggebend war die Reaktion des Publikums, das nach der ersten Sichtung erschrocken aus seinen Sesseln aufsprang aus Angst, der Zug würde in den Kinosaal einfahren. Die Eisenbahn ist eine der Innovationen des 19. Jahrhunderts, sie stand für Fortschritt und Industrialisierung und ist bis heute ein Phallussymbol.

Doch auch die Eigenschaften und Stereotype der Geschlechter, wie sie in der Gesellschaft der Zeit verankert waren, werden durch die Filme von Edison und auch von Guy-Blaché deutlich.

Thomas Alva Edison zeigt in seinen ersten Filmen Männer beim Ausstellen ihrer Muskulatur (SANDOW (THE STRONG MAN) (USA 1894, Thomas Alva Edison) oder beim Barbier (THE BARBER SHOP (USA 1894, Thomas Alva Edison), tanzende Frauen (SERPENTINE DANCES (USA 1895, Thomas Alva Edison) und Frauen die auf dem Hof Tiere füttern (FEEDING THE DOVES (USA 1896, Thomas Alva Edison). Rivalitäten zwischen Männern werden wie in GLENROY BROTHERS (COMIC BOXING) (USA 1894, Thomas Alva Edison) mit Hilfe eines Boxkampfes oder eines Hahnenkampfes (COCKFIGHT (USA 1894, Thomas Alva Edison) dargestellt. Die Kissenschlacht zwischen den Mädchen eines Priesterseminars in SEMINARY GIRLS (USA 1897, Thomas Alva Edison) scheint dagegen sagen zu wollen, dass wenn Frauen kämpfen, dies lediglich in einem lustigen, spielerischen Rahmen passiert.

Edison bedient im schlichten ersten Abbilden und Zeigen geschlechterspezifische Stereotype. Das ist ihm nicht zu verübeln, macht aber deutlich, wie die Rollen verteilt waren. Männliche und weibliche Eigenschaften waren klar definiert und wurden so transportiert.

3.1.1. Erste Hollywood-Regisseurinnen

3.1.1.1. Alice Guy-Blaché

Alice Guy-Blaché hat zu der Zeit, als die Brüder Lumière ihren ersten Film vorführten, bei Gaumont als Sekretärin gearbeitet und LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE (F 1895, Louis Lumière) ebenfalls gesehen. Sie war sofort von dem neuen Medium begeistert und wollte selbst damit arbeiten: „I was already bitten by the demon of the cinema.“¹⁰⁹

Allerdings wollte sie sich von vornherein mit ihrer Arbeit von den bisherigen Filmen unterscheiden.

„Nevertheless, there had been created, in the ruelle des Sonneries, a little laboratory for the development and printing of short „shots“: parades, railroad stations, portraits of the laboratory personnel, which served as demonstration films but were both brief and repetitious. [...] I had done a little amateur theatricals and I thought that one might do better than these demonstration films. Gathering my courage, I timidly proposed to Gaumont that I might write one or two little scenes and have a few friends perform in them.“¹¹⁰

In ihrem ersten Film 1896 zeigt sie, wie eine Fee Säuglinge hinter Kohlköpfen hervorzieht. Die Grundlage zu LA FÉE AUX CHOUX (F 1896, Alice Guy-Blaché) ist eine Erzählung vergleichbar mit der Geschichte des Klapperstorchs: In Frankreich erzählte man den Kindern, dass Jungen aus Kohlköpfen und Mädchen aus Rosen entsprungen sind¹¹¹ – „les enfants naissent dans les choux et roses“.¹¹²

Kinder bekommen und Kinder großziehen war lange Zeit reine Angelegenheit von Frauen. War Guy-Blachés Film feministisch motiviert und wenn ja, wie sehr? In dem Dokumentarfilm von Marquise Lepage THE LOST GARDEN – LIFE AND CINEMA OF ALICE GUY BLACHÉ (Canada 1995, Marquise Lepage) sagt Guy-Blaché, dass sie, nachdem sie von ihrem damaligen Chef Gaumont die Erlaubnis bekommen hat Filme zu machen, sich Geschichten ausgedacht und diese filmisch umgesetzt hat. Allerdings

¹⁰⁹ Guy, Alice. *The Memoirs of Alice Guy Blaché:1873-1968*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1986. S.25.

¹¹⁰ Ebd. S.24.

¹¹¹ vgl. Simon, Joan. *Alice Guy-Blaché*. S.7.

¹¹² PM-Magazin. <http://www.pm-magazin.de/r/gute-frage/weshalb-bringt-bei-uns-der-storch-die-kinder>. Zugriff: 16.3.2014.

wollte sie sich von den bisherigen Filmen von einfahrenden Zügen und dergleichen unterscheiden: „Something better could be done“¹¹³.

Wollte sich die Tochter eines Buchhändlers, die selbst gerne gelesen hat¹¹⁴, mit diesem Film nur von der Monotonie der bisherigen Filme abgrenzen? Oder wollte sie auf die Absurdität solcher Geschichten aufmerksam, darauf, was der Gesellschaft im Allgemeinen und den Kindern im Speziellen mit solchen Geschichten vermittelt wird¹¹⁵? Denn tatsächlich zu *sehen*, wie das Kinderkriegen vermittelt wird (indem eine schöne Fee die Säuglinge hinter Kohlköpfen vorzieht) sollte vor allem beim weiblichen Publikum auch zu damaliger Zeit eine empörende Regung hervorrufen und die Frage aufwerfen: Welches Bild hat die Gesellschaft von der Frau? Wie wird die Frau dargestellt?

Als sie die Erzählung von den Kindern, die hinter Kohlköpfen hervorgezaubert werden, 1902 erneut, diesmal aber ausführlicher und auch mit einem direkteren Titel aufgreift, wird die Absurdität noch deutlicher. In *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE* (F 1902, Alice Guy) erzählt sie in knapp vier Minuten und zwei starren Einstellungen von einem Paar mit Kinderwunsch. Sie sehen einen Stand, an welchem eine Frau – die Fee bzw. die Hebamme – Kinder zum Verkauf anbietet. Das Paar äußert der Fee/Hebamme gegenüber den Kinderwunsch und legt seine finanziellen Möglichkeiten offen. Nachdem es aber am Verkaufsstand kein „passendes“ Kind gefunden hat, führt die Fee/Hebamme die Beiden in ihren Garten und zaubert hinter Kohlköpfen eine breite Auswahl an Säuglingen hervor. Das Paar muss sich lediglich für ein Kind entscheiden. Ist die Entscheidung gefallen, bezahlt der Mann (gespielt von Alice Guy) das Kind und die frisch gebackene Familie verlässt den zauberhaften Garten.

Es herrscht Uneinigkeit darüber, ob und warum Alice Guy-Blaché die gleiche Geschichte zweimal verfilmt hat, ob es sich gar um ein und denselben Film handelt oder ob der auf 1896 datierte als eine Art Trailer für den späteren fungierte¹¹⁶. Joan Simon meint aus einem von Victor Bachy geführten Interview mit Alice Guy-Blaché herauszulesen, dass es sich für Guy-Blaché selbst um ein und denselben Film handelt. Ausschlaggebend für Simon ist Guy-Blachés Antwort auf die Frage, ob es sich um einen oder um zwei unterschiedliche Filme handelt.

¹¹³ *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché*. Regie: Marquise Lepage. F 1995; https://www.nfb.ca/film/lost_garden_life_cinema_alice_guy_blache/. Zugriff: 25.1.2014. 0h08'19".

¹¹⁴ vgl. Simon, Joan. *Alice Guy-Blaché*. S.6.

¹¹⁵ vgl. ebd. S.8.

¹¹⁶ vgl. ebd. S.10.

„V.B.: Are they really two distinct films?

A.G.: *The story of a midwife [SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE]? At that moment in time, I would never have dared speak of such a thing. LA FÉE AUX CHOUX - that is part of history.*¹¹⁷

Aus Guy-Blachés Antwort ist meines Erachtens aber herauszulesen, dass man in damaliger Zeit unter keinen Umständen die Geschichte einer Geburtshelferin erzählen durfte – und deswegen erst recht musste. Doch um nicht der Zensur zum Opfer zu fallen, bedurfte es anderer Mittel. Guy-Blaché tut dies mit *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE*. Bereits der Titel *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE*, der soviel wie „Die Geburtshelferin der Oberschicht“ bedeutet, kann ein Hinweis auf eine gewisse, von Guy-Blaché beabsichtigte Ironie sein. Und ist nicht die Komik schon immer ein beliebtes Mittel gewesen, um auf Missstände aufmerksam zu machen?

Sie führt vor Augen, wie in der Oberschicht das Kinderkriegen vermittelt wird – im Zuge eines Einkaufs. Die Frau sucht das Kind aus, der Mann bezahlt dafür. Das Bild, das die Gesellschaft davon hatte war fix, denn weder das Publikum und noch die Kritiker hinterfragten kritisch, sie sahen nur, was sie sehen wollten – Kinder werden von einer Fee hinter Kohlköpfen hervorgezaubert. Da laut der Erzählung Jungs hinter Kohlköpfen und Mädchen hinter Rosen hervorgezogen werden, in Guy-Blachés Film die Fee zwar vor einem Rosenstrauch steht, die Kinder jedoch nur hinter Kohlköpfen zu finden, sind kann davon ausgegangen werden, dass das Pärchen einen Sohn mit nach Hause genommen hat. Die Geschlechterrollen werden so auch gleich übermittelt, bzw. wird gezeigt, wie festgeschrieben die Rollen eigentlich sind.

Alice Guy-Blaché ist meines Erachtens nach der Meinung, das deshalb in der bisherigen Geschichte *LA FÉE AUX CHOUX* und nicht *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE* Erwähnung findet. Für eine alternative Filmgeschichte ist es jedoch wichtig *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE* zu erwähnen.

Wird davon ausgegangen, dass sie mit dem Film auf den Missstand, der in der Darstellung und auch der Wahrnehmung von Frauen bzw. sogenannter Frauenthemen liegt, aufmerksam machen wollte würde das bedeuten, dass bereits Alice Guy-Blaché erster Film feministisch motiviert war.

Da *LA FÉE AUX CHOUX* außerdem auf einer Erzählung basiert und keine Tatsache darstellt, ist er fiktiv-narrativ und wird immer häufiger als erster narrativer Film

¹¹⁷ vgl. ebd. S.10.

bezeichnet. Er ist um einiges kürzer als beispielsweise *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903, Edwin S. Porter), der auch auf Grund seiner Länge bisher einen der Anfänge der filmischen Narration und den Anfang des Western darstellt. In 15 starren Kameraeinstellungen wird erzählt, wie Banditen einen Zug überfallen und bei der Flucht zum Schluss doch noch erwischt werden. Porter bedient sich zwar noch nicht einer (entwickelten) Filmsprache, die sich durch Kamerabewegung oder eine Grammatik des Schnitts auszeichnet, doch weist *THE GREAT TRAIN ROBBERY* neben einer Dramaturgie sowohl eine inszenierte Handlung als auch Linearität auf. Außerdem spielt Porter mit der Parallelmontage. Es entstehen also bereits Elemente für eine zukünftige Sprache des Films.

Auch Guy-Blaché selbst ist der Meinung, dass ihr Werk nicht den ersten narrativen Film darstellt, da sich die Lumière Brüder mit der Geschichte des begossenen Gärtners in *L'ARROSEUR ARROSÉ* (F 1895, Louis Lumière) vor ihr der fiktiven Narration annahmen. Auch hier wird wieder ein Stereotyp bedient: das des Lausbuben. Früher waren es vor allem Jungs, die den Erwachsenen Streiche spielten. Für Mädchen ziemte sich das gar nicht, da von ihnen sehr früh Verantwortungsbewusstsein und Reife verlangt wurde.

Dennoch erzählt Guy-Blaché bereits in ihrem Erstlingswerk eine fiktive Geschichte und stellt nicht wie einige ihrer männlichen Kollegen erst einmal Bewegung dar. Sie erkennt scheinbar sofort, dass das große Potenzial des Films nicht die reine Darstellung und Abbildung von Realitäten ist, sondern dass mit dem neuen Medium auch oder vor allem (fiktiv) erzählt werden kann. Alice Guy-Blaché markiert daher nicht nur den Beginn einer alternativen Filmgeschichte – sie schafft mit *LA FÉE AUX CHOUX* parallel zur bisherigen Filmgeschichte den ersten narrativen Film der Frauenfilmgeschichte.

Alice Guy-Blaché war bis 1920 als Filmemacherin tätig. Filme wie *LES RÉSULTATS DU FÉMINISM* (Frankreich 1906, Alice Guy) und *LA VIE DU CHRIST* (Frankreich 1906, Alice Guy) lassen bei ihr eine feministische Handschrift erkennen. In *LES RÉSULTATS DU FÉMINISM* dreht sie kurzerhand die Geschlechterrollen um und stellt knappe 100 Jahre vor dem aktuell kursierenden Kurzfilm *MAJORITÉ OPPRIMÉE* (Frankreich 2010, Éléonore Pourriat) die Frage in den Raum: Was wäre, „wenn Frauen die Welt

regierten – wie Männer“¹¹⁸? IN THE YEAR 2000 (USA 1912, Alice Guy), ihre Zukunftsversion einer Welt, in welcher die Geschlechterrollen umgekehrt sind, ist leider verloren.

1910 gründet sie in Amerika ihre eigene Produktionsfirma und löst sich so zu einem großen Teil von Gaumont. Bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg war „Solax Company“ unter ihrer Leitung erfolgreich und verhalf einigen SchauspielerInnen zu Erfolg. Als sich die Ära des Kurzfilms dem Ende neigte begann die Zusammenarbeit mit Olga Petrova, einer Feministin ihrer Zeit, die hauptsächlich starke Frauenrollen spielte und der auch Alice Guy-Blaché in ihren fünf gemeinsamen Filmen (THE TIGRESS (USA 1914, Alice Guy-Blaché), THE HEART OF A PAINTED WOMAN (USA 1915, Alice Guy-Blaché), THE VAMPIRE (USA 1915, Alice Guy-Blaché), MY MADONNA (USA 1915, Alice Guy-Blaché) und WHAT WILL PEOPLE SAY? (USA 1916, Alice Guy-Blaché) ebensolche starken Rollen zuschrieb¹¹⁹. Ein weiteres Indiz dafür, dass Guy-Blaché die Frau in einem anderen Licht darstellen wollte – stark, unabhängig und emanzipiert. Petrova war außerdem einer der ersten berühmten Schauspielerinnen des Starsystems der damaligen Zeit und die Zusammenarbeit mit Alice Guy-Blaché, einer der bestverdienenden Frauen Amerikas erregte erst recht Aufmerksamkeit¹²⁰.

Aber auch Alice Guy-Blachés thematisch anderer Zugang zu Filmen trägt dazu bei, dass ihre erhaltenen Filme rückblickend als Frauenfilme angesehen werden können. In FALLING LEAVES (USA 1912, Alice Guy-Blaché) beispielsweise erzählt sie die Geschichte der kleinen Trixie, die ihre kindlich-naive Hoffnung nicht aufgibt ihre kranke Schwester vor dem prophezeiten Tod retten zu können, indem sie das bereits von den Bäumen gefallene Herbstlaub wieder an diesen anbringt. Als hätte Trixies Plan funktioniert wird in letzter Sekunde ein Serum gefunden, das ihre große Schwester vor dem Tod bewahrt. Es ist eine schlicht schöne Geschichte, die die Einfachheit kindlicher Vorstellungen darstellt und die auf Grund ihrer Thematik vermutlich ein weiblicheres Publikum angesprochen hat.

Reisedarstellungen, Naturereignisse, das gängige Bewegungsmotiv in Chase-movies oder der direkte Blick eines Schauspielers in die Kamera werden mit den Jahren immer seltener. Ab 1908 experimentieren immer mehr FilmemacherInnen mit der

¹¹⁸ o.N. „Wenn Frauen die Welt regierten – wie Männer“. *Stern*.

<http://www.stern.de/familie/leben/youtube-film-majorite-opprimee-wenn-frauen-die-welt-regierten-wie-maenner-2089375.html>. Zugriff: 4.4.2014.

¹¹⁹ vgl. *The Lost Garden*. 0h30'30".

¹²⁰ vgl. ebd. 0h30'15".

Erzählordnung und die sich stets verbessernde Technik erlaubt das Drehen umfangreicherer Filme von bis zu einer Stunde. Langspielfilme erfreuen sich immer größerer Beliebtheit.

AFGRUNDEN (Dänemark 1910, Urban Gad) ist mit 38 Minuten einer der ersten „two-reeler“ Filme und markiert damit den Trend zum Film in Spielfilmlänge. Die neugewonnene Zeit ermöglicht die Darstellung einer tiefergehenden Handlung. AFGRUNDEN thematisiert so die Eigenständigkeit der Frau, die jedoch am Ende scheitert. Zwar zeichnet Gad anfangs ein emanzipiertes Bild der Frau, doch auch bei ihm wird das Abhängigkeitsverhältnis einer Frau von einem Mann nicht aufgehoben. Magda verlässt zwar ihren Verlobten Knud während eines gemeinsamen Sommerurlaubs für den Zirkusartisten Rudolf. Doch nach der ersten Verliebtheit und Euphorie zeigt dieser ein anderes Gesicht. Er ist ein Schürzenjäger und (schönen) Frauen nicht abgeneigt. Magda ist traurig und wütend vor Eifersucht. Immer wieder taucht Knud zufällig auf und versucht ihr aus ihrer traurigen Lage zu helfen. Doch Magda bleibt bei Rudolf bis sie ihn aus Notwehr tötet. Schlussendlich hat Magda ihre Eigenständigkeit verloren und scheitert an sich selbst. Anfangs selbstbestimmt, fügt sie sich dann doch einem fremdbestimmten Leben mit einem Mann.

AFGRUNDEN gilt in vielerlei Hinsicht als ein Meilenstein in der bisherigen Geschichte des Films und findet auf Grund seiner Thematik und seinem Zugang Erwähnung in einer alternativen Filmgeschichtsschreibung. Neben der bisher ungewöhnlichen Filmlänge führten Urban Gad und Asta Nielsen, zu damaliger Zeit liiert, außerdem die „Natürlichkeit der Figur“ in den Film ein. Der Schauspielstil geht weg von der Pantomime hin zur sprechenden Figur, die zwar zu der Zeit im Film noch keine akustische Stimme transportieren kann, der jedoch durch Lippenbewegung, Mimik und den körperlichen Ausdruck von Gefühlen trotzdem eine Stimme verliehen wird.

Des Weiteren markiert er die Anfänge des „Starsystems“. Es war Asta Nielsen's erste Rolle und bescherte der Dänin großen Erfolg: Sie avancierte zum ersten weiblichen Filmstar in Europa. Bei AFGRUNDEN handelt es sich außerdem um ein erotisches Melodrama, bei dem einige Szenen in den USA vom „National Board of Review“ , dem Vorgänger des Hays Code, zensiert wurden, da sie als „explizit erotisch“ galten. So zum Beispiel der „Apachentanz“¹²¹. Hierbei handelt es sich um einen Tanz aus dem Varieté bei dem das Verhältnis zwischen einem Zuhälter (frz. „apache“) und

¹²¹ *Afgrunden 20'25''*

einer Dirne dargestellt wird. Magda tanzt ihn gemeinsam mit Rudolf auf der Bühne, nachdem er sie dazu gebracht hat bei ihm zu bleiben. Dem amerikanischen Publikum war der Hüftschwung, mit dem Magda um Rudolf herumtanzte, nicht zuzumuten, da er zu erotisch war.

Beinahe zeitgleich wird Alice Guy-Blaché in Frankreich immer erfolgreicher. Zwischen 1902 und 1907 schafft sie es mit Hilfe eines von Gaumont entwickelten Ton-Bild-Verfahrens die Stimmen einiger französischer Sänger der Zeit mit deren Filmaufnahmen zu verbinden. Es entsteht so etwas wie das erste Musikvideo. Sie synchronisiert mit Hilfe eines Chronophons Bild und Ton, allerdings ist es ein aufwändiges Verfahren, da die beiden Komponenten von zwei unterschiedlichen Apparaturen synchron abgespielt werden mussten. 1907 schickt Gaumont sie nach Amerika, um den Vorläufer des Tonfilms bekannt zu machen. Der „Talkie“ kann sich aber noch nicht durchsetzen. Das Verfahren ist zu aufwändig, zu mühsam wäre die Synchronisation von Dialogen.

Auch Guy-Blaché steuert einige SchauspielerInnen zum „Starsystem“ bei, ebenso legt sie in ihren Filmen Wert auf Natürlichkeit¹²².

Guy-Blaché war rückblickend gesehen eine Feministin ihrer Zeit. Alison McMahan sagt über sie: „Everything about her career, everything she did and said affirmed that women were the equal of men.“¹²³

Sie wie auch andere Filmemacherinnen und Schauspielerinnen waren noch nicht in der Situation, die Gesellschaft bewusst auf die benachteiligte Stellung der Frau aufmerksam machen zu müssen. Auch wenn das Bild des Mannes ein aktives und das der Frau ein passives war, entstand der Frau aus damaliger Sicht daraus kein gravierender Nachteil. In den bisherigen Medien war der dominierende Blick bereits männlich. Im neuen Medium Film aber musste die Blickstruktur noch nicht aufgebrochen werden, da sie noch nicht festgeschrieben war.

Die Realisierung der festgefahrenen Rollen der Geschlechter, deren Abbildung im jungen Medium Film und dass dagegen etwas unternommen werden muss, diese Einsicht und die Kraft, erfolgreich dagegen aufzubegehren, kam erst mit der zweiten Welle der Frauenbewegung 1960.

¹²²vgl. *The Lost Garden*. 0h26'48".

¹²³vgl. *The Lost Garden*. 0h34'58".

Filme sind immer weniger geprägt von der anfänglichen Faszination, dass das neue Medium Bewegung abbilden kann. Stattdessen ist man fasziniert von der Möglichkeit, die Leinwand mit Geschichten zu bespielen, die nicht immer der Realität entsprechen müssen. Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt.

Die Rollenverteilung von Mann und Frau im Privaten war klar definiert und wurde so auch in den meisten Filmen transportiert. In der bisher sehr emanzipierten Gesellschaft wurden Heirat und Aufopferung zu Gunsten der Familie immer mehr zum angestrebten Ziel einer Frau.

3.1.1.2 Lois Weber

Neben Alice Guy-Blaché war auch Lois Weber eine der ersten Frauen, die als Filmemacherin Aufsehen erregte. Mit *THE MERCHANT OF VENICE* (USA 1914, Lois Weber) drehte sie den ersten weiblichen Langspielfilm der Filmgeschichte, der sie als Regisseurin bekannt machte (auch wenn er gemeinsam mit ihrem Ehemann Phillips Smalley entstand). Ein Jahr zuvor strapaziert sie bereits die Nerven ihres Publikum in *SUSPENSE* (USA 1913, Lois Weber, Phillip Smalley).

Weber bediente sich – abgesehen von der Parallelmontage nach dem Vorbild Griffiths – auch der Technik des „split screen“, die davor nur von Edwin S. Porter in *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (USA 1903, Edwin S. Porter) eingesetzt wurde und als Montagetechnik erst ab den 1960er Jahren regelmäßig auftaucht.

Sie arbeitete bis zu ihrer Scheidung eng mit ihrem Ehemann Phillips Smalley zusammen, welcher sie stets ermutigte, unabhängig zu sein. Da mit dem Ende der Ehe auch ihre Erfolge im Film zurückgingen, wurden Behauptungen laut, sie sei von ihm abhängig und ohne den „starken Mann“ an ihrer Seite nicht dazu fähig, Filme zu machen.

„Weber discovered that without the strong masculine presence of Phillips Smalley at her side, she could not continue directing.“¹²⁴

Anders als von Anthony Slide behauptet, brauchte sie meiner Meinung nach Smalley damals nicht, um gute Filme zu machen. Sie benötigte ihn allerdings an ihrer Seite, um Anklang bei dem Publikum finden zu können. Das Problem lag jedoch nicht an

¹²⁴ Slide, Anthony. *Lois Weber. The Director WHO Lost Her Way in History*. Kindle Pos. 1864.

ihrem vermeintlichen Nicht-Können. Doch eine Frau, die eigenständig Filme macht hatte in einer Gesellschaft, in der durch das Aufkommen des Narrationskino und dem Filmvertrieb der Film allmählich eine immer männlicher dominierte Richtung eingeschlagen hat¹²⁵, kaum eine Chance auf Erfolg. Film wird zu einem Geschäft, und Männer scheinen am Besten zu verstehen, was in Filmen gezeigt werden muss, um Erfolg zu haben.

Auch Alice Guy-Blaché sagt viele Jahre später, es sei verwunderlich, dass sie vor allem in Anbetracht ihres Geschlechts überhaupt im Film Fuß fassen konnte – beachtet man, wie sich die Filmlandschaft in weiterer Folge entwickelt hat.

„If the future development of motion pictures had been foreseen at this time, I should never have obtained this consent. My youth, my inexperience, my sex, all conspired against me. I did receive permission, however, on this express condition that this would not interfere with my secretarial duties.“¹²⁶

Die Hochphase der Frauen im Film war ca. zwischen 1911 und 1919/20¹²⁷. Es ist auch die Zeit der sogenannten „Universal Women“¹²⁸, eine Zeit, in der Universal die meisten Frauen unter Vertrag hatte, unter anderem Lois Weber. Universal-Gründer Carl Laemmle brauchte keine gesetzlich geregelte Frauenquote um Frauen bei sich anzustellen. Und Lois Weber war eine seiner Regisseurinnen, die er am meisten schätzte¹²⁹. Für Frauen galten die gleichen Einstellungskriterien wie für Männer. Eine Frau war nicht mehr oder weniger geeignet als ein Mann.

„Women were not hired because of their status as personalities, nor because their employment might be newsworthy, but rather because they were as reliable as any male and because there was no inbred, discriminatory thinking that certain types of jobs within the film industry were more appropriate to a man than to a woman.“

¹²⁵ Ward Mahar, Karen. *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: John Hopkins, 2008. S. 30.

¹²⁶ Guy, Alice. *The Memoires of Alice Guy Blaché*. S.24.

¹²⁷ Vgl. Slide, Anthony. *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Kindle Pos. 53.

¹²⁸ Vgl. Cooper, Mark Garrett. *Ida May Park*. <https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/pioneer/ccp-ida-may-park/>. Zugriff: 7.4.2014,

¹²⁹ Vgl. Slide, Anthony. *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Kindle Pos.117.



Fokus in Webers Filmen war, soziale Themen kontrovers zu erzählen. Ihr war vor allem wichtig, die Frau darzustellen. Während ihrer Zeit bei Universal war sie an Regeln gebunden, musste Filme beispielsweise im Hinblick auf die Zensur machen. Zwar waren SHOES (USA 1916, Lois Weber) und HYPOCRITES (USA 1915, Lois Weber) Publikumserfolge. Doch erst mit ihrer eigenen Produktionsfirma „Lois Weber Productions“ konnte sie sich von den großen Firmen lossagen und sich künstlerisch entfalten. Sie konzentrierte sich fortan in ihren Filmen ganz auf Erfahrungen, Schicksale und

das Leben einer Frau generell. Ihren größter Erfolg dieser Zeit hatte sie mit THE BLOT (USA 1921, Lois Weber). Den Film zählte sie zusammen mit WHAT DO MEN WANT? (USA 1921, Lois Weber) zu ihren persönlich größten Erfolgen.

Nach 1920 sind die Frauen zwar nicht gänzlich aus der Branche verschwunden – im Gegenteil, überraschend viele von ihnen besaßen Kinos. Dennoch hatten sie es fortan immer schwerer sich in der Branche zu praktisch zu behaupten und als Regisseurinnen entwickelten und etablierten sie sich kaum mehr.

3.1.1.3 Ida Lupino

Die Dritte im Bunde der ersten Hollywood-Regisseurinnen ist Ida Lupino. Sie gab ihr Regiedebüt nach einer mittelmäßigen Schauspielkarriere erst 1949 mit dem sozialkritischen Drama THE YOUNG LOVERS (USA 1949, Ida Lupino) und ist daher eine der wenigen Regisseurinnen, die sich nach 1920 durchsetzen konnte. In ihren Filmen waren häufige Themen Vergewaltigungen und Bigamie.

Gemeinsam mit Anderen gründete sie die Produktionsfirmen „Filmmakers Company“ und später „Four Stars Production“.

Um einen Einblick in die Art in Ida Lupinos Filmschaffen zu erlangen, möchte ich einen näheren Blick auf THE YOUNG LOVERS werfen. Das Drehbuch schrieb Lupino

gemeinsam mit Collier Young, einem Filmproduzenten und Drehbuchautor. Regie führte sie alleine, produziert wurde der Film durch ihre Firma „Filmmakers Company“ gemeinsam mit Young.

Der Film handelt von einer Frau, die sich mit ihrem vermeintlichen Schicksal abfindet und damit nicht ihrem Verlobten und dessen Karriere im Weg stehen möchte. Sie entspricht so dem klassischen Bild einer Frau zu dieser Zeit, die es dem Mann stets recht machen möchte und kaum Selbstvertrauen aufweist. Jedoch befreit sie sich von diesem Bild und geht im Selbstvertrauen gestärkt aus dem Film hervor.

Carol, eine junge leidenschaftliche Tänzerin und deren Freund und Choreograph Guy stehen kurz vor ihrem Durchbruch als Tanzpaar als Carol mit dem Verdacht auf Polio in eine Spezialklinik eingeliefert werden muss. Entgegen der Vermutung Guy würde sie im Stich lassen und sich weiter um seine Karriere kümmern versucht dieser Carol Mut zu machen, und darin zu bestärken nicht aufzugeben. Er glaubt fest an sie und ihre Genesung. Doch Carol zergeht in Selbstmitleid und stößt Guy von sich. Anstatt sich selbstbewusst aufzurichten und gegen ihr vermeintliches Schicksal anzukämpfen wertet sie sich selbst ab und kann nicht verstehen, warum Guy weiterhin die Absicht haben sollte sie zu heiraten. Ihr „Verkrüppeltsein“ („I’m a cripple, Guy!“) ist in ihren Augen Grund genug für Guy, sie zu verlassen.

Dieser Mangel an grundlegendem Selbstvertrauen wird den Rezipienten schon zu Beginn des Films verdeutlicht. So hat Guy vor ihrem ersten gemeinsamen Auftritt noch ein paar Änderungen an der Choreographie für Carol vorgenommen. Als sie die Schritte üben gibt sich Carol tollpatschig und stümperhaft und sagt: „I just can’t think to get what you want.“¹³⁰ woraufhin Guy sagt: „Yes, you can!“. Dieses Verhältnis zwischen Carol und Guy zieht sich durch den ganzen Film. Carol traut sich nichts zu, Guy hingegen traut ihr alles zu und versucht sie zu motivieren und ihr Selbstvertrauen zu stärken.

Carol bedient das Stereotyp der Frau, wie es zu der Zeit üblich war. Das Bild der Frau in der Gesellschaft in den Jahren vor den 1950ern war das einer schwachen Person (das schwache Geschlecht), die sich nichts zutraut, nichts alleine auf die Reihe bekommt und den Anforderungen des Mannes kaum gewachsen sein konnte. Kurz nach dem Krieg waren die Frauen zwar notgedrungen auf sich alleine gestellt

¹³⁰ *The Young Lovers (aka Never Fear)*. Regie: Ida Lupino. USA 1949. <https://www.youtube.com/watch?v=R4yo714l-zg>. Zugriff: 25.1.2014. 0h4'34”.

und haben die Herausforderung ohne die Männer (von denen viele an der Front gefallen sind) klar zu kommen mit Bravour gemeistert. Doch allmählich erholten sich die Männer wieder und die Frauen konnten quasi zurück hinter den Herd. Carol entspricht den klassischen Filmregeln der „female voice“ nach Kaja Silverman, wonach die Frau in ihrer Filmrolle meist weint, schreit, seufzt und plappert, jedoch auf der narrativen Ebene kaum eine Stimme hat¹³¹ - wie im Alltagsleben.

Beispiele:

1. Carol bemerkt, dass mit ihr etwas nicht stimmt. Doch anstatt Guy etwas zu sagen, kauert sie am Boden und weint leise in sich hinein bis er das bemerkt und sie zum Arzt bringt.¹³²
2. Auch während ihres Aufenthalts in der Klinik verfolgt sie dieses Muster. In einem Gespräch mit dem Arzt macht dieser ihr Mut, indem er ihr mitteilt, dass das Krankheitsbild bei ihr nicht ganz so schlimm ist und sie durchaus wieder gehen kann, sich aber dafür Zeit geben muss. Carol beginnt, trotz der eigentlich guten Nachrichten bitterlich zu weinen, als der Arzt das Zimmer verlässt und auf ihren Wunsch hin die Tür geöffnet lässt.¹³³

Klar und deutlich bildet Lupino das Bild der Frau ab, das diese von sich selbst hat. Doch sie zeigt uns mit Carol auch, dass die Frauen nach dem Krieg lernen mussten, auf eigenen Beinen zu stehen. Sie mussten wie Carol laufen lernen, ein Selbstbewusstsein entwickeln.

Im Film entspricht Carol dem klassischen weiblichen Filmbild mit dem Unterschied, dass sie auch auf der narrativen Ebene durchaus eine Stimme hat. Sie bildet nicht das Bild der Frau ab wie ein Spiegel sondern zeigt im Gegenteil auf, wie Frauen sich mit ihrer Rolle des schwachen Geschlechts zurechtgefunden haben und sich großteils darin suhlen und was es alles braucht um sie in ihrem Selbstvertrauen zu stärken. Der Film zeigt ebenfalls, dass es Männer in Mitten des verschrienen Patriarchats gibt, die den Frauen Mut machen aufzustehen und laufen zu lernen, sich nicht mit ihrem Schicksal abzufinden sondern ihr Leben in die Hand zu nehmen.

¹³¹ Vgl. Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Abingdon: Routledge, 2006. S. 45.

¹³² *The Young Lovers (aka Never Fear)*. 0h12'50".

¹³³ Ebd. 0h25'00"

In THE YOUNG LOVERS blitzt in einer Nebenrolle ein weiteres Frauenbild auf – das der selbstbewussten Frau: Die Sekretärin des Immobilienbüros „Happy Homes“, in welchem Guy kurze Zeit – eigentlich dank ihr¹³⁴ – arbeitet.

Sie raucht¹³⁵ und ist nach einer sogenannten „hasty wartime marriage“ mit einem Soldat geschieden. Sie ist das Bild einer Frau, wie sie in dieser Zeit vielleicht ein Wunsch vieler war, den sich nicht alle erfüllen konnten. Eine unabhängige, selbstständige Frau die nicht auf einen (Ehe)Mann angewiesen ist. Zwar sehnt sie sich nach einem Partner und ist auch in Guy verliebt – „I like you Guy“¹³⁶ – doch sie bemerkt, dass Carol immer noch in seinem Herzen ist. „I’m not a very good parttime girl.“¹³⁷ Sie lässt sich von Guy nicht als Trostpflaster benutzen sondern zieht ihre Grenze.

Der Umstand, dass Carol am Ende, als sie wieder gehen kann zur Zigarette greift¹³⁸ spiegelt wider, dass sie an Selbstbewusstsein gewonnen hat. Dass die Zigarette im Film bei einer Frau ein Zeichen von Selbstbewusstsein darstellt, kommt daher, dass bei dem Aufkommen des Bildes der „femme fatal“ Filme dieses Attribut etabliert wurde¹³⁹. Bis heute vermittelt eine Zigarette im Film oder in der Werbung generell das Zeichen von Unabhängigkeit im speziellen bei der Frau ein Zeichen von Stärke. Starke Schauspielerinnen der Zeit machten die Zigarette zu einem Accessoire, wie beispielsweise Marlene Dietrich. Die Zigarette war Ausdruck der modernen Zeit.

In THE YOUNG LOVERS wird wie in Kapitel 2 aufgearbeitet ein duales Frauenbild von Aphrodite und Baubo verwendet. Carol, das einfache Mädchen ohne Selbstvertrauen (Aphrodite) und die Sekretärin, eine starke, emanzipierte Frau (Baubo). Der Mann, Guy, steht kurzzeitig zwischen Beiden und gerät ins Straucheln. Doch es ist die Sekretärin, die ihn zurückweist, da sie nicht nur die Baubo, sondern ein vollkommenes Frauenbild verkörpert und einen Mann ganz will und nicht nur als Affäre.

¹³⁴ Ebd. 0h54’44”.

¹³⁵ Ebd. 0h58’14”.

¹³⁶ Ebd. 0h59’25”.

¹³⁷ Ebd. 0h59’27”.

¹³⁸ Ebd. 1h09’38”.

¹³⁹ vgl. Eberts, Robert. „Smoke gets in your eyes“. ray. <http://www.ray-magazin.at/magazin/2010/0708/rauchen-im-film-smoke-gets-in-your-eyes>. Zugriff: 10.4.2014.

Carol schafft es am Ende, in sich Aphrodite und Baubo zu vereinen und stellt für Guy sowohl eine selbstbewusste Partnerin zum Leben als auch zum Tanzen dar, ist Ehefrau und Geliebte in einer Person.

Alice Guy-Blaché, Lois Weber und Ida Lupino sind bei weitem nicht die einzigen Frauen, die sich in der Filmwelt Gehör und Ansehen verschafft haben. Das „Women Film Pioneers Project“ der Columbia University (<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>) ist gerade dabei, den vielen Frauen, die bei der Entwicklung des Films beteiligt waren, ein Gesicht und eine Geschichte zu geben. Ein lange nicht beachteter Teil der Filmgeschichte dringt langsam in das Bewusstsein ein.

So auch die Geschichte um Dorothy Arzner, die 1927 mit *FASHIONS FOR WOMEN* (USA 1927, Dorothy Arzner) als Frau in der Regie debütierte, zwei Jahre später für Paramount den ersten Tonfilm *THE WILD PARTY* (USA 1929, Dorothy Arzner) gedreht hat und die erste Frau war, die der „Directors Guild of America“ (DGA) beigetreten ist.

„Dorothy Arzner remains the most prolific woman studio director in the history [HERstory] of American cinema.“¹⁴⁰

Arzner war Anreiz für feministische Filmschreiberinnen, die Geschichte des Films bisher um die Rolle der Frau darin zu erweitern. Claire Johnston, der wir später noch begegnen werden, verfasste 1975 das Buch „Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema“ und zeigt damit auf, dass Frauen seit Beginn der Filmgeschichtsschreibung in der Filmwelt zwar eine Parallelexistenz führten, diese jedoch kaum wahrgenommen (nicht wahrgenommen werden wollte?) geschweige denn aufgeschrieben wurde – obwohl sie im Filmkollektiv existierten und ebenfalls prägend für die Geschichte des Films waren.

¹⁴⁰ Field, Allyson Nadia. *Dorothy Arzner*. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-dorothy-arzner/>. Zugriff: 14.4.2014

3.2. Die Frau in der Theorie

3.2.1. Frühe Theorien

Anstoß, sich mit dem Film aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive theoretisch auseinanderzusetzen, gab Béla Bálasz 1924 mit seinem Werk „Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films“. Zwar gab es davor bereits einige wenige theoretische Herangehensweisen an den Film, diese waren jedoch von anderen Wissenschaften geprägt. Emilie Kiep Altenloh hat sich dem bis dahin noch jungen Film bereits 1914 aus einer soziologischen Perspektive genähert. In „Zur Soziologie des Kinos. Die Kinounternehmen und ihre sozialen Schichten ihrer Besucher“ untersucht sie die Praxis des Filmbesuchs. Hugo Münsterberg wendet zwei Jahre später in „The Photoplay. A psychological study of the film“ Theoreme der Gestaltpsychologie auf den Film an.

1920 untersucht der Regisseur Urban Gad in „Der Film, seine Mittel, seine Ziele“ die Praxis des Filmemachens. Der Film kommt allmählich in eine Phase, in welcher er eine eigene Wissenschaft etablieren kann, wenn nicht gar muss. Der Film entfernt sich immer mehr davon, schlicht zu *zeigen* und Bewegung abzubilden, Effekte, die das Publikum vor allem in der Frühphase des Films von 1895 bis 1905 faszinierten und in die Kinos lockte.

Die ersten theoretische Zugänge zum Film sind vor allem auf Männer zurückzuführen. Doch wie sieht es in der Praxis aus? Wie präsent waren Frauen vor und vor allem hinter der Kamera?

„Women have been involved in film-making since the invention of the cinema, but the idea of a woman’s cinema as such is much more recent, dating from the late 1960s and early 1970s, when the ferment of the women’s movement pervaded every aspect of cultural and social life, including film culture.“¹⁴¹

In der Theorie ebenso wie in der Praxis des Films werden Frauen erst ab der Frauenbewegung der späten 1960er Jahre wieder präsenter. Zwischen den ersten Jahren des Films und der ersten Frauenbewegung des 20. Jahrhunderts liegt also eine Zeit, in der die patriarchale Dominanz in der Gesellschaft offensichtlicher war,

¹⁴¹ Butler, Alison. *Women’s Cinema. The Contested Screen*. London: Wallflower Press, 2002. S.2f.

eine Zeit der Weltkriege, des Aufkommens von Hugh Hefners *Playboy* und der filmischen Pornografie.

Da Frauen seither für Gleichberechtigung kämpfen und ein gestärktes Bild von sich entstehen lassen, ist es nicht verwunderlich, dass sich FilmemacherInnen von heute häufig an den Frauenfiguren der 1920er Jahre – sowohl an denen vor als auch hinter der Kamera – orientieren. Zwar war Frauen das Recht zu wählen verwehrt, sie hatten kein Recht auf Bildung, waren dem Mann im Privatleben untergeordnet und hatten die Aufgabe, sich um die Kinder und den Haushalt zu kümmern. Doch im Film herrschte eine eigentümliche Gleichberechtigung vor allem in den ersten 20 Jahren. Frauen waren nicht *nur* Schauspielerinnen die als Objekt vor der Kamera agierten. Neben vielen Cutterinnen (Frauen war häufiger in diesem Berufsfeld tätig als Männer) gab es auch einige Regisseurinnen, Produzentinnen, Drehbuchautorinnen und Kamerafrauen.

Film als Kunst

Die spezifische „visuelle Kultur“ des Films setzt sich durch und es stellt sich vermehrt die Frage nach dem künstlerischen Aspekt des Films. Das neue Medium schreit nach einer eigenen Wissenschaft mit eigenständigen Theorien.

„Der Film ist eine Tatsache, eine so allgemeine, soziale und psychisch so tiefwirkende Tatsache geworden, dass wir, gerne oder nicht, uns mit ihr auseinandersetzen müssen.“¹⁴²

Urban Gad's „Der Film, seine Mittel, seine Ziele“ ist Auslöser, den Film von nun an auch als Kunst zu sehen und eine Theorie des Films zu formen¹⁴³. Béla Bálasz, selbst unter anderem Filmkritiker und Regisseur, ist mit „Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films“ der erste „Mann vom Fach“, der sich mit dem Film auf künstlerischer Ebene auseinandersetzt und seine Leser, vor allem die „Herren der Philosophie“¹⁴⁴ auffordert, es ihm gleich zu tun. Zu der Zeit, als sein Werk publiziert

¹⁴² Bálasz, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S.10.

¹⁴³ Vgl. Gad, Urban. *Der Film. Seine Mittel - seine Ziele*. Berlin: Schuster & Löffler, 1921. S.5.

¹⁴⁴ Bálasz, Béla. *Der sichtbare Mensch*. S.10.

wird, in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, lockt der Film immer mehr Menschen ins Kino. Bálasz hebt hervor, dass alleine in Wien (wo er zu der Zeit lebt) „täglich fast 300 000 (*dreihunderttausend!*) Menschen“¹⁴⁵ ins Kino gehen. Er bezeichnet den Film als *die Volkskunst* des 20. Jahrhunderts¹⁴⁶, und da das Kino sein Publikum in Phantasie und Gefühlsleben prägt und beeinflusst¹⁴⁷ ist es für Bálasz unerlässlich, dass der Film als Kunstform gesehen und anerkannt wird und eigene Theorien entwickelt.

Auch Ricciotto Canudo sieht den Film als „Kunst“Produkt. Er gilt offiziell als der erste Filmtheoretiker¹⁴⁸ und beschreibt in „L’usine aux images“ 1926 die Filmherstellung als künstlerischen Prozess.

In seinem „Manifeste des Sept Arts“ bezeichnet er bereits 1923 den Film als die „siebente Kunst“ neben Malerei, Tanz, Musik, Tragödie, Komödie und der Poesie. Film ist für ihn die Kunst, die alle bisherigen Künste vereint.¹⁴⁹

Der Film entwickelt durch den Wandel von der starren zur beweglichen Kamera eine eigenen Blicksprache und wird zur Sprache des Traums, da er von nun an verstärkt Assoziationen beim Publikum hervorruft und sein Publikum zum Träumen anregt. Es folgen theoretische Auseinandersetzungen von Dziga Vertov, Sergej Eisenstein und Siegfried Kracauer und auch wenn Walter Benjamin nicht direkt eine Kino- oder Filmtheorie entwirft, so prägt er dennoch mit „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ nachfolgende filmtheoretische Ansichten.

Die Phase des analytischen Kinos ist erreicht.

Bis in die 1970er Jahre war der theoretische Blick, der auf den Film geworfen wurde, eher pragmatisch und männlich. Der Film wird vor allem hinsichtlich seiner technischen Möglichkeiten untersucht und theoretisiert. Dennoch gab es auch Herangehensweisen, die die philosophischen Untersuchungen von Gilles Deleuze ebenso wie die psychoanalytischen von Sigmund Freud und Jacques Lacan darstellen.

¹⁴⁵ Ebd. S.10

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S.10.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.10

¹⁴⁸ Vgl. Witte, Karsten. *Theorie des Kinos*. 2. Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. S.10.

¹⁴⁹ Vgl. Müller, Jürgen. *Film als Kunst*. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1541/1/Mueller_Film_als_Kunst_Anmerkungen_zur_Filmpoetik_Friedrich_Wilhelm_Murnaus_2003.pdf. Zugriff: 2.11.2013.

Christian Metz konzentriert sich beispielsweise auf die Semiotik des Films. In „Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung“ greift er Freuds Traumtheorie und Lacans Theorie des Spiegelstadiums auf und legt beide auf den Film um. Dadurch entsteht die Theorie, dass der Zustand beim Träumen ähnlich dem Zustand ist in welchem sich die RezipientInnen befinden, wenn sie einen fiktionalen Film sehen. Dies ist auch der Grund dafür, dass der Film als Kunstform so erfolgreich ist.

3.2.2. Psychoanalyse und die feministische Theorie

Die frühen Jahre des Films stellen auch die auch die frühen Jahre von Freud und seiner Psychoanalyse dar. Die Psychoanalyse gilt als eine Theorie des Unbewussten und des Traums und ist dadurch schon lange mit dem Kino verbunden, beispielsweise bei Walter Benjamin und dem „optisch Unbewussten“. Jedoch gilt sie auch als männlich und patriarchal. Psyche, Beweggründe und das Verhalten aller Menschen, ob Mann oder Frau, wurden mit einer männlichen Schablone analysiert, untersucht und begründet. Es entstand eine Definition von Weiblichkeit die nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen konnte: Merkmale „normaler Weiblichkeit“ bei Freud waren passives Verhalten wie Unterdrückung von Aggression und Passivität beim Sex sowie die Sexualverdrängung begründet in der Abwesenheit eines Penis bei der Frau. Weibliche Eigenschaften waren Neid und mangelndes Gerechtigkeitsempfinden. Der Weiblichkeitsbegriff wurde von Freud in weiterer Folge schlicht und ergreifend nicht weiterentwickelt.

Dieser männliche Zugang, dieser männliche Blick, war also von Anfang an im Kino vorherrschend und prägend für den Film. Frauen galten als Objekte auf Grund der Abwesenheit eines Phallus. Kein Phallus – keine Macht. Dieser Zugang lässt sich in vielen Genres belegen, vor allem das Hollywoodkino degradiert die Frau zum Objekt des Mannes und verklärt das männliche, mächtige Geschlecht.

Bis in die 1980er Jahre wurde der Film von verschiedenen Standpunkten heraus beleuchtet und viele neue Theorieansätze haben sich in den verschiedenen Geisteswissenschaften herausgebildet. An den „Forschungskomplex“, den der

„psychologisch und/oder psychoanalytisch orientierten Filmtheorie“ schließen sich zukünftige feministischen Ansätze.¹⁵⁰

Die Psychoanalyse, hauptsächlich bestimmt von Freud und großteils auch von Lacan, entsteht innerhalb einer männlich dominierten Gesellschaft und ist daher als patriarchal zu bezeichnen.

Daher ist die Psychoanalyse wichtige Grundlage für einen weiteren theoretischen Zugang zum Film bezüglich der Geschlechterdarstellung: die feministische Theorie. Claire Johnston und Laura Mulvey machen den Anfang in den 1970er Jahren. Die Theoretikerinnen konzentrierten sich in ihren Arbeiten vor allem auf die Rolle der Frau im Filmkollektiv und auf die Geschlechterunterschiede. Sie begeben sich auf die Suche nach einer Identität der Frau im Film. Die Frau im Film ist sowohl für Johnston als auch für Mulvey negativ besetzt. Johnston bezeichnet die Rolle der Frau als „Nicht-Mann“, Mulvey als „to-be-looked-at-ness“. Beide wollen damit darauf aufmerksam machen, dass die Frau nicht als eigenständiges Wesen gesehen wird, sondern wie bei Freud als ein Mensch, dem etwas entscheidendes fehlt – der Penis. Die Frau wird daher auch als das „verstümmelte Geschlecht“ gesehen. Johnstons Bezeichnung der Frau als „Nicht-Mann“ bedeutet also nichts anderes als dass die Frau im Film ebenso wie in der Realität daran scheitert, dass sie kein Mann ist. Diese vermeintliche von Freud postulierte Tatsache bringt auch Mulvey zum Ausdruck. Die Frau ist lediglich dazu da, angesehen zu werden.

„Feminist film theory is a product of ‚Second Wave‘ feminism, which began in the 1960s.“¹⁵¹

Die Frau und ihre Darstellung wurden und werden aus unterschiedlichen Perspektiven anhand vieler Filmbeispiele in den unterschiedlichsten Filmgenre behandelt.

E. Ann Kaplan hat die Frau im Film Noir untersucht ebenso wie die schwarze Frau im Postkolonialismus bzw. dem postkolonialistischen Film. In ihrem Buch „Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze“ diskutiert E. Ann Kaplan unter anderem den imperialistischen Blick im Film, den die westlichen Zuschauer nach der

¹⁵⁰ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef. *Texte zur Theorie des Films*. Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). 5. Auflage. Ditzingen: Reclam, 2003. S.18f.

¹⁵¹ Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists*. S.4.

Kolonialzeit eingenommen haben und auch die Versuche, diesen Blick aufzubrechen – beispielsweise von Julie Dash in ihrem Film DAUGHTERS OF THE DUST (USA/UK 1991, Julie Dash)¹⁵². Kaplan sagt auch, dass das Hollywood-Kino maßgeblich schuld an der sogenannten „Imperialisierung“ des Blicks sei:

„It is a cinema that set a tone that other cinemas often blindly followed [...]“¹⁵³

Laura Mulvey hat in den 1970er Jahren Hollywoodfilme auf Voyeurismus und das Ausstellen der Frau als Spektakel untersucht:

„Im Zentrum des Studiosystems Hollywood steht die Frau als Spektakel und die Narration des Begehrens.“¹⁵⁴

Die Frauenfiguren wurden aber auch in Filmen von Alfred Hitchcock näher betrachtet, beispielsweise von Tania Modleski, ebenso wie in Horror bzw. Science-Fiction Filmen.

So geht die australische Kulturkritikerin und Filmwissenschaftlerin Barbara Creed in „The monstrous feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis“ unter anderem den Frauenfiguren in Horrorfilmen wie in Ridley Scotts berühmten ALIEN-Trilogie, THE EXORCIST (USA 1973, William Friedkin) und PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock) nach.

Linda Williams hat sich mehr auf den pornografischen und den erotischen Film spezialisiert. In ihrem Buch „screening sex“ untersucht sie, wie Sex im Film dargestellt wird, wie damit umgegangen wird und analysiert das anhand eines breiten Filmspektrums.

LAST TANGO and DEEP THROAT, the two X-rated movies [...], were thus the first movies to spur a widely recognized public response to their unprecedentedly sustained sexual subject matter.¹⁵⁵

Williams stellt heraus, dass sowohl ULTIMO TANGO A PARIGI als auch DEEP THROAT (beide Filme kamen zwischen 1972 und 1973 in die Kinos) Meilensteine der

¹⁵² Vgl. Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997. S.219.

¹⁵³ Vgl. ebd. S.219.

¹⁵⁴ Vgl. Mulvey, Laura. Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. Bernold, Monika, Braidt, Andrea B., Preschl, Claudia. *Screenwise*. S.21f.

¹⁵⁵ Williams, Linda. *screening sex*. London: Duke University, 2008. S. 120.

Filmgeschichte darstellen. Einerseits hatte *ULTIMO TANGO A PARIGI* im frühen Amerika Premiere *obwohl* die insgesamt sechs Sexszenen nicht zensiert werden konnten: der Sex zwischen den Hauptdarstellern Paul und Jeanne *ist* die Geschichte.

„For the first time in movies, complex emotional relations of ecstasy, alienation, and humiliation are enacted *in* the performance of the sex act itself.“¹⁵⁶

Auf der anderen Seite schlug

„1972 [schlug] *DEEP THROAT* in den Mainstream ein und veränderte diesen entscheidend, lange vor dem Internet und der Pornografisierung der Gesellschaft.“¹⁵⁷

Der erfolgreiche Einzug eines Pornos in den Raum des Mainstreamkinos zeigt: Die Zuschauer wollen Sex nicht nur im geschützten Raum zu Hause sehen. Das nordamerikanische Publikum war an Filmen interessiert, die durchweg von Sex handelten¹⁵⁸ und brachte damit der bis dahin dem Mainstream unbekanntem Hardcore Pornodarstellerin Linda Lovelace den Durchbruch¹⁵⁹.

Auch wenn sich Williams dafür interessiert, wie Sex dargestellt wird und welche Auswirkungen diese Darstellung von Sex haben, so schenkt sie den in den Filmen dargestellten Frauentyp(en) und deren Wirkung kaum bis keine Beachtung.

Daher möchte ich explizit der Frage nachgehen, auf welche Weise in Filmen mit erotischem Schwerpunkt die Rolle der Frau in der Gesellschaft gezeigt und gezeichnet wird. Dabei lege ich den Fokus nicht auf die Sexszenen sondern auf die Gesamtdarstellung im Film anhand einiger ausgewählter Szenen.

¹⁵⁶ Williams, Linda. *screening sex*. S.117.

¹⁵⁷ http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2013/02_programm_2013/02_Filmdatenblatt_2013_20131310.php.

¹⁵⁸ Vgl. Williams, Linda. *screening sex*. S. 120.

¹⁵⁹ Die Hollywood Produktion „Lovelace“ läuft seit Anfang 2013. In dem autobiografischen Drama lenkt Linda Lovelace die Aufmerksamkeit auf die Missstände und erfahrene Gewalt im Pornogeschäft.

4. Der Erotikfilm II

Ich möchte nun die in Kapitel 2 aufgeworfene Frage danach, was ein Erotikfilm ist, ob und wie er definiert werden kann, erneut aufgreifen. Denn mit dem Bewusstsein, dass das Genre sich aus seiner Starre gelöst und inzwischen eine Diskursform ist, kann der Erotikfilm wie wir ihn heute rezipieren, als eigenes Genre definiert und sowohl vom Sexfilm als auch vom (frauen)pornografischen Film abgegrenzt werden.

Die alternative Filmgeschichte kann zur Grundlage genommen werden, Film aus weiblicher Perspektive zu betrachten. Dadurch verändert sich die Bedeutung dessen, was gezeigt wird. Die Frau nimmt einen anderen Stellenwert ein als bisher.

Die Generierung des Genres des Frauenfilms lässt ein Bewusstsein darüber entstehen, dass es Filme gibt die bewusst für Frauen gemacht werden und dass es diese Filme schon immer gegeben hat. Da die Geschichte der Frau stark von der weiblichen Sexualität geprägt ist und es in dieser Geschichte vieles aufzuarbeiten gibt ist es nicht verwunderlich, dass Frauenfilme häufig auf sexuelle Thematiken ausgerichtet sind. Erotikfilme wie wir sie heute kennen und schätzen sind für mich daher Frauenfilme. Doch wie ist es dazu gekommen? Wie haben Erotikfilme diesen Wandel vollzogen?

4.1. Frühe Erotikfilme

Wie aus Kapitel 3 hervorgegangen ist lag der Fokus der RegisseurInnen der ersten Jahre des Films nicht bewusst auf der Darstellung der Geschlechter und ihrer Rollen. Das neue Medium wollte erforscht und kennengelernt werden. Trotz einiger Frauen, die im Film mitwirkten, und auch wenn der männliche Blick noch nicht zu sehr ausgeprägt war, war das Medium männerdominiert. Frauen waren daher vor der Kamera mehr Objekt als Männer, denn von Anbeginn des Films waren sowohl Erotik als auch Sexualität ein Thema. Die expliziten Inhalte waren jedoch Männern bei sogenannten Herrenabenden vorbehalten.

Die Filme, die der Allgemeinheit gezeigt wurden, waren auf keinen Fall erotisch, es waren schlicht Filme, die der Unterhaltung und Ausstellung des neuen Mediums dienten. Filme der Regisseurinnen wie Alice Guy-Blaché, die in ihrer Form Anspielungen auf die Geschlechterunterschiede darstellten, wurden weder von dem

Publikum noch von der Kritik als solche wahrgenommen. Daher kam der Darstellung von Frauen in diesen Filmen vorerst kein bewusstes Augenmerk zu. Die Rolle der Frau war demnach also meistens entweder die des schönen, jungen und schüchternen Mädchens, das es zu umwerben galt oder die der Ehefrau und Mutter. Der männliche Blick existierte, aber er dominierte den Film noch nicht. Frauen waren in den ersten Jahren des Kinos den Männern größtenteils gleichgestellt und beide Blicke waren im Film präsent. Erst um den Ersten Weltkrieg änderte sich diese Einstellung langsam und der Film wird zum Propagandainstrument.

Die bei Herrenabenden gezeigten, erotischen Filme formieren sich 1915 zu dem Genre des *stag film*, einem Vorläufer des pornografischen Films. Der Blick wird zunehmend männlicher, sowohl hinter der Kamera, auf der Leinwand als auch im Zuschauerraum. Es ist ein Blickarrangement, das sich in der weiteren Filmgeschichte durchsetzen und etablieren kann und 1970 von Laura Mulvey in „Visual and Other Pleasures“ angeprangert wird. Denn in *stag films* ging es explizit um Sex und es waren von vornherein Männer hinter und hauptsächlich Frauen vor der Kamera. *Stag films* wurden bei Herrenabenden gezeigt, das Publikum war also ebenfalls rein männlich. Das, was gezeigt wurde war daher das „Objekt der Begierde“: die Frau.

Unter die ersten Sexfilme fielen neben den zwischen 1894 und 1897 entstandenen Filmen von der Tänzerin Annabelle Whitford, die vor allem beim männlichen Publikum begehrt waren, die Abbildungen tanzender Frauen wie CARMENCITA (USA 1894, William K. L. Dickson) oder FATIMA'S COCHIE-COOCHIE DANCE (USA 1896, James H. White), der sogar der damaligen Zensur zum Opfer fiel.

Doch auch THE KISS (USA 1896, William Heise) und APRÈS LE BAL (Frankreich 1897, Georges Méliès) galten damals als erotische Filme, auch wenn „nur“ ein Kuss zwischen einer Frau und einem Mann bzw. eine nackte Frau von hinten bei der Abendtoilette gezeigt wurde. Es ist aber zu beobachten, dass im Laufe der Zeit die Inhalte für damalige Verhältnisse durchaus prekärer wurden.

In BIRTH OF THE PEARL (USA 1901, Frederick S. Armitage) öffnet sich langsam eine Muschel und bringt statt einer Perle eine junge Frau zum Vorschein. Scheinbar nackt (sie trägt lediglich einen fleischfarbenen Ganzkörperanzug) liegt sie in der Muschel. Schlaftrunken erhebt sie sich aus ihrer Position bis sie in aufrechter Position schutzlos vor dem Betrachter steht – sowohl vor dem Regisseur, als auch vor der Kamera, hinter welcher wahrscheinlich ein Mann stand und vor dem Zuschauer. Die Arme hat sie hinter dem Rücken versteckt, den Kopf schüchtern und devot zur Seite

geneigt. Da in damaliger Zeit der künstlerische Aspekt eines Filmes eher im Hintergrund stand – auch wenn die Filme von Méliès und auch die von Armitage dem Film das Attribut des Magischen bringen – und man bei Armitage's tanzenden Frauen in *FOUGERE* (USA 1899, Frederick S. Armitage) und *A NYMHE OF THE WAVES* (USA 1900, Frederick S. Armitage) immer wieder einen Blick unter einen Damenrock erhaschen konnte ist davon auszugehen, dass der Ganzkörperanzug für ihn kein künstlerisches Element war sondern ein Weg, die Zensur zu umgehen. Allerdings bedeutet mit einer künstlichen zweiten Haut überzogen zu sein nicht, dass der Körper einer Frau nicht schutzlos ausgestellt wird. Denn wie in *SKIN* (Schweden 2009, Elin Magnusson), einem frauenpornografischen Film von Elin Magnusson, gezeigt wird, ist der Körper auch oder vor allem in einem Ganzkörperanzug erregbar und dient damit nicht unbedingt als Schutz vor voyeuristischen Blicken sondern vielleicht sogar als Art Dessous.

Weitere bekannte Filme mit erotischem Inhalt vor 1920 waren *FROM SHOW GIRL TO BURLESQUE QUEEN* (USA 1903, A. E. Weed) in dem sich eine Tänzerin bis zum Unterrock vor der Kamera entkleidet. Den Wandel in das Outfit der „Burlesque Queen“ vollzieht sie jedoch hinter einem Paravent. Hätte sie das nicht getan, hätte wohl auch hier die Zensur gegriffen. In *PEEPING TOM IN THE DRESSING ROOM* (USA 1905, o.N.) beobachtet ein Mann bewusst durch ein Loch in der Wand zwei Frauen in ihrer Garderobe.

Der bereits anfangs erwähnte *A L'ECU D'OR OU LA BONNE AUBERGE* (ZUM GOLDENEN ECU ODER DIE GUTE HERBERGE) ist einer der ersten Filme der tatsächlich als pornografisch bezeichnet werden muss. Hier werden ähnlich wie heute für einen Film dieses Genres explizite Szenen wie Masturbation der Frau oder Oralverkehr zwischen allen drei Darstellern gezeigt.

Hauptbestandteil von Filmen mit erotischem Schwerpunkt war die Frau und ihr Körper. Als erotisch galt damals das Entkleiden, das Zeigen von nackter Haut einer Frau wie beispielsweise eine nackte Schulter oder der nackten Fußknöchel. Viele der ersten erotischen Filme waren schlicht „Entkleidungsfilme“. Ein Kuss vor laufender Kamera galt wie ein zu ausschweifender Hüftschwung als sehr explizit. In Filmen mit erotischem Schwerpunkt wurden also nur Frauen gezeigt die mit ihrem Körper dem männlichen Publikum Freude bereiten sollten. Heute bedarf es einer neuen bzw. einer weiteren Definition des Erotikfilmes. Es gibt eine neue Art von Erotikfilm, der in

seiner Machart erst auf den zweiten Blick dazu da ist, das Publikum, das nicht mehr rein männlich ist, visuell zu stimulieren. In den Vordergrund stellt diese Form des Erotikfilms jedoch die Thematik. Und diese ist meist weiblich dominiert.

Im pornografischen Film dagegen haben sich die Kriterien bzgl. der Absicht des Filmes und seiner Darstellungsweise kaum verändert. Das explizite Zeigen von Geschlechtsteilen und von sexueller Interaktion war damals wie heute ausschlaggebendes Kriterium für eine Zuordnung in das Genre.

Daher muss festgehalten werden, dass sich der Wandel des Genres zu einer Diskursform vor allem in der Definition des Erotikfilms niedergeschlagen hat. Denn nackte Haut und Küsse vor laufender Kamera zählen seit Mitte des 20. Jahrhunderts nicht mehr zu explizitem Inhalt, der Gefahr läuft, der Zensur zum Opfer zu fallen.

4.2. Der neue Erotikfilm

Die Starre dessen, was als erotisch im Film galt löste sich mit den Jahren immer mehr auf. Als einer der Einschnitte ist DIE SÜNDERIN (D 1951, Willi Forst) zu nennen in dem Hildegard Knef durch für damaligen Geschmack zu viel nackte Haut und damit zu viel Erotik im Spielfilm einen Durchbruch der anderen Art feiern konnte.



160

DIE SÜNDERIN galt als Skandalfilm und „die Knef“ musste sich damit abfinden, dass sie danach auf Grund dessen nicht von Filmangeboten überschüttet wurde. Jedoch hat sie die Frau im Film von einer Starre befreit und die Erotik im Film zum Diskurs freigegeben. Denn neben all den Stimmen, die sich darüber empörten, dass eine Frau sich so freizügig zeigt, ertönte auch die Frage nach dem Warum. Warum kann

¹⁶⁰ <http://www.kino.de/kinofilm/die-suenderin/fotoshow/26356/405464>. Zugriff: 11.4.2014.

sich eine Frau im Film nicht freizügig zeigen? Was ist an der Erotik einer Frau im Film eigentlich so skandalös?

Es folgten weitere Filme, die mit ihrem Inhalt für Aufruhr sorgten wie beispielsweise *ULTIMO TANGO A PARIGI*, der vor allem mit seinen Analsexszenen provozierte und *AI NO KORÏDA (IM REICH DER SINNE)*, bei dem die Grenzen zwischen Gewalt und Lust verschwimmen.

Diese Filme galten als eine neue Richtung, als „New Genre“ in der Pornografie, dessen Zukunft unbekannt war. Vermutungen waren, das „New Genre“ sei

„a new kind of mainstream film in which explicit sex acts would be integrated into narrative films: [...] to expand the representative power of the medium into aesthetically ambitious realms of the performance of sex: *Last Tango with the sex*.“¹⁶¹

Tatsächlich stellen sie eine neue Richtung in der Filmgeschichte dar, trotz teilweise explizitem Inhalt allerdings nicht im Genre der Pornografie. Auf Grund der tiefgehenden Thematik die ein eher intellektuelles Publikum ansprechen soll, dienen sie als Grundlage des sich inzwischen herausgebildeten „neuen Erotikfilm“.

„Sommernachtsphantasien“ und „Amour fou“ sind bzw. waren Erotik-Reihen des deutschsprachigen öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Die „Sommernachtsphantasien“ wurden vom ZDF 2011 nach 20 Jahren auf Grund des Mangels an Filmen abgesetzt. 3sat hat sich zwar erst 2003 zaghafte gewagt, dem sich neu herausbildenden Genre einen Platz im Programm zu geben, zeigt aber weiterhin in einer Woche im Jahr jeden Tag einen anderen Erotikfilm.

Doch dass sich beide Sendeanstalten vor einigen Jahren dazu entschlossen haben, diesen Filmen einen Raum zu geben zeigt, dass es einen neuen Erotikfilm gibt.

„Wir machen, was im Weltkino angesagt ist.“¹⁶²

Bei der Recherche nach Filmen mit erotischem Schwerpunkt habe ich mich an der noch aktuellen Sendereihe „Amour fou“ orientiert. Ich habe viele Filme der Filmliste vergangener Jahre gesichtet und war schnell der Meinung, dass bei der Auswahl der Filme bestimmte Kriterien als Schablone dienen. Die Filme wurden meines

¹⁶¹ Willians, Linda. *screening sex*. S. 128.

¹⁶² Ingrid Gänz, Chefredakteurin bei 3sat und Gründerin der Reihe „Amour fou“.

Erachtens nach so ausgewählt, dass sie vor allem ein weibliches Publikum ansprechen. In einem Telefoninterview mit der Chefredakteurin der Fernsehanstalt und Gründerin der Reihe Ingrid Gränz erklärt diese, dass mit den Filmen filmgeschichtliche Zusammenhänge aufgezeigt, Regisseurpersönlichkeiten und bestimmte Länder vorgestellt und ungewöhnliche Beziehungen, die auch wie bei BORDERLINE (Kanada 2008, Lyne Charlebois) ins Manische gehen können, dargestellt werden sollen. Qualität und Originalität sind wichtige Kriterien bei der Zusammenstellung des Programms. Ein besonderes Augenmerk soll auf die Vorstellung von Regisseurinnen gelegt werden, da es immer mehr Frauen gibt, die sich in der Branche behaupten.

Dass die Auswahl der Filme damit auch ein vermehrt weibliches Publikum ansprechen wurde von Frau Gränz nicht explizit herausgehoben, scheint aber ein zufälliger Nebeneffekt zu sein.

Um die Genreeigenschaften des „Neuen Erotikfilm“ belegen zu können möchte ich folgende Filme in den Fokus rücken: LIE WITH ME (Kanada 2005, Clement Virgo), L'ENNUI (LIEBE, SEX UND LEIDENSCHAFT) (Frankreich/Portugal 1998, Cédric Kahn) und SECRETARY (USA 2002, Steven Shainberg). Ich betrachte die Filme unter diversen Aspekten, die für mich den neuen Erotikfilm definieren. Merkmale des Genres sind demnach:

- Weibliche Erzählperspektive. Diese ist nicht unbedingt erforderlich, stärkt jedoch die Genrezuweisung.
- Tiefe Charakterzeichnung die Hintergrundinformationen zu den sexuell involvierten ProtagonistInnen liefert.
- Eine in sich geschlossene Handlung.
- Sexuelle, meist tiefreichende Thematik mit Schwerpunkt auf der Frau. Extreme wie beispielsweise psychische Störungen die sich sexuell auswirken wie Sexsucht oder das Borderline-Syndrom, oder sexuelle Phantasien wie Sadismus/Masochismus stärken die Genrezuweisung.
- Die weibliche Sexualität steht im Mittelpunkt und damit auch die Enttabuisierung der Lust und Befriedigung der Frau.
- Dominanz der Frau. Sie wird nicht beherrscht.
- Die teilweise explizit visuelle Darstellung des sexuellen Akts dient nicht vorrangig der körperlichen Stimulation der RezipientInnen sondern der Thematisierung sexueller Bedürfnisse oder Störungen, oft an Hand der Frau.

- Unterteilung der Frau in zwei Seiten – Baubo und Aphrodite. Reise der Heldin hat ein vollkommenes Frauenbild zum Ziel.
- Intellekt beim Publikum wird vorausgesetzt um die eigentliche Bedeutung des Films zu erkennen.

Im Idealfall erfüllt ein Film alle diese Merkmale.

4.2.1. LIE WITH ME – „How does a woman love a man?“¹⁶³

"The piece grew out of my work as a writer for porn magazines and my immersion in the sexual representations of women as either 'predator' or 'prey,' When I wrote LIE WITH ME, I wanted to explode this limited kind of representation to reveal the emotions *underneath* a woman's sexual instinct."¹⁶⁴

LIE WITH ME, der auf dem gleichnamigen Roman von Tamara Faith Berger basiert, erzählt die Geschichte von Leila und David, die sich in einem Nachtclub zum ersten Mal begegnen und sich in weiterer Folge gegenseitig das geben, wonach sie bisher gesucht haben: die Verbindung von sexueller und emotionaler Leidenschaft.

Auch wenn die RezipientInnen über David einige Hintergrundinformationen erhalten, ist es vor allem die Geschichte von Leila, einer jungen Frau die zu Pornos masturbiert¹⁶⁵, die bei sexuellen Abenteuern dominiert¹⁶⁶, deren Mutter gerade ihren Vater verlässt¹⁶⁷ und die nicht daran glaubt, dass Liebe, Leidenschaft und Sex in einer Partnerschaft zu vereinbaren sind. Sie ist einerseits eine erwachsene Frau die selbstbewusst ihr Verlangen nach sexueller Befriedigung stillt – ganz so wie es ihrem Empfinden nach Männer machen. Eine Frau, die weiß was sie will und wie sie es bekommt:

„Men can do whatever they want. They think the city ist theirs. They spray their scent in every corner. They're not afraid. I put my scent in the ground,

¹⁶³ *Lie with me*. 0h54'56".

¹⁶⁴ Tamara Faith Berger. <http://www.writingstudio.co.za/page1446.html>. Zugriff: 22.4.2014.

¹⁶⁵ *Lie with me*. 0h1'40".

¹⁶⁶ Vgl. ebd. 0h6'25" und 1h08'50".

¹⁶⁷ Ebd. 0h11'00".

too. [...] I know how to fuck, how to get what I want but my pleasure never feels through.“¹⁶⁸

Sobald sie jedoch zu Hause in ihrem Elternhaus und vor allem in ihrem ehemaligen Kinderzimmer ist, wird sie zum verletzlichen Mädchen das auf der Suche nach einem Gefühl von Vollkommenheit ist.

Nachdem sie das erste Mal miteinander geschlafen haben hat Leila das Gefühl, mit David das finden zu können wonach sie sucht:

„I always thought that men’s hearts were in their cocks. I mean that their cocks were the way that they loved. I finally had the feeling that a real person was inside me.“¹⁶⁹

Trotzdem trägt sie diese Zerrissenheit und Zweifel den ganzen Film über in sich. Sie steht bis zum Schluss inmitten dem Konflikt und der bevorstehenden Trennung ihrer Eltern und öffnet sich David zu einem Zeitpunkt, an dem es scheinbar bereits zu spät ist und er nicht mehr mit ihr zusammen sein möchte¹⁷⁰.

Am Ende des Films steht die Hochzeit von Leilas Cousine Rachel auf welcher Leila und David sich wiedersehen. David, der zwischenzeitlich wieder zu seiner Exfreundin Victoria zurückgekehrt ist, erkennt, dass er Leila vermisst und mit ihr zusammen sein will. Doch Leila traut dem noch nicht. Sie blickt zuerst zu Rachel, die gerade einen Mann geheiratet hat den sie zwar liebt, der ihr aber sexuell nicht die Befriedigung geben kann, die sie braucht. Dann blickt sie zu ihren Eltern, die sich gerade nach vielen Jahren Ehe trennen. Sie ergreift die Flucht, doch David folgt ihr bis zu ihrer Wohnung. Erst dort findet die Wiedervereinigung der Beiden statt und Leila fasst Vertrauen, dass Liebe und Sex durchaus vereint werden können:

„You’ll have to wait until you’re uncovered. You’ll have to wait whats done when naked. And then you’ll have to wait some more.“¹⁷¹

LIE WITH ME beinhaltet die oben angeführten Merkmale, die zu einer Definition des neuen Erotikfilms führen können.

¹⁶⁸ Ebd. 0h2’47” und 0h3’22”.

¹⁶⁹ Ebd. 0h26’58”.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. 1h07’35”.

¹⁷¹ Ebd. 1h25’24”.

Dadurch, dass Leila durch die Geschichte führt, von ihren Ängsten, Befürchtungen, Fragen, Wünschen und Hoffnungen erzählt, ist die weibliche Erzählperspektive gegeben.

Die RezipientInnen erhalten sowohl über Leila als auch über David Hintergrundinformationen, die wichtig sind um das Verhalten der Charaktere zu verstehen. Die Trennung und der Konflikt von Leilas Eltern, inmitten welchem die Tochter bis zum Ende steht, erklären ihre Zweifel darüber, ob Liebe und Sex in einer Partnerschaft überhaupt möglich sind.

Über David erfährt man nicht ganz so viel, außer, dass er eine enge und vertrauensvolle Bindung zu seinem kranken Vater hat, diesen bei sich zu Hause pflegt, ihn wäscht und badet¹⁷². Sein unvermittelter Tod trifft David hart.

LIE WITH ME kann außerdem eine in sich geschlossene Handlung aufweisen. Am Anfang werden die beiden Protagonisten eingeführt, sie kommen sich näher, gehen eine Beziehung zueinander ein in welcher Sex eine große Rolle spielt. Ungefähr bei der Hälfte des Filmes tritt der Wendepunkt ein. David stellt Besitzansprüche an Leila und engt sie ein¹⁷³, woraufhin diese bald die Flucht ergreift¹⁷⁴. Das Happy End besteht darin, dass Leila mit David eine Antwort auf die Frage gefunden hat, wie eine Frau einen Mann liebt, wie sich Liebe/Vertrauen und Sex/Leidenschaft vereinen lassen.

Das Leitthema und die Leitfrage des Films stellt die Suche nach Liebe und Leidenschaft in einer heterosexuellen Beziehung aus der weiblichen Perspektive dar. Außerdem steht die weibliche Sexualität im Mittelpunkt. Leila ist sehr dominant und holt sich die sexuelle Befriedigung, die sie braucht.

¹⁷² Ebd. 0h46'37".

¹⁷³ Vgl. ebd. 0h44'05".

¹⁷⁴ Vgl. ebd. 0h54'56".

So wird sie einmal von David oral befriedigt:



LIE WITH ME (Kanada 2002), 33'32".

Ein anderes Mal nötigt sie einen flüchtigen Bekannten dazu, sie oral zu befriedigen:



LIE WITH ME (Kanada 2002), 1h10'20".

Des Weiteren stellt Leila eine Frau dar, die sich nicht beherrschen lässt sondern bei sexuellen Begegnungen tonangebend ist.

Als sie mit einem jungen Mann auf dem Parkplatz eines Nachtclubs Sex hat, befiehlt sie diesem, nicht zum Orgasmus zu kommen¹⁷⁵. Des weiteren ist der „shy guy“¹⁷⁶, wie sie ihn nennt, Mittel zum Zweck um David, der währenddessen im Auto Sex mit seiner Freundin Victoria hat, zu erregen. Denselben „shy guy“ benutzt sie am Ende

¹⁷⁵ Vgl. ebd. 0h07'48".

¹⁷⁶ Ebd. 0h06'50".

des Films um die temporäre Trennung von David zu verarbeiten. Erneut befiehlt sie dem jungen Mann, nicht zum Orgasmus zu kommen. Als dieser sich ihren Befehlen widersetzt schreit sie ihn an und schmeißt ihn aus ihrer Wohnung¹⁷⁷.

Leila offenbart den RezipientInnen in LIE WITH ME ihren Zugang zu einer Partnerschaft, sowohl durch ihr Verhalten als auch durch ihre inneren Monologe. Sie glaubt demnach (noch) nicht daran, dass zwei Menschen Liebe und Sex in einer festen Partnerschaft verbinden können. Entweder man liebt sich oder man hat Sex. Das ist ihrer Meinung nach auch der Grund, warum die Ehe ihrer Eltern kurz vor dem Aus steht: „I don't think my mom and dad ever really loved each other. I think they shouldn't have fucked.“¹⁷⁸

Die RezipientInnen sollen erkennen, dass es nicht primär um den Sex zwischen Leila und David geht sondern darum, dass sie miteinander Liebe und sexuelle Leidenschaft verbinden können. David und Leila überwinden gemeinsam und durch einander die Spaltung ihres jeweiligen Geschlechts. Vor allem Leila lernt neben reinem Sex auch zu lieben.

Um dies zu erkennen ist ein gewisser Intellekt beim Publikum vorauszusetzen.

Außerdem geht es um den Versuch Leilas, eine Platz in der patriarchalen Gesellschaft zu finden, sich von den weiblichen Stereotypen loszulösen. Verhalten, das weiblich konnotiert ist weist sie von sich, praktiziert teilweise sogenannten „verinnerlichten Sexismus“¹⁷⁹:

„Down on my knees the very first time I remember there was all this hair in my mouth. I didn't think *that* was what it would feel like. And the guy kept horsing himself in my face saying: „Please! Please! Please!“. *He sounded like a girl.*“¹⁸⁰

Sie ist sich darüber bewusst, dass sie als Frau ein Objekt darstellt und setzt sich bewusst dem männlichen Blick aus, fordert dazu auf, sie anzusehen: „Look at me“¹⁸¹. Damit möchte sie sich von dem, was typisch männlich oder typisch weiblich ist, distanzieren. Sie macht, wonach ihr der Sinn steht auch wenn sie damit und mit

¹⁷⁷ Vgl. ebd. 1h08'50.

¹⁷⁸ Ebd. 0h51'40''.

¹⁷⁹ Vgl. <http://feminismus101.de/verinnerlichter-sexismus/>. Zugriff: 23.4.2014.

¹⁸⁰ Ebd. 0h12'44''.

¹⁸¹ Ebd. 0h08'43''.

ihrem Auftreten teilweise provoziert. Sie ist nach außen eine „femme fatale“, in ihrem Kinderzimmer jedoch noch immer die Prinzessin.



LIE WITH ME (Kanada 2002), 0h52'00.

Diese Auflösung gelingt erst, als das Elternhaus verkauft ist und dadurch auch ihr Kinderzimmer als solches nicht mehr existiert.



LIE WITH ME (Kanada 2002), 1h09'03''.

Abschließend möchte ich noch kurz auf die verschiedenen Frauenfiguren eingehen, denen die RezipientInnen während des Films begegnen und die die unterschiedlichen Facetten einer Frau beleuchten.



LIE WITH ME (Kanada 2002), 0h27'07".

David steht zwischen Victoria und Leila. Wie in Kapitel 2 herausgearbeitet wurde, stellt Victoria die mütterliche, bauboische Seite der Frau dar und Leila die Aphroditische. Er verlässt Victoria zwar um mit Leila eine Beziehung einzugehen, kehrt jedoch kurzzeitig zu ihr zurück, als Leila sich von ihm abwendet.

Victoria ist der Meinung, dass David Schwierigkeiten hat, zu vertrauen und er auf Grund dessen eine Frau an seiner Seite braucht, die ihm mütterlich ergeben ist. Sie stellt in Frage, dass Leila dazu fähig ist¹⁸². Diese Vertrauensängste bei David erkennt man auch als RezipientIn am Wendepunkt des Films. Als die Beiden als Paar unterwegs sind und Leila trotzdem mit anderen Männern tanzt, bezeichnet David sie als Hure¹⁸³.

Diese Szene ist außerdem entscheidend, da David Leila als „krank“ bezeichnet. Er unterstellt ihr, sexsüchtig zu sein weil sie eine Frau ist, die begehrt werden möchte und diese Befriedigung aktiv stillt indem sie (mit Männern) tanzt. Hier wird das Unverständnis deutlich, das entsteht, sobald eine Frau ihre sexuellen Bedürfnisse in den Vordergrund stellt.

„David: Why did you dance with them?

Leila: Because I like it.

David: I think there is another reason.

Leila: No, because I like it.

David: Say something.

Leila: I can't.

David: Say something, anything.

¹⁸² Vgl. *ebd.* 0h27'44"-27'30".

¹⁸³ *Ebd.* „You slut“. 0h40'05".

Leila: I'm not sick, there's something stuck inside of me.¹⁸⁴

David demonstriert daraufhin seine Macht über sie indem er ihr befiehlt, sich auszuziehen und schlussendlich gegen ihren Willen anal in sie eindringt.



LIE WITH ME (Kanada 2002), 0h15'16".

In einem Nebenstrang dreht Clement Virgo die Situation ein Mann – zwei Frauen kurzerhand um. Rachel, die Cousine der Hauptdarstellerin Leila, steht vor ihrer Hochzeit mit Jo, lässt sich aber kurz zuvor noch auf sexuelle Abenteuer mit ihrem Exfreund Barry ein.

„Rachel: He [Barry] always had this thing where he wants to come on my face and I always said „No“. This time I said „Sure, whatever, just don't get in in my hair.“

Leila: So the sex with Barry is that much better. You would give up that great sex for love?

Rachel: Sex with Jo is good, it's emotional and...it's just if I could marry Jo's heart with Barry's cock!¹⁸⁵

Mit Rachel haben wir eine Figur, die sowohl das mütterliche als auch das aphroditische in sich trägt, jedoch nicht den einen Mann findet, der ihre beiden Seite befriedigen kann. Rachel unterteilt hier das sonst als vollkommen geltende Männerbild in ähnliche Aspekte, in die das Bild der Frau unterteilt ist: (hier: potenzieller) Ehemann und Geliebter, Liebe und Sex.

¹⁸⁴ Ebd. 0h42'10".

¹⁸⁵ Ebd. 0h16'20".



LIE WITH ME (Kanada 2002), 1h18'56".

Leila's Mutter erkennt nach vielen Jahren Ehe mit ihrem Mann, dass sie alleine sein möchte und kommt ihrem Verlangen nach diesem Alleine-Sein nach, stößt damit jedoch sowohl bei ihrem Mann als auch bei ihrer Tochter auf Unverständnis.

„I fucking want to be alone! Is hat so hard to understand after all these years I want to be alone! I just don't wanna be married right now.“¹⁸⁶

¹⁸⁶ Ebd. 1h09'35".

4.2.2. SECRETARY – „You’re a visual representation of my business.“¹⁸⁷

Auch in SECRETARY führt die weibliche Protagonistin Lee die RezipientInnen durch ihre Geschichte. Es ist die Geschichte einer jungen Frau, die an autoaggressivem Verhalten leidet, einer Krankheit, von der hauptsächlich Mädchen betroffen sind¹⁸⁸. Durch ihre Arbeit als Sekretärin in der Anwaltskanzlei von Edward Grey findet sie ein Ventil, wodurch sie ihre psychische Erkrankung in gewissem Grade kontrollieren kann – sie braucht verbale oder auch physische (sexuelle) Erniedrigung, um die Aggressionen, die sie gegen sich selbst richtet, kompensieren zu können ohne sich selbst zu verletzen.

Ähnlich wie in LIE WITH ME erfahren die RezipientInnen mehr über die Protagonistin Lee als über Edward Grey, da es auch hier Frau ist, die durch ihrer Rolle den Film als neuen Erotikfilm definiert.

Sie vollzieht ähnlich wie Leila den Wandel von der Prinzessin, die sie als Mädchen war, zur Frau. Allerdings ist der Ausgangspunkt bei Lee ein anderer: Sie weiß von vornherein, dass sie mit den typischen Anforderungen die an eine Frau in der Gesellschaft gestellt werden nur wenig anfangen kann, erkennt jedoch erst während ihrer Arbeit unter Edward Grey in welche Richtung das konkret bei ihr geht, auf welche Weise sie lieben kann.

Lee wird am Tag der Hochzeit ihrer Schwester aus der Therapieeinrichtung entlassen, allerdings gegen ihren Willen. Die RezipientInnen erfahren gleich zu Beginn, in welchen familiären Verhältnissen sich Lee befindet. Sie hat eine Familie in der sich niemand mit ihrer Erkrankung auseinandersetzt. Die Mutter verschließt alle Küchenmesser, aus Angst, dass Lee sich wieder verletzt, und versucht auch sonst, Lee unauffällig zu kontrollieren.

Ihre Schwester feiert Hochzeit, als wäre nichts gewesen, der Vater trinkt, obwohl er angeblich aufgehört hat. Der Alkoholkonsum ihres Vaters ist einer der Gründe, warum Lee sich selbst verletzt. Als sie sieht, dass er immer noch trinkt – „I thought you stopped“¹⁸⁹ – flüchtet sie in ihr Kinderzimmer und holt den „Werkzeugkoffer“ aus ihrem Versteck hervor.

¹⁸⁷ Secretary. 0h37'00".

¹⁸⁸ Vgl. <http://www.autoaggression.com>. Zugriff: 25.4.2014.

¹⁸⁹ Secretary. 0h05'12".



SECRETARY (USA 2002), 0h6'49.

Die Box, in welcher sie ihre Rasiermesser und ähnliche spitzen Gegenstände fein säuberlich gelagert hat, ist mit Aufklebern von Schmetterlingen dekoriert und steht im krassen Gegensatz zu der eigentlichen Brutalität der Gegenstände.

Allerdings schafft es Lee im Verlauf des Films, sich endgültig und aus freiem Willen von ihrer Autoaggression zu befreien und wirft diese Box in einen Fluss.



SECRETARY (USA 2002), 0h55'50''.

Außerdem geht Lee mit Peter, den sie schon vor ihrer Zeit in der Therapieeinrichtung kannte, eine Beziehung ein die soweit geht, dass die Beiden heiraten wollen.

Auch SECRETARY weist eine in sich geschlossene Handlung in drei Akten auf. Die Protagonisten werden eingeführt und in Beziehung zueinander gestellt, die Heldin durchläuft eine Reise an deren Ende die Lösung steht: Lee wandelt sich vom

Mädchen zur Frau. Dies geschieht jedoch nicht durch die Hochzeit mit Peter sondern durch die Beziehung zu Edward Grey. Mit ihm überwindet sie ihre Autoaggression und entdeckt die damit verbundenen sexuellen Bedürfnisse.

Im Mittelpunkt des Films steht Lee und ihr autoaggressives Verhalten, welches sie durch Edward Grey zu kompensieren lernt. Es ist also auch hier eine sexuelle Thematik, die anhand einer Frau thematisiert wird. Damit stehen die weibliche Sexualität und die Befriedigung der weiblichen Lust im Mittelpunkt.

Mr. Grey ist ein Anwalt, der mit dominanten Frauen wie seiner Exfrau nicht umgehen kann. Er hat die Neigung, zu demütigen. Bald erkennt er, dass Lee diese Demütigungen nicht persönlich nimmt sondern sich danach sehnt. Der Wunsch nach – sexueller – Befriedigung führt dazu, dass sie absichtlich Fehler macht um bestraft bzw. kontrolliert zu werden.



SECRETARY (USA 2002) 0h57'49''



SECRETARY (USA 2002) 1h17'48''

Lee ist in SECRETARY nicht dominant, da die Grundthematik des Films ist, dass die Protagonistin beherrscht werden will. Dieser Punkt muss daher relativiert werden. Allerdings spricht diese Erkenntnis trotzdem für eine starke Frauenfigur, da es sich hier um die Erkenntnis einer sexuellen Phantasie handelt die auch in einer Passivität wurzeln kann. Dass Lee dieses Bedürfnis erkennt und zulässt spricht wiederum für ihre charakterliche Stärke.

Allerdings vollzieht die Protagonistin eine starke äußerliche Veränderung.

Von einem eingeschüchterten, unglücklichen Mädchen



SECRETARY (USA 2002), 0h3'52''

wird sie zur Frau, die weiß was sie will



SECRETARY (USA 2002), 1h38'42''

Explizite Sexszenen sind in SECRETARY anders als in LIE WITH ME, BORDERLINE und L'ENNUI kaum vorhanden und werden lediglich angedeutet.

Der Intellekt, der beim Publikum vorausgesetzt wird, unterscheidet sich ebenfalls von den anderen Beispielfilmen. Der Film kommuniziert klar, dass es hier um die Kompensation von autoaggressivem Verhalten geht, dessen Ventil Sadismus/Masochismus ist. Allerdings wird diese Thematik teilweise ins Lächerliche gezogen. Als Lee nach der Kündigung von Edward Grey Kontaktanzeigen in der Zeitung bzgl. Sadistischen/Masochistischen Begegnungen nachgeht trifft sie auf seltsame Vorlieben bei den Männern¹⁹⁰ die der teilweise ernstern Thematik nicht unbedingt gerecht werden.

¹⁹⁰ Vgl. *Secretary*. 1h29'15''.

4.2.3. L'ENNUI – „Als hätte ihr Geschlecht mehr Ausdruckskraft als ihr Mund.“¹⁹¹

In L'ENNUI trifft der Philosoph Martin auf die 17 jährige Cécilia. Die Beiden beginnen eine Beziehung, die anfangs rein auf sexuelle Begegnungen basiert, in welchen Cécilia die emotional Unterlegene scheint. Doch Martin gerät in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Cécilia die sich dagegen immer mehr von ihm löst. Es beginnt damit, dass sie zu einem Sextreffen mit ihm nicht erscheint¹⁹². Als sie am Tag darauf zu ihm kommt, versucht Martin die emotionale Macht, die Cécilia über ihn entwickelt, mit physischer Macht zu kompensieren indem er gewaltsam in sie eindringt. Sie bestätigt ihm die scheinbar wiedererlangte Macht mit der Behauptung, sie sei dreimal zum Orgasmus gekommen, so oft wie noch nie mit ihm. Doch Martin bemerkt, dass er sie auch mit diesen Übergriffen nicht besitzen kann¹⁹³.



L'ENNUI (F/P 1998) 0h48'56''

Auch wenn in L'ENNUI Cécilia ihre Geschichte den RezipientInnen nicht direkt erzählt, also keine weibliche Erzählperspektive gegeben ist, ist sie dennoch die Protagonistin dieses Films. Hier muss der Intellekt beim Publikum greifen um zu erkennen, dass es nicht um Martin geht sondern eigentlich um Cécilia. Über sie erfahren wir am

¹⁹¹ *L'Ennui*. 0h31'27''.

¹⁹² Ebd. 0h39'15''.

¹⁹³ Ebd. „Ich besitze sie immer weniger je mehr ich sie rannehme“. 0h52'24''.

Meisten. Dadurch, dass Martin sie bei ihrem ersten Aufeinandertreffen über ihre Beziehung zu dem verstorbenen Maler Meyers ausfragt, werden die RezipientInnen davon in Kenntnis gesetzt. Außerdem werden ihre Eltern eingeführt¹⁹⁴ und damit auch die Verhältnisse, in welchen Cécilia lebt. Beispielsweise ist der Vater unheilbar an Krebs erkrankt, worunter Cécilia leidet¹⁹⁵. Die Mutter verschließt ähnlich wie die Mutter in SECRETARY die Augen – in diesem Fall davor, dass ihre minderjährige Tochter ungewöhnliche Beziehungen zu unterschiedlichen Männern pflegt. Die intensive Beziehung zu dem deutlich älteren Meyers stellt sie ebenso wenig in Frage wie die neue Beziehung zu dem ebenfalls älteren Martin.

Als Cécilia beispielsweise nicht zu Hause ist, da sie mit einem Freund einen Produzenten treffen möchte, gesteht die Mutter Martin bei einem Telefonat, dass sie sich Sorgen macht – jedoch lediglich darüber, ob ihre Tochter für eine Schauspielkarriere geeignet ist.

„Sie ist mit dem Schauspielerfreund verabredet, der sie angeblich zum Film bringen will. Heute sollen sie wohl einen wichtigen Produzenten treffen. Ich mach mir etwas Sorgen. Glauben Sie meine Tochter hat Chancen ein Star zu werden?“¹⁹⁶

Die sexuelle Thematik besteht darin, dass Cécilia trotz ihres jungen Alters und ihrer jugendlichen Gelassenheit Macht über Martin ausübt. Ähnlich wie es der Frau in den mythologischen Anfängen (s. Kapitel 2) möglich war, als die *eine* Göttin den Mann zu beherrschen, beherrscht Cécilia mit ihrem Geschlecht Martin, ist für ihn Geliebte und hat auch die Fähigkeit zu einer Ehefrau¹⁹⁷, er bittet sie sogar, ihn zu heiraten¹⁹⁸:

„Eigentlich hat sie nur eine Art sich auszudrücken, das ist der Sex. Manchmal, wenn sie neben mir liegt, die Beine auseinander, *da kommt es mir so vor als hätte ihr Geschlecht mehr Ausdruckskraft als ihr Mund*. Und doch hat sie merkwürdigerweise keine Sinnlichkeit, sie hat nur einen irrsinnigen sexuellen Appetit. Sie küsst mich, ihre Lippen sind weich, kalt, der Mund bleibt leblos und zugleich *setzt sie mir hart und gebieterisch mit ihrem Geschlecht derartig zu*. Und dann während wir uns lieben, macht ihr Bauch so starke Bewegungen, regelmäßig, wie eine entfesselte Maschine. Sie lässt sich nicht anhalten, verstehst du. Sie bearbeitet mich, sie bearbeitet sich um mich zu befriedigen um sich selbst zu befriedigen bis zur letzten Zuckung. Und nach dem Orgasmus, also dann, dann bleibt ihr

¹⁹⁴ Ebd. 0h53'40".

¹⁹⁵ Ebd. 0h59'08" – 22".

¹⁹⁶ Ebd. 1h08'09".

¹⁹⁷ Ebd. „Ich glaube sogar, du wärst eine hervorragende Ehefrau“. 0h29'07".

¹⁹⁸ Ebd. „Ich möchte, dass du meine Frau wirst“. 1h37'32".

Gesicht ganz ruhig, ganz ausdruckslos. Sie lächelt mich an und gleichzeitig hab ich den Eindruck, dass sie mich gar nicht sieht. Das ist keine Gefühlskälte, keine Gleichgültigkeit, nein, das ist was anderes!“

Dieses Lächeln, das Martin bemerkt, könnte die Gewissheit Cécilias darüber sein, dass ihre Person die Vereinigung von Aphrodite und Baubo ist, dass sie dazu fähig ist, das vollkommene, jedoch zeitweise verlorene Frauenbild darzustellen und damit die bisherigen Regeln des Patriarchats weitgehend außer Kraft zu setzen.

Martin geht mit der unterschweligen Dominanz von Cécilia um, indem er gewaltsam in sie eindringt. Hier unterscheidet sich L'ENNUI auch stark von den vorherigen Filmbeispielen. Cécilia holt sich von Martin keine sexuelle Befriedigung, sie stellt ihm ihren Körper zur Befriedigung bereit. Auch wenn sie sich ihm damit unterordnet ist es doch nicht so, dass sie schwach dargestellt wird. Durch die Macht, die ihr Sexus über Martin ausübt und davor auf Meyers ausgeübt hat, bleibt sie in diesen heterosexuellen Beziehungen dominant. Damit steht auch die weibliche Sexualität im Mittelpunkt, wenn auch auf andere Art und Weise.

5. Fazit

Ziel der Arbeit war, Filmen mit erotischem Schwerpunkt eine Genreddefinition zu geben und vor allem die Darstellung der Frau darin zu betrachten.

Dass es einen neuen Erotikfilm gibt zeigen Reihen wie „Amour fou“ auf 3sat und die ZDF „Sommernachtsfantasien“. Es handelt sich dabei um eine Mischung aus dem Erotikfilm wie wir ihn bisher kennen, Frauenpornografie und Frauenfilm. Die Zusammenfassung von Filmen aus den unterschiedlichsten Jahren, angefangen 1969 mit LA SIRÈNE DU MISSISSIPI (DAS GEHEIMNIS DER FALSCHEN BRAUT) (F/I 1969, François Truffaut) zeigt, dass es diesen anderen Erotikfilm bereits lange gibt, jedoch eine Definition dessen bisher nicht zu finden ist.

Der Darstellung der Frau und ihres Körpers in diesem neuen Erotikfilm kann noch viel mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden und war auch die ursprüngliche Ambition der vorliegenden Arbeit. Doch bei dem Versuch, den Ursprüngen dieser Filme mit erotischem Schwerpunkt nachzugehen wurde bald klar, dass, bevor eine intensivere analytische Auseinandersetzung mit den Filmen an sich möglich ist, die Geschichte der Frau im Film aufgearbeitet werden muss. Vor allem erste Hollywoodregisseurinnen wie Alice Guy-Blaché, Lois Weber und Ida Lupino waren Filmfeministinnen ihrer Zeit, die in dieser Arbeit unbedingt Erwähnung finden mussten. Währenddessen stellte sich mir immer wieder die Frage nach der Entwicklung dieser und weiterer Regisseurinnen in einer weniger männlich dominierten Filmbranche.

Auch die Aufarbeitung der Geschichte der Erotik war vonnöten. Hier wurde deutlich, dass der Imagewandel der Frau vom „schwachen“ und unterdrückten Geschlecht und die Befreiung aus dem Patriarchat eine Rückbesinnung auf alte Strukturen ist. Mit Hilfe des Films kann sich die Frau aus ihrer Unterdrückung und der Unterteilung in Leidenschaft und Schönheit befreien und ein neues Bild von sich kreieren.

Die Sichtung der verschiedenen Filme mit erotischem Schwerpunkt, die ich fortan als „erotische Frauenfilme“ bezeichnen möchte hat gezeigt, dass es vielen RegisseurInnen gelungen ist, alte Denkmuster bzgl. der Erotik zwischen den Geschlechtern aufzubrechen. Die Lust der Frau wird immer mehr enttabuisiert,

Aphrodite und Baubo werden wieder zu einer Gottheit zusammengeführt. Es bleibt zu hoffen, dass die Erotikfilm-Reihe „Amour fou“ weiterhin besteht und nicht wie die „Sommernachtsfantasien“ auf Grund von Filmmangel eingestellt werden muss.

6. Bibliographie

6.1 Literatur

n.a. *Gebete der Menschheit. Aus allen Religionen, Völkern und Kulturen*. München: Pieper, 2006.

Albersmeier, Franz-Josef. *Texte zur Theorie des Films*. Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). 5. Auflage. Ditzingen: Reclam, 2003.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institut, 1999.

Bálasz, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Bazin, André. *Was ist Film?* Berlin: Alexander, 2004.

Brauerhoch, Annette, Kern, Doris, Klippel, Heike. *Frauen und Film. Sexualität im Film*. Brauerhoch, Annette, Kern, Doris, Klippel, Heike (Hg.). Frankfurt: Stroemfeld, 2011. Heft 66.

Burckhardt, Georg E.. *Gilgamesch. Eine Erzählung aus dem alten Orient*. Burckhardt, Georg E. (Hg). Leipzig: Insel. 1916.

Burke, Peter. *Popular Culture in Early modern Europe*. London: Temple Smith, 1978.

Butler, Alison. *Women's Cinema. The Contested Screen*. London: Wallflower Press, 2002.

Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Abingdon: Routledge, 2006.

de Lauretis, Teresa. *Alice doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema.* Houndsmill: Macmillan, 1984.

Doane, Mary Ann. *Femmes fatales.* New York: Routledge, 1991.

Doane, Mary Ann. *The Desire To Desire. The Woman's Film of the 1940's.* London: Palgrave Macmillan, 1987.

Due, Reidar. *Love in Motion. Erotic Relationships in Film.* New York: Wallflower Press, 2013.

Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse.* 3. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.

Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann.* 12. Auflage. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1991.

Foucault, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve, 1978.

Fritsch-Rößler, Waltraud. *Frauenblicke Männerblicke Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum.* Band 26. Hg. Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft. St. Ingbert: Röhrig, 2002.

Fuhrmann, Manfred. *Aristoteles Poetik.* Fuhrmann, Manfred (Hg.). Stuttgart: Reclam, 1982.

Gad, Urban. *Der Film. Seine Mittel - seine Ziele.* Berlin: Schuster & Löffler, 1921.

Gledhill, Christine. „Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter“. Bernold, Monika, Braidt, Andrea B., Preschl, Claudia. *Screenwise.* Marburg: Schüren, 2004.

Goethe, Johann Wolfgang von. „Deutsches Theater“. Seidel, Siegfried. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur 1*. Berlin, Aufbau, 1970. S. 121-124.

Gsell, Monika. *Die Geschichte der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Geschlechts*. Frankfurt: Stroemfeld, 2001.

Guy, Alice. *The Memoirs of Alice Guy Blaché: 1873-1968*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1986.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Hirsch, Angelika-Benedicta. *Warum die Frau den Hut aufhatte. Kleine Kulturgeschichte des Hochzeitsrituals*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, o.J.

Hunt, Lynn. *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt: Fischer. 1994.

Kanzog, Klaus. *Der erotische Diskurs: filmische Zeichen und Argumente*. Kanzog, Klaus (Hg.). 3. Band. *diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1989.

Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997.

Luedtke-Pilger, Sabine. *Porno statt PorNO! Die neuen Pornografinnen kommen*. Marburg: Schüren, 2010.

Lummerding, Susanne. „Weibliche“ Ästhetik? *Eine kritische Untersuchung der Bedingungen und Konsequenzen einer konkreten Fragestellung im besonderen sowie der Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes im allgemeinen*. Wien: Diss., 1993.

McCandless, David. *Das Bilderbuch des nützlichen und unnützen Wissens*. 2. Auflage. München: Knaus, 2009.

McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. New York: Continuum, 2003.

Mellen, Joan. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon, 1973.

Mitchell, Juliet. *Psychoanalyse und Feminismus. Freud, Reich, Laing und die Frauenbewegung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

Mühlen-Achs, Gitta, and Bernd Schorb. *Geschlecht und Medien*. Mühlen-Achs, Gitta, and Bernd Schorb (Hg.). 7. Band. Hg. Medienpädagogik. München: KoPäd, 1995.

Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Nitsche, Lutz. „'May the hype be with you'. Quentin Tarantino als Star-Regisseur im amerikanischen independent cinema der 90er Jahre.“. *Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*. (2000): S. 127-153.

Perthold, Sabine. *Rote Küsse*. Tübingen: konkursbuch, 1990.

Rose, Jacqueline. *Sexualität im Feld der Anschauung*. Wien: Turia und Kant, 1996.

Rückert, Corinna. *Frauenpornographie. Pornographie von Frauen für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*. Frankfurt: Lang, 2000.

Ruhs, August, Riff, Bernhard, Schlemmer, Gottfried. *Das unbewusste Sehen. Texte zu Psychoanalyse Film Kino*. Wien: Löcker, 1989.

Schmidt-Niemeyer, Andrea. „„Männerblicke“ in der Kunst. Voyeuristische Lust oder Bannung des 'gefährlichen Weibes'“. Fritsch-Rößler, Waltraud (Hg.). *Frauenblicke Männerblicke Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. o.O.: Röhrig, 2002. S.239-260.

Schneider, Irmela. „Genre und Gender“. Klaus, Elisabeth, Röser, Jutta, Wischermann, Ulla. *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies*. O.O: Opladen, 2001. S. 92-102.

Schweinitz, Jörg. „Genre Und Lebendiges Genrebewusstsein.“ *Montage/av*, (1994): S. 99-118.

Seeßlen, Georg. *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLORIOUS BASTERDS*. 2. Ausgabe. Hg. Kleine Schriften zum Film I. Berlin: Bertz + Fischer, 2010.

Simon, Joan, and Jane Gaines. *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer*. New Haven: Yale Univ. Press, 2009.

Springer, Peter. *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin: Reimer, 2008.

Shuegraf, Martina, Tillmann, Angela. *Pornografisierung von Gesellschaft*. München: UVK, 2012.

Walkerdine, Valerie. *Subjektivität, Feminismus, Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant, 2011.

Ward Mahar, Karen. *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: John Hopkins, 2008.

Williams, Laura. *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films*. Basel: Stroemfeld, 1995.

Williams, Linda. *screening sex*. London: Duke University, 2008.

Witte, Karsten. *Theorie des Kinos*. 2. Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Nachschlagewerke:

Brockhaus die Enzyklopädie. 20. Auflage. 22. Band. Leipzig: Brockhaus, 1999.

Reclams Sachlexikon des Films. Thomas Koebner (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2002.

6.2 Internetquellen

o.N. „Wenn Frauen die Welt regierten – wie Männer“. *Stern*.

<http://www.stern.de/familie/leben/youtube-film-majorite-opprimee-wenn-frauen-die-welt-regierten-wie-maenner-2089375.html>. Zugriff: 4.4.2014.

Arnold, Ingrid. „Hast du heute schon einen Film von einer Frau gesehen?“ *Fluter*.

<http://film.fluter.de/de/238/thema/6448/>. Zugriff: 19.02.2013.

Buscombe, Edward. „The Idea of Genre in the American Cinema.“ *Screen* 11.2 (1970): S. 33-45.

<http://screen.oxfordjournals.org/content/11/2/33.full.pdf+html?sid=6ecc9ac1-297d-4e10-a7ec-5c4375b71454>. Zugriff: 24.2.2014.

Eberts, Robert. „Smoke gets in your eyes“. *ray*. <http://www.ray->

[magazin.at/magazin/2010/0708/rauchen-im-film-smoke-gets-in-your-eyes](http://www.ray-magazin.at/magazin/2010/0708/rauchen-im-film-smoke-gets-in-your-eyes). Zugriff: 10.4.2014.

Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*.

Hoffmann, Sabrina. „Nymphomanie: Sechs Fakten Über Hypersexualität Bei Frauen“.

The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.de/2014/02/26/nymphomanie-fakten_n_4856673.html. Zugriff: 16.4.2014.

Müller, Jürgen. *Film als Kunst*. [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1541/1/Mueller Film als Kunst Anmerkungen zur Filmpoetik Friedrich Wilhelm Murnaus 2003.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1541/1/Mueller_Film_als_Kunst_Anmerkungen_zur_Filmpoetik_Friedrich_Wilhelm_Murnaus_2003.pdf). Zugriff: 2.11.2013.

Rückert, Corinna. „Pornografie: Was ist das?“. *querelles-net*. <http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/830/832>. Zugriff: 19.02.2013.

Schuster, Jacques. „So waren die Liebedienerinnen der Antike“. *Die Welt*. <http://www.welt.de/kultur/article1939835/So-waren-die-Liebedienerinnen-der-Antike.html>. Zugriff: 3.9.2013.

Artemis Göttinnen Kunst.
<http://artedeia.net/ama-no-uzume/>. Zugriff: 4.9.2013.

Goddessgift.
http://www.goddessgift.com/goddess-myths/greek_goddess_baubo.htm. Zugriff:
5.9.2013.

Griechische Götter.
<http://www.griechische-goetter.com/Aphrodite.html>. Zugriff: 5.9.2013.

Jezebel.
<http://jezebel.com>. Zugriff: 7.12.2013.

Lexikon der Filmbegriffe.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de>. Zugriff: 16.12.2013.

Moonlight.
http://momentummoonlight.com/blog_tag/basic-instinct/. Zugriff: 17.4.2014.

Puzzy Power - The Manifesto.
<http://www.puzzypower.dk/UK/index.php/om-os/manifest>. Zugriff: 31.3.2014.

PM-Magazin.

<http://www.pm-magazin.de/r/gute-frage/weshalb-bringt-bei-uns-der-storch-die-kinder>.

Zugriff: 2.2.2014

Schulbilder.

<http://www.schulbilder.org>. Zugriff: 5.9.2013.

Women Flm Pioneers Project.

<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>. Zugriff: 1.4.2014.

6.3 Filmliste

9 Songs. Regie: Michael Winterbottom. UK 2004.

27 Dresses. Regie: Anne Fletcher. USA 2008.

Achtzehneinhalb 18. Regie: Walter Molitor, D 2002.

http://www.youtube.com/watch?v=5HfVjf6_ny8&feature=youtu.be. Zugriff: 31.3.2014.

Afgunden. Regie: Urban Gad. Dänemark 1910.

Aí no korîda. Regie: Nagisa Ôshima, Japan/F 1976.

All About Anna. Regie: Jessica Nilsson, Dänemark 2000.

Along came Polly. Regie: John Hamburg. USA 2004.

A Nymph of the Waves. Regie: Frederick s. Armitage, USA 1900.

Après le bal. Regie: Georges Méliès, F 1897.

Basic Instinct. Regie: Paul Verhoeven, USA/F 1992.

Birth of the Pearl. Regie: Frederick S. Armitage, USA 1901.

Blue Velvet. Regie: David Lynch. USA 1986.

Borderline. Regie: Lyne Charlebois, Kanada 2008.

Burlesque Queen. Regie: A. E. Weed, USA 1903.

Carmencita. Regie: William K. L. Dickson. USA 1894.

Cat People. Regie: Jaques Tourneur. USA 1942.

Cat People. Regie: Paul Schrader. USA 1982.

Cet obscur objet de désir, Regie: Luis Buñuel, F/Sp 1977; TV-Ausstrahlung, ZDF 15.8.2012.

Constance. Regie: Knud Vesterskov. Dänemark 1998.

Cockfight. Regie: Thomas Alva Edison. USA 1894.

Deep Throat. Regie: Gerard Damiano. USA 1972.

Die Geschichte der Pornografie. Regie: Alan Smithee, o.A 2008;

<http://www.youtube.com/watch?v=O4n9Ip6p5sE&list=PLX3InUmD7r0B4mMpMYst1V-zKo4PVwtvR&index=1>. Zugriff: 28.8.2013.

Die Sünderin. Regie: Willi Forst. Westdeutschland 1951.

Fashion for Women. Regie: Dorothy Arzner. USA 1927.

Fatima's Coochee-Cochee Dance. Regie: White, James E., USA 1896;

https://www.youtube.com/watch?v=AxLJJK_ZQyM. Zugriff: 24.1.2014.

Falling Leaves. Regie: Alice Guy-Blaché. USA 1912;

<http://www.youtube.com/watch?v=ewB-kFpuNBs>. Zugriff: 24.1.2014

Feeding the doves. Regie: Thomas Alva Edison. USA 1896.

Fougere. Regie: Frederick s. Armitage, USA 1899.

Glenroy Brothers (Comic Boxing). Regie: Thomas Alva Edison. USA 1894.

Hypocrites. Regie: Lois Weber. USA 1915.

In the Year 2000. Regie: Alice Guy. USA 1912.

L'arrivée d'un train à la ciotat. Regie: Auguste & Louis Lumière. F 1896.

L'arroseur Arrosé. Regie: Louis Lumière. F 1895.

La fée aux choux. Regie: Alice Guy-Blaché. F 1896;

<http://www.youtube.com/watch?v=fMSbpeb2d6Y>. Zugriff: 24.1.2014.

La sirène du Mississipi. Regie: François Truffaut, F/I 1969.

L'Ecu d'Or ou la bonne auberge, Regie: n.a., F 1908;

<http://www.youtube.com/watch?v=xgigdOHLytA>. Zugriff: 24.1.2014.

L'Ennui. Regie: Cédric Kahn, F/P 1998; DVD-Video, *Liebe, Sex und Leidenschaft*.
o.O.: Alamode Film o.J.

Les Résultats du Féminism. Regie: Regie: Alice Guy. F 1906.

Levottomat 3. Regie: Minna Virtanen, Finnland 2004.

Lie with me. Regie: Clement Virgo, Kanada 2005; DVD-Video, *Lie with me*, o.O.: KSM 2009.

Life of an American Fireman. Regie: Edwin S. Porter. USA 1903.

Majorité opprimée. Regie: Éléonore Pourriat, F 2010;
<https://www.youtube.com/watch?v=V4UWxIVvT1A>. Zugriff: 4.4.2014.

My Madonna. Regie: Alice Guy-Blaché. USA 1915.

Peeping Tom in the Dressing Room, Regie: n.a. USA 1905;
http://www.youtube.com/watch?v=RGxDHzIL_5s. Zugriff: 24.1.2014.

Pink Prison. Regie: Lisbeth Lynghøft. Dänemark 1999.

Pretty Woman. Regie: Garry Marshall. USA 1990.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960.

Sadow (The strong man). Regie: Thomas Alva Edison. USA 1894.

Secretary. Regie: Steven Shainberg, USA 2002; DVD-Video, *Secretary*. o.O. Sunfilm 2013.

Seminary Girls. Regie: Thomas Alva Edison. USA 1897.

Serpentine Dances. Regie: Thomas Alva Edison. USA 1895.

Shoes. Regie: Lois Weber. USA 1906.

Skin. Regie: Elin Magnusson. Schweden 2009.

Suspense. Regie: Lois Weber, Philipps Smalley. USA 1913.

The Barber Shop. Regie: Thomas Alva Edison. USA 1894.

The Blot. Regie: Lois Weber. USA 1921.

The Exorcist. Regie: William Friedkin. USA 1973.

The Great Train Robbery. Regie: Edwin S. Porter. USA 1903.

The Kiss. Regie: William Heise, USA 1896.

The Merchant of Venice. Regie: Lois Weber. USA 1914.

The Tigress. Regie: Alice Guy-Blaché. USA 1914.

The Necessary Death of Charlie Countryman. Regie: Fredrik Bond. RO/USA 2013.

The Vampire. Regie: Alice Guy-Blaché. USA 1915.

The Wild Party. Regie: Dorothy Arzner. USA 1929.

The Young Lovers (aka Never Fear). Regie: Ida Lupino. USA 1949.

<https://www.youtube.com/watch?v=R4yo714l-zg>. Zugriff: 25.1.2014.

The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché. Regie: Marquise Lepage. F 1995;

https://www.nfb.ca/film/lost_garden_life_cinema_alice_guy_blache/. Zugriff: 25.1.2014.

The Wedding Planner. Regie: Adam Shankman. D/USA 2001.

Trop belle pour toi. Regie: Bertrand Blier, F 1989.

Ultimo Tango a Parigi. Regie: Bernardo Bertolucci. F/I 1972.

What do Men Want? Regie: Lois Weber. USA 1914.

What Will People Say. Regie: Alice Guy-Blaché. USA 1916.

When Harry Met Sally.... Regie: Rob Reiner. USA 1989.

7. Abstract

Angesichts der jährlichen Ausstrahlung von Erotikfilmen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, die sich von bisherigen Filmen dieses Genres unterscheiden, sowie des Aufkommens der Frauenpornografie und der anhaltenden Diskussion um die Bedeutung der Frau für den Film hat sich diese Arbeit zur Aufgabe gemacht, eine neue Definition des Erotikfilms zu finden.

Grundlage für eine vorerst gültige Genredefinition bildet einerseits die Aufarbeitung der Geschichte der Erotik von den mythologischen Anfängen bis hin zur Gegenwart. Andererseits beinhaltet die Arbeit eine alternative Filmgeschichte die sowohl das Schaffen der ersten Hollywoodregisseurinnen würdigt als auch einen kleinen Einblick in die feministischen Filmtheorie bietet. Die so herausgearbeiteten Merkmale der „erotischen Frauenfilme“ werden abschließend auf die Filmbeispiele LIE WITH ME, SECRETARY und L'ENNUI umgelegt und so dargestellt.

8. Lebenslauf Patricia Astor

Geboren am 06.12.1983 in Karlsruhe (Deutschland)

Ausbildung

2006 – 2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der
Universität Wien

Schwerpunktkombination Publizistik- und
Kommunikationswissenschaften

2004 – 2006 Studium Realschullehramt an der Universität Koblenz/Landau
Fächerkombination Englisch, Biologie

1994 – 2003 Abitur am Helmholtzgynasium Karlsruhe, Musischer Zweig
Leistungskurse: Englisch, Bildende Kunst

Kenntnisse

EDV

MS Office

Apple iwork

Sprachen

Deutsch: Muttersprache

Englisch: fließend

Erfahrungen

1. Juli 2009 – 4. Oktober 2009

Praktikum bei SWR4 Badenradio Sommererlebnis 2009, Internet-Betreuung und
Redaktion

August – September 2008

Redaktionelles Praktikum bei Wochenblatt Karlsruhe

13. Oktober 2003 – 13. Januar 2004

redaktionelles Praktikum Deutsche Fernsehnachrichten Agentur für das Format

GIGA

sonstiges

Studienjahr 2011/12: Teilnahme am alma Mentoring-Programm zum Berufseinstieg
an der Universität Wien