

Vorwort der Herausgeber

Das Kino lebt von der Schaulust seines Publikums. Die ungeheure Lust am Sehen und Beobachten ist tief in uns eingeschrieben. Sie fundiert das Erlebnis »Film« wie auch dessen Vorgänger – die 1839 erfundene Fotografie und die sich daraus entwickelnde und den Film ermöglichende Serienfotografie.¹ Die Faszination an der Darstellung des menschlichen Körpers, die wir aus der Malerei und Bildhauerei kennen, fand hier von Beginn an ihre Fortführung. Als Technik der Sichtbarmachung hielt sie nicht nur Einzug in die Unterhaltung und die Kunst, sondern auch in die zeitgenössische Forschung. Während Sigmund Freud sich der Dunkelheit des Unbewussten näherte, beforchte der französische Psychiater Charcot die »Hysterie«, deren Ausdrucksphasen er mit den technischen Möglichkeiten der Serienfotografie in seiner 1878 erschienenen »Iconographie photographique de la Salpêtrière« zu vergegenständlichen versuchte.² Die fotografische Aufzeichnung objektivierte und inszenierte zugleich.

Die Geburt des Kinos wird auf das Jahr 1895 datiert, und schon ein Jahr später wurde dem erstaunten Publikum zum ersten Mal ein Kuss (*The Kiss*, 1896) im Kino gezeigt. Durch die auf die Leinwand projizierte gigantische Vergrößerung hatte die gezeigte Intimität, vor allem durch deren dreifache Wiederholung, etwas Irritierendes; das Publikum reagierte darauf erschrocken, und in der Presse wurde die Szene mit den Worten »bestialisch«, »widerlich« oder auch »vulgär« betitelt. Es wurde das Eingreifen der Polizei gefordert, um dem schamlosen Treiben ein Ende zu setzen.

In Deutschland drehte Richard Oswald nach sogenannten »Aufklärungsfilmern« zu tabuisierten Themen und strafbewehrten Handlungen, wie z. B. Schwangerschaftsabbruch, Verbreitung von Geschlechtskrankheiten etc., bereits 1919 den Spielfilm *Anders als die Anderen*, in dem der Sexualforscher Magnus Hirschfeld (der sich selbst spielt) eine flammende Rede für die Akzeptanz und Toleranz gegenüber Homosexuellen hält. Die oftmals mit den Aufklärungsfilmern gleichgesetzten »Sittenfilme« zeigten unter dem Mantel vermeintlicher Aufklärung explizite Sexualität. Sie hatten jedoch primär eine voyeuristische Zielrichtung und verwiesen das Triebhafte in die »sündhafte« und gleichzeitig romantisierte Halbwelt der Huren, der Exotik der Andersartigkeit und damit in eine Welt jenseits der sozialen Wirklichkeit.

Nach der Wiedereinführung der Zensur sowohl in Deutschland als auch in den USA waren die Filme in den Dreißigerjahren durch ein insgesamt eher restriktives Klima bestimmt. Die US-amerikanische Filmindustrie reagierte auf das Spannungsfeld von Zuschauer- und Geschäftsinteressen und der Bedrohung durch staatliche Zensur mit dem »Hays Code« (oder »Production Code«), einer Zusammenstellung von Richtlinien im Hinblick auf die moralisch akzeptable Darstellung von sexuellen und kriminellen Inhalten. Diese wurde von Filmemachern und Produktionsfirmen aber weitgehend ignoriert. Die beiden Filme *Sie tat ihm Unrecht* und *Ich bin kein Engel* mit der Schauspielerin Mae West, die dafür bekannt war mit

1 Viktor Sidlers Abschiedsvorlesung (1997/98) »Cineastischer Eros – Sexualität im Film« behandelte in beeindruckender Weise die Darstellung des Sexuellen im Verlauf der Filmgeschichte auf die im Folgendem rekurriert werden wird. (Vorlesung Wintersemester 1997/98, Universität Zürich. Seminar für Filmwissenschaft; <http://www.film.uzh.ch/de/bibliothek/sidler/lectures/eros.html>. Zugriffen am 27. Nov 2016).

2 Charcot M (1878) *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. <https://archive.org/details/iconographiephoto00rengnogoog>. Zugriffen am 27. Nov 2016.

dem Thema Sexualität sehr offen umzugehen, führten zu einer ersten Welle der Empörung. Nachdem Paramount trotz ausdrücklichen Verbots der Zensurbehörde den Film *The Story of Temple Drake* drehte, in dem eine junge Frau mit ihrem Vergewaltiger zusammenlebt, eskalierte der Protest. Insbesondere die katholische Kirche forderte mit massivem Druck eine strengere Filmzensur. Daraufhin wurde 1934 die »Production Code Administration« gegründet, die alle neuen Filme begutachtete und ggf. mit Aufführungsverboten und Geldstrafen belegte. Um entsprechende Strafen und Boykottmaßnahmen zu umgehen, wurden Sex- oder Gewaltszenen zunehmend indirekt inszeniert, fanden entweder im »Off« statt oder wurden symbolisch dargestellt.

Parallel hierzu, mit Beginn der Fünfzigerjahre, entwickelten sich im Verborgenen verbotene Filme. Es handelte sich um unter einfachsten Bedingungen gedrehte Pornofilme, sogenannte »Stagfilme«, die als Vorläufer der Ende der Sechzigerjahre entstehenden Soft- und Hardcorepornos gelten.

In den 60ern wurde der Production Code nur noch pro forma angewendet und 1967 endgültig abgeschafft (ein Jahr später wurde ein freiwilliges Bewertungssystem eingeführt, das bis heute Bestand hat).

Der Traum der 68er-Bewegung von einer befreiten Sexualität fand auch seinen Ausdruck im sogenannten »Porno-Chic-Boom« der Siebzigerjahre, als es erlaubt war bzw. in Mode kam, Pornofilme in regulären Kinos zu zeigen und darüber zu diskutieren.

Die Grenzen zwischen den in Folge entstehenden unterschiedlichen Filmgenres, den massentauglichen Unterhaltungsfilmen, den Autorenfilmen und den pornografischen Filmen, wurden zunehmend durchlässiger, und Regisseure wie Bernardo Bertolucci, Louis Malle, Nagisa Ōshima etc. reizten sowohl thematisch wie auch visuell und akustisch die Grenzen aus.

Im Zuge dieser Entwicklung fanden spätestens zu Beginn der Achtzigerjahre auch im traditionellen Unterhaltungskino Sexszenen zunehmend ihren Einschub, oftmals im Stil einer MTV-Ästhetik und meist als Inszenierungen der herrschenden Geschlechterverhältnisse. Die explizite sexuelle Darstellung finden wir also von den Anfängen des Kinos bis in die heutige Gegenwart. Ihre Inszenierungen und die mit ihnen einhergehenden gesellschaftlichen Reaktionen unterliegen den jeweils aktuellen Normen und Werten und somit auch einem steten Wandel. Filmgeschichtlich gesehen ließe sich ein Balanceakt zwischen jeweiliger kultureller und gesellschaftspolitischer Norm, der Lust an der Grenzüberschreitung sowie in zunehmendem Maße den kommerziellen Interessen der Filmindustrie beschreiben.

Auf einer individuellen Ebene berührt die filmische Darstellung von Sexualität und die – durch die filmischen Möglichkeiten – veränderte Distanz unsere eigenen, ganz persönlichen Einstellungen, unsere Biografie, unsere Wünsche, unser Begehren, wie auch Gefühle von Lust, Aggressivität, Scham, Angst, Ekel usw.

Was dem einen als selbstverständliche, gelebte Sexualität und Normalität erscheint, wirkt auf eine andere Person fremd, mitunter abstoßend, wenn nicht gar pervers oder, wie es der französische Filmemacher und Schriftsteller Alain Robbe-Grillet in Anlehnung an André Breton formulierte, was für den einen Erotik ist, sei für den andern Pornografie (»La pornographie, c'est l'érotisme des autres«)

In der aktuellen gesellschaftlichen Diskussion über den Zustand unseres Sexuallebens überwiegt nach den erfolgreichen Liberalisierungsbewegungen des Sexuellen in den letzten 50 Jahren – insbesondere im Hinblick auf die Homosexualität, die weibliche Sexualität und seit der Jahrtausendwende der sexuellen Identität und den damit einhergehenden Befreiungsdiskursen – nun eine zunehmend negative Einstellung. Verbunden sind damit Stichwörter wie Pornografisierung, sexuelle Ermüdung und Libidoverlust, Medialisierung von Sexualität wie auch sexuelle Verwahrlosung.

Mit dieser Zeitdiagnose wird meist der Rückzug ins Private – vor den Fernseher, den Video-recorder, den Computer – und damit einhergehend der Siegeszug des Internets in die Wohn- und Schlafzimmer unserer Gesellschaft in Zusammenhang gebracht. Das Internet bzw. inzwischen das Web 2.0 bietet über die entsprechenden Plattformen einen allgegenwärtigen und jederzeit verfügbaren Zugang zu pornografischen Bildern, sodass heute jegliche sexuelle Erregungsvarianten in ihren diversen Spielarten gewöhnlich geworden zu sein scheinen.

Weil alles gezeigt und darüber hinaus auch unbeobachtet konsumiert werden kann, scheint die Sexualität nichts Rätselhaftes mehr an sich zu haben. Während wir also einerseits ein »Anything goes« erleben, ist gleichzeitig die gelebte sexuelle Realität in unserer Gesellschaft – laut den Forschungsergebnissen zur sexuellen Aktivität der Bevölkerung – weit davon entfernt, tatsächlich einem »Jederzeit« mit »Jedem« zu entsprechen. So hat der wohl bekannteste deutsche Sexualwissenschaftler Volkmar Sigusch in den letzten Jahren mehrfach darauf hingewiesen, dass lediglich fünf Prozent aller sexuellen Begegnungen außerhalb von festen Beziehungskonstellationen stattfinden.³ In dauerhaften Beziehungen »versande« die sexuelle Aktivität jedoch in der Regel nach sieben Jahren. Der Sexualwissenschaftler beklagt deshalb die fehlende Sexualkultur in unseren westlichen Industrieländern. Wo früher Erotik war, herrsche nun der Konsum.

Diese Zustandsbeschreibung des ehemals so reizvoll-verführerischen, in den sechziger Jahren gar als revolutionär verstandenen Sexuellen verweist darauf, dass die uns umgebende Dauerkonfrontation mit sexuellen Reizen nicht folgenlos bleibt. Das Zuviel führt gleichsam zu einer Leerstelle. Diese Leerstelle ließe sich als das Fehlen von Erotik charakterisieren, als einen Mangel an Sehnsucht und Neugier auf unbekanntes Terrain.

Als Gegenbewegung zum Mangel lassen sich zwei gegenläufige Tendenzen beobachten. An einem Pol zeigt sich ein übermäßiges Verlangen, den gespürten Mangel im Sexuellen durch immer stärkere sexuelle Kicks zu kompensieren. Solche Kicks suchen manche in schnellen, ganz auf den Orgasmus ausgerichteten sexuellen Begegnungen, bei denen der oder die Andere nur in seiner bzw. ihrer sexuellen Attraktivität wahrgenommen wird. Andere versuchen der Leerstelle durch eine beständige Intensivierung der sexuellen Reize, etwa in einer Steigerung des Lustschmerzes, zu begegnen. Beides ließe sich als die Realisierung des Pornografischen beschreiben.

Auf dem anderen Pol zeigt sich ein dazu gegensätzlicher Trend hin zu einer »neuen Prüderie«. Besonders eindrücklich zeigt sich dies in der Hinwendung der heutigen Jugendlichen zu Treue und dauerhaften Beziehungen, obgleich es doch gerade diese Jugendlichen sind, die schon im

3 Sigusch V (2014) »Das Wilde ist bedroht«. Die Zeit Nr. 35. <http://www.zeit.de/2014/35/sexualitaet-erotik-volkmar-sigusch/komplettansicht>. Zugriffen am 18. Nov 2016; Sigusch V (2015) »Ich bin in Rage angesichts unserer Sexualkultur«. Magazin der Süddeutschen Zeitung Heft 21. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/43140/>. Zugriffen am 18. Nov 2016.

Alter von 13 Jahren mit allen sexuellen Spielarten visuell vertraut zu sein scheinen. Aber auch die Sexualität der Kinder, die ab den Siebzigerjahren zumindest in manchen gesellschaftlichen Kreisen als selbstverständlich angesehen wurde, unterliegt, so die Psychoanalytikerin und Sexualwissenschaftlerin Sophinette Becker in einem Interview, trotz der zunehmenden »Fetischisierung des kindlichen Körpers« einer erneuten Tabuisierung. Dabei betont Becker die Doppelbödigkeit der gesellschaftlichen Moralvorstellungen: »Die kindliche Sexualität wird mit Mitteln der Sexualisierung tabuisiert – eine sexualisierende Sexualabwehr.«⁴ Diese Beobachtung mag einhergehen mit einer Meinungsverschiebung in einem Teil unserer Gesellschaft. Die Redaktion der Zeitschrift »Freie Assoziation« betont in ihrem neusten Editorial, dass politisch rechte Bewegungen derzeit die Sexualität als Thema ihrer Kampagnen besetzen und die »Wiederherstellung« sexueller Anständigkeit« einfordern.⁵

Wie es um den gesellschaftlichen Umgang mit einem Thema bestellt ist, welche moralischen Vorstellungen sich darum ranken, und welche von eben dieser Moral ausgeschlossenen Wünsche ins Unbewusste verschoben wurden, von wo sie zurück an die Oberfläche auf ihre Verwirklichung drängen, das lässt sich aus Spielfilmen trefflich herauslesen. Spielfilme lassen sich, gerade aufgrund ihres Auftrags, eine Brücke zwischen Kunst und Massentauglichkeit zu schlagen, als Spiegelbild des aktuellen Status quo verstehen. Nach Gerhard Schneider können Filme demnach als Oberflächenphänomene – und insofern Symptome – gesellschaftlich vor- und unbewusster soziokultureller Befindlichkeiten und Veränderungsprozesse aufgefasst werden.⁶

So wie die Sexualität nun im öffentlichen Raum ein selbstverständliches Dasein führt, so lässt sich auch eine ähnliche Entwicklung für die Darstellung des Sexuellen in Spielfilmen beobachten. Was vormals als anstößig und pornografisch galt, ist mittlerweile normaler Bestandteil jedes durchschnittlichen Liebesfilmes. Noch scheint eine Trennlinie zwischen Spielfilm und Pornofilm zu existieren, die jedoch offensichtlich weniger entlang der konkreten Darstellung – also entlang dessen, was an Körperteilen auf die Leinwand kommt – sondern eher entlang der intendierten Zielsetzung verläuft. Während ein klassischer Pornofilm prioritär auf sexuelle Erregung abzielt, sind sexuelle Handlungen in Spielfilmen meist eingebunden in ein Narrativ. Marcus Stiglegger diskutiert in seinem Geleitwort in diesem Band ausführlich die Funktion des sexuellen Begehrens im narrativen Film und stellt neben das »handlungsmotivierende Begehren in der Binnennarration« vor allem das Wechselverhältnis zwischen dem Film und dem Zuschauer ins Zentrum seiner Betrachtung. Er betont den Wunsch der Zuschauenden, vom Film verführt zu werden, sich durch die filmische Darstellung des Sexuellen dem eigenen latenten Begehren anzunähern, einen Tabubruch zu erleben.

Die Sexualität ist, bei aller triebhaften Fundierung, stets ein sozial-kommunikativer Akt. Dies gilt auch für den heutigen Trend des »Selfsex« (vgl. Sigusch⁷), bei dem das Individuum mit sich alleine ist, der oder die Andere jedoch in der Vorstellung anwesend bleibt, sei es in der konkreten Visualisierung einer bestimmten oder auch unbestimmten Person, sei es in einem Symbol, einem Fetisch. Überhaupt kommen Sexualität und insbesondere die ihr vorangehende Erotik ohne Fantasie nicht aus.

4 Becker S, König J (2016) »Sexualität die stört«. Ein Gespräch. Freie Assoziation – Z Psychoanal Soz Psychol 19(1).

5 Brunner M et al (2016) Editorial. Freie Assoziation – Z Psychoanal Soz Psychol 19(1).

6 Schneider G (2008) Filme als kulturelle Symptome – Einleitung und Überblick. In: Laszig P, Schneider G (Hrsg) Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome. Psychosozial, Gießen.

7 Sigusch V (2014) »Das Wilde ist bedroht«. Die Zeit Nr. 35. <http://www.zeit.de/2014/35/sexualitaet-erotik-volkmar-sigusch/komplettansicht>. Zugriffen am 18. Nov 2016.

Nach psychoanalytischer Auffassung ist unsere Sexualität genuin geprägt von den zwischenmenschlichen Erfahrungswelten, und diese Prägung beginnt bereits im Säuglingsalter. Unser Körper ist immer auch ein sexueller, und er ist als solcher in den Interaktionen zwischen Kind und Pflegeperson präsent. In diesen zwischenmenschlichen Begegnungen vermischen sich die sexuellen Bedürfnisse mit den Bedürfnissen nach Nähe und Versorgung. Dabei sollte man sich diese Durchmischung keineswegs nur auf Seiten des Kindes denken, d. h. als vom Kind an den Erwachsenen gerichtete Wünsche, die vom Erwachsenen befriedigt werden sollen.

Es war Jean Laplanche, der mit seiner erstmals 1987 veröffentlichten »Allgemeinen Verführungstheorie« die Einwirkungen der unbewussten elterlichen Sexualität auf die sich formende sexuelle Struktur des Kindes herausgearbeitet hat.⁸

Die körperliche Befriedigung ist deshalb nie unabhängig von unseren Beziehungserfahrungen, auch wenn diese in den bewussten sexuellen Fantasien manchmal kaum auszumachen sind. Das »Polymorph-perverse« – wie Sigmund Freud die infantilen sexuellen Befriedigungsmöglichkeiten nannte, die während der psychosexuellen Entwicklung unterschiedliche erogene Zonen des Körpers sowie unterschiedliche Handhabungen zur Erregungsgenerierung durchlaufen – bleibt in der Regel aus den sanktionierten Sexualhandlungen zwischen Erwachsenen ausgeschlossen. Es bleibt gleichsam in unserem Unbewussten enthalten und »färbt« unsere sexuelle Begierde, wenn es sie nicht gar bestimmt. In unseren sexuellen Fantasien verbindet sich also unsere erwachsene Sexualität, die von den Erfahrungen unseres Körpers und den Körpern unserer Sexualpartnerinnen und Sexualpartner geprägt ist, mit den Erinnerungsspuren an sexuelle Befriedigungsmomente aus unserer kindlichen Vorzeit.

Sexuelle Fantasien sind durchdrungen von unerfüllbaren Sehnsüchten und Wünschen, und sie leben gerade davon, dass ihre Verwirklichung nur partiell möglich ist. Der größere Teil unserer Fantasien bleibt von der konkreten Umsetzung »verschont« und stellt damit den Nährboden der Begierden dar.

Wovon wir träumen, treibt uns an. Dass Träume unerfüllbar sind, gehört zu ihrer Natur. Nicht von ungefähr bezeichnet das Wort »Traum« nicht nur den Traum in der Nacht, bei dem unsere Steuerungszentrale der rationalen Vernunft und unsere Selbstbeobachtung ausgeschaltet sind, sondern auch eine besondere Form eines Wunsches, nämlich eines Wunsches, dessen Erfüllung, obgleich als unerreichbar eingeschätzt, nicht aufgegeben werden kann. Diese zwei Wortbedeutungen verweisen darauf, dass das Unbewusste, das für den nächtlichen Traum von zentraler Bedeutung ist, auch in den Tagtraum hineinreicht, und zwar in Form von Bildern und Gefühlen, in sensomotorischen und kinästhetischen Erfahrungen des Leibes.

Der Film mit seiner Bilderwelt ist ein Verwandter des Traums. Im Film kann in Bilder gefasst werden, was über die reine Sprache hinausreicht. Im Licht, in der Komposition von Farbe, Ort und Stimmung, in der begleitenden Musik, in der affektiven Modulation und in unzähligen weiteren Aspekten transportiert sich ein Bedeutungsüberschuss, der durch die sinnlich-körperliche wie auch unbewusste Wahrnehmung von den Zuschauenden aufgenommen und verarbeitet wird.

8 Laplanche J (2004) Die rätselhaften Botschaften des anderen und ihre Konsequenzen für den Begriff des »Unbewussten« im Rahmen der allgemeinen Verführungstheorie. *Psyche – Z Psychoanal* 58.

Laura Mulvey beschreibt in ihrem 1975 veröffentlichten, wegweisenden Essay »Visuelle Lust und narratives Kino« im Rekurs auf die Psychoanalyse die »Lust am Schauen« (»pleasure in looking«) und des »Angesehen-Werdens« (»to-be-looked-at«).⁹ Im Kino werde die Schaulust durch den Kontrast der Dunkelheit im Zuschauerraum und der Helligkeit auf der Leinwand verstärkt. Der Zuseher werde dadurch in eine voyeuristische Distanziertheit versetzt und könne ungeniert schauen. Die Faszination bestimmter Filme führt sie auf bereits bestehende Muster und geschlechtsspezifische Formen der patriarchal geprägten Gesellschaftsstrukturen, die tief im Unbewussten verankert sind, zurück. Das Erlebnis Film, so ließe sich sagen, ist nur zu einem sehr geringen Teil eine Aufgabe für die Ratio.

Die psychoanalytische Filmanalyse knüpft in ihrer Methodik an diesen Bedeutungsüberschuss an. Als Wissenschaft des Unbewussten verfügt sie über das Wissen und die Mittel, um das, was nicht explizit gesagt oder gezeigt wird, aufzuspüren. Die psychoanalytische Untersuchung eines Films zielt darauf ab, im Bild- und Sprachmaterial des Filmes eingebundene, unbewusste Bedeutungen zu extrahieren. Dabei geht es weniger um die reine Anwendung psychoanalytischer Konzepte und Theorien auf das Narrativ des Filmes. Für eine aufschlussreiche Filminterpretation ist auch eine emotionale Begegnung zwischen der Welt des Filmes und der inneren Welt der Interpretin oder des Interpreten nötig. »Erkennen« setzt eine Identifizierung voraus. Erst wenn das Erlebnis Film mit allen Sinnen aufgenommen wird, ist eine Annäherung an das Filmmaterial auf verschiedenen Ebenen möglich. Zwiebel spricht in diesem Zusammenhang von einer »lebendigen ästhetischen Erfahrung«, die mit einer affektiven Bezugnahme zu der Filmhandlung insgesamt, dem Ort des Geschehens, der historischen Zeit usw. verbunden sei.¹⁰ Damit wird deutlich, dass die Subjektivität des- oder derjenigen, der die Untersuchung unternimmt, für eben diese Untersuchung eine entscheidende Rolle spielt. Damit mag eine Begrenzung in Bezug auf die Gültigkeit der Interpretation einhergehen. Gleichzeitig scheint jedoch eine solche Auseinandersetzung mit dem Film, die über die ausschließlich rationale Betrachtung hinausgeht, die Voraussetzung dafür darzustellen, anderen das spezifische Erleben, das mit dem besprochenen Film verbunden ist, erfahrbar zu machen. Über Filme zu sprechen, erweist sich nämlich bei näherem Hinsehen als nicht trivial. Die Betrachtung eines Filmes ist eine besondere Art des Zuschauens.

Georg Seeßlen verwendet für diese eigentümliche Wahrnehmung, die unter anderem zwischen Fiktion und Realität unterscheiden kann, den Begriff einer »Kulturtechnik«, beschreibt sie also als eine Fähigkeit, die erst erworben werden muss. Das Erlernen finde allerdings im Subjekt selbst, unabhängig von den Erfahrungen Anderer oder deren Anleitung, statt. Folgt man dieser Einschätzung, lässt sich verstehen, warum Seeßlen die Bilderwelten des Filmes als »weder vollständig äußerlich noch vollständig innerlich ... [und als] Teil der Innen- und der Außenwelt« beschreibt. Dies führe dazu, dass es »unmöglich [sei], dass zwei Menschen den gleichen Film sehen ...«.¹¹

9 Mulvey L (1985) Visual pleasure and narrative cinema. In: Nichols B (Hrsg): Movies and methods. University of California Press, Berkeley CA. Dt.: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg L (Hrsg) (1994) Weiblichkeit als Maske. Fischer, Frankfurt am Main; <http://markues.net/wp-content/uploads/2014/09/Mulvey001.pdf>. Zugriffen am 27. Nov 2016.

10 Zwiebel R (2013) Die Farbe der lebendigen Wirklichkeit. Pleasantville. In: Laszig P (Hrsg) Blade Runner, Matrix und Avatare. S 253–265. Springer.

11 Seeßlen G (2013) Geleitwort. Leinwand und Seelenspiegel – Anmerkungen zu einem möglichen Dialog zwischen Filmkritik und Psychoanalyse. In: Laszig P (Hrsg) Blade Runner, Matrix und Avatare. S. VI–XI. Springer, Heidelberg.

War es früher noch eine Kunst des Filmes, das verbotene Sexuelle so zu kodieren, dass es nicht sichtbar war, gleichsam aber verstanden werden konnte, verbirgt sich heute in der im Film dargestellten Sexualität aufgrund ihrer Konkretheit – so könnte man meinen – kaum noch eine Bedeutung, die einer Entschlüsselung bedarf. In unserer heutigen Zeit ist es, wie oben benannt, nicht mehr eine Frage, ob etwas gezeigt werden darf, sondern wie es gezeigt wird.

Die besonderen Schwierigkeiten, Bilderfolgen des Sexuellen zu erzeugen, die über die »Sexualität per se« hinaus reichen, hat die Regisseurin Angelina Maccarone im Geleitwort zu diesem Buch anschaulich und kenntnisreich beschrieben. Steht Sexualität im Dienst der Narration, wird sie zu einem Vehikel des oben benannten Bedeutungsüberschusses. Beim Betrachten aktualisieren sich die sexuellen Träume des Publikums, und diese finden durch die Identifikation mit den Akteuren des Films eine Verkörperung. Die Filmhandlung wird damit zu einer Symbolisierung dessen, was sich im eigenen Unbewussten findet. So entsteht ein Intermedium, etwas eigen Drittes, das sich sowohl aus dem im Film Gezeigten als auch aus der psychischen Organisation des Zuschauenden zusammensetzt. Die »explizite« Sexualität im Film füllt sich auf mit den Wünschen und Erinnerungen, den Fantasien und dem Triebhaft-Drängenden des- oder derjenigen, der sie wahrnimmt und inkorporiert. Aufgrund dieses Prozesses lassen sich in den sexuellen Handlungen von Spielfilmen Hinweise auf den Umgang mit der Leerstelle finden.

Mit unseren bisherigen Ausführungen haben wir den Versuch unternommen, die Zielsetzung des vorliegenden Buches einer kurzen theoretischen Einordnung zu unterziehen. Wie wir angerissen haben, entstanden von den Anfängen der Kinematografie bis heute zahlreiche, mitunter sehr kontroverse Werke, in denen sich anhand der gezeigten Sexualität soziale, kulturelle, religiöse und zeitspezifische Aspekte und Entwicklungen verdeutlichen lassen. Die Beschäftigung mit der Sexualität – dem »Urthema« der Psychoanalyse – begleitet uns beide schon seit Jahrzehnten und führte zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit an diesem Projekt. Es erschien uns als eine lohnenswerte Aufgabe, dies aus unterschiedlichen Blickwinkeln einer kritischen Auseinandersetzung zu unterziehen.

Das vorliegende Buch versteht sich als ein psychoanalytisch motiviertes Lesebuch, in dem Spielfilme daraufhin untersucht werden, welche Hinweise auf die Beschaffenheit der sexuellen Träume und Fantasien sich in der Darstellung der Sexualität aufspüren lassen, wie sie verstanden werden können und was heute Erotik ermöglicht. In den 32 Film-Kapiteln finden sich ganz unterschiedliche Ideen über das Sexuelle und seine Beschaffenheit. Alle Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes haben auf der Basis ihres jeweils individuellen theoretischen Hintergrunds versucht, »ihren« Film nach der »Botschaft« der dargestellten Sexualität zu untersuchen.

Das Ergebnis sind unseres Erachtens überaus spannende, in sich sehr unterschiedliche Miniaturstudien, die ein Panoptikum aufspannen, in dem sich die Begierde in ihrer so unterschiedlichen Motivierung zeigt. Zu lesen ist über triebhaft, beziehungs-gestaltende, identitätsstiftende, kompromisshafte, hedonistische, biografische und rauschhafte Momente des Sexuellen. Das Begehren wird so in seinen diversen Verankerungen und Ausdrucksformen ausgeleuchtet. Es finden sich Ansätze über die Sexualität als Ausdruck einer biografischen Konstellation, als Folge sozial-gesellschaftlicher Bedingungen, als Versuch der zwischenmenschlichen Kommunikation, als filmisches Mittel zur Darstellung bestimmter Seelenzustände und vieles mehr.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwenden wir in diesem Buch überwiegend das generische Maskulinum. Dieses impliziert natürlich immer auch die weibliche Form.

Abschließend möchten wir uns im Besonderen bei unseren cinephilen Mitautorinnen und -autoren bedanken, die sich mit großem Engagement und Enthusiasmus den Filmen widmen. Die kollegiale Zusammenarbeit und der lebendige Austausch haben uns auf den verschiedensten Ebenen stimuliert und dem Projekt auch Lustvolles verliehen.

Ebenso herzlich bedanken möchten wir uns beim Team des Springer-Verlags, bei Frau Renate Scheddin für die kompetente, redaktionelle Leitung, bei Frau Renate Schulz für ihr strukturierendes Projektmanagement und bei Frau Brigitte Dahmen-Roscher für das sorgfältige Lektorat.

Last not least sei all denjenigen von Herzen gedankt, die uns während dieses Projektes zur Seite gestanden haben, namentlich Anja Guck-Nigrelli, Christine Vondung-Beck, Hannah Stuhler, Heike Peters, Kristin Ting Köhler, Petra Schönemann-Gieck, Andreas Renzel, Dieter Baier, Gerd Baier und Tarek Köhler-Laszig.

Parfen Laszig und Lily Gramatikov

Heidelberg im November 2016

Lust und Laster

Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen

Laszig, P.; Gramatikov, L. (Hrsg.)

2017, XXXIV, 537 S., Hardcover

ISBN: 978-3-662-53714-5