



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Bedrohung der Frau – Die Frau als Bedrohung“

Zu Darstellung weiblicher Sexualität in den Filmen von Carl Andersen

Verfasserin

Iris Singer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Für meinen Papa

DANKSAGUNG

Die Fertigstellung dieser Arbeit wäre ohne der Unterstützung und großem Verständnis einiger Menschen wahrscheinlich nicht möglich gewesen, darum möchte ich die folgende Seite nutzen um ihnen ganz offiziell meine tiefe Dankbarkeit auszudrücken:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert für die Unterstützung und Betreuung dieser Arbeit.

Meinen Eltern, für ihre immerwährenden Ermutigungen, dass diese Arbeit fertig wird, ihre finanzielle und mentale Unterstützung während meines ganzen Studiums und für ihre Geduld.

Der phantastischen Rebi, die mir über die letzten Monate mit ihrem fachlichen Know-how, ihrem Enthusiasmus und Feedback viel Kraft gegeben hat und immer da war wenn ich Zweifel hatte. Danke für ALLES!!!

Meiner lieben Freundin Marion, die mich ebenfalls mit ihrem fachlichen Know-how unterstützt hat und mir in zahlreichen Gesprächen immer wieder Mut gemacht hat.

Meiner lieben Freundin und Studienkollegin Feli für die gemeinsame Schlacht.

Meiner lieben Freundin Ina für Motivation und dafür, dass sie so ist, wie sie ist.

Meinem Bruder Rainer für Motivation, Coaching, Rat und für seine Wohnung.

Meiner lieben Freundin Steffi für Motivation, Unterstützung und ihren Glauben an mich.

Meiner Schwester Martina für ihre Unterstützung und Motivation.

Flo B. für sein großes Engagement beim Lektorat!

Anneliese Holles, Martin Nechvatal und Lothar Lambert für Interviews, Unterlagen und vor allem für ihre Zeit.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 24. Jänner 2015

Unterschrift

(Iris Singer)

INHALTSVERZEICHNIS

1	<u>EINLEITUNG</u>	7
1.1	VORSTELLUNG DER FORSCHUNGSFRAGE UND AUFBAU DER ARBEIT	9
2	<u>MEDIUM FILM ALS MODERNES KUNSTWERK</u>	13
2.1	DIE VERBOTENEN THEMEN DES FILMS	14
2.1.1	TABU „NACKTER, WEIBLICHER KÖRPER“ – DIE VAGINA	21
2.1.2	EXKURS: ZUR GESCHICHTE DER TRAUMATISIERUNG DER VAGINA	22
2.1.3	HOMOSEXUALITÄT ALS ELEMENT DES TABUBRUCHS	24
3	<u>FEMINISTISCHE FILMTHEORIE</u>	26
3.1	AUFKOMMEN UND ZIELE DER FEMINISTISCHEN BEWEGUNG IN DER FILMWISSENSCHAFT	26
3.2	VISUELLE LUST UND NARRATIVES KINO – LAURA MULVEY	28
3.2.1	SKOPOPHILIE	29
3.2.2	SPIEGELSTADIUM	31
3.2.3	DER AKTIV MÄNNLICHE UND PASSIV WEIBLICHE BLICK	31
3.2.4	DIE FRAU ALS BEDROHUNG	32
3.2.5	KRITIK AN MULVEY	33
3.3	LINDA WILLIAMS – FILMKÖRPER: GENDER, GENRE UND EXZESS	34
4	<u>ASPEKTE DER PORNOGRAPHIE</u>	38
4.1	ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT EINER DEFINITION	38
4.2	PORNO VS. PORYES	40
4.3	DIE MORALISCHEN UND AUFKLÄRERISCHEN ELEMENTE VON PORNOGRAPHIE	44
4.4	GERTRUD KOCH – „DAS GEHEIMNIS DES VERSCHWUNDENEN PHALLUS UND DER ANDEREN ART DER FRAU“	47
5	<u>PHILOSOPHISCHE UND PSYCHOLOGISCHE THEORIEN ÜBER WEIBLICHKEIT UND SEXUALITÄT</u>	50
5.1	SIMONE DE BEAUVOIR – DAS ANDERE GESCHLECHT	50
5.2	MICHEL FOUCAULT – „DER WILLE ZUM WISSEN – SEXUALITÄT UND WAHRHEIT“	54
5.3	DAS GESELLSCHAFTSSYSTEM DES PATERNISMUS UND MATERNISMUS	56
6	<u>CARL ANDERSEN</u>	59
6.1	ZIELE DES UNDERGROUNDFILMS	59
6.2	MATERIAL UND UNTERLAGEN	62
6.3	CARL ANDERSENS BIOGRAFISCHE DATEN	62
6.4	ERSTE FILMISCHE WERKE „I WAS A TEENAGE ZABBADOING UND MONDO WEIRDO“	63
6.5	THEMEN DER FILME	66
7	<u>FILMANALYSE</u>	68
7.1	I WAS A TEENAGE ZABBADOING	68
7.1.1	PRODUKTIONSKONTEXT	68
7.1.2	SYNOPSIS	69
7.1.3	ANALYSE	70
7.1.3.1	Protagonisten	70

7.1.3.2	Nackte Körper – Sexualisierung der Frau.....	70
7.1.3.3	Pornographische Elemente und die Widerlegung des männlichen Blicks.....	73
7.1.3.4	Subversion von Blut und Vagina.....	75
7.1.3.5	Der Mann als Opfer weiblicher Lust	76
7.2	CHIEN FUCK.....	79
7.2.1	PRODUKTIONSKONTEXT	79
7.2.2	SYNOPSIS	79
7.2.3	ANALYSE.....	80
7.2.3.1	Charakteristik der Darsteller*innen.....	80
7.2.3.2	Sexualität und Macht – eine Umkehrung der patriarchalen Paradigmen	82
7.2.3.3	Die Dominanz der Vagina und der Schwierigkeit der Darstellung ihrer Lust	83
7.2.3.4	Eine Umkehrung der Blickverhältnisse.....	85
7.2.3.5	Entmystifizierung der Darstellung lesbischer Sexualität	85
7.3	ANDERSENS MÄRCHEN VON DER LIEBE.....	87
7.3.1	SYNOPSIS	87
7.3.2	ANALYSE.....	88
7.3.2.1	Die Frau als Opfer auf zwei verschiedenen Ebenen.....	88
7.3.2.2	Die Frau als sexuelles Objekt anhand von Renates und Mirkos Amateurporno	89
7.3.2.3	Im Spannungsfeld von Realität und Fiktion	89
7.3.2.4	Katja – Von der Opferrolle zur Bedrohung	90
8	FAZIT UND ABSCHLIEßENDE WORTE	92
9	QUELLENVERZEICHNIS.....	96
9.1	BIBLIOGRAPHIE.....	96
9.2	ANALYSIERTE FILME.....	98
9.3	INTERNETPUBLIKATIONEN.....	99
9.3.1	WEBADRESSEN.....	99
10	ABSTRACT.....	101
11	CURRICULUM VITAE.....	103

1 Einleitung

„This Cinema is Showing Pornographic Films depicting Close ups of Sexual Intercourse, Oral Sex and Male and Female Masturbation and is not for the Easily Shocked!“¹

Meine erste Begegnung mit den Filmen von Carl Andersen war auf der „Diagonale-Filmfestival des österreichischen Films“ im Jahr 2013. Im Zuge eines Forschungsseminars für mein Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft bekamen die Teilnehmer*innen Karten für den Film „I was a Teenage Zabbadiong“. Weder Titel des Films noch der Name des Regisseurs Carl Andersen war mir zu diesem Zeitpunkt ein Begriff. Schockiert, irritiert, voller Fragen aber gleichzeitig auch mit immensem Enthusiasmus und Begeisterung verließ ich gemeinsam mit meinen Studienkolleg*innen nach der Vorstellung den Kinosaal. In unseren anschließenden Diskussionen tauchte immer wieder die Frage nach der Genrezuordnung auf, da sich viele verschiedene Elemente unterschiedlichster Genres in Andersens Film finden ließen. Was war das für eine Art Film, den wir gesehen hatten?

Andersen provoziert mit der Überschreitung von Grenzen und gesellschaftlich stereotypischen Darstellungsformen und versetzt sowohl seine dargestellten Figuren als auch seine Zuschauer in Ausnahmezustände. Diese wurden in „I was a Teenage Zabbadoing“ primär von Frauen und der exzessiven Auslebung ihrer Sexualität verkörpert und ausgelöst. Diese Darstellung der Frau löste in mir zahlreiche innere Diskussionen aus: Einerseits wurde der Eindruck einer selbstbewussten, freien Sexualität der Frau suggeriert, gleichzeitig drängte sich mir durch die provokanten Detailaufnahmen immer wieder der Begriff Pornografie auf. Dabei eröffneten sich mir folgende Fragestellungen: Was ist Pornografie eigentlich per definitionem? Warum wird die freie Auslebung weiblicher Sexualität im Film sehr schnell mit diesem Genre assoziiert? Ist Pornografie immer mit Herabwürdigung oder einer Bedrohung der Frau gleichzusetzen?

¹ Ellis 1980, S. 103

Welche Gewichtung der nackte weibliche Körper hinsichtlich seiner Subversion hat, zeigt sich an einer Entscheidung der Zensurbehörde des Staates New York. Ein Richter entschied, dass bei einer Filmszene in der, ein an den Händen aufgehängtes Mädchen gefoltert wird, jene Bilder zensiert werden müssen, auf denen ihre Brüste zu sehen sind.² Diese Entscheidung zeigt, dass die Darstellung von Gewalt als weniger gefährlich angesehen wird, als der nackte weibliche Körper.

Im Zuge dieser Arbeit sollen Gründe für die vermeintlichen Vorurteile gegenüber der Frau und ihrer Sexualität gesucht werden. Dabei werden Theorien aus den Bereichen Psychologie, Philosophie, Geschichte, Religion und Filmwissenschaft herangezogen.

Carl Andersen setzt die Provokation, von welcher der nackte weibliche Körper umgeben ist, ganz bewusst in all seinen Filmen ein. Gleichzeitig geht von seinen weiblichen Filmfiguren immer auch eine gewisse Bedrohung für den Mann aus, da sie mit der patriarchalen Ordnung spielen und Sexualität frei und ohne Hemmschwellen ausleben. Als Vertreter des Undergroundfilms war es Andersens Ziel zu provozieren und Grenzen zu überwinden. Dabei bediente er sich subversiver Themen wie Sex, Gewalt oder Tod. Leider blieb unter anderem, auf Grund der provokanten Themen und tabubrechenden Darstellungsformen, auch die Anerkennung für sein filmisches Schaffen aus. Seine Filme sind gänzlich unbekannt und schwer erhältlich, was im Zuge meiner Recherchen ersichtlich wurde. Mir waren seine Filme nur über einen privaten Kontakt mit Andersens ehemaligem Regieassistenten und über seine frühere Arbeitsstelle dem Filmverleih „Negativland“³ in Berlin zugänglich.

Carl Andersen verstarb 2012 nach eigenem Entschluss in Berlin. Diese Arbeit soll an einen unverstandenen und viel zu wenig anerkannten Künstler erinnern.

² Vgl. Vogel 1997, S. 228.

³ www.negativland.de

1.1 Vorstellung der Forschungsfrage und Aufbau der Arbeit

Die Überlegungen der vorliegenden Arbeit befassen sich mit der Frage wie weibliche Sexualität in den Filmen von Carl Andersen dargestellt wird. Ausgehend von der These, dass Carl Anderson die Frauen und ihre Sexualität in seinen Filmen nicht, wie es auf ersten Blick erscheint, als sexuelles Objekt inszeniert, sondern ihnen durch ihre Sexualität Bedrohlichkeit und Macht zuweist, befasst sich diese Arbeit mit den Darstellungsformen weiblicher Sexualität und ihrer Bedeutung.

Film und Fernsehen bedienen sich gerne stereotyper Darstellungsweisen, welche eine patriarchal angeordnete Gesellschaftsform aufrechterhalten wollen. Carl Andersen als Vertreter des Undergroundfilms übertritt bewusst die gesellschaftlich auferlegten Grenzen und polarisiert damit in seinen Filmen.

Im ersten Teil dieser Arbeit soll Film als modernes Kunstwerk näher erläutert werden. Das Aufgreifen neuer Ideen und Sichtweisen und der damit oftmals verbundenen Überschreitung gesellschaftlich auferlegter Grenzen hinsichtlich Moral und guten Geschmacks wird vermehrt mit moderner Kunst und deren Vertretern*innen in Verbindung gebracht. In diesem Teil der Arbeit werden bezugnehmend auf Amos Vogel die subversiven Themen des Films erklärt und es wird darauf eingegangen, warum sie als destruktiv aufgefasst werden. Besonders das Genre des Undergroundfilms greift vermehrt verbotene Themen auf und setzt sich über diese auferlegten Grenzen hinweg. Auf Grund des sinnvollen Aufbaus dieser Arbeit wird der Undergroundfilm einhergehend mit den Intentionen Carl Andersens in der zweiten Hälfte dieser Arbeit erläutert. Dort wird explizit auf die Merkmale und Ziele des Genres Undergroundfilm eingegangen.

Als in hohem Maße subversiv gilt die Sexualität der Frau, mit der sich auch Carl Andersen in seinen Filmen immer wieder auf unterschiedlichen Ebenen beschäftigt. Anhand von religiösen und geschichtlichen Beispielen soll darauf eingegangen werden, warum ihr Körper mit so viel Scham und Angst betrachtet und ihre Sexualität in weiterer Folge als Bedrohung aufgefasst wird.

Der zweiten Themenkomplex handelt von der Rolle der Frau auf filmtheoretischer Ebene. Die Texte von Laura Mulvey „Visuelle Lust und narratives Kino“ und Linda

Williams „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“ werden hier herangezogen, um einen Einblick in die Darstellung von Weiblichkeit im Film zu geben. Die beiden Texte erschienen mir als geeignet, um die Bedrohung der Frau, als auch die Bedrohung durch sie aufzuzeigen. Mulvey geht auf beide Positionen ein: Einerseits schreibt sie dem Film die Rolle zu, eine patriarchale Ordnung aufrecht zu erhalten und die Frau als sexualisiertes Objekt darzustellen, andererseits nimmt sie auch Bezug auf die Thesen von Freud und die Kastrationsangst des Mannes, welche die Frau mit ihrem Körper bei ihm auslöst.

Zum besseren Verständnis von Mulveys Text habe ich diesen in vier thematische Unterkapitel geteilt. Diese lauten „Skopophilie“, „Spiegelstadion“, „Der aktiv männlich und passiv weibliche Blick“ und die „Die Frau als Bedrohung“. Da Mulvey mehrere Themen und Thesen heranzieht, erschien mir diese Einteilung geeignet, um einen besseren Überblick ihres gesamten Textes zu schaffen.

Die zweite Filmtheorie, auf die ich mich in meiner Arbeit beziehe, ist „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“ der Filmwissenschaftlerin Linda Williams. Auch sie sieht, ähnlich wie Mulvey die Darstellung der Frau immer eng mit sexuellen Vorstellungen des Zuschauers verbunden. Williams' sieht in der Frau keinen Ausdruck von Bedrohlichkeit durch sie, sondern vielmehr für sie. Anhand der Genres Porno, Horror und Melodram erklärt sie, wie die Frau als Opfer dargestellt wird und was dem Zuschauer dadurch suggeriert wird. Williams Schrift erscheint mir als sehr passend für diese Arbeit, da ihre untersuchten Genres (Porno, Horror und Melodram) alle auf die Arbeiten von Carl Andersen zutreffen. Seine Filme sind schwierig in der Genrezuordnung, enthalten aber alle zumindest zwei der drei von Williams angeführten Genres.

In den Filmen von Carl Andersen ist die Darstellung von Sexualität immer ein tragendes Element, dabei wurde ihm oft der Vorwurf gemacht, seine Filme wären im Bereich der Pornografie zu verorten. Im Kapitel „Aspekte der Pornografie“ soll auf die Schwierigkeit der klaren Definitionsfindung von Pornografie eingegangen werden. Was ist Pornografie? Welche Elemente und Darstellungsformen muss ein Film haben, um diesem Genre zugeordnet zu werden?

Besonders die Rolle der Frau ist in pornografischen Filmen umstritten, von Kritikern wird sie als Erzeugnis sexueller Lust für den männlichen Zuschauer gesehen und

damit auch oft als Opfer dargestellt. (Williams geht in ihrem Text genauer auf die Stellung der Frau als Opfer in pornografischen Filmen ein.)

In weiterer Folge dieser Arbeit wird auf die gegenläufigen Bewegungen PorNo⁴ und PorYes⁵ mit Fokus auf ihre differenzierten Sichtweisen und Forderung eingegangen. Als filmwissenschaftlichen Zugang habe ich Theorien von Linda Williams und Getrud Koch herangezogen, um aufzuzeigen, dass Pornografie auch andere Zugänge hat, als die bereits angesprochene Herabwürdigung der Frau.

Wie zu Beginn dieser Arbeit bereits erwähnt, gilt die Darstellung von Sexualität, besonders die der Frau, oft als gesellschaftliches Tabuthema. Zur Erklärung dieses Phänomens habe ich die Philosoph*innen Simone de Beauvoir und Michel Foucault herangezogen, um das Thema aus philosophischer Sicht genauer zu betrachten. Auf Grund der Breite dieses Feldes erscheint es mir wichtig mehrere Zugänge für diesen Themenbereich zu nennen und somit unterschiedliche Erklärungen zu geben. Simone de Beauvoir nennt in ihrem Buch „Das andere Geschlecht“ Beispiele aus Religion und Geschichte, wie es zu dieser eingeschränkten Sichtweise gekommen ist und erklärt Bezug nehmend auf die Psychoanalyse warum weibliche Sexualität oftmals als Bedrohung für das Patriarchat wahrgenommen wird.

Gründe für den generell schwierigen Zugang des Themas Sexualität liefert Michel Foucault in seinem Werk „Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit“, in dem er auf den geschichtlichen Umgang und plötzlichen Bruch des Themas mit dem Beginn des viktorianischen Zeitalters eingeht.

Einen weiteren Zugang zum Verständnis des sozialgeschichtlichen Hintergrunds von Sexualität möchte ich mit dem Gesellschaftssystem des Paternismus und Maternismus aufzeigen, welches sich mit Sexualität und Machtempfinden hinsichtlich der Identifikation mit der Vater- und Mutterfigur beschäftigt. Diese Vorgangsweise erschien mir zielführend, da in meiner Arbeit immer wieder Bezüge zur Psychoanalyse hergestellt werden und das System des Paternismus und Maternismus unter anderem auch auf diesen Theorien aufgebaut ist.

⁴ Die von Alice Schwarzer 1987 gestartete Initiative richtet sich gegen die Verbreitung von Pornografie und fordert ein gesetzliches Verbot.

⁵ Die PorYes Bewegung setzt sich für eine positive Darstellung von Sex ein und schreibt der Pornografie Elemente von Aufklärung und künstlerischer Freiheit zu.

In den bisher erläuterten Themenkomplexen wurden verschiedene Bereiche und Zugangsweisen zum Thema Sexualität erklärt. Besonders die einschlägige Darstellungsweise der Frau hinsichtlich ihrer Sexualität wurde genauer erläutert. Der fünfte und sechste Themenkomplex dieser Arbeit befasst sich mit der Darstellung weiblicher Sexualität in den Filmen von Carl Andersen. Bevor ich in den Filmanalysen darauf eingehe, wie Andersen bewusst die Grenzen der üblichen Darstellungsform von Frauen und ihrer Sexualität bricht, soll zuvor ein Überblick der Person des Filmemachers gegeben werden. Dabei wird auch das Genre des Undergroundfilms, zu welchem Andersen als Vertreter zählt, erklärt und auf seine gesetzten Ziele und Themen eingegangen. In weiterer Folge wird die Person des Filmemachers Carl Andersen und die Themen seiner Filme vorgestellt und seine ersten filmischen Werke „I was a Teenage Zabbadoing“ und „Mondo Weirdo“ näher erläutert. Auf den Film „I was a Teenage Zabbadoing“ wird hinsichtlich der Darstellung der Frau und Inszenierung ihrer Sexualität im Zuge der Filmanalysen noch expliziter eingegangen. Die drei ausgewählten Filme „I was a Teenage Zabbadoing“, „Chien Fuck“ und „Andersens Märchen von der Liebe“ werden auf ihre unterschiedlichen Darstellungsformen der Frau und ihrer Sexualität analysiert.

2 Medium Film als modernes Kunstwerk

Ein Bestandteil der modernen Kunst ist die immerwährende Suche nach dem Neuen und Anderen. Nicht nur mit der Zeit zu gehen, sondern der Zeit voraus zu sein. Das Aufgreifen und Brechen von Tabus ist ein essenzieller Faktor der modernen Kunst. Erstaunlich ist, dass unter anderem auch Themen des Alltags subversiv zu verorten sind. So löst die Darstellung von Sex, Tod, Geburt oder Homosexualität teils heftige (sichtbare oder unsichtbare) Reaktionen im Rezipierenden aus. „So reagieren immer noch viele mit Empörung und Angst auf die Kernbegriffe der modernen Kunst, weil sie eben subversiv im Sinne der konventionellen Wirklichkeit sind.“⁶

In Film und Malerei entfernte man sich im Laufe ihrer Entwicklung von realistischen Darstellungsweisen hin zur Abstraktion. Es geht nicht mehr darum, eine narrative Geschichte zu erzählen, sondern vielmehr aktuelle Zustände zu beschwören.⁷ Damit auch verbunden ist das Aufgreifen von subversiven Themenbereichen und Bildern. Doch ist der Inbegriff von Moderner Kunst nicht die Suche nach Neuem, auch wenn „das Neue“ das Aufgreifen von subversiven Themen bedeutet? Doch gehen damit auch oft mit Missverständnissen verbundene Betrachtungsweisen moderner Kunstwerke einher. Viele Zuschauer*innen missverstehen den provokativen Akt moderner Kunst und sehen nur das offensichtlich Dargestellte. Sie lassen sich dabei aber nicht auf den eigentlichen künstlerisch motivierten Akt der Hinterfragung und ursprünglichen Aussage ein. So wurde auch Carl Andersens künstlerisches Schaffen zu seinen Lebzeiten immer wieder missverstanden. Diese Missdeutung und Nichtanerkennung seines filmischen Schaffens beschäftigte Andersen ein Leben lang.

Moderne Kunst kann wie ein Spiegel der Gesellschaft gelesen werden und die Konfrontation mit dieser Wahrheit erzeugt Angst. Vogel sieht Künstler*innen, die den Mut haben sich mit dieser komplexen und schwierigen Thematik zu beschäftigen, als besonders bewundernswert.

⁶ Vogel 1997, S. 29.

⁷ Vgl. Stiglegger 2002, S. 318.

Das Hässliche, Groteske, Brutale und Absurde liefert die Wahrheiten über eine dem Untergang begriffene Gesellschaft. Diejenigen, die diese Wahrheiten veranschaulichen, sind die engagierten Künstler unserer Zeit.⁸

2.1 Die verbotenen Themen des Films

Amos Vogel bezeichnet Film als „das am besten geeignetste [sic] Medium um Wirklichkeit darzustellen“⁹ und bezieht sich mit dieser Aussage in erster Linie auf die Darstellung unverfälschter reeller Ereignisse.¹⁰ Diese wahrhaftige Darstellung von Realität impliziert die Auslösung unkontrollierbarer Emotionen im Zuschauer*in. Bei Ereignissen von Spannung, Freude, Trauer, Angst oder Erektion reagiert das Publikum auf das Gesehene, als ob es sich wirklich in der jeweiligen Situation befinden würde. So kommt es zu Tränen, Schreien oder Lachen beim Zuschauer.

„Stimuli, die so stark sind, dass sie konkrete Bewegung oder körperliche Reaktionen auslösen (wie Erbrechen oder Ohnmacht), treten (bis auf Tränen) beim Lesen oder Hören nicht auf; diese Reize gehen von der fühlbaren Wirklichkeit des Bildes aus, der konkreten Enthüllung von zuvor Verborgenen, Gefürchteten oder Begehrten, von der verringerten Distanz zwischen Zuschauer und simulierter Wahrheit.“¹¹

Als Beispiel für die fühlbare Wirklichkeit nennt Vogel das Szenario, bei dem das Publikum 1895 bei Lumière reale Todesängste erlebte, als ein einfahrender Zug direkt auf die Kamera und somit auf das Kinopublikum zukam; ebenso als die Zuschauer*in vor Ekel und Schock den Blick abwenden mussten weil Buñuel verbildlichte wie der Augapfel einer Frau mit einer Rasierklinge aufgeschnitten wird.¹² Kein anderes Medium ist imstande so unkontrollierbare, heftige Reaktionen im Menschen zu erzeugen wie Film.

Zu noch intensiveren Reaktionen kommt es, wenn der Zuschauer*in mit sogenannten „subversiven Bildern“¹³ konfrontiert wird. Damit gemeint ist die Verbildlichung von

⁸ Vogel 1997, S. 31.

⁹ Ebd. S. 225.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 225.

¹¹ Ebd. S. 220.

¹² Vgl. Ebd. S. 16.

Themen, welche der gesellschaftlichen Vorstellung von Moral und Ethik nicht entsprechen und es zählen Akte wie Geburt, Tod oder Sex dazu.

Gründe, warum diese Themen als subversiv gelten, verortet Amos Vogel in Verbindung mit „Missverständnissen der frühen Menschheit“¹⁴ und dem damit einhergehenden Glauben, dass „bestimmte Objekte oder Handlungen magische Kräfte haben“¹⁵ und es bei Ausübung dieser Handlungen oder Betrachtung zur Bestrafung kommt. Wir leben in einem „Ordnungssystem“, das gesellschaftliche Macht und Kontrolle ausübt und uns somit vorschreibt, was als subversiv zu empfinden ist.¹⁶ Gleichzeitig üben Verbote aber auch eine magische Anziehungskraft auf den Menschen aus. Der Reiz des Verbotenen und Unheimlichen bringt die Rezipierenden in einen Zwiespalt von „Abscheu und Anziehungskraft.“¹⁷ Ein innerer Kampf zwischen natürlicher Faszination und gesellschaftlich vorgegebener Ablehnung entsteht, da das Unterbewusstsein der Zusehenden ein Gefühl von Natürlichkeit und Norm vermittelt; dem entgegen stellt sich das künstlich erschaffene Moralsystem unserer Gesellschaft.

„Doch das primitive, wenngleich noch so irrationale Tabu bleibt präsent; mit erschreckender Beharrlichkeit hat es bis in unsere Tage überlebt. Unser Verstummen bei Szenen mit Tod, Geschlechtsverkehr oder Geburt ist ein Beweis für Schuldgefühl des Voyeurs-Frevlers (der etwas sieht, was eigentlich niemand sehen darf) in Verbindung mit der Angst vor Strafe.“¹⁸

Obwohl sich der Umgang mit filmischen Darstellungsweisen von Tabus im Laufe der Filmgeschichte stark verändert hat (Situationen, welche im frühen Hollywoodkino noch als subversiv und unzeigbar galten, sind für den heutigen Zuschauer*innen zur Norm geworden), gelten Themen wie Sex, Tod, Geburt oder Gewalt als zeitlos subversiv. Vogel sieht die Darstellung dieser Themen in Zusammenhang mit der Auslösung der Empfindung von Risiko und von Urangst. In den Rezipierenden wird das Gefühl ausgelöst, plötzlich Teil dieser Realität zu werden.¹⁹ „Das tabuisierte oder auch

¹⁴ Ebd. S. 216.

¹⁵ Ebd. S. 216.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 216.

¹⁷ Ebd. S. 216.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 226.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 224.

nur missbilligte Bild spiegelt so irrational diese Tatsache auch sein mag, Realitäten wieder, die im Unterbewusstsein der Menschen noch wirksam sind.“²⁰

Der französische Sexualphilosoph Georges Batailles machte das exzessive Überschreiten von Grenzen bereits in den 1950er-Jahren zur Utopie. Er definiert Grenze nicht als eine „allseits feststellbare moralische Demarkationslinie, sondern als ein flüchtiges Phänomen, das sich im Grunde erst im Moment der Transgression öffnet.“²¹ Dieser Akt der Transgression²² kann nicht auf Wunsch herbeigeführt werden, sondern es bedarf einer unterschwelligen Bestimmtheit sich dieser Grenze anzunähern. Für Bataille ist der Begriff Transgression „jenseits von Moral und ethischer Grenze, jenseits schließlich von Gut und Böse.“²³ Den Begriff Tabu sieht Bataille wie folgt:

Das ist die Natur des Tabus; es ermöglicht eine Welt der Ruhe und der Vernunft, ist aber selbst in seinem Prinzip ein Zittern, das nicht die Intelligenz sondern das Gemüt befällt, wie ihrerseits die Gewalttätigkeit (die menschliche Gewalttätigkeit ist in ihrem Wesen nicht die Wirkung einer Berechnung, sondern die Wirkung von Gefühlszuständen: des Zorns, der Furcht, des Verlangens....) Wir müssen den irrationalen Charakter der Verbote berücksichtigen, wenn wir ihre Indifferenz gegenüber der Logik, die ständig mit ihnen verbunden bleibt, verstehen wollen.²⁴

Bataille fokussiert sich in seinen Werken auf die Überschreitung von Grenzen; für ihn gibt es kein Verbot, das nicht Überschritten werden kann. Als bestes Medium hinsichtlich der Transgression sieht er die „vielfältigen Riten der Sexualität.“²⁵ James Miller, der Biograf von Michel Foucault bringt Bataille Standpunkte zur Sexualität auf den Punkt.

Batailles besonderes Genie zeigt sich in dem Gedanken, dass die Erotik in ihrer extremsten Ausprägung als sadomasochistische Praktik ein einzigartig kreatives Medium sei, die ansonsten unbewusst und nicht denkbaren Aspekte dieser negativen Erfahrung in den Griff zu bekommen, diese dadurch in etwas positives zu verwandeln und jeden Menschen dazu in die Lage zu versetzen, im Sinne Nietzsches selbst zu wiederkehrenden Todesphantasien ja zu sagen.²⁶

²⁰ Ebd. S. 220.

²¹ Stiglegger 2002, S. 69.

²² Transgression wir hier in Form der „Überschreitung von Grenzen durch Geschlechterrollen“, lexikon.freenet.de/Transgression; Zugriff am: 18.1.2015.

²³ Stiglegger 2002, S. 70.

²⁴ Batailles 1982, S. 59.

²⁵ Vgl. Stiglegger 2002, S. 70.

²⁶ Miller zitiert nach Stiglegger 2002, S. 70.

Tod und Geburt, die zwei elementarsten Momente im Leben, sind im Lauf der Filmgeschichte oft thematisiert worden. Obwohl die Zuschauer*innen durch ihre mediale Erfahrung gelernt haben zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, löst die Darstellung der letzten Geheimnisse der Menschheit (Tod – Geburt) intensive Reaktionen aus. Tod erinnert die Zusehenden an die Vergänglichkeit seiner weltlichen Existenz und an die damit verbunden Werte. Geburt symbolisiert den Beginn des Lebens, erinnert aber auch gleichzeitig an das Ende.²⁷ Die intensiven Reaktionen, welche bei den Zusehenden durch Bilder von Tod oder Geburt ausgelöst werden, sind mit Empathie zu erklären. Das heißt die Rezipierenden zeigen zwar körperliche Reaktionen auf die dargestellten Bilder, verbinden diese aber nicht mit persönlichen Ängsten. Sie differenziert zwischen Fiktion und Realität. Der filmisch inszenierte Tod löst selten eine konkrete Angst hinsichtlich der eigenen Vergänglichkeit aus. Anders wirken Bilder, welche einen „realen Tod“ zeigen, sie verursachen bei den Zuschauer*innen das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und erzeugen Angst. Es stellt sich die Frage, wie viel „harte Realität“ den Zusehenden zumutbar ist bzw. wie viel Realität moralisch vertretbar ist? Die Frage nach dem Überschreiten von Grenzen, Moral und Persönlichkeit löste der an Aids erkrankte Schauspieler Kurt Raab aus, als er den Wunsch äußerte, von einem Kamerateam während seines Sterbeprozesses begleitet zu werden.²⁸ Das Sterben eines Menschen zu dokumentieren wäre ethisch nicht vertretbar und auch dem Publikum nicht zumutbar, argumentierten die Gegner dieses Filmprojekts. Ambitionierte aktive Filmschaffende argumentierten, dass das Publikum die Wahrheit ertragen können muss und sprachen sich für den Bruch des gesellschaftlich auferlegten Tabus aus.²⁹ Welche Grenzen von Persönlichkeit, Intimität oder Moral dürfen überschritten werden und wo liegt die moralische oder ethische Grenze der Überschreitung? Wo beginnt das Brechen von gesellschaftlich subversiv verorteten Themen oder Bildern und wo liegt Ihre Grenze? Diese Fragen zu beantworten würden den Rahmen dieser Diplomarbeit überschreiten, sollen aber

²⁷ Vgl. Will 2002, S. 15.

²⁸ Der durch die Filme von Rainer Werner Fassbinder bekannte Schauspieler Kurt Raab erhielt in den 1980er- Jahren die Diagnose Aids. Zusammen mit Hanno Baethe und Hans Hirschmüller drehte Raab den Dokumentarfilm Sehnsucht nach Sodom. Der Film zeigt den sterbenden Schauspieler im Umgang mit seiner aussichtslosen Krankheit. Der Film versucht Raabs Situation relativ neutral darzustellen, ohne dabei auf Mitleid oder Sentimentalität setzten, gleichzeitig aber auch nicht die Grenze von Respekt und Würde zu überschreiten. Ein Monat nach Ende der Dreharbeiten starb Kurt Raab.

²⁹ Vgl. Will 2002, S. 11.

Leser*innen dazu anregen eigene Gedanken zur persönlichen Sichtweise bezüglich moralischer oder ethischer Grenzen der Darstellungsformen zu hinterfragen.

Ein anderes dem öffentlichen Publikum „nicht zumutbares Bild“ ist der Akt der Geburt. Die Entstehung von Leben ist zwar positiv zu sehen, gleichzeitig implizieren sichtbar oder nicht, die weiblichen Geschlechtsteile ein Gefühl von Erotik, Angst und Schuld.

Das pornografisch konnotierte Bild der Vagina, aus deren Öffnung sich der von Blut und Schleim bedeckte Kinderkörper presst, wird in der Regel wie ein schuldbeladenes Zeugnis behandelt, in dem sich einerseits die Angst vor einer Erotisierung der Geburt, andererseits die Angst vor einem unwiderstehlichen Verlust weiblicher Erotik im Vorgang des Gebärens äussert. [sic]³⁰

Bei der filmischen Darstellung von Geburt, wird im Normalfall der Akt des Gebärens nie direkt gezeigt. Zu sehen ist das schmerzverzerrte Gesicht der Mutter, der aufgeregte wartende Vater, meistens vor der Türe. Der Körper der Schwangeren ist immer unter Tüchern verborgen und plötzlich ist ein sauberes, unverknittertes, gut entwickeltes Baby zu sehen.³¹ Auch hier erscheint den Zusehenden die Realität nicht zumutbar.

Das dritte große Tabuthema, auf das hier näher eingegangen werden soll, ist die Darstellung sexueller Handlungen. Diese bringen in den Zusehenden besonders intensive Reaktionen hervor, gleichzeitig entsteht aber auch eine gewisse Hemmung, wie er sich gegenüber diesen freizügigen Bildern verhalten soll. So reagieren diese oft mit Überspielen und Verkennen des eigenen Verhaltens vor anderen Zuschauer*innen in Form von peinlich berührtem Lachen oder desinteressierter Langeweile bei sexuell erregenden Bildern.³² Obwohl der Mensch des 21. Jahrhunderts sich so aufgeschlossen präsentiert, stößt er hier an seine Grenzen. Dinge die im privaten Umfeld ganz natürlich erscheinen, werden zu unangenehmen Situationen, sobald diese in bildlicher Form öffentlich dargestellt werden.

„Der Schock, der unweigerlich mit der Darstellung eines Tabuobjekts oder -akts einhergeht, wird im Film beträchtlich verstärkt. Das Bild selbst ist riesig und schafft dadurch eine unmittelbare Spannung zwischen sich und dem Zuschauer.“³³

³⁰ Ebd. S. 12.

³¹ Vgl. Ebd. S. 13.

³² Vgl. Vogel 1997, S. 220.

³³ Ebd. S. 223.

Vogel verweist darauf, dass die filmische Darstellung von Nacktheit und Sexualität war lange Zeit nur in zwei Genres moralisch akzeptiert war, nämlich in der Wissenschaft und dem künstlerisch experimentellen Undergroundfilm und bezieht sich auf die differenzierte Sichtweise der westlichen Welt auf Nacktheit. So durften unter dem Genre Kulturfilm die Brüste Afrikanischer Frauen gezeigt werden, bei Frauen weißer Hautfarbe galt dies als undenkbar.³⁴ An diesem Beispiel erkennt man klar, dass die Problematik der Nacktheit eng mit der westlichen Kultur verbunden ist und dieses Tabu von ihrem geschichtlichen Hintergrund herrührt, von der durchwegs rassistischen Komponente ganz abgesehen.

Als in hohem Maße subversiv kann der weibliche Körper selbst angesehen werden. Die Frau und ganz besonders ihr Fortpflanzungszyklus repräsentieren, wie bei keinem anderen Wesen, eine Vielzahl von Tabus.³⁵ So wird in vielen Religionen und Gesellschaften Sexualität, Menstruation oder Schwangerschaft als unrein betrachtet. Weibliche Sexualität gilt als eines der größten Tabus, da sie „den wesentlichsten, am heftigsten begehrten und somit gefährlichsten Akt der menschlichen Existenz“³⁶ verkörpert.

Die Fortpflanzungsorgane umgibt eine mystische Gefährlichkeit; sie ist Sitz okkultur Macht. Da eine Frau so häufig als zeitweilig oder permanent unrein galt, glaubte man, dass die Berührung mit ihr in der Intimität der sexuellen Umarmung auch eine Verunreinigung nach sich ziehe, manchmal für den Mann, manchmal auch für die Frau.³⁷

Dass die Darstellung eines nackten, weiblichen Körpers lange als Inbegriff von Obszönität gesehen wurde, zeigt sich in der Reaktion eines Bezirksgerichts im Jahr 1958 auf ein Foto der Zeitschrift *Sunshine and Health*. Die Begründung, warum das Bild als obszön zu sehen ist, lautet:³⁸

„Die Frau hat plumpe Brüste, die ihr von den Schultern bis zur Taille hängen. Sie sind übermäßig groß. Ihre Schenkel sind sehr dick. Sie steht mit Überschuhen im Schnee. Anstößig, obszön, schmutzig und ungebührlich ist jedoch der Teil, der die Schamhaargegend zeigt. Die Haare reichen nach außen hin praktisch bis zu den Hüftknochen.“³⁹

³⁴ Vgl. Ebd. S. 228.

³⁵ Vgl. Ebd. S. 216.

³⁶ Vgl. Ebd. S. 216.

³⁷ Guyon zitiert nach Vogel 1997, S. 216.

³⁸ Vgl. Vogel 1997, S. 241.

³⁹ Ebd. S. 242.

Der weibliche, nackte Körper und in diesem Fall auch das Schamhaar der Frau sind als Inbegriff von Obszönität zu lesen.

Paradoxerweise ist das Genre des pornografischen Films die einzige Gattung, in der der weibliche Körper und seine Fortpflanzungsorgane uneingeschränkt gezeigt werden. Daraus ergibt sich, dass die weibliche Sexualität nur unter dem Anspruch des lustbringenden Objekts für den männlichen Zuschauer verbildlicht werden kann, ohne bewusste oder unbewusste Ängste auszulösen. Im Porno wird die Frau mehr als in jedem anderen Genre objektiviert und unterliegt vollständig dem aktiven männlichen Blick.

Nun ist Film auch ein Mittel, um gesellschaftliche Tabus zu überwinden. Durch das Aufgreifen und Zeigen dieser Verbote werden sie wieder zu dem, was sie eigentlich sind, alltägliche und menschliche Handlungen. Der Undergroundfilm steht wohl wie kein anderes Genre für das Brechen dieser gesellschaftlich auferlegten Tabus. Mit dem Ziel zu provozieren und die Moralvorstellungen der „alten Generationen“ zu brechen, formierten sich in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts avantgardistische Filmemacher*innen.

Durch die vermehrte Thematisierung von Sexualität in Form von Avantgardefilmen und dem Legalisieren von Pornofilmen Ende der 1960 Jahre, verortet Vogel einen zu schnellen Bruch des Tabus Sexualität, welcher von normaler direkt zu harter Pornografie führte. Für die Entwicklung eines wirklich erotischen Films bleibt kein Raum.⁴⁰ Vogel spricht sich für ein Kino aus, welches die letzten visuellen Tabus überwindet und Sexualität in realistischer und poetischer Form darstellt. „Die Überwindung des letzten visuellen Tabus – die realistische, poetische oder lyrische Darstellung des Sexualakts – ist das erklärte Ziel der subversiven Filmkünstler von heute.“⁴¹

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 246.

⁴¹ Ebd. S. 247.

2.1.1 Tabu „nackter, weiblicher Körper“ – die Vagina

Als besonders provokant, auch auf Grund ihrer interpretierten Bedrohlichkeit, gilt die Darstellung der weiblichen Geschlechtsorgane. Im 21. Jahrhundert angekommen gilt Sexualität in eingeschränkter Form in Film und Fernsehen als selbstverständlich. Die Zusehenden ist es gewohnt mediale Andeutungen auf sexuelle Handlungen zu hören oder zu sehen. Offen werden im Fernsehen oder auf Plattformen sozialer Medien sexuelle Vorlieben und Handlungen analysiert und über diese Thematik diskutiert. Frauen und Männer, welche zu diesen Themen Stellung nehmen, empfinden dabei kein Schamgefühl oder überspielen dieses so gut, dass es nicht erkennbar ist. Anders verhält es sich bei der bildlichen Darstellung von Sexualität.

In hohem Maße subversiv ist der weibliche Körper an sich und steigert dies im Zeigen der Geschlechtsorgane einer Frau. Noch immer ist der weibliche Intimbereich mit Scham, Unwohlsein und manchmal auch Ekel verbunden. Der Film hat die Macht, diese Mystik, von der die weibliche Sexualität umgeben ist, aufzuheben.⁴² Um die geschichtlichen Zusammenhänge besser zu verstehen und die in den vergangenen Jahrhunderten aufgekommene Diskriminierung aufzuzeigen, sollen in diesem Kapitel einige Überlegungen und Eckdaten zum gesellschaftlichen und psychologischen Umgang mit der Vagina folgen.

Die Vagina wurde im 19. Jahrhundert noch als reines „Fortpflanzungsorgan, die Klitoris als Ursache für die Lasterhaftigkeit der Frauen und der Uterus als Auslöser für Hysterie“⁴³ angesehen.⁴⁴ Sigmund Freud befasste sich in seinem Buch *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* mit dem „Dualismus von Klitoris und Vagina“⁴⁵ und vertrat den Standpunkt, dass es im Lauf des Lebens einer Frau „moralisch bessere und moralisch schlechtere weibliche Orgasmen gab“.⁴⁶ Dies hänge damit zusammen, dass reife Frauen einen vaginalen Höhepunkt erleben, wohingegen klitorale Orgasmen ein Zeichen von Unreife wären. An dieser Stelle soll noch einmal explizit darauf

⁴² Vgl. Nabakowski 1980, S. 237.

⁴³ Wolf 2003, S.189.

⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

hingewiesen werden, dass es sich bei diesen Sichtweisen um anachronistische psychoanalytische Hypothesen von Sigmund Freud handelt.

Eine der wohl bekanntesten und gleichzeitig auch mestdiskutierten Aussagen Freuds ist neben der „Kastrationsangst“ und dem „Penisneid“⁴⁷ seine Beschreibung der Vagina als dunkler Nährboden ödipaler Seelendramen. Er verortet das weibliche Geschlechtsorgan als Ursache für männliche Neurosen auf Grund der vermittelnden Kastrationsangst. Diesen „Nährboden ödipaler Seelendramen“ greift Andersen in seinen Filmen immer wieder auf. In „I was a Teenage Zabbadoing“ werden die Rezipierenden vermehrt mit detaillierten Darstellungen des weiblichen Geschlechtsorgans konfrontiert, ob sich die Zuschauer*innen dadurch tatsächlich mit dem Gefühl von Kastrationsangst konfrontiert fühlt, bleibt ungewiss.

2.1.2 Exkurs: Zur Geschichte der Traumatisierung der Vagina

Diese offensichtlich auf Angst beruhende Positionierung gegenüber der Vagina entwickelte sich erst im Laufe der Geschichte. Der Ursprung ihrer Ablehnung ist schwierig zu datieren. Als Wegbereiter zur Verdammung weiblicher Sexualität kann das Aufkommen der christlichen Ideologie gesehen werden. Laut dieser war weibliche Sexualität ein besonders verlockendes Gift.⁴⁸

Naomi Wolf erklärt in ihrem Buch „Vagina“ die Geschichte weiblicher Sexualität und der damit verbundenen Schwierigkeiten; sie beschreibt warum die Vagina von der früheren Göttinnenassoziation zu einem der subversivsten Themen der Gesellschaft wurde. „Am Anfang war die Vagina heilig.“⁴⁹

Die ersten eindeutigen Darstellungen gehen zurück auf frühhistorische Höhlenwandmalereien, in der die Vagina als Fruchtbarkeitssymbol dargestellt wird. Ihre große Präsenz in der frühen Kunstgeschichte kann als Indiz für die Göttlichkeit weiblicher Sexualität und der damit verbundenen Fruchtbarkeit gelesen werden. Diese Theorie der Göttlichkeit geht sogar soweit, dass viele Historiker den Standpunkt vertreten Gott wäre eine Frau.⁵⁰

⁴⁷ auf Grund des Fehlen des Penis bei der Frau, wird im Mann die Angst vor Kastration erzeugt

⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 161.

⁴⁹ Ebd. S. 154.

⁵⁰ Ebd. S. 155.

Die Verehrung breitete sich in der vorchristlichen Zeit bis nach Europa aus. In Irland wurden noch bis in die Zeit des Christentums hinein Bilder nackter, die Beine spreizender Frauen, welche als heilige Hexen gesehen wurden, in die Außenfassaden von Gebäuden gemeißelt.⁵¹ Diese Göttlichkeit der Vagina ist jedoch nicht immer nur positiv zu sehen. So hatten alle Kulturen, welche die Reinform der Weiblichkeit verehrten, auch eine Schattenseite. Diese trägt den Namen „*Vagina dentata*“ oder aus ethnologischer Sicht „bezahnte Vagina“ genannt.⁵² Naomi Wolf bezieht sich auf Beispiele verschiedener Kulturen und Epochen. Unter anderem nennt sie als Beispiel die Figur des Gottes Kronos, welcher noch ungeboren aus dem Leib seiner Mutter hinausgreift, um seinen Vater Uranos zu kastrieren. Ein anderes Beispiel kommt aus dem Hinduismus und beschreibt wie der Dämon Adi die Gestalt der Göttin Parvati annimmt und Zähne in der Vagina hat. Die Bedrohlichkeit der beißenden Vagina findet sich auch in den Mythen der Inuit, in der Frauen dargestellt werden, welche statt einer Vagina einen Hundekopf zwischen den Beinen tragen.⁵³

Im ersten Jahrhundert schreibt Paulus, dass Sexualität etwas Schlechtes, Schändliches sei, vor allem die ungezügelte weibliche Sexualität, auch innerhalb der Ehe. Da die Lehre des Paulus vor allem für das Christentum wegweisend war, kann man hier den Ursprung der diffizilen ablehnenden Haltung gegenüber weiblicher Sexualität setzen. Die Ansicht, dass die Frau und ihre Sexualität grundsätzlich schmutzig und ablehnenswert ist, und die damit einhergehende Idealisierung der Jungfräulichkeit entwickelte sich in den vier Jahrhunderten nach Paulus vermehrt im nordafrikanischen Raum.⁵⁴

Im Mittelalter verbreiteten sich Praktiken, die es zum Ziel hatten, der Vagina Schaden zuzufügen. So entstand der Keuschheitsgürtel als eines der wohl erniedrigendsten Kleidungsstücke für Frauen. Das metallene Konstrukt wurde Frauen von ihren Ehemännern angelegt, um ihre sexuelle Enthaltsamkeit zu gewährleisten. Der Keuschheitsgürtel war für die Frau nicht nur zutiefst erniedrigend, sondern führte auch zu Krankheiten, auf Grund der damit zusammenhängenden mangelnden Hygiene.

⁵¹ Vgl. Ebd. S.157.

⁵² Vgl. Ebd. S. 158.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 159.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 161.

⁵⁵ Die gezielte vaginale Folterung fand im 14. und 15. Jahrhundert im Zusammenhang mit den Hexenverfolgungen statt. Als Beispiel für die Brutalität und gezielte Vernichtung der weiblichen Geschlechtsorgane nennt Wolf die „Angstbirne“, ein Folterinstrument, welches vermehrt bei Frauen angewendet wurde, denen eine zu freie oder wollüstige Sexualität nachgesagt wurde und somit der Hexerei beschuldigt wurden. Das penisähnliche, metallene Instrument war mit Flügeln versehen, welches bei der Folterung nach dem einführen in die Vagina ausspreizte. Diese Foltermethode beschränkte sich nicht nur auf Frauen, sondern wurde auch bei Männern angewendet, allerdings wurde ihnen die Angstbirne oral eingeführt.⁵⁶

2.1.3 Homosexualität als Element des Tabubruchs

Lange Zeit galt Homosexualität gesellschaftlich als nicht akzeptabel, erst mit dem Aufkommen verschiedener liberaler Bewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Homosexualität wieder thematisiert und zumindest teilweise „enttabuisiert.“ Dass die Thematik der gleichgeschlechtlichen Partnerschaft trotz fortgeschrittener Liberalisierung und Aufklärung immer noch kontrovers diskutiert und mit starken Vorurteilen und Ausgrenzung verbunden wird, zeigt sich in der immerwährenden Diskussion über die Anerkennung homosexueller Lebensgemeinschaften.

Filmgeschichtlich wurde Homosexualität lange Zeit, wenn überhaupt, dann mit kriminellen Elementen illustriert.⁵⁷ Als Beispiel hierfür nennt Caroline Sheldon den Film „Die Teuflischen“ (1954), in dem ein Mann mit seiner Geliebten ein Mordkomplott gegen seine Ehefrau schmiedet. Die Produktion geht ursprünglich zurück auf den Film „La Femme qui était“, in dem die Täterinnen ein lesbisches Paar sind. Die einzigen Genres, welche bewusst und uneingeschränkt die Thematik der Homosexualität aufgreifen und sie filmisch darstellen, sind Avantgarde und Porno. Wobei sich hier eine „geschlechterspezifische Differenzierung“ feststellen lässt. Der Avantgardefilm hat sich primär mit der Darstellung männlicher Homosexualität beschäftigt, wohingegen

⁵⁵ Vgl. Ebd. S.163. f

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 164.

⁵⁷ Vgl. Sheldon 1980, 107.

lesbische Sexualität vorwiegend in Filmen mit pornografischen Elementen vorkommt.⁵⁸ Natürlich gibt es auch Pornos für schwule Männer, diese richten sich aber eben an homosexuelle Männer, der Porno in dem lesbische Liebe gezeigt wird, soll primär ein Publikum der heterosexuellen Männer ansprechen.

Carolyn Sheldon beschreibt lesbische Sexualität als Transmitter mehrerer Sichtweisen:

Die Doppeldefinition lesbischer Sexualität (die Frau sollte dem Mann zur Verfügung stehen, sie liebt jedoch eine andere Frau) macht die Lesbierin zu einem bedeutungsbeladenen Sexsymbol in einer Gesellschaft, in der Männer (und Frauen) so gut wie nichts über weibliche Sexualität wissen.

In den Filmen von Carl Andersen spielt Homosexualität eine präsente Rolle. Besonders die sexuelle Interaktion zwischen Frauen kommt in all seinen Filmen vor und wird auf unterschiedliche Weisen inszeniert. In den Filmanalysen dieser Arbeit wird auf die Präsentation weiblicher Homosexualität und deren Bedeutung noch genauer eingegangen.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 108.

3 Feministische Filmtheorie

3.1 Aufkommen und Ziele der Feministischen Bewegung in der Filmwissenschaft

Mit dem Aufkommen der politischen Frauenbewegung Ende der 1960 Jahre und der Kritik und Ablehnung der patriarchalen Gesellschaftsordnung, formierte sich auch in der Filmwissenschaft eine feministische Bewegung. Besonders die Medien wurden von der Frauenbewegung stark kritisiert. Ihnen wurde vorgeworfen durch ihre Darstellung der Frau, das gesellschaftliche Patriarchat weiter aufrechtzuerhalten und einen massiven Einfluss auf die Entwicklung weiblicher Identität zu haben. Somit konzentrierte sich die feministische Kritik zu Beginn auf die mediale Darstellung der Frau. Das erste Buch zum Thema Frauen im Film schrieb die amerikanische Autorin und Filmkritikerin Marjorie Rosen mit dem Titel „Popcorn Venus“. Rosen wirft dem Kino dieser Zeit die Darstellung und Aufrechterhaltung patriarchaler Muster durch stereotypische Mythen vor. Ähnlich positioniert sich die Filmwissenschaftlerin Molly Haskell in ihrem Buch „Von Reverenze to Rape“. Sie macht die männlich dominierte Medienwelt für ein falsches Frauenbild bzw. die Darstellung dessen im Kino verantwortlich und fordert eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der Frau.⁵⁹

Noch heute, über 35 Jahre später, halten sich veraltete und sexistische Klischees hartnäckig. Zwar hat es in vielen Bereichen der Emanzipation große Fortschritte zur gesellschaftlichen Stellung der Frau gegeben, so bleibt in Film und Medien doch ihr sexualisierter Körper noch immer im Vordergrund. Gleichzeitig ist weibliche Sexualität noch immer ein gesellschaftliches Tabuthema. Auch heute wird die Frau medial noch immer gerne stereotypisch nach patriarchalen Mustern dargestellt. Im Mittelpunkt der Kritik stand die Darstellung der Frau in der Werbung, denn hier war sie entweder nicht existent oder wurde in trivialisierter oder stereotypischer Weise dargestellt.⁶⁰ Bis heute ist die Frau in der Werbung zu großen Teilen Werbeträger für Haushaltswaren aller Art, glückliche Hausfrau und Mutter oder sehr sexualisiertes

⁵⁹ Trischak 2002

⁶⁰ Vgl. Hipfler 2002, S. 192.

Lustobjekt in Form der erotischen Darstellung ihres Körpers als Werbemittel für Unterwäsche.

Die feministische Bewegung brachte neue Sichtweisen über Sexualität und Körper hervor, daraus resultierten neue Betrachtungsweisen über den weiblichen Körper und die Politik seiner Repräsentation. Die feministische Theorie stellte die Beziehung zwischen Bild und Referent infrage, um aufzuzeigen, dass die „warenförmigen Bilder von Frauen ihren Ursprung in psychischen Strukturen hatten, die keinen festen Bezug zur Wirklichkeit aufwiesen.“⁶¹ Die Psychoanalyse spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle.⁶² Dies erscheint zumal paradox, da die Psychoanalyse die Frau als nicht vollständiges Objekt, auf Grund ihres fehlenden Penis ansieht. Die Frau wird somit als Bedrohung empfunden. Trotz dieser abwertenden Haltung ist eine Auseinandersetzung und Hinterfragung der Psychoanalyse vonnöten, um die noch heute anhaltende diskriminierende und patriarchale Ordnung, in der wir uns befinden, zu verstehen.

In den 1970ern setzten sich Feminist*innen kritisch mit den freudschen Thesen auseinander und durchdachten diese neu.⁶³

Freud identifiziert Sexualität als Schlüsselfaktor in der Konstitution des Individuums als Subjekt, seines Begehrens und seiner Unterdrückung. Wie einzigartig individuelle Erfahrungen und Begegnungen jedoch auch sein mögen, die Strukturen der Sexualität sind letztendlich Teil des sie umschließenden gesellschaftlichen Rahmens.⁶⁴

In der Filmwissenschaft wird die Psychoanalyse oftmals herangezogen, um filmische Darstellungen zu untersuchen. Eine der wichtigsten Schriften hinsichtlich Psychoanalyse und Film verfasste die britische Filmwissenschaftler Laura Mulvey 1972 mit dem Titel „Visuelle Lust und narratives Kino“.

⁶¹ Mulvey 2003, S. 27.

⁶² Vgl. Ebd. S. 21.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 21.

⁶⁴ Ebd. S. 21.

3.2 Visuelle Lust und narratives Kino – Laura Mulvey

Mulveys Text Visuelle Lust und Narratives Kino wurde erstmals in der Zeitschrift Screen im Jahr 1975 publiziert und gilt auf Grund seiner kritischen Auseinandersetzung mit den dargestellten Geschlechterverhältnissen als eine der meist diskutierten, gleichzeitig aber auch meist zitierten Schriften der Filmwissenschaft. In ihrem Text untersucht Mulvey das ihrer Meinung nach "immanent patriarchal angeordnete klassische Hollywoodkino"⁶⁵ und zieht psychoanalytische Studien von Freud und Lacan heran, um aufzuzeigen wie sich Film des Instruments der Psychoanalyse bedient, um die bestehende patriarchale Ordnung aufrecht zu erhalten.

Mulvey richtet zu Beginn ihrer Studie klare Worte an die Leser*innen, dass es sich hierbei um eine Kampfansage an das auf gesellschaftlichen Konventionen beruhende Kino richtet. Dieses Kino ist „männlich, weiß, heterosexuell und bürgerlich.“⁶⁶

„In diesem Aufsatz wird versucht, mit Hilfe von Psychoanalyse zu klären, wie die Faszination des Films durch bereits vorhandene Faszinationsmuster sowie durch die sozialen Formationen, von denen es geprägt wurde, verstärkt wird. Wir gehen davon aus, dass Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechterunterschiedes reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder der erotischen Perspektive und Darstellung kontrolliert.“⁶⁷

Sie distanziert sich in ihrem Aufsatz von der geschlechterspezifischen Narration im Film und fokussiert sich auf die filmische Sprache⁶⁸ wie z.B. Kameraeinstellungen oder Filmsprache und zeigt damit auf „wie das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat.“⁶⁹ Mulvey sieht das klassische Hollywoodkino als Transmitter für ein idealisiertes und gleichzeitig auch sexualisiertes Frauenbild, welches dem Zuschauer⁷⁰ [!] ein manipuliertes Idealbild präsentiert.

So entsteht ein schwer zu durchbrechender Kreislauf, denn die Zuschauer identifizieren sich mit der dargestellten Filmfigur, bewusst oder unbewusst. Als

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Brait 2008, S. 50.

⁶⁷ Mulvey 1980, S. 30.

⁶⁸ Vgl. Trischak 2002

⁶⁹ Mulvey 1980, S. 30.

⁷⁰ Da der Originaltext auf englisch geschrieben und nicht gegendert wurde, wird im folgenden Kapitel auch darauf verzichtet.

Lösung, um aus diesem Kreis auszubrechen, setzt Mulvey auf eine Revolte der Avantgardefilme, welche diese patriarchale Struktur aufbrechen, ja sogar auflösen sollen, indem sie sich nicht konventionellen Gesellschaftsmustern beugen und die patriarchale Ordnung bewusst durchbrechen.

„Ein alternatives Kino ist entstanden. Wie selbstkritisch und ironisch Hollywood sich auch geben mochte, kam es nie über eine formale mise-en-scène hinaus, die das dominierende ideologische Kinokonzept spiegelt. Das alternative Kino schafft Raum für ein sowohl in politischen wie im ästhetischen Sinne radikales Kino und greift den gängigen Kinofilm in seinen Fundamenten an. Dabei handelt es sich nicht um eine moralische Ablehnung, sondern um den Versuch, aufzudecken, dass die Form des traditionellen Films die psychischen Zwangsvorstellungen der Gesellschaft, die ihn hervorbrachte, festschreibt. Das alternative Kino muss eben diesen Vorstellungen widersprechen. Sowohl politisch wie ästhetisch ist ein Avantgarde-Kino jetzt möglich, es kann sich bisher jedoch nur kontrapunktisch bestimmen.“⁷¹

Diese von Mulvey geforderte politisch wie auch ästhetische Radikalität greift Andersen in seinen Filmen auf, indem er sich über gesellschaftliche Vorstellungen und Bilder hinwegsetzt und mit seinen Filmen stereotypische Rollenbilder von Mann und Frau aufhebt. Beim Lesen und Verstehen von Mulveys Schrift darf man nicht vergessen, dass der Aufsatz Anfang der 1970er-Jahre geschrieben wurde, zu einer Zeit, in der einerseits die Emanzipation der Frau noch in den Anfängen stand, sowie die Voraussetzungen für filmische Produktionstechniken und -theorien andere waren.

3.2.1 Skopophilie

Mulvey spricht in ihrem Text von visueller Lust; sie sieht Kino als Ort der Entfaltung des freudschen Begriffs der „Skopophilie“, der Lust am Schauen. Freud beschreibt Skopophilie als ein „Lustgefühl, das entsteht, wenn andere Leute zum Objekt der eigenen Betrachtung gemacht und einem neugierigen und kontrollierenden Blick ausgesetzt werden. „Ganz eindeutig ist die Position der Zuschauer im Kino, dass sie ihren eigenen Exhibitionismus unterdrücken und die unterdrückten Wünsche auf die Leinwand projizieren.“⁷²

Mulvey findet zwei verschiedene Aspekte der „lustbringenden Strukturen des Schauens in der konventionellen Kinosituation“⁷³ Zum einen durch „Skopophilie“,

⁷¹ Ebd.S. 32.

⁷² Mulvey 1980, S. 34

⁷³ Ebd. S. 35.

welche jene Lust beschreibt eine andere Person als Objekt zu sehen und dies als sexuell reizvoll zu empfinden, zum anderen die narzisstische Identifikation mit dem gesehenen Bild.

Beim skopophilischen Akt nehmen die Rezipierenden eine voyeuristische Position ein. Dabei dient ihm Kino als geschützter Raum, in dem er ungestört seinem Trieb, der Lust des Beobachtens nachkommen kann. Hier bietet sich ihm die Möglichkeit zu sehen, ohne dabei selbst angesehen zu werden. Durch den Kontrast zwischen dem dunklen Zuschauerraum und der hell erleuchteten Leinwand wird dieser Prozess noch verstärkt. Der Zusehenden bekommen das Gefühl alleinige Beobachtende zu sein, da sie sich auf Grund der Dunkelheit im Kinosaal auch von den anderen Zuschauern getrennt fühlen.⁷⁴

Gleichzeitig identifiziert sich der Zuschauer mit dem Abbild des Protagonisten auf der Leinwand. Er sucht und findet Parallelen zwischen sich selbst und der Filmfigur. Diese Parallelen können optisch wie auch psychisch sein z.B. ähnliches Aussehen, zwischenmenschliche Beziehungen, Wünsche oder Ideale.⁷⁵ Er glaubt, sich in der dargestellten Figur wiederzuerkennen, allerdings in Form eines besseren Selbst. Mulvey beschreibt das Kino als Medium, welches sich „der Projektionen von Ich-Idealen“ verschrieben hat, „deren Ausdruck das Starsystem ist – die Stars vereinen die Präsenz auf der Leinwand mit der Präsenz der Filmhandlung, sie setzen einen komplexen Prozess von Ähnlichkeit und Verschiedenheit in Gang (das Glamouröse verkörpert das Gewöhnliche).“⁷⁶

Mulvey vergleicht den Prozess des Wiedererkennens der Zusehenden in der fiktionalen Filmfigur mit dem von Jaques Lacan geprägten Begriff des Spiegelstadiums.

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 34.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 34.

⁷⁶ Ebd. S. 35.

3.2.2 Spiegelstadium

Der Psychoanalytiker Jacques Lacan erforschte den Wiedererkennungsprozess bei Kleinkindern zwischen 6 und 18 Monaten. Er benannte den Augenblick, in dem das Kind sich zum ersten Mal im Spiegelbild erkennt als Spiegelstadium. Beim Prozess des Erkennens im Spiegel nimmt sich das Kind zum ersten Mal in voller Gestalt wahr, sieht sich aber selbst in idealisierter Form, welche in einem Missverhältnis zum realen Abbild steht. Das heißt, das Kind nimmt sich in seinem Spiegelbild viel perfekter und weiterentwickelt wahr, als es in der Realität ist. Der Akt des Erkennens des Spiegelbildes ist also gleichzeitig auch ein Verkennen des Selbstbildnisses.⁷⁷ Lacan sieht in dieser ersten Begegnung des Kindes mit seinem Spiegelbild, die Grundvoraussetzung für alle weiteren Identifikationen wie z.B. dem sich Wiedererkennen in einer Filmfigur auf der Kinoleinwand.

3.2.3 Der aktiv männliche und passiv weibliche Blick

Im Mittelpunkt von Mulveys Kritik am klassischen Hollywoodkino steht der Blick. Sie teilt „die Lust am Schauen“ bzw. den Blick in aktiv/männlich und passiv/weiblich. Mit dem Ausdruck passiv bezieht sich Mulvey darauf, dass die Frau zum (sexuellen) Objekt wird. Sie dient als erotisches Objekt für den männlichen Protagonisten im Film, als auch für den männlichen Zuschauer bzw. Beobachter. Sabine Gottgetreu begründet „die Möglichkeit, Subjekt oder Objekt eines Blickes zu sein“ zu einem großen Teil mit „gesellschaftlicher Reglementierung.“ Dem Mann wird ein kontrollierender, begehrender Blick auf das weibliche Objekt zugeschrieben.⁷⁸ Die Frau hingegen forciert es, angesehen zu werden und somit auch sexualisiert zu werden. Sie spielt mit ihrer Rolle als sexualisiertes Objekt, welches gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt werden will. Die Kameraeinstellungen unterstützen diese objektivierende, sexualisierte Darstellungsweise der Frau in Form von Close-ups.

„Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 34.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 9.

werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen sie konnotieren „Angesehen werden wollen.“⁷⁹

Eine Umkehrung der aktiv/passiven Rollenverteilung hält Mulvey auf Grund der patriarchalen Ordnung für nicht möglich, da der Mann nicht zum sexuellen Objekt gemacht werden kann. Diese Einstellungen unterstützen die sexuellen Phantasien der männlichen Zuschauer. Der Blick des Mannes, sowohl der des Protagonisten, als auch der Blick des männliche Zuschauers sind aktiv. Der Mann besitzt den Blick, ist somit aktiv und handlungsweisend.

Die Frau spielt auch auf dramaturgischer Ebene nur eine Nebenrolle. Während der Mann fast immer die Handlung vorantreibt und somit eine leitende Positionierung zugeschrieben bekommt, ist es die Aufgabe der Frau ihn darin zu unterstützen, indem sie durch ihre Anwesenheit Emotionen in ihm auslöst, welche die Handlung vorantreiben. Trotzdem ist sie unverzichtbar, denn ohne ihre Anwesenheit könnten bestimmte Emotionen beim Protagonisten nicht ausgelöst werden. Ihr objektivierter Anblick dient der Befriedigung des männlichen Zuschauers.

„Die Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum verschmelzen miteinander; sie trägt nicht länger Schuld, sondern ist ein perfektes Produkt, dessen stilisierter und in Großaufnahmen fragmentierter Körper zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks wird.“⁸⁰

Der Mann kann aufgrund von herrschenden Ideologien nicht zum sexuellen Objekt gemacht werden. Er weigert sich, seinen sexualisierten Blick auf ein sich so ähnliches Objekt zu richten.

3.2.4 Die Frau als Bedrohung

Jedoch verursacht die weibliche Gestalt nicht nur Wohlbehagen und Gefallen, sondern löst auch eine unterbewusste Angst im männlichen Zuschauer aus. Mulvey bezieht sich auf die psychoanalytische These der Kastrationsbedrohung und sieht das Kino als imstande, diese Bedrohung und das damit verbundene Trauma symbolisch

⁷⁹ Mulvey 1980, S. 36.

⁸⁰ Ebd. S. 41.

darzustellen und die unbewusste Angst im Zuschauer zu wecken. Der nicht vorhandene Penis bei der Frau irritiert den Mann, er geht davon aus, dass die Frau einmal einen Penis besaß, und er ihr abgeschnitten wurde. Der Mann hat nun Angst, dass ihm das Gleiche geschehen könnte, somit repräsentiert die Frau eine immerwährende Kastrationsandrohung.⁸¹ „Die Frau steht für sexuelles Anderssein, für die Abwesenheit des Penis [...]“⁸². Der Phallus steht für „Stärke, Privileg und Prestige“,⁸³ somit wird die Frau auf Grund des fehlenden Penis negativ beurteilt. Sie signalisiert durch diese Abwesenheit eine Bedrohung für den Mann. Dem männlichen Zuschauer stellen sich zwei Optionen: „ein sadistischer Voyeurismus, der die Kastrationsangst kompensiere, und der Fetischismus, der die Kastration verleugne, indem er den abwesenden Phallus durch den Fetisch ersetze“.⁸⁴

Freud sieht die Auswirkungen des abwesenden Penis bei der Frau im Aufkommen von Neidgefühlen gegenüber Männern. Auf die Theorie des Penisneids baute Freud seine gesamten Theorien der weiblichen Psychologie auf und sah die von ihm bestimmten Eigenschaften der weiblichen Psyche, Passivität, Masochismus und Narzissmus in Zusammenhang mit dem Penisneid.⁸⁵ „In der Theorie des Penisneids ist die Definition der Frau negativ – was sie ist, ist das Ergebnis der Tatsache, dass sie kein Mann ist und dass ihr etwas fehlt.“ Freud geht davon aus, dass die Entdeckung ihres eigenen Geschlechts für die Frau eine schreckliche Erfahrung ist, die sie ihr ganzes Leben begleitet.⁸⁶

3.2.5 Kritik an Mulvey

Mulvey wurde von Kritiker*innen die einseitige Betrachtung des Sehverhaltens der Zuschauer vorgeworfen. In ihrem Text schreibt sie dem Publikum einen männlichen

⁸¹ Vgl. S. 39.

⁸² Vgl. S. 39.

⁸³ Gottgetreu 1992, S. 9

⁸⁴ filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4981; Zugriff am: 15.12.2014.

⁸⁵ Vgl. Millet, S. 237.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 237.

Blick zu, dies hat den „Ausschluss der Frau aus den Strukturen der Schaulust zur Folge.“⁸⁷ Sie lässt die Möglichkeit eines weiblichen Begehrens auf den männlichen Protagonisten aus. In Visuelle Lust und narratives Kino wird von einem männlichen, heterosexuellen, weißem Zuschauer ausgegangen, andere Ethnien und sexuelle Orientierungen werden außer Acht gelassen.

Mulveys Text brachte Einigkeit darüber, dass „der Filmtext geschlechterspezifische Strategien“ anwendet und deshalb von „differnt gendered spectator positions“ auszugehen ist.“⁸⁸ Sabine Gottgetreu fordert die Abwendung eines Blicks der von „Kastrationsangst gesteuert ist und keine Hierarchiebildung anstrebt“⁸⁹ hinsichtlich einer objektiven Darstellung der Frau. „Die Frau muss aus dem problematischen Status negativ besetzter sexueller Differenz befreit werden, damit Unterschiede und Abstufungen zwischen Frauen stärker in den Vordergrund treten können.“⁹⁰

3.3 Linda Williams – Filmkörper: Gender, Genre und Exzess

Über eine andere Zugangsweise zum Thema Frau und Film schreibt Filmwissenschaftlerin Linda Williams in ihrem Text „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“. Anhand der Genres Porno, Horrorfilm und Melodram beschreibt Williams wie sich der Film auf körperlicher Ebene auf die Rezipierenden auswirkt und welche Emotionen dadurch hervorgerufen werden. Sie konstatiert, dass das weibliche Objekt beim Zuschauer massive körperliche Reaktionen auslöst. „Das Körperspektakel wird in den Darstellungen des Orgasmus im Porno, der Gewalt und des Terrors im Horrorfilm und des Weinens im Melodram zum größten Ereignis gemacht“,⁹¹ da die drei fundamentalsten Elemente der Körperempfindung Sex, Gewalt und Gefühl angesprochen werden. Williams sieht in den drei genannten Genres die Frau immer im Zustand von Exzess.⁹²

⁸⁷ Gottgetreu 1992, S. 15.

⁸⁸ Ebd. S. 15.

⁸⁹ Ebd. S. 15.

⁹⁰ Ebd. S. 15.

⁹¹ Williams 2009, S. 13.

⁹² Vgl. Ebd. S. 10.

„Visuell, so könnte man sagen, ist jeder dieser ekstatischen Exzesse durch unkontrollierbare Zuckungen oder Spasmen charakterisiert – der Körper ist außer sich vor sexueller Lust, vor Furcht und Terror oder vor überwältigender Traurigkeit. Auditiv prägt den Exzess nicht sein Rückgriff auf die kodifizierten Artikulationen von Sprache, sondern auf das unartikulierte Stöhnen im Porno, die Angstschreie im Horrorfilm und die Schmerzensschluchzer im Melodram.“⁹³

Das Bild der Frau fungiert somit als Auslöser für eine Art Ausnahmezustand. Williams konstatiert, dass die Frau in diesen exzesshaften Ausnahmezuständen nicht nur Projektor für Emotionen ist, sondern auch in allen drei Genres immer in einer Opferhaltung zu verorten ist. Die Ursache dieser Darstellung des „Spektakels des weiblichen Opfers“⁹⁴ führt sie aber nicht auf das Verlangen der männlichen sadistischen Lust zurück.⁹⁵ Die Filme bauen auf das Spektakel des „von Sexualität durchdrungenen“⁹⁶ weiblichen Körpers auf. Die Frau wird auf zweifache Art deklariert, ihr Körper dient dem Publikum als Auslöser für Emotionen, und gleichzeitig wird sie als schwaches, hilfsbedürftiges oder gefügiges Opfer verortet. Diese Deklaration zum weiblichen Opfer erfolgt in den drei Genres auf unterschiedlichen Ebenen. Im Porno, in dem die Darstellerin einerseits die geforderten sexuellen Handlungen ausüben muss, gleichzeitig ist sie aber auch die Figur des Opfer sexueller Macht innerhalb der filmischen Handlung.⁹⁷ Der Horrorfilm zeigt besonders klar die sexualisierte Frau als Opfer. So gelten Frauen auf Grund ihrer physischen und sexuellen Unterlegenheit als „bessere oder leichtere Opfer“. Weibliche Sexualität wird auch hier als etwas Bestrafenswertes dargestellt. So lassen sich in Horrorfilmen „moralische Codes“ lesen, welche weibliches Verlangen und Lust bestrafen. Linda William bezieht sich auf „somasochistische Teenager-Horrorfilme“ welche dies besonders klar darstellen. Die sexuell aktiven Mädchen sind die ersten, welche dem Mörder oder Monster zum Opfer fallen. Die guten, sexuell enthaltsamen oder zurückhaltenden überleben.⁹⁸ Dem Zuschauer*in wird also indirekt vermittelt, dass die sexuell aktive Frau betrafft werden muss, ihr Verlangen und ihre Freizügigkeit darf nicht ohne Folgen bleiben.

⁹³ Ebd. S.13.

⁹⁴ Ebd. S.17.

⁹⁵ Vgl. Ebd. S.17.

⁹⁶ Ebd. S. 17.

⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 18.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 20.

Aus einem anderen Blickwinkel zeigt sich die Opferhaltung der Frau im Melodram. Hier wird sie auf Grund tragischer Begebenheiten wie Tod, Verlust oder Depression zum Opfer. Das Melodram verortet die Frau im „traditionellen Status des Patriarchats“ und stellt sie im Exzess der gequälten Frau dar.⁹⁹ In allen drei Genres wird über den weiblichen Körper „intensive Sinnes- und Gefühlsempfindungen“¹⁰⁰ ausgedrückt. Williams beschreibt diese gemeinsame Ebene der genannten Genres so:

„obwohl sie in Bezug auf ihr Zielpublikum sehr unterschiedlich vergeschlechtlicht sind– der Porno richtet sich mutmaßlich an aktive Männer, das Melodram an passive Frauen und der zeitgenössische Ekel-Horror an Jugendliche, die wild zwischen den Geschlechterpolen hin- und hergerissen werden– so ist es der weibliche Körper, der in jedem dieser Genres so auf der Leinwand fungiert, als dass er die traditionelle Funktion als primäre Verkörperung von Lust, Angst und Schmerz innehat.“¹⁰¹

Auch wenn die Lust am Schauen gewöhnlich dem männlichen Publikum vorbehalten ist, wie es z.B. bei einem überwiegenden Teil der Pornografie der Fall ist, so ist es doch der sich in Ekstase befindende weibliche Körper der diese Lust am Schauen ermöglicht.¹⁰² Williams verortet in allen diesen Genres (Porno, Horror und Melodram) sadomasochistische Elemente, welche auf die Entstehung melodramatischer Phantasien zurückzuführen sind. Sie bezieht sich bei der Definition von Phantasie auf J. Laplanche und J.-B. Pontalis, welche in ihrem Text „Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie“ Hier wird Phantasie weniger als „die Suche nach dem Begehrensojekt gesehen“, sondern viel mehr als „Schauplatz des Begehrens, ein Ort, an dem Bewusstes und Unbewusstes, Selbst und anderes, Teil und Ganzes zusammenkommt.“¹⁰³

Linda Williams bezieht sich auf den freudschen Begriff der Urphantasie, welche für die Wiederholung und Lösung von den „größten Rätseln der Kindheit“¹⁰⁴ steht: Das Rätsel des Ursprungs, des sexuellen Begehrens, das Rätsel der Geschlechterdifferenz und das Rätsel von Ursprung des Selbst. Jedes der drei angeführten Genres kann auf eine dieser Urphantasien zurückgeführt werden. Der Porno wiederholt die Phantasie der

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 12.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 12.

¹⁰¹ Ebd. S. 13.

¹⁰² Vgl. S. 13.

¹⁰³ Ebd. S. 24.

¹⁰⁴ Freud zitiert nach Williams 2009, S. 25f

Urverführung, Horror wiederholt das Kastrationstrauma und das Melodram spiegelt die Melancholie über den Verlust des Ursprungs.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 26.

4 Aspekte der Pornographie

4.1 Über die Schwierigkeit einer Definition

Das Brechen von Tabus und gesellschaftlichen Moralvorstellungen und der damit verbundenen Freiheit des Individuums stand im Fokus der Student*innenbewegung der 1960er-Jahre. Mit der „sexuellen Liberalisierung“ einher gingen aber auch die Mechanismen des freien Marktes. Der freie Umgang mit Sexualität brachte auch die Verbreitung von Pornographie mit sich.¹⁰⁶ In den vorangegangenen Kapiteln wurde vermehrt auf Sexualität in Zusammenhang mit dem Brechen von Tabus mit Fokus auf den weiblichen Körper als Träger von Lust und Angst eingegangen. Die filmische Darstellung von sexuellen Handlungen der Frau wird oft mit Pornographie assoziiert. In den Filmen von Carl Andersen spielt Sexualität eine tragende Rolle, dabei kommt es zu Szenen in denen detaillierte sexuelle Handlungen zwischen Frauen und Männern sowie zwischen Gleichgeschlechtlichen zu sehen sind, die oftmals als pornografisch zu verorten sind. Trotzdem kann man Andersens Filme nicht als „Porno“ bezeichnen. Aber was bedeutet Pornographie eigentlich? Das folgende Kapitel soll die Begriffsfindung bzw. Definition von Pornographie klären und die damit verbundene Diskussion um dargestellte Sexualität und Nacktheit anschneiden.

Der oft negativ und mit Scham behaftete Ausdruck Pornographie erweist sich in seiner Begriffsdefinition als komplex. Es gibt eine Vielzahl an unterschiedlichen Definitionen, welche aber fast immer in einem ideologischen Zusammenhang stehen. Georg Seeßlens schreibt in seinem Buch der „Pornographische Film“ über Geschichte und Entwicklung von Pornographie und greift auch die Thematik der Definitionsfindung auf.

„Eine Definition von Pornographie kann und darf es , wenn es nicht um Macht, sondern um Verstehen geht, nicht geben, schon weil der Vorwurf der Pornographie noch immer gerade gegen die benutzt worden ist, die Körper und Liebe gegen die Macht zu mobilisieren versucht haben. So werden wir uns in diesem Buch damit begnügen müssen, als Pornographie das zu bezeichnen, was von den Zeitgenossen so genannt wurde, was

¹⁰⁶ Amendt 1990, S. 23.

eine bestimmte Geste aus Abwehr, Faszination, Erregung und Empörung eine Angstlust-Geste, auslöst.“¹⁰⁷

Die wahrscheinlich am weitesten verbreitete und gängigste Definition des Genres gibt das Onlinelexikon Wikipedia wieder.¹⁰⁸

„die direkte Darstellung der menschlichen Sexualität oder des Sexualakts, in der Regel mit dem Ziel, den Betrachter sexuell zu erregen, wobei die Geschlechtsorgane in ihrer sexuellen Aktivität häufig bewusst betont werden. Darstellungsformen der Pornografie sind hauptsächlich Texte, Tonträger, Bilder und Filme“¹⁰⁹

Der Duden definiert vergleichsweise Pornographie detaillierter und zeigt, dass die negative Behaftung des Wortes schon aus seiner ursprünglichen griechischen Herkunft kommt:

„sprachlich, bildliche Darstellung sexueller Akte unter einseitiger Betonung des genitalen Bereichs und unter Ausklammerung der psychischen und partnerschaftlichen Aspekte der Sexualität. Zu griechisch pornográphos= über Huren schreiben, zu: pórné=Hure und grafie sprachliche, bildliche Darstellung sexueller Akte unter eindeutiger Betonung des genitalen Bereichs und unter Ausklammerung der psychischen und partnerschaftlichen Aspekte der Sexualität.“¹¹⁰

Eine andere Beschreibung findet sich im Oxford Englisch Dictionary: „aus griechisch graphos (Schrift oder Beschreibung) und pornei (Prostituierte) – daher Beschreibung des Lebens, der Sitten etc. von Prostituierten oder ihren Kunden.“

Anhand der verschiedenen Definitionen erkennt man, dass der Begriff Pornographie in seiner Komplexität nur schwer erfassbar ist. Bilder können je nach Empfinden des Betrachters als erotisch oder pornographisch wahrgenommen werden. Die Schwierigkeit der Begrifflichkeit von Pornographie machte schon 1964 Potter Stewart, Richter des obersten amerikanischen Gerichtshofs, mit seiner mittlerweile berühmt gewordenen Aussage „I know it when I see it“¹¹¹ klar. Die uneindeutige Sichtweise darauf was Pornografie eigentlich ist, zeigt sich auch bei Carl Andersen, dessen Filme oft in Verbindung mit Pornografie gebracht wurden, auf Grund ihrer expliziten und

¹⁰⁷ Seeßlen 1993, S. 13.

¹⁰⁸ Ich habe mich bewusst dafür entschieden die Definition von Pornographie laut Wikipedia zu verwenden. Das Onlinelexikon ist eine öffentlich zugängliche und weit verbreitete Quelle und erscheint mir in diesem Zusammenhang passend, da für die meisten Internetuser dies die erste Quelle der Begriffsdefinition ist.

¹⁰⁹ www.de.wikipedia.org/wiki/Pornografie; Zugriff am: 28.12.2014.

¹¹⁰ Duden 1980, S. 2022, siehe auch Williams 1995, S. 33.

¹¹¹ www.ecommercetimes.com/story/71402.html; Zugriff am: 2.1.2015.

realistischen Darstellung von sexuellen Handlungen. Zwar enthalten seine Filme Elemente welche pornografisch zu verorten wären, sie können jedoch im eigentlichen Sinn nicht als Porno bezeichnet werden.

Dem Genre der Pornographie wird oft vorgeworfen ein frauenfeindliches Bild zu erzeugen und eine patriarchale Sexualpolitik aufrecht zu erhalten, da das Genre die Geschlechterbeziehungen zwischen Mann und Frau beeinflusst.¹¹² Gleichzeitig muss Pornographie auch dahingehend betrachtet werden, dass die dargestellten Lüste und Machtverhältnisse auch den „allgemeinen moralischen Zustand einer Gesellschaft“¹¹³ spiegeln. Der Versuch von Moralist*innen und Feminist*innen Pornographie als „soziale Gesellschaftskrankheit“¹¹⁴ zu deklarieren, ist ähnlich zu sehen wie die Mystifizierung von Masturbation hinsichtlich der „Wurzel des Bösen“, wie es in den vergangenen Jahrhunderten der Fall war.¹¹⁵ Da Pornographie primär von Männern produziert, als auch konsumiert wird, sind sie es auch, die Entscheidungen treffen, was Pornographie und was Kunst ist. Viele Frauen sehen Pornographie nur in Zusammenhang mit Scham und der Verdinglichung ihres Geschlechts und setzten sich somit mit der Thematik nicht auseinander. Folglich sind Frauen in den verantwortlichen Entscheidungsregimen wenig präsent und haben somit wenig Einfluss auf Definition, Verbreitung und Einfluss des Genres.¹¹⁶ „Frauen haben, obwohl der weibliche Körper weitaus mehr, als der männliche Gegenstand pornographischer Darstellungen ist, in diesen Dingen nichts zu sagen.“¹¹⁷

4.2 PorNO vs. PorYes

Die deutsche Journalistin und Herausgeberin der feministischen Zeitschrift Emma¹¹⁸, Alice Schwarzer initiierte 1987 eine Kampagne gegen Pornographie mit dem Titel PorNo. Für Schwarzer ist Pornografie:

¹¹² Vgl. Amendt 1990, S. 26.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 26.

¹¹⁴ Schmidt 1986, S. 156.

¹¹⁵ Vgl. Amendt S. 26.

¹¹⁶ Vgl. Dane 1990, S. 9.

¹¹⁷ Ebd. S. 9.

¹¹⁸ Die Zeitschrift Emma wurde 1977 von der Feministin Alice Schwarzer gegründet. Sie fungiert seither als Chefredakteurin und Herausgeberin. Die ersten Ausgaben wurden aus privaten Mitteln von

„die verharmlosende oder verherrlichende, deutlich erniedrigende sexuelle Darstellung von Frauen oder Mädchen in Bildern und/oder Worten, die eines oder mehrere der folgenden Elemente enthält:

1. die als Sexualobjekt dargestellten Frauen/Mädchen genießen Erniedrigung, Verletzung oder Schmerz;
2. Die als Sexualobjekt dargestellten Frauen/Mädchen werden vergewaltigt – vaginal, anal oder oral;
3. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen werden von Tieren oder Gegenständen penetriert – in Vagina oder After;
4. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen sind gefesselt, geschlagen, verletzt, misshandelt, verstümmelt, zerstückelt oder auf andere Weise Opfer von Zwang und Gewalt.

Die Verbreitung, Sammlung oder Öffentlichmachung von Pornographie im Sinne der Absätze 1 bis 4 ist nur dann zulässig, wenn sie eindeutig gesellschaftskritischen Zwecken dient. Die Herstellung von Pornografie ist aber auch in diesem Fall unzulässig.“¹¹⁹

Die vorangegangene Aufzählung ist Teil des Gesetzesentwurfs gegen Pornographie, welcher ausgehend von der Zeitschrift Emma und Ex-Justiz Senatorin Peschel-Gutzeit erarbeitet wurde. Im Zuge der PorNo Kampagne wird Pornographie nicht in Zusammenhang mit Erotik oder Sexualität verstanden, sondern in „Verknüpfung von sexueller Lust mit Lust an Erniedrigung und Gewalt, in Text wie Bild. Alles andere hat nichts mit Pornographie zu tun.“¹²⁰ Feminist*innen sehen in dargestellter Pornographie eine Bedrohung der elementarsten Menschenrechte von Frauen. „Das Recht auf Würde oder Freiheit, auf körperliche Unversehrtheit oder Leben.“¹²¹ Die Frauenbewegung bezieht sich bei der Begriffsdefinition von Pornographie auf die griechische Herkunft des Wortes mit der Bedeutung Hure, von Prostituierten und ihren Kunden. Die Frauenbewegung um Alice Schwarzer sieht Pornographie nicht als Ausübung sexueller Handlungen, sondern immer in Zusammenhang mit Gewalt und der Entwürdigung der Frau. Pornographie wird nicht im Sinne von Sexualität sondern als Herrschaft verstanden. „Pornographie ist das schärfste Geschütz im Krieg der

Schwarzer und zwei Mitarbeiter*innen finanziert. Emma bezeichnet sich selbst als „politisches Magazin für Menschen“ beschäftigt sich jedoch überwiegend mit feministischen Themen.

¹¹⁹ Schwarzer 1994, S. 40.

¹²⁰ www.emma.de/artikel/gesetz-gegen-pornografie-begruendung-264423; Zugriff am: 30.12.2014.

¹²¹ www.emma.de/artikel/gesetz-gegen-pornografie-begruendung-264423; Zugriff am: 30.12.2014.

Geschlechter und ist die Propaganda des Frauenhasses.“ Alice Schwarzer beschreibt im Vorwort zur Buchausgabe von PorNo:

Was unter Pornographie verstanden wird? Nicht Nacktheit und Sexualität. Entscheidend für Pornographie sind weder Anstand noch die sogenannten guten Sitten. Entscheidend ist die Verknüpfung von Lust mit Gewalt. Pornographie degradiert Frauen zu Objekten, die diese Erniedrigung scheinbar auch noch genießen.¹²²

Die feministische Bewegung macht Pornographie (nach ihrer Definition) für die frauenfeindliche Haltung der Gesellschaft verantwortlich und glaubt, mit der Einführung eines Antipornographiegesetzes die patriarchalen Machtverhältnisse verändern zu können. Der bereits angeführte Aspekt, dass das Genre der Pornographie, auf Grund der hohen Nachfrage die moralische Einstellung der Gesellschaft widerspiegelt und somit Ursache und nicht Grund der patriarchalen Machtverhältnisse unserer Gesellschaft ist wird gänzlich ausgelassen. Trotz, feministischer und sexualpolitischer Bewegungen und damit verbundener Aufklärung ist es bis heute nicht gelungen, das Ungleichgewicht der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern aufzuheben. Eva Dane sieht darin den Grund, warum Pornographie ihrer Definition nach „die profitable Vereinnahmung des weiblichen Körpers zum Zweck der Erzeugung männlicher (Konsum)Lust“¹²³ ist.

Ob „die Geschlechterbeziehungen mit Hilfe von Gesetzen und staatlichen Vollzugsorganen“ zu regeln sind, ist fraglich. Günter Amendt sieht in dieser Forderung „jede Hoffnung auf emanzipatorische Veränderung“¹²⁴ als aufgegeben. Peter Gorsen sieht dies ähnlich; er schreibt Pornographie die Rolle „des Scheiterns und Misslingens von sinnlicher Emanzipation in der bestehenden Gesellschaft“¹²⁵ und bezweifelt die Sinnhaftigkeit von Gesetzen welche Pornographie verbieten, da sie nur die Darstellung, aber nicht ihre Ursachen beseitigen können.¹²⁶

Der Gesetzesentwurf gegen Pornographie, so wie er von Emma formuliert wurde, impliziert in Folge seiner Umsetzung eine Einschränkung der Presse- und

¹²² Schwarzer 1994, S. 11.

¹²³ Dane 1990, S. 29.

¹²⁴ Amendt 1990, S. 26.

¹²⁵ Gorsen zitiert nach Dane 1990, S. 276.

¹²⁶ Vgl. Dane 1990, S. 276.

Kunstfreiheit. Sexualität im Generellen, auch hinsichtlich von Erotik und Begehren, würde wieder überwacht und kontrolliert werden.¹²⁷ Das heißt also, die Gesellschaft würde sich mit der Festlegung und Verboten und Moralvorstellungen, welche vorschreiben was erlaubt ist, hinsichtlich Emanzipation und Sexualität zurückentwickeln. Die feministische Vorstellung von dargestellter Sexualität im Sinne des Gesetzesentwurfs der Kampagne PorNo würde die Nichtakzeptanz bzw. das Verbot verschiedener Künstler*innen und Kunstrichtungen implizieren. Peter Gorsen nennt namhafte Künstler*innen des 20. Jahrhunderts wie Marcel Duchamp oder Alfred Hridlicka, deren Werke keineswegs den feministischen Vorstellungen von Erotik entsprechen. „Sie verfallen alle dem feministischen Pornografieverdikt, da sie, rein inhaltlich und ikonographisch betrachtet, Macht-Ohnmacht-Verhältnisse zwischen Geschlechtern darstellen.“¹²⁸ Gorsen sieht in der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts eine Spiegelung der Lebensverhältnisse unserer kapitalistischen Gesellschaft. Dem Anspruch des „feministischen Humanismus“ kann nur ein sehr geringer Teil der aufklärerischen Modernen Kunst entsprechen.

Alle sollten daran interessiert sein und darauf hinwirken, dass die Kunst sich der humanistischen Aufklärung in der ganzen Breite ihrer möglichen Inhalte annimmt. Durch ein neues Gesetz kann die Kunst eingeschüchtert und kontrolliert, aber nicht wirklich überzeugt und gebessert werden. Mit seiner Gesetzesinitiative untergräbt der Feminismus seine eigene erfolgreiche Aufklärungsarbeit, streut Sand in den angelaufenen Pornographiediskurs der Geschlechter.¹²⁹

Entgegen der PorNo Bewegung, welche in Pornographie eine reine Demütigung und Herabwürdigung der Frau sieht, entwickelte sich eine sexpositive Fraktion mit dem Namen PorYes. Diese setzt sich für einen bewussten Umgang mit Pornographie ein und sieht darin auch Aspekte der Aufklärung sowie eine aufklärerische Funktion hinsichtlich Gesundheits- und Anatomiewissen, als auch „sexpositive Bilder und eine Bewusstsein schaffende pornografische Kultur.“¹³⁰

Der sexpositive Feminismus definiert seine Grundlinien folgendermaßen:

¹²⁷ Vgl. Gorsen 1990, S. 61.

¹²⁸ Ebd. S. 65.

¹²⁹ Ebd. S. 68.

¹³⁰ Mérit 2014 S. 8.

1. „Sexuelle Freiheit ist Bestandteil der allgemeinen Freiheitsbestrebungen. Dazu gehört freier Zugang zu sexuellen Informationen für alle.
2. Einvernehmliche sexuelle Aktivitäten zwischen Erwachsenen, woran es eine unendliche Vielfalt gibt, bedürfen keiner Regelung und keiner Bewertung von außen.
3. Sexualität ist wie Geschlecht, Identität und letztlich auch Anatomie kulturell konstruiert“.¹³¹

Die angeführten Kriterien wurden auch durch die zunehmende Verbreitung der Gender und Cultural Studies präsenter. Pornographie ist mittlerweile zu einem ernst zu nehmenden Forschungsfeld herangewachsen. 2014 gründeten zwei britische Professorinnen der Medienwissenschaft die akademische Zeitschrift *Porn Studies*, welche vierteljährlich herausgegeben wird.¹³²

4.3 Die moralischen und aufklärerischen Elemente von Pornographie

Feminist*innen sehen Pornographie als extremes Beispiel für all das, was sie über die Positionierung der Frau schon im klassischen Hollywoodkino bemängeln: eine sexistische Darstellung der Frau, die primär Männer ansprechen soll, Voyeurismus, Sadismus in Form von Bestrafung für sexuelle Aktivität, die Fetischisierung des weiblichen Körpers sowie die „absolute Verdinglichung des weiblichen Filmkörpers zum Objekt männlichen Begehrens.“¹³³

Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams steht dieser Ansicht kritisch gegenüber. Sie sieht, dass die „Verdinglichung der Frau“ in der Pornographie nicht so eindeutig illustriert werden kann, wie von den Feminist*innen angenommen wird und betrachtet die vormals so eindeutigen Bilder als überaus widersprüchlich.

Pornographie hat es sich zur Aufgabe gemacht das Empfinden von Lust, besonders die der Frau visuell darzustellen, scheitert jedoch kläglich in der Umsetzung.¹³⁴ „Es zeigt sich, dass der harte Pornofilm vor allem eine Schwierigkeit hat, nämlich visuelles Wissen weiblicher Lust darzustellen.“¹³⁵ Williams schreibt dem Genre der

¹³¹ Ebd. S. 8.

¹³² Vgl. www.tandfonline.com/toc/rprn20/current#.VM1Uw1a8dd0; Zugriff am: 15.1.2105.

¹³³ Williams 1995, S. 8.

¹³⁴ Vgl. Ebd. S. 8.

¹³⁵ Ebd. S. 8.

Pornographie weniger eine sexistische, frauenfeindliche Rolle zu, als vielmehr eine aufklärerische Funktion, welche die Macht hat, die patriarchale Ordnung zu verändern.

„Das Wissen, wie Macht und Lust in Diskursen funktionieren, in denen der weibliche Körper Gegenstand des Wissens ist, kann wertvolle Hilfe leisten, wenn es darum geht, an der Dominanz männlicher Macht und Lust in der Kultur im allgemeinen, und sogar in diesem männlichsten aller Filmgenres etwas zu ändern.“¹³⁶

Der Feminismus sieht in der Pornographie die „Verdinglichung der weiblichen Körperzensur zur Befriedigung männlicher Lust“. In anderen Worten wird die Frau zum sexualisierten Objekt gemacht, welche mit der Inszenierung ihres Körpers dazu dient, die männliche Lust zu befriedigen und dies erfolgt auf obszöne und sexistische Art.¹³⁷

Williams betont in ihrem Text, dass Pornographie nicht nur als Überbegriff für männliche Lust gelesen werden darf, sondern auch für eine aufklärerische und verteidigende Rolle in Bezug auf sexuelle Minderheiten wie Homosexualität, Bisexualität oder Sadomasochismus einnimmt. Sie beschreibt Pornographie als „treibende Kraft, die früher verborgene Sexualitäten zum Ausdruck bringt“. ¹³⁸ Gleichzeitig widerlegen diese „anderen“ Formen von Sexualität den Ansatz, dass Pornographie mit dem „männlichen Blick“ einhergeht. So lässt sich weder der Schwulenporno auf einen „männlichen Blick“, der auf einem weiblichen Objekt ruht, noch der lesbische Porno mit diesem Ansatz in Verbindung bringen. ¹³⁹ Am eindeutigsten geht dies beim bisexuellen Porno hervor, „der bisexuelle Porno, dem es darum geht, einen weiblichen Blick auf männliche Paare auszudrücken, widerlegt die heterosexuelle Auffassung davon, wie Begehren funktioniert, noch gründlicher.“¹⁴⁰

Besonders das Anschauen von lesbischen Pornos wird von Männern oft mit der Begründung einer aufklärerischen Funktion („wie funktioniert das denn bei denen“) gerechtfertigt.¹⁴¹ Hinzu kommt, dass in vielen Pornos mit lesbischen Szenen die Frauen am Ende doch ihre „wahre Befriedigung“ von einem Mann erfahren. Das heißt also, die aufklärerischen Inhalte dienen am Ende doch wieder der Aufrechterhaltung der

¹³⁶ Ebd. S. 9.

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 11.

¹³⁸ Ebd. S. 12.

¹³⁹ Vgl. Ebd. S. 13.

¹⁴⁰ Ebd. S. 13.

¹⁴¹ Vgl. Sheldon 1980, S. 109.

patriarchalen Ordnung. „Das ursprünglich lesbische Liebesverhalten wird ganz in den Dienst der Heterosexualität gestellt.¹⁴²“ Als Beispiel hierfür nennt Caroline Sheldon den Softporno „Emanuela“, in dem die lesbische Liebe ausprobiert wird, am Ende aber doch die Heterosexualität siegt. Die junge Emanuela kommt als heterosexuelle Frau in der Villa ihres Ehemanns in Thailand an und wird einer „sexuellen Erziehung“ unterzogen (dem Zuschauer steht es frei sich mit dem Erzieher oder der Erzogenen zu identifizieren). Rasch beginnt sie sich unabhängig von ihrem Mann sexuell auszuprobieren. Sie masturbiert zusammen mit einer Freundin und lässt sich von einer älteren ihr überlegenen Frau verführen. Schließlich verliebt sie sich in eine geheimnisvolle Schönheit und brennt mit ihr durch. Die Liebe zu dieser anderen Frau hält jedoch nicht lange und so kehrt sie zu ihrem Ehemann zurück. Ihre sexuelle Erziehung wird im Zuge der Einführung in den Masochismus erweitert und zum Höhepunkt gebracht. Die Botschaft des Films ist ganz klar, Sieg der heterosexuellen Liebe. Homosexuelle Phasen werden als eine „Durchgangsphase auf dem Weg zur echten Erfüllung“¹⁴³ dargestellt.

Sex zwischen Frauen ist auch ein Element, das sich in den Filmen von Carl Andersen immer wieder finden lässt. In der Filmanalyse von „Chien Fuck“ wird auf Andersens Inszenierung von Sex zwischen Frauen genauer eingegangen, da sich auch hier die Botschaft lesbischer Erfahrungen als Phase finden lässt, die sich jedoch am Ende zu Gunsten der Heterosexualität auflöst.

Die Suche nach Theorien, welche das Genre Pornographie bestmöglich ergründen bzw. erklären, impliziert eine Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse. Sigmund Freud und Jaques Lacan haben wichtige Positionen und Erklärungen über „Sexualität, Phantasie und Begehren“ geliefert. Jedoch ist es vonnöten diese Erklärungen kritisch zu hinterfragen, da sie „auf einer gewissen Ebene das Geschichtliche und Soziale vernachlässigen und ein hermetisch geschlossenes Erklärungssystem akzeptieren, das auf dem Mangel des Penis bei der Frau und der Hegemonie heterosexuellen Begehrens basiert.“¹⁴⁴

¹⁴² Ebd. S. 109.

¹⁴³ Ebd. S. 109.

¹⁴⁴ Williams 1995, S. 16.

Genauso wichtig, um die dargestellte Pornographie zu verstehen, sind neben den Vertreter*innen der Psychoanalyse, neue Sexualhistoriker*in wie z.B. Michel Foucault, welche Aufschluss zur Ergründung der historischen Umstände geben, „in denen sich die materiellen Körper befinden, die in der Mühle miteinander wetteifernder Diskurse von Wissen, Macht und Lust verfangen sind“.¹⁴⁵ Jedoch schließen ihre Theorien, die für das Genre als wichtig zu verortenden Triebe des Begehrens und der Phantasie aus. Bezugnehmend auf die Frau schweigen sich beide Theoriesysteme in auffälliger Weise über Sexualität, Phantasien, Begehren und Erfahrungen“¹⁴⁶ aus. Dieses Unvermögen der Darstellung des Empfindens weiblicher Lust, „außerhalb der vorherrschenden männlichen Ökonomie“ ist eine Konstante, welche sich durch die gesamte Geschichte der Sexualität zieht.¹⁴⁷

Pornographie wird bis heute primär als typisch männliches Genre angesehen und soll all das symbolisieren, was „Frauen an der männlichen Macht zuwider ist.“¹⁴⁸

4.4 Gertrud Koch – „Das Geheimnis des verschwundenen Phallus und der anderen Art der Frau“

Pornographie ist und bleibt ein umstrittenes Thema. Obwohl ein Großteil der Menschen schon einmal Erfahrungen mit dem Genre gemacht haben, trauen sich die wenigsten dies zuzugeben, da es als gesellschaftlich verwerflich gilt, sich dieser subversiven Bilder zu bedienen. Der Pornographische Film wird oft mit dem Vorurteil der Ausübung von Perversionen oder sadistischen Leidenschaften in Verbindung gebracht. Beispielsweise jemand, der sich sadistische Pornos anschaut, wird es auch im realen Leben lustvoll empfinden eine Frau zu quälen, foltern oder zu vergewaltigen. Diese weit verbreitete Annahme, dass Film direkten Einfluss auf die Ausübung menschlichen Verhaltens hat, gilt jedoch als nicht bewiesen!¹⁴⁹ Die Kritik am pornographischen Film kommt primär aus zwei verschiedenen Lagern. Zum einen kritisieren die Moralist*innen die „Aushöhlung bestehender Normen“¹⁵⁰. Sie sehen in

¹⁴⁵ Ebd. S. 16.

¹⁴⁶ Ebd. S. 16.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 26.

¹⁴⁸ Ebd. S. 27.

¹⁴⁹ Vgl. Koch 1989, S. 117.

¹⁵⁰ Ebd.

der Pornographie das Aufgreifen eines gesellschaftlichen und moralischen Tabus, der Darstellung sexueller Lust und Leidenschaft.

Zum anderen werfen Feminist*innen dem Genre vor, ausschließlich die männliche Sexualität darzustellen, welche sich auf patriarchale Mythen und Muster stützt und somit verfälschte Bilder produziert. Es gilt dies zu durchbrechen, um das „phallozentrische Primat herrschender Sexualorganisation“¹⁵¹ aufzulösen.

In diesem Punkt sind sich Feminismus und Psychoanalyse einig; der Pornofilm verkörpert das männliche Primat.¹⁵² Damit bezieht sich Gertrud Koch auf die Analysen von Sigmund Freud, der sich auf einen Zusammenhang zwischen Schaulust und Kastrationsangst bezieht. Im Sinne der Kastrationsangst wird davon ausgegangen, dass bei der ersten Konfrontation des männlichen Kind mit dem nackten weiblichen Körper, das Kind verwundert und irritiert ist über den nicht vorhandenen, fehlenden Penis. Diese Verwunderung kann sich in Angst weiterentwickelt und zur Vermutung dass die Frau Opfer von Kastration wurde. Eine andere Option den Penis der Frau zu erklären, ist die Annahme, dass sie ihren Penis versteckt hält. Daraus resultiert die immer wiederkehrende Untersuchung des weiblichen Körpers, um dem Mysterium des verschwundenen Penis aufzuklären.¹⁵³ Koch sieht das Pornokino in der Lage dieses in der Kindheit entstandene Mysterium aufzuheben: Denn so ist der Blick und die damit verbundene Suche nach dem nackten Frauenkörper gewährleistet und durch die Zurschaustellung vieler funktionstüchtiger Penisse wird die Angst vor Kastration auf Grund der „phallischen Omnipotenz“¹⁵⁴ verringert. „Die rastlose Suche nach etwas, was nicht zu finden ist, der Phallus der Frau, geht also einher mit einer kompensatorischen Beschwichtigung durch das Zurschaustellen von Erektion und Potenz.“¹⁵⁵

Der Penis und die Ejakulation gelten als Beweis vom Höhepunkt der Lust; diese Lust kann somit nur von einem Mann verbildlicht werden. Der weibliche Orgasmus kann nur indirekt dargestellt werden, da die Frau keine sichtbaren Geschlechtsteile hat, die diese Lust zum Ausdruck bringen können. Gertrud Koch beschreibt diese Nichtsichtbarkeit sehr treffend mit folgenden Worten: „Der Ort, an dem die Frau den

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 118.

¹⁵³ Vgl. Ebd. S. 118.

¹⁵⁴ Ebd. S. 118.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 118.

Phallus hat und den Orgasmus haben soll, ist ebenso wenig sichtbar wie der gespenstische Phallus, den der Mann bei ihr sucht.“¹⁵⁶

Dieser geheime Ort, um den sich so viel dreht, wird im pornographischen Film zwar nicht sichtbar, Gertrud Koch führt aber als Beispiel der sprachlichen Sichtbarmachung einen Text von Steven Marcus an, der den weiblichen Körper als Landschaft beschreibt:

„Weiter unten verengt die Szenerie die Perspektive. Rechts und links ragen zwei glatte, weiße Bergkämme empor. Dazwischen, gleichsam in ihrem Zenit steht ein dunkler Wald. Wir sind im Mittelpunkt unserer Reise angelangt. Der dunkle Wald (manchmal wird er auch Dickicht genannt) hat eine dreieckige Gestalt. Er ähnelt einem Deckel aus Zedernholz, und in seiner Mitte öffnet sich eine dunkle Schlucht. In dieser Schlucht sind alle Wunder der Natur versammelt. An ihrem Eingang hängt ein rosiger Stalaktit, der seine Form, Größe und Farbe je nach den Bewegungen der Gezeiten im Innern der Schlucht verändert. Die Schlucht selbst ist reich an Höhlen, die unermesslich sind, an Grotten, Nestern, Schründen und Rinnsalen – eine komplette innere Landschaft. Das Klima ist warm, aber feucht. Gewitter sind in dieser Gegend häufig, ebenso Erdbeben und Wolkenbrüche. Die Wände der Schlucht ziehen sich bisweilen mit rhythmischer Gewalt zusammen; dann verdoppeln die salzigen Ströme, die das Gelände durchschneiden, ihre Fluten. Dies ist der Mittelpunkt der Erde, die wirkliche Heimat der Menschheit.“¹⁵⁷

Der Phallus repräsentiert für den männlichen Zuschauer im Pornofilm nicht nur das Empfinden von Lust, sondern ist auch ein Ausdrucksmittel, welches die Angst vor „dem anderen Geschlecht“ der Frau nehmen soll, denn er bestätigt das „unbeschädigte Überleben“ nach dem Kontakt mit der vermeintlich bedrohlichen Vagina.¹⁵⁸ Koch schreibt dem Pornofilm eine gewisse aufklärerische Funktion in Bezug auf Auflösung der Urangst, der Kastrationsangst, zu. Gleichzeitig räumt sie aber auch ein, dass diese Aufarbeitung der Urangst nur auf Kosten der Frauen möglich ist.

Die Wahl der naturalistischen Darstellungsform hat im pornographischen Film also auch den Sinn, sinnliche Gewissheit in Bezug auf die Urangst zu gewähren, dafür wird die Lust der Frau geopfert, die den Orgasmus markieren muss, wenn der Penis bereits nicht mehr in ihr ist.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ebd. S. 119.

¹⁵⁷ Marcus zitiert nach Koch 1989, S. 120

¹⁵⁸ Vgl. Koch 1989, S. 120.

¹⁵⁹ Ebd. S. 120.

5 Philosophische und Psychologische Theorien über Weiblichkeit und Sexualität

5.1 Simone de Beauvoir – Das andere Geschlecht

In ihrem Werk „Das andere Geschlecht“ beschäftigt sich Simone de Beauvoir mit der Ursache des „Andersseins“ der Frau und der damit verbundenen gesellschaftlichen Stellung. Die Gründe dieser Sichtweise sieht sie in Traditionen, Mythen und Religionsauslegungen, welche sich über Jahrtausende aufrecht erhalten haben. Das 1949 in Frankreich erschienene Buch gilt als elementares Werk der feministischen Literatur. Beauvoir bekannte sich selbst erst 1972 offiziell als Feministin und unterstützte die Bewegung „Mouvement de libération des femmes“ (MLF), zu deren Mitgliedern auch Alice Schwarzer zählte. In weiterer Folge bekannte sie sich zu der „Notwendigkeit einer autonomen, von der Linken unabhängigen Frauenbewegung und kritisierte die Genossen (...)“¹⁶⁰ In den vorangegangenen Jahren hatte sie sich vom Feminismus distanziert und argumentierte für eine „autonome Lösung der Frauenfrage innerhalb des Sozialismus.“¹⁶¹ Bis heute beziehen sich zahlreiche Philosoph*innen, Feminist*innen und Intellektuelle wie z. B. Judith Butler oder Molly Haskell auf Beauvoirs Schrift. Mit der Aussage „nicht jeder weibliche Mensch ist zwangsläufig eine Frau. Man kommt nicht als Frau zur Welt sondern wird es“,¹⁶² deklariert Beauvoir als einen wesentlichen Gesichtspunkt der „Gender Studies“¹⁶³. Die Ursachen für das Anderssein der Frau sucht sie in Religion, Geschichte und Biologie. Sie beschreibt, wie es zu der immerwährenden Unterdrückung der Frau im Laufe der Jahrhunderte gekommen ist. Beauvoir sieht die Gründe der Diskriminierung der Frau ähnlich wie bei Menschen mit dunkler Hautfarbe. Beide Gruppen werden auf Grund ihrer optischen Andersartigkeit skeptisch begutachtet und an den Rand gedrängt.

¹⁶⁰ Schwarzer 2007, S. 17.

¹⁶¹ Ebd. S. 17.

¹⁶² Beauvoir 1968, S. 253.

¹⁶³ Gender Studies: „Forschungsrichtung, die die Beziehung zwischen den beiden Geschlechtern unter soziokulturellen Aspekten untersucht“ Vgl. www.duden.de/suchen/dudenonline/Genderstudies Zugriff am 1.10.2014

Die patriarchale Macht beginnt schon im französischen Sprachgebrauch: Homme ist nicht nur der Mann, sondern bezeichnet den Menschen an sich. Die menschliche Kreatur ist also gleichzusetzen mit einem Mann. Spricht man von der Menschheit, ist indirekt von Männern die Rede, was zu einer unterbewussten Ungleichstellung der Frau führt.¹⁶⁴ Eine Frau muss sich immer wieder aufs Neue als Frau deklarieren; ein Mann muss sich nicht als Individuum eines bestimmten Geschlechts vorstellen, denn es ist offensichtlich, dass er ein Mann ist. Diese Selbstbestimmtheit geht so weit, dass die Frau nur in ihrer Wirkung auf den Mann wahrgenommen wird. „Die Menschheit ist männlich, und der Mann definiert die Frau nicht an sich sondern in Beziehung auf sich: sie wird nicht als autonomes Wesen angesehen.“¹⁶⁵ Diese Sichtweise geht viele Jahrtausende in der Menschheitsgeschichte zurück. Schon Aristoteles betrachtet die Frau mit großer Skepsis ob ihrer Andersartigkeit und setzte diese mit Unvollkommenheit gleich. „Das Weib ist Weib durch das Fehlen gewisser Eigenschaften. Wir müssen das Wesen der Frauen als etwas betrachten, was an einer natürlichen Unvollkommenheit leidet.“¹⁶⁶ Diese Unvollkommenheit geht oft mit Minderwertigkeit einher, so wird die Frau auch in vielen Religionsformen als minderwertig gesehen. Der heilige Thomas bezeichnete die Frau als „verfehlter Mann“ ein „zufälliges Wesen“¹⁶⁷ und im Judentum heißt es im Morgengebet „Gelobt seist du, Gott, unser Herr und Herr aller Welt, der mich nicht zu einem Weibe gemacht hat.“¹⁶⁸ Der Mann steht für Vollkommenheit, etwas Positives, ihm wird eine aktive Rolle zugeschrieben. Die Frau hingegen symbolisiert Unvollkommenheit; sie steht für Passivität.

Beauvoir kritisiert, dass es im Laufe der Geschichte nie zu einer Solidarisierung der Frauen gekommen ist. Zwischen unterschiedlichen Religionen oder Ethnien besteht ein gewisses Solidaritätsgefühl; zwischen Frauen kam es aber lange nicht zu einem Bündnis dieser Art. Eine Frau wird sich eher mit einem Mann ihrer Gesellschaftsschicht identifizieren als mit einer Frau aus einem anderen Milieu.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 10.

¹⁶⁵ Ebd. S. 10.

¹⁶⁶ Ebd. S. 10.

¹⁶⁷ Ebd. S. 10.

¹⁶⁸ Ebd. S. 15.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 13.

Noch weiter geht diese männliche Glorifizierung in der Psychoanalyse. Beauvoir kritisiert Sigmund Freuds Bestimmung der Frau dahingehend, dass er sich an der männlichen Beschreibung orientiert und nur einzelne Aspekte abgeändert hat.

„Freud hat sich um die Bestimmung der Frau nicht besonders gekümmert: ganz offenbar hat er ihre Beschreibung – ganz nach dem Muster der des Mannes vorgenommen und nur einzelne Züge geändert.“¹⁷⁰

Für Freud bleibt die Libido etwas männliches, ob sie nun beim Mann oder bei der Frau auftritt. Er deklariert Frauen, bei denen es zum Orgasmus kommt, männlich ausgerichtet zu sein und gesteht der Entwicklung weiblicher Sexualität zwar eine eigenständige Rolle zu, sieht aber keine Notwendigkeit einer weiteren Untersuchung. Freud erkennt und beschreibt aber einen essenziellen Unterschied zwischen der weiblichen und männlichen Erotik: Während die männliche Erotik sich ausschließlich im Penis lokalisiert, arbeitet die weibliche Erotik mit zwei unterschiedlichen Systemen. Das Klitoräre Stadium entwickelt sich während der Kindheit, während sich später nach der Pubertät das vaginale etabliert.

„Wenn der Knabe zur genitalen Stufe gelangt ist, ist seine Entwicklung vollendet; er muss von der auto-erotischen Haltung, in der die Lust nur ein subjektives Ziel ist, zu einer hetero-erotischen gelangen, die die Lust an ein Objekt heftet, das normalerweise die Frau ist. (...)“¹⁷¹

Freud sieht die weibliche Sexualität nicht nur als weitaus komplexer als die männliche an, sondern erkennt in ihr auch einen Nährboden für potenzielle Neurosen. Diese können auftreten, wenn die Frau in der ersten sexuellen Phase, also der klitorären, steckenbleibt. Beauvoir kritisiert an Freuds Aussagen, dass er sich nur auf das männliche Modell bezieht und setzt somit voraus, dass die Frau sich als verstümmelten Mann sieht. Sie wirft Freud vor, die weibliche Libido nicht eigenständig zu betrachten; die Libido „muss ihm also notwendigerweise als eine komplexe Abart der allgemeinemenschlichen Libido erscheinen“.¹⁷²

Die weibliche Sexualität wird nicht nur mystifiziert sondern als andersartig im negativen Sinn deklariert. Besonders angsteinflößend für Männer ist die weibliche

¹⁷⁰ Ebd. S. 51.

¹⁷¹ Ebd. S. 52.

¹⁷² Ebd. S. 52.

Menstruation. Schon in früheren Religionen wurde der Kontakt mit dem „anderen Geschlecht“ während dieser Tage untersagt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Mann bewusst oder unbewusst von der Stärke des „anderen Geschlechts“ weiß und Angst um seine patriarchale Herrschaft hat. Beauvoir schreibt:

Die Sühnevorschriften verlangen von Männern, die Geschlechtsbeziehungen mit einer Frau während ihrer Menstruation aufgenommen hatten, fünfzig Tage Buße. Da man dem weiblichen Prinzip in diesen Tagen ein Höchstmaß an Entfaltung zuschreibt, fürchtet man, dass es bei intimer Berührung über das männliche triumphieren könnte.¹⁷³

Diese Unterdrückung geschieht aus Angst heraus, denn den Frauen wird eine nicht berechenbare Kraft zugeschrieben und somit bleibt dem Mann als einziger Ausweg die Unterdrückung und somit Nichtausübung dieser potenziellen Kräfte.

In der Unterdrückung und damit verbundenen Passivität sieht Beauvoir mitunter als Grund der Liebe zwischen Frauen. Sie sieht eine gewisse Homosexualität bei Frauen von Natur aus gegeben, da junge Mädchen die „Durchdringung, die Herrschaft des Mannes fürchten“, lehnen sie den männlichen Körper ab. Der weibliche Körper wird sowohl für die junge Frau wie auch für den Mann Objekt des Verlangens. „Die Homosexualität der Frau ist unter anderem ein Versuch, ihre Autonomie mit der Passivität ihres Körpers in Einklang zu bringen. Und wenn man schon die Natur heranzieht, kann man sagen, dass jede Frau von Natur homosexuell ist.“¹⁷⁴

Für den Mann vermitteln lesbische Frauen einen sexuellen Reiz, da er sich zum weiblichen Körper hingezogen fühlt und somit verkörpern zwei sich liebende Frauen einen noch größeren Reiz. Der Mann fühlt sich weitaus mehr von einer aktiven und autonomen heterosexuellen Frau abgestoßen als von einer passiven homosexuellen.¹⁷⁵ Beauvoir selbst lebte eine offene Beziehung mit Jean-Paul Sartre¹⁷⁶. Das Paar wurde für viele Generationen zum Vorzeigemodell freier Liebe. Beide lebten ihre Sexualität offiziell auch mit anderen Partnern aus, Beauvoir war bekenntend bisexuell.¹⁷⁷

¹⁷³ Ebd. S. 163.

¹⁷⁴ Ebd. S. 383.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 384.

¹⁷⁶ Jean-Paul Sartre, französischer Philosoph, Schriftsteller und wichtiger Intellektueller des 20. Jahrhunderts.

¹⁷⁷ Vgl. Schwarzer 2007 S. 21.

5.2 Michel Foucault – „Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit“

Auch der französische Philosoph Michel Foucault setzte sich intensiv mit dem Zusammenspiel von Sexualität und Macht auseinander. Das erste seiner drei Werke in der Reihe „Sexualität und Macht“ erschien 1976 unter dem Titel „Der Wille zum Wissen.“

Anders als Beauvoir legt Foucault sein Augenmerk nicht auf die Unterdrückung der Frau sondern auf die Unterdrückung der Sexualität, welche sich im Lauf der Geschichte entwickelt hat. Foucault wirft die Frage auf, ob sich der heutige „moderne Mensch“ nach zwei Jahrhunderten, in denen Sexualität unterdrückt wurde, endlich davon gelöst hat. Als Möglichkeit der Befreiung dieser Repression und ihrer Verbindung von Macht, Wissen und Sexualität sieht Foucault in der „Überschreitung der Gesetze, eine Aufhebung der Verbote, einen Einbruch der Rede, eine Wiederherstellung der Lust im Wirklichen und eine vollkommen neue Ökonomie in den Mechanismen der Macht.“¹⁷⁸

Diese von Foucault geforderten Kriterien lassen sich in den filmischen Darstellungsformen von Carl Andersen wiederfinden. So weisen seine Filme Elemente der genannten Befreiung von Unterdrückung auf wie beispielsweise die freizügige Ausübung weiblicher Sexualität in „I was a Teenage Zabbadoing“.

Foucault die Repressionshypothese, welche davon ausgeht, dass sich der Umgang mit Sexualität im Laufe der Geschichte von einem offenen Thema hin zur Repression entwickelt hat. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts war der Umgang mit Sexualität und Lust ein freimütigerer.

„Die Codes für das Rohe, Obszöne oder Unanständige waren recht locker, verglichen mit denen des 19. Jahrhunderts. Direkte Gesten, schamlose Reden, sichtbare Überschreitungen, offen zur Schau gestellte und bunt durcheinandergewürfelte Animationen, gewitzte Kinder, die unter dem Gelächter der Erwachsenen ungeniert und ohne Aufsehen zu erregen herumstreuten.“¹⁷⁹

Foucault sieht mit dem Beginn des viktorianischen Zeitalters eine Veränderung im Umgang mit Sexualität dahingehend, dass Sex nur noch von monogamen,

¹⁷⁸ Foucault 1983, S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 11.

heterosexuellen verheirateten Paaren zum Zwecke der Fortpflanzung ausgeübt werden darf. Diese Sichtweise entwickelte sich zur Norm und somit auch zum Gesetz. Diejenigen, die sich diesem Gesetz nicht beugen wollten, wurden als Anormal begriffen und mussten mit Konsequenzen rechnen.¹⁸⁰

Die Repression ist in diesem Sinne nicht nur als Verbot zu sehen, sondern impliziert auch den Befehl des Schweigens und in weiterer Folge der Inexistenz. Dies geht so weit, dass die Botschaft vermittelt werden soll, dass es über Sexualität „nichts zu reden, zu sehen oder zu wissen gibt.“¹⁸¹ Die Repression der Sexualität wird, so die Vertreter der Repressionshypothese, in Zusammenhang mit dem Aufkommen des Kapitalismus und der Unvereinbarkeit von Sexualität und Arbeit. „Wenn der Sex mit solcher Strenge unterdrückt wird, so deshalb, weil er mit einer allgemeinen und intensiven Arbeitsordnung unvereinbar ist“.¹⁸² In einer Epoche in der die Ausbeutung der Arbeitskräfte zur Norm wurde, konnte man nicht zulassen, dass das Volk seine sexuellen Lüste auslebte.¹⁸³

Foucault sieht die Repressionshypothese kritisch und nennt drei schwerwiegende Einwände: Er hinterfragt die historische Evidenz der Repression des Sexes als Ausgangspunkt für diese Hypothese; sein zweiter Einwand ist die Frage, ob die Mechaniken der Macht, wie Verbote oder Zensur im Wesentlichen zur Ordnung der Unterdrückung beigetragen haben. Als dritten Einwand hinterfragt Foucault, ob der gegen Unterdrückung gerichtete Diskurs nicht selbst Teil des historischen Netzes ist, das er anklagt.¹⁸⁴ Foucault geht es bei seinen Einwänden nicht darum, die „Repressionshypothese“ zu widerlegen oder Gegenhypothesen aufzustellen, sondern vielmehr geht es ihm darum aufzuzeigen, dass „sie in einer allgemeinen Ökonomie der Diskurse über den Sex anzusiedeln“¹⁸⁵ sind.

Warum hat man von der Sexualität gesprochen, was hat man davon gesagt? Welche Machtwirkungen wurden von dem Gesagten ausgelöst? Welche Verbindungen gab es zwischen den Diskursen, den Machtwirkungen und den Lüsten, die sie besetzten? Welches Wissen bildete sich darüber? Kurz, es geht darum das Regime von Macht – Wissen – Lust in

¹⁸⁰ Vgl. Ebd.

¹⁸¹ Ebd. S. 12.

¹⁸² Ebd. S. 13.

¹⁸³ Vgl. Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 17.

¹⁸⁵ Ebd. S. 18.

seinem Funktionieren und in seinen Gründen zu bestimmen, das unserem Diskurs über die menschliche Sexualität unterliegt.“¹⁸⁶

5.3 Das Gesellschaftssystem des Paternismus und Maternismus

Georg Seeßlen und Claudius Weil beziehen sich in ihrem Buch „Ästhetik des erotischen Kinos“ auf das aus der Psychologie und Ethnologie entstandene System des Paternismus und Maternismus, um die Gesellschaft hinsichtlich ihres Sexus und Ökonomie zu verorten. Die Gruppierungen stehen für eine Identifikation mit Vater- bzw. Mutterfigur und den damit einhergehenden Folgen hinsichtlich Sexualität und Machtempfinden. Ob diese Einteilung dem heutigen Verständnis der Komplexität verschiedener Gesellschaftsformen entspricht ist fragwürdig. Das genannte System soll mehr als „Beschreibung zweier gegenläufiger Tendenzen“¹⁸⁷ in Zusammenhang mit dem Verständnis von Erotik hinsichtlich ihres sozialgeschichtlichen Hintergrundes verstanden und hinterfragt werden. Bezüglich der Identifikation stellen die beiden Gruppierungen eine Lösung des Ödipuskonfliktes dar.¹⁸⁸

„Das Kind kann an seiner Mutter hängen und seinen Vater als Eindringling hassen – dies ist die Situation, aus der Mutteridentifizierung entsteht; oder es kann auf den Vater fixiert sein und die Mutter als Verführerin hassen – die Grundlage der Vateridentifizierung“¹⁸⁹

Aus diesen Identifikationsformen ergeben sich verschiedene Denk- und Verhaltensweisen der jeweiligen Charaktere: Der paternistische Charakter welcher geprägt ist von „sexueller Intoleranz und einer Tendenz zur Beschneidung der Rechte der Frau“,¹⁹⁰ da er vom Weiblichen Gefahr ausgehen sieht. In Folge dieser Bedrohung entsteht der Trieb die Frau zu entmachten und somit für den Mann ungefährlich zu machen.

¹⁸⁶ Ebd. S. 18.

¹⁸⁷ Seeßlen 1978, S. 26.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd.

¹⁸⁹ Taylor zitiert nach Seeßlen 1978, S. 26.

¹⁹⁰ Ebd. S. 27.

„Die politische Entmündigung der Frau ist die erste Voraussetzung für eine solche Gesellschaftsform. Einem paternistischen Mann mag die Frau sowenig als gleichwertig oder gar gleichartiger Partner vorstellbar sein, wie ihm weibliche Sexualität anders als sündhaft, gefährlich und verschlingend vorkommen kann. Die kulturellen Anstrengungen und die religiösen Systeme werden folgerichtig in hohem Maße darauf ausgerichtet sein, Weiblichkeit niederzuhalten, Furcht und Aggressionen ihr gegenüber zu legitimieren.“¹⁹¹

Diese bedrohliche Haltung gegenüber der Frau entwickelt sich „innerhalb der sozialen und erotischen Prägephase“, in der das Kind die Mutter als Bedrohung bzw. Konkurrenz hinsichtlich der Beziehung zum Vater empfindet. Daraus resultiert die Gleichsetzung der Frau mit „dem Bösen“ an sich und somit das Bestreben sie mit allen Mitteln unter Kontrolle zu halten. Der paternistisch geprägte Mann wird somit „seine Sexualität mit allerlei Tabus und rituellen Legitimationen umgeben, die es ihm erleichtern sollen, das Gefühl von Herrschaft über das Weib in der Sphäre der Sexualität wie in der Kultur aufrechtzuerhalten.“¹⁹²

Er verortet Frauen in zwei verschiedenen Gruppierungen: Zum einen verweist er auf das Bild der Mutter, welches er wie eine Heilige verehrt, da sie für ihn keine Bedrohung darstellt; zum anderen sieht er die Frau als Hure, welche für potenzielle Gefahr steht und somit sexuell unterdrückt werden muss.

Bei der paternistisch geprägten Frau kommt es zur Unterdrückung ihrer eigenen Sexualität bzw. in weiterer Folge zur Ablehnung. Sie sieht in der Ausübung des Geschlechtsaktes eine reine Pflichterfüllung. „Die gesellschaftliche Folge dieser Prägung ist der puritanische Frauentypus, der zum Hüter der öffentlichen Moral wird.“¹⁹³

In paternistischen Gesellschaftssystemen wird das „unkontrollierbare, spontane oder hemmungslose“ als suspekt verortet und oftmals gewaltsam unterdrückt.

„Ein Einteilung der kulturellen und erotischen Verhaltensformen in die paternistische und in die maternistische Prägung ist, selbst wenn sie nicht alle Phänomene sexueller Unterdrückung aufklären kann, geeignet, die komplexen Strukturen gesellschaftlicher Macht über den Einzelnen zu beschreiben als einen dialektischen, historischen Prozess.“¹⁹⁴

Dem gegenüber steht der maternistischgeprägte Charakter, welcher zwar für sexuelle Toleranz steht und die Frau als gleichwertiges Individuum empfindet. Die

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd. S. 27.

¹⁹⁴ Ebd. S. 31.

Identifikation mit der Mutter ginge so weit, dass ihre völlige Auslösung erst im Inzest vollzogen werden könnte.

Seeßlein merkt an dieser Stelle an, dass der maternistischgeprägte Charakter nicht gleichzusetzen ist mit der Gesellschaftsform des Maternismus, welche mit der Befürwortung von Inzest zwar weniger Probleme hat (Seeßlen bezieht sich hier auf Naturvölker) es aber in unserem Kulturkreis zu einer solchen Gesellschaftsordnung nie kam.

6 Carl Andersen

Der österreichische Regisseur Carl Andersen, um den es in weiterer Folge in dieser Arbeit gehen soll, ist im Bereich des Underground/Unabhängigen Films zu verorten. In seinen Filmen setzt er besonders auf das Brechen auferlegter sexueller Tabus und bedient sich subversiver Themen und Bilder, die bei den Rezipierenden besonders starke Reaktionen auslösen. Er provoziert mit exzessiven Sex- und Mordszenen welche jegliche gesellschaftliche Norm überschreiten. Seine Darsteller*innen sind, wie es für einen Film dieser Art durchaus üblich ist, zu einem überwiegenden Teil Laien, welche dem Film authentische, realistische Elemente verleihen. Bevor auf Person und Intentionen des Künstlers Carl Andersen in Folge der weiteren Kapitel dieser Arbeit eingegangen wird, soll zuvor ein Überblick über den Begriff Undergroundfilm gegeben werden.

6.1 Ziele des Undergroundfilms

Die Überschreitung von Grenzen, das Aufzeigen von Hässlichem, Groteskem oder Absurdem fanden beim breiten Kinopublikum lange Zeit nicht viel Interesse. Die Zuschauer*innen begnügten sich damit, in eine Traumwelt zu einzutauchen, in der das Leben schöner und besser ist als die Realität. Der Anspruch nach Auseinandersetzung mit Grenzen und Tabus bleibt einem kleineren Publikum vorbehalten. Ein Genre, welches sich das Überschreiten dieser Grenzen zum Ziel gesetzt hat, ist der Undergroundfilm. Er steht für eine neue, freie „anti-kommerzialistische Kunstform“. Carl Andersen war ein Vertreter dieses Genres, er selbst und seine Filme spiegeln nicht nur die Kultur des Undergrounds wider, sondern bringen Zuschauer*innen und Darsteller*innen durch das Aufgreifen von unangenehmen Themen und deren bildlicher Darstellung an ihre persönliche Grenzen.

Das folgende Kapitel soll einen Überblick über das Genre und die gesetzten Ziele geben, um somit seine Vertreter*innen besser verstehen zu können.

Der Überbegriff „Undergroundfilm“ kam in den 1960er-Jahren mit den Vertreter*innen des New American Cinemas auf und geht mit den Begriffen Avant-garde, Experimental- oder Unabhängiger Film einher. Ein umfassender Überbegriff für diese Kunstrichtung,

ist bis heute nicht gefunden.¹⁹⁵ Birgit Hein beschreibt in ihrem Buch „Film im Underground“ den Begriff „Unabhängiger Film“ als geeignetste Bezeichnung für dieses Genre, da diese Definition am wenigsten ideologisiert ist und das, impliziert wofür diese Kunstrichtung steht, nämlich Unabhängigkeit.¹⁹⁶

„Alle Begriffe wie Avant-Garde, experimentell, underground, unabhängig sind im Grunde nur Hilfskonstruktionen. Sie beinhalten alle nur mehr oder weniger den Stellenwert, den der unabhängige Film im Gesamtgefüge des Mediums Film innehat.“¹⁹⁷

Das Bestreben der Vertreter*innen dieses Metiers ist eine „völlig neue Vorstellung von Film, von visuellem Denken ins allgemeine Bewusstsein zu bringen.“¹⁹⁸

Aufgrund seiner Entstehung außerhalb eines kommerziellen Systems, welches bestimmte Vorgaben und Regeln implizieren würde, kann der Undergroundfilm in völliger Unabhängigkeit entstehen. Damit geht eine persönliche Note hinsichtlich der künstlerischen Freiheit einher, da es keine Vorgaben, keine Regeln, kein richtig und kein falsch gibt. Ziel ist es Themen neu zu beleuchten, um damit verbunden oftmals auch sich über bestehende Grenzen hinwegzusetzen.

„Der Unterschied zwischen einem Avant-garde-Film und irgendeinem anderen Film liegt in der geistigen, seelischen und moralischen Haltung des Filmemachers. Die Unterteilung in experimentell-nichtexperimentell, kommerziell-nichtkommerziell etc. werden hier nicht weiterhelfen. Man kann der Sache vielleicht am nächsten kommen, wenn man in Gegensätzen spricht, d.h. dann, dass der avant-garde die akademische Kunst (akademischer Film) gegenübersteht. Der Avant-garde-Film, wie der Avant-Teil des Wortes sagt, ist ein Vorwärtsdrängen, Bewegen, unstabiles, forschendes, riskierendes, herausforderndes, ständig im Fluss befindliches Verhalten; während der akademische Film (gewöhnlich mit kommerziell gleichgesetzt) alle Antworten hat, die bekannte, erforschte Welt repräsentiert und sie unterstützt.“¹⁹⁹

Kennzeichnend für das Genre Undergroundfilm ist zum einen seine Herkunft bzw. Produktion aus/im Untergrund, welche gleichzeitig für die Repräsentation einer Subkultur steht. Das Ziel der Filmschaffenden ist eine bewusste Provokation durch das Brechen von moralischen, politischen oder ästhetischen Stereotypen. Mit der Entstehung des Undergroundfilms soll eine filmästhetische Gegenbewegung zum

¹⁹⁵ Hein 1971, S. 8.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 10.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd. S. 7.

¹⁹⁹ Jonas Mekas, zitiert nach Hein 1971, S. 9.

Bürgertum und seinen Vorstellungen von Moral und Ästhetik geschaffen werden.²⁰⁰ Dieser Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen erfolgt auf inhaltlicher und bildlicher Ebene, das heißt, Filme produzieren nicht nur provokante, oftmals auch verstörende Bilder, sondern zeigen auch inhaltlich das Überschreiten von Grenzen hinsichtlich Narration und Logik. Auf Grund seiner nicht Kommerzialisierung werden Undergroundfilme meist mit sehr geringen oder keinen finanziellen Mitteln produziert. Als Darsteller*innen fungieren vermehrt Laien, welche dem Film eine eigene Note von Realität verleihen.

Nicht nur der Produktionsweg des „Unabhängigen Films“ ist schwierig, auch die Möglichkeiten ihn einem interessierten Publikum vorzuführen. In den 1960er-Jahren, in denen sich die Kultur des Undergroundfilms stärker auszubreiten begann, waren die Möglichkeiten von geeigneten Spielstätten für Produktionen mit provokativem Inhalt auf Grund von Zensur gering bis nicht vorhanden. Die Vorführungen fanden somit auf halblegalem Wege in etwaigen Undergroundetablissemments der Großstädte statt.²⁰¹

Ende der 1960er-Jahre formierten sich in Europa gleichgesinnte „unabhängige Filmemacher“ zu Gruppen. In Österreich wurde im Mai 1968 die „Austrian Filmmakers Cooperative“²⁰² gegründet. Diese Gemeinschaft bestand aus heute international bekannten Künstler*innen wie „Kurt Krenn, Valie Export, Hans Scheugl, Ernst Schmidt, Gottfried Schlemmer und Peter Weibel.“²⁰³ Auch sie bekamen lange keine Möglichkeit ihre Werke auf legalem Wege zu präsentieren und führten einen aussichtslosen Kampf mit dem Wiener Filmmuseum. Die verantwortlichen Leiter Kubelka und Konlechner weigerten sich, ein vollständiges Wiener Programm zu zeigen, da sie fürchteten auf Grund der Radikalität der Bilder Probleme in der Öffentlichkeit zu bekommen.²⁰⁴

²⁰⁰ filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4481; Zugriff am: 21.12.2014.

²⁰¹ filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4481; Zugriff 21.12.2014

²⁰² Ziel der 1968 gegründeten Vereinigung Filmschaffender war der Vertrieb eigener unabhängiger Filme. Seit 1982 arbeitet die Gruppe im Wiener WUK unter dem Namen Austrain Film Coop und unterstützt unabhängige Filmschaffende bei ihren Produktionen, stellt Material zu Verfügung, vermietet Werkstätten uvm. www.wuk.at/wuk/werkstatten/gruppen/austria_filmmakers_cooperative; Zugriff am: 28.12.2014.

²⁰³ Hein 1971, S. 137.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 137.

6.2 Material und Unterlagen

Nicht nur die Filme von Carl Andersen kommen aus dem Underground, auch er selbst. Dies hat zur Folge, dass es weder über seine Filme noch über seine Person Literatur gibt. Hinzu kommt, dass Andersen selbst verstorben ist. Für die vorliegende Arbeit ist eine Skizzierung der Person Carl Andersen essenziell um auf seine Arbeiten näher eingehen zu können. Die folgenden Angaben über sein Leben beziehen sich auf Interviews mit seiner früheren Lebensgefährtin Anneliese Holles, seinem Kollegen und guten Freund, dem Berliner „Undergroundstar“ Lothar Lambert, und Martin Nechvatal, der bei mehreren Filmen von Andersen als Regie- und Kameraassistent, sowie als Schauspieler fungierte.

Anneliese Holles war sehr kooperativ und stellte mir einen privaten Ordner voll mit Zeitungsausschnitten über Andersen, privaten Skizzen und Notizen sowie Briefe für meine Arbeit zur Verfügung.

6.3 Carl Andersens biografische Daten

Das Leben des 1958 in Wien geborenen Filmemachers ist von Erfolg, Misserfolg, Depression und Exzess gekennzeichnet. Eigenen Angaben zufolge entstand sein Interesse für Film durch Arbeiten von Regisseuren wie Russ Meyer, Jean Rollin, Mario Bava, Jess Franco etc. Seine Kindheit verlief auf Grund von familiären Differenzen schwierig und war von Aufenthalten in Erziehungsheimen geprägt. Im Grundschulalter kam er zu seinem Vater und dessen Lebensgefährtin. Zu seiner „Stiefmutter“ entwickelte sich eine sehr enge Beziehung, sie sollte innerfamiliär die wichtigste Bezugsperson für Andersen werden. Nach Abbrechen der Handelsakademie, begann Andersen eine Lehre als Steuerberater und arbeitete für eine Finanzberatungsfirma. In den Jahren 1977-1988 fungierte er als Filmkritiker, Programm-Mitgestalter eines Programmkinos, Mitarbeiter und in weiterer Folge Programmgestalter des Programmkinos Schikaneder.

Sein Interesse für die Darstellung von Sexualität im Film zeigt sich schon bevor er selbst Filmemacher wurde. Andersen war Programmgestalter und Organisator des Sex-Kinos Breitenseer-Lichtspiele, welches später als BSL bekannt wurde und sich als

alternatives Programmokino etablierte. Carl Andersen gilt als Gründer, Ko-Organisator und Programmgestalter des Film- und Kulturvereins Fun Factory in Wien. Dieser „Undergroundtreff“ befand sich im 9. Bezirk und soll eine Art Kellerlokal mit Filmverleih und Filmvorführungen gewesen sein. Den Hinterraum des Etablissements, welcher mit einer Bühne und Leinwand ausgestattet war, nutzte Andersen an Samstagabenden zur Vorführung von Avantgardefilmen. Unter den Gästen der Fun Factory befanden sich viele Künstler*innen, Journalist*innen und Filminteressierte, welche heute wichtige Rollen in der Kulturszene spielen. Trotz der kurzen Lebensdauer von nur 1,5 Jahren war die Fun Factory für Andersen eine Art Vermittlungsscheibe. So rekrutierte er viele Gäste zur Mitarbeit an seinen ersten Filmen.

Nach eigenen Angaben war Carl Andersen Veranstalter des ersten österreichischen Filmfestivals mit ausschließlich Schwulen- und Lesbenfilmen. Mit der Thematik der Homosexualität beschäftigte sich der Regisseur in all seinen Werken. Bis zu seinem Tod 2012 schuf Andersen 18 Filme. Fast alle wurden ohne jegliche finanzielle Mittel produziert.

6.4 Erste filmische Werke „I was a Teenage Zabbadoing und Mondo Weirdo“

Nach längerer Beschäftigung mit dem Medium Film realisierte Carl Andersen alias Caro B. 1988 seine erste eigene Produktion mit dem Titel „I was a Teenage Zabbadoing and the incredible lusty dust-whip from outer space conquers the earth versus the three psychedelic trooges of Dr. Fun Helsing and fighting against surfvampires and sex-nazis and have troubles with this endless titillation title.“ Die Genredefinition des Films ist schwierig. Andersen vereint die Genres Trash, Horror, Experimental und Sex. Provokation und der Bruch mit Konventionen jeglicher Art stehen für ihn im Vordergrund. Im Rahmen subversiver Sexorgien, avantgardistisch inszeniert, wird der Zuschauer Teil der Orgie. Die surrealen Szenen erinnern an eine aktionistische Performance, auf Grund von zügellosem Sex, nackten sich präsentierenden Körpern und viel Blut.

Der Plot kreist um eine außerirdische Vampirella vom Planeten Arus, die mit infiziertem Olivenöl Erdlinge zu „Zappadoings“ verwandelt. Dabei kommt es zu intensiven Sex-, Blut- und Mordexzessen. Andersens Erstlingswerk wurde trotz der technischen Mängel und des surrealen Plots von Kritiker*innen gelobt, da der Film es schaffte, scheinbar nichtzusammenpassende Elemente zu vereinen und aus ihnen ein abstraktes, in dieser Form noch nicht dagewesenes Kunstwerk zu machen. Musikalisch wird der Film gestützt von den ebenfalls experimentellen Klängen von Modell Doo und der Wiener Undergroundlegende Ronnie Urini²⁰⁵, der auch schauspielerisch im Film mitwirkt. Trotz der skurrilen Handlung und der schauspielerischen Laien sind es besonders die Sexszenen, welche ausgesprochen authentisch und real wirken.

Andersens zweiter Film Mondo Weirdo ist stilistisch und thematisch „I was a Teenage Zabbadoing“ ähnlich. Auch hier vereinen sich die Elemente Sex, Orgie, Blut, Gewalt und das Motiv von Vampiren: Nach einem prägenden Erlebnis (der Beobachtung zweier Frauen bei hemmungslosen sexuellen Handlungen auf einem Konzert) leidet ein junges Mädchen unter Wahnvorstellungen. Immer wieder erscheinen ihr Bilder von sexuellen Gewaltorgien, in denen mit einem Rasiermesser Pulsadern, Kehlen und Geschlechtsteile auf- bzw. abgeschnitten werden. Erst nach einem Wiedersehen und einer damit einhergehenden sexuellen Orgie mit den beiden Frauen, welche sich als vermeintliche Vampirinnen herausstellen, und im Zuge dessen einem männlichen Akteur den Penis mit einem Rasiermesser abschneiden, kann die junge Frau mit ihren Alpträumen abschließen. Schon zu Beginn des Films warnt eine Stimme aus dem Off das Publikum vor den grenzüberschreitenden Bildern

„this motionpictures is not for the squeamish, it shows exactly what happened in the girls dreams. Dreams full of beauty and full of cruel destruction, a strange and bizzarre world. The following things will shock some of you. Should you seem to have problems to share this world of nightmares and bloodily cruel events, please leave the auditory. Leave the auditory now.“²⁰⁶

Beide Filme sind gekennzeichnet durch surrealistische Schwarz-Weiß-Bilder gepaart mit offensichtlich beabsichtigt unterschiedlicher Bild- und Tonebene. In den Filmen werden sexuelle Handlungen explizit ausgelebt, die Kamera wird dabei zum Auge der

²⁰⁵ Ronnie Urini oder Ronnie Rocket genannt ist ein österreichischer Musiker, der gerne in Zusammenhang mit der Undergroundszene genannt wird.

²⁰⁶ Mondeo Weirdo timecode 00:02:22

Zusehenden und involviert ihn in eine Welt voller Exzesse, Sex, Hemmungslosigkeit und Gewalt. Dabei kommt es jedoch niemals zur Entwürdigung oder sexuellen Misshandlung bzw. Vergewaltigung einer Frau. Eine der schockierendsten Szenen in Mondo Weirdo ist, als einem Mann sein Penis abgeschnitten wird. Zu dieser Szene kommt es, als eine der beiden Vampirinnen Sex mit einem Mann hat. Während des zügellosen Geschlechtsakts schneidet sie ihm die Pulsadern auf und verschmiert das Blut über seinen ganzen Körper. Während der männliche Körper zuckt und bebt, vor Ekstase oder Schmerzen, befriedigt sie den leidenden Mann oral bis es zur Ejakulation kommt. Anschließend lässt sie den leblosen, blutverschmierten Körper liegen und gesellt sich zu ihrer Vampirfreundin, welche sich in sexueller Ekstase mit dem Mädchen ist. Der vermeintlich totgeglaubte Mann lebt aber noch und schleppt sich, blutverschmiert zu den drei Frauen. Die Situation endet wieder in einer Blut- und Gewaltorgie und dem Wahrwerden der Kastrationsangst, dem Mann wird mit einem Rasiermesser sein Penis abgeschnitten. Gleichzeitig dient dieser Kastrationsakt als „Heilmittel“ für das junge von Alpträumen geplagte Mädchen. Verwundert begutachtet sie den abgeschnittenen Penis, legt ihn letztendlich auf den leblosen Körper und geht. In weiterer Folge kommt es wieder zu einer Szene in der das Mädchen auf einem Konzert ist und die beiden vermeintlichen Vampirfrauen bei sexuellen Handlungen beobachtet. Nun ist sie aber nicht mehr schockiert über ihr Handeln, sondern empfindet Gefallen daran. Es kommt zu einem sexuellen Akt zwischen den drei Frauen, das junge Mädchen ist von ihren Ängsten und Phantasien erlöst und kann ihre Sexualität frei ausleben.



Screenshot 1: Mit einem Rasiermesser wird der Mann am ganzen Körper aufgeschlitzt (00:41:04)



Screenshot 2: Der Penis wird mit einem Rasiermesser abgeschnitten (00:48:49)

6.5 Themen der Filme

Obwohl sich die Filme von Andersen im Laufe seiner Schaffensperiode in Form und Machart gravierend unterscheiden, spiegeln sie doch immerwährende Themen von Sexualität, Ängsten und dem damit verbundenen Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen wider. Die Frau steht für den Filmemacher immer im Vordergrund, mit besonderem Augenmerk auf ihre Sexualität und ihr Leid. Seine Themen sind durchwegs subversiv, dabei scheint Andersen das Brechen der Subversion nur sekundär zu interessieren. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der Darstellung des Menschen, insbesondere der Frauen. Andersen selbst sagte, er wolle Menschen so zeigen wie sie wirklich sind.

Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams schreibt in ihrem Text „Filmkörper: Gender Genre und Exzess“ über die Opferrolle der Frau in den Filmgattungen Horror, Melodram und Porno. Sie sieht die Frau als Sklavin für sexuelle Handlungen im Porno, auf der Flucht vor dem Mörder/Monster im Horrorfilm und leidend auf Grund ihrer Lebenssituation im Melodram. Andersens Filme sind eine Mischform dieser Genres, er stellt die Frau aber in differenzierter Weise hinsichtlich ihres Opferdaseins dar. Seine Frauenfiguren sind nur begrenzt als „Opfer männlichen Verlangens“ zu sehen. Er schreibt seinen weiblichen Figuren eine extrovertierte, hemmungslose und in vielen Fällen auch harte Sexualität zu.

„The Austrian born Carl Andersen is perhaps one of the few contemporary Auteurs to have devoted his films almost entirely to the subject of women. How they tick and how they relate

*to each other, and to men, is almost an obsession, a fetish only capable of being exorcised by the likes of his unlikely muse, Malga Kubiak. His films, which chiefly address the weighty issue of why relationships (especially sexual ones,) don't function, often have dark beginnings; for example „Eiszeit“, whose ice cold opening sequence depicts one woman vigorously masturbating another, fully clothed, or the desperate beginning sequence of „Chien Fuck“, with its bitch director figure, who demands so much from her lover that he can no longer „perform“.*²⁰⁷

²⁰⁷ Holles, 2008 tilsiter-lichtspiele.de/programm/2008/carl_andersen.html; Zugriff am: 23.10.2014

7 Filmanalyse

Anhand der Filme „I was a Teenage Zabbadoing“, „Chien Fuck“ und „Andersens Märchen von der Liebe“ sollen die unterschiedlichen Darstellungen der Frau und ihrer Sexualität aufgezeigt werden. Andersen bricht in seinem Filmen mit vielen gesellschaftlich auferlegten Tabus. Als Projektor zur Darstellung der Grenzüberschreitung nutzt er die Sexualität der Frau in Form von pornographischen Darstellungsformen bis hin zu neuen Konstruktionen patriarchaler Verhältnisse.

7.1 I was a Teenage Zabbadoing

7.1.1 Produktionskontext

Carl Andersens erste eigenständige Filmproduktion kann als Mischform der Genres Horror-, Porno-, Trash- und Experimentalfilm bezeichnet werden. Die Produktionsbedingungen für dieses Werk gestalteten sich schwierig, die finanziellen Mittel waren gering bis nicht vorhanden, die gesamte Produktion kostete ca. 2000,- Euro. Hinzu kam die, auf Grund der exzessiven Sexszenen erschwerte Suche nach Darsteller*innen. Andersen musste während der Produktionsvorbereitungen immer wieder Mitarbeiter austauschen, da diese sich, als es um die Umsetzung des Projekts ging, auf Grund der pornographischen Szenen weigerten, bei einem Film dieser Art mitzuarbeiten. Für die Besetzung gab es nie ein offizielles Casting. Alle Darsteller*innen sind Bekannte oder zufällige Bekanntschaften von Andersen, die er auf die Mitarbeit bei diesem Film angesprochen hatte. Der Regisseur selbst spielt in seinem Film die männliche Hauptrolle, ob er für einen anderen Schauspieler eingesprungen ist oder ob er die Rolle bewusst mit sich selbst besetzte, bleibt ungewiss. Unter den Darsteller*innen war auch die Wiener Underground Legende Ronnie Urinie, oder wie er sich in späteren Jahren nannte Ronnie Rocket, welcher auch in Andersens zweitem Film „Mondo Weirdo“ mitwirkte. Ronnie Urini ist auch auf dem ursprünglichen Cover von „I was a Teenage Zabbadoing“ zu sehen, welches von Thomas Winkelbauer, einem Bekannten von Andersen, gestaltet wurde. Primärer

Drehort des Films war eine private Wohnung im 9. Bezirk in Wien, die Andersens damaliger Freundin gehörte und diese für die Produktion zur Verfügung stellte.²⁰⁸

7.1.2 Synopsis

Auf dem Planeten Erde wurde vergiftetes Olivenöl gesichtet. Zwei Polizisten, Inspektor Adolf Cluso und Inspektor Hyde, sollen das Olivenöl, welches in einem Filmkoffer getarnt ist, in Sicherheit bringen. „Vampirella Yasmin the Strange“ bekommt von ihrem Meister den Auftrag das Olivenöl an sich zu bringen, denn so hat sie die Macht, die Nachkommen des Erzfeindes von Helsing zu Zabbadoings zu transformieren.

Zwar gelingt es Yasmin the Strange den Polizisten das Olivenöl zu entwenden, nach einer kurzen Verfolgungsjagd wird sie aber gefasst und zur Strecke gebracht. Da die Polizisten vom Tageslicht verbrannt werden und von ihnen nur noch Asche übrig ist, bleibt das gefährliche Olivenöl unbeaufsichtigt im Keller eines Wohnhauses liegen, bis es von einem jungen Mann gefunden wird. Nicht wissend, dass es sich um kein normales Olivenöl handelt, verwendet er es zur Zubereitung einer Speise und infiziert sich somit mit dem gefährlichen Virus. Als seine Freundin nach Hause kommt findet sie ihn bewusstlos am Boden liegend vor. Als er erwacht, beißt er sie in den Hals und sie wird ebenfalls zu einem Zabbadoing. Durch provozierte Sexorgien verbreiten die beiden den Virus an immer mehr Frauen und Männer. Dabei verfallen sie in einen Sex- und Blutrausch. Ein von einer Nachbarin alarmierter Polizist will den Geschehnissen auf den Grund gehen. Im Kampf gegen die Vampire greift er auf die bewährten Mittel von Knoblauch und Kruzifix zurück, gegen welche die Vampirmeute jedoch immun ist.

²⁰⁸ Interview mit Martin Nechvatal 8.11.2013, geführt von Iris Singer

Durch Zufall wird das einzig wirksame Mittel, eine Videokassette mit Filmen von Andrej Tarkovski gefunden, um die Vampire zu bändigen.²⁰⁹

7.1.3 Analyse

7.1.3.1 Protagonisten

Die Protagonistin „Vampirella“ Yasmin Strange ist eine junge attraktive Frau. Ihre schwarzen langen Dreadlocks und ihre weiße Haut verleihen ihr etwas Mystisches; gleichzeitig wirkt sie durch ihr kurzes schwarzes Kleid und die Strümpfe sehr feminin und erotisch. Die zweite Protagonistin, hat keinen offiziellen Filmnamen, da sie aber während des gesamten Films immer einen Nietengürtel trägt, auch wenn sie nackt ist, wird sie in weiterer Folge der Arbeit als „Frau mit Nietengürtel“ bezeichnet. Auch sie ist jung, schön und verfügt über einen makellosen Körper, welchen sie gekonnt vor der Kamera inszeniert. Ihre Lippen sind gekennzeichnet durch einen dunklen Lippenstift, welcher ihr eine erotische, gleichzeitig aber auch bedrohliche Wirkung verleiht. Männlicher Hauptdarsteller ist ein junger Mann mit gelocktem Haar (Carl Andersen selbst), der als erster mit dem Virus des Olivenöls infiziert wird und zusammen mit den beiden Frauen der Mission der Verbreitung des Virus nachkommt.

7.1.3.2 Nackte Körper – Sexualisierung der Frau

Die Frau bzw. ihr Körper spiegelt Faszination als auch gleichzeitig eine gewisse Bedrohlichkeit wider. Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits beschrieben, wurde diese Bedrohung oftmals durch eine Herabwürdigung bzw. Objektivierung der Frau kompensiert. Das heißt mit anderen Worten, die Frau wird zum Objekt gemacht und auf ihren Körper und den damit verbunden sexuellen Reizen reduziert. Gleichzeitig gilt die Darstellung weiblicher Sexualität und damit einhergehend das Zeigen ihres Sexualorgans und der Empfindung ihrer Lust außer im Genre der

²⁰⁹ Andrej Tarkovski war ein sowjetischer Filmemacher im 20. Jahrhundert.

Pornographie als Tabuthema, wie anhand der vorherigen Kapitel bereits erläutert wurde. Linda Williams hat auf diese Problematik der Darstellung weiblicher Lust bereits hingewiesen (siehe Kapitel 4.4). Die bewusste Zurschaustellung des weiblichen Körpers beginnt bereits im Vorspann zu „I was a Teenage Zabbadoing“. Eine junge



Screenshot 3: Vorspann: Die Frau genießt es ihre Weiblichkeit zu präsentieren (00:06:52)

Frau tanzt lasziv vor der Kamera und zieht sich dabei immer wieder ihr Oberteil hinauf, sodass man ihre nackten Brüste sehen kann. Die Szene wiederholt sich so, dass nicht immer ihre Brüste ganz zu sehen sind. Der Schnitt setzt ein bevor sie ihr Oberteil gänzlich nach oben zieht. Ihre Kleider wechseln, ihr sexuell starker Blick und die lasziven Bewegungen nicht. Sie scheint Spaß daran zu haben sich vor der Kamera zu präsentieren und sich so den von Mulvey beschriebenen aktiven, begehrenden männlichen Blicken auszusetzen. Gleich zu Beginn des Films werden die Zusehenden somit mit ihrer Lust am Schauen konfrontiert (Skopophilie). Es folgt eine Identifikation mit der Kamera, der Blick wird eins mit dem der Zuschauerperspektive und die tanzende Frau wird für den Betrachter (!) zum Objekt sexueller Stimulation. Die junge Frau wird „gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt“²¹⁰. Auf Grund ihres Auftretens vor der Kamera suggeriert sie dem Zuschauer, dass sie angesehen werden möchte und weiter noch als erotisches Objekt wahrgenommen werden will.

Ihre Selbstdarstellung vor der Kamera wird immer wieder unterbrochen, indem der Text der unterlegten Musik schriftlich eingeblendet wird. Dieser dient als

²¹⁰ Mulvey 1980, S. 36.

Verständnisstütze des relativ abstrusen Plots und durch seine visuelle Darstellung wird den Zusehenden der Inhalt des Plots klarer. Am Ende des Liedes fügen sich die immer kurz und einzeln eingeblendeten Textteile zu einem gesamten Bild zusammen, dem Cover von „I was a Teenage Zabbadoing“ bzw. so wie der Film im Gesamttitel heißt: „I was a Teenage Zabbadoing and the incredible lusty dust-whip from outer space conquers the earth versus the three psychiedelic trooges of Dr. Fun Helsing and fighting against surfvampires and sex-nazis and have troubles with this endless tittilation title.“

Zu einer weiteren, sexuell orientierten Inszenierung des weiblichen Körpers, in der die Zusehenden auf Grund der Kameraperspektive wieder zur Person des Voyeurs werden und ihre Lust am Schauen ausleben können (Skopophile), kommt es in einer späteren Szene. Eine junge Frau steht vor einem Spiegel und betrachtet ihren Körper. Die Kameraeinstellungen sind dabei so gewählt, dass ihre Schenkel und ihr Gesäß im Fokus des Bildes stehen. Dabei zieht sie sich ihren Rock so weit hinauf, dass ihr nackter Po direkt zu sehen ist. Durch die kritische Begutachtung ihres Körpers in einem Spiegel vermittelt die Frau ein Gefühl von Intimität, sie fühlt sich alleine und unbeobachtet. Dies verstärkt bei den Zusehenden den Akt der „Skopophilie“ welcher durch die Kameraeinstellung noch unterstützt wird. Durch das abgeschnittene Bild entsteht für die Rezipierenden der Eindruck als würden sie die Frau aus einem Versteck heraus beobachten und nur eingeschränkte Sichtverhältnisse haben. Die Zusehenden sehen, was sie vermeintlich nicht sehen dürfen, was die erotische Spannung unterstützt.



Screenshot 4: Im Fokus der Bildkomposition steht die Erotik des weiblichen Körpers (00:21:44)

Die nächste Szene zeigt die Frau mit einem Nietengürtel nackt aus der Froschperspektive, wie sie ihre Vagina massiert. Sie scheint sich der Kamera bewusst zu sein und spielt mit dem Einsatz ihrer Sexualität. Wieder suggeriert sie das Angesehen werden wollen mit der gleichzeitigen Zurschaustellung ihres Körpers.



Screenshot 5: Der Frau scheint die Position der Kamera bewusst, sie spielt mit der Provokation ihrer Lust (00:21:56)

7.1.3.3 Pornographische Elemente und die Widerlegung des männlichen Blicks

Bezugnehmend auf die Definition von Pornographie nach dem Duden „sprachlich, bildliche Darstellung sexueller Akte unter einseitiger Betonung des genitalen Bereichs und unter Ausklammerung der psychischen und partnerschaftlichen Aspekte der Sexualität.“²¹¹ lassen sich in „I was a Teenage Zabbadoing“ eindeutige pornographische Elemente finden. Der Film kann aber keinesfalls nur auf diese Aspekte hinsichtlich seiner Genrezuordnung beschränkt werden. Pornografie wird vermehrt der Vorwurf gemacht, das Empfinden sexueller Lust einseitig dazustellen, nämlich immer aus männlicher Sicht und um den männlichen Zuschauer zu stimulieren. Dazu dient die Darstellung von heterosexuellem und lesbischem Sex, sexuelle Akte zwischen Männern werden dem Genre des Schwulenpornos zugeschrieben und im „normalen Pornofilm“ gänzlich ausgelassen.

„I was a Teenage Zabbadoing“ widerlegt den ausschließlich männlichen Blick, indem es zu Sex zwischen zwei Männern kommt und die Frau zum Beobachter dieser Situation

²¹¹ www.duden.de/rechtschreibung/Pornografie, Zugriff am 15.12.2014

wird. Auf der Suche nach neuen Opfern, die mit dem Zabbadoingvirus infiziert werden sollen, bringt der männliche Protagonist einen anderen Mann mit in seine Wohnung. Schnell kommt es zum intensiven Oralverkehr zwischen den beiden Männern. Dabei schlüpft die von mir in dieser Analyse bezeichnete „Frau mit Nietengürtel“ in die Rolle des Voyeurs, indem sie es als sichtlich lustvoll empfindet, ihrem Freund und seinem auserwählten Opfer beim Sex zu beobachten. Durch die Kameraperspektive identifizieren sich die Zusehenden mit ihrem Blick. Auch hier kommt es zur Auslebung von „Skopophilie“, in dem die beiden Männer zu sexuellen Objekten gemacht werden. Der Film weicht an dieser Stelle vom männlichen Blick ab indem er pornographische bisexuelle Elemente in Form des weiblichen Blicks auf zwei Männer liefert. Umso deutlicher muss der männliche Lustbeweis visuell dargestellt werden, da der heterosexuelle Zuschauer (!) vermeintlich irritiert ist von dieser für ihn ungewohnten Situation der Ausübung sexueller Handlungen zwischen Männern. Die Ejakulation dient dem männlichen Zuschauer als Lustbeweis (Koch) und nimmt etwas von der vorangegangenen Irritation hinsichtlich der homosexuellen Handlungen.



Screenshot 6: 00:22:03



Screenshot 7: 00:22:36

7.1.3.4 Subversion von Blut und Vagina

Nach dem Sex zwischen den beiden Männern legt sich die Frau mit dem Nietengürtel zu dem „mitgebrachten“ schlafenden Mann, während die Kamera immer Näher auf sie zu kommt. Die Frau blickt direkt in die Kamera und vermittelt den Eindruck als ob die Kamera zu ihr sprechen und sie zu weiteren Handlungen auffordern würde. Ihr Blick ist interessiert und gleichzeitig bestimmt. Als der schlafende Mann aufgrund der Berührungen seines nackten Körpers aufwacht, sieht er seinen vorangegangenen Sexualpartner über sich gebeugt wie er mit einem Messer in der Hand immer und immer wieder brutal auf ihn einsticht, die Kameraperspektive wechselt hier in die Sicht des Mannes auf den eingestochen wird. Nach dem Mord verstreicht die Frau mit dem Nietengürtel sichtbar erregt das Blut auf dem Körper des getöteten Mannes. In weiterer Folge schmiert sie das Blut auch auf ihre Vagina. Andersen bricht hier nicht nur mit dem Tabu der direkten Darstellung der weiblichen Geschlechtsteile, er vereint diese mit Gewaltakten und Körperflüssigkeiten. Diese Körperflüssigkeiten erzeugen ein besonders starkes Gefühl von Ekel beim Zuschauer, da sie in Verbindung mit Tod und Krankheit empfunden werden.²¹² Schon bei der vorangegangenen Sexszene zwischen den beiden Männern leckt ein Mann dem anderen sein Sperma aus dem Gesicht.



Screenshot 8: Die Frau verschmiert das Blut des Getöteten auf seinem Körper (00:24:43)

²¹² Vgl. Menninghaus 2002 S. 30



Screenshot 9: Anschließend reibt sie ihre Vagina mit dem Blut ein (00:25:00)

7.1.3.5 Der Mann als Opfer weiblicher Lust

Als Yasmin Strange ein weiteres potenzielles männliches Opfer mitbringt, kommt es zu leidenschaftlichem Sex zwischen dem Opfer und der Frau mit dem Nietengürtel. Energisch reißt sie ihrem auserwählten Opfer die Kleider vom Leib und suggeriert eine bestimmte Dominanz und unaufhaltbare Leidenschaft, so als ob sie einem Wahn verfallen wäre. Unterstützt wird die Szene musikalisch von einem elektronischen Rhythmus, welcher dem Geschehenen psychodelische Elemente verleiht. Während es zum Sex zwischen den beiden kommt, schleicht sich unbemerkt eine Frau, welche durch ihre abgeschorenen Haare gekennzeichnet ist, in die Wohnung. Der Rhythmus der Musik verändert sich und vermittelt durch die schneller werdenden und dramatischen Klänge die Botschaft, dass Gefahr in Verzug ist (wie bei einem Horrorfilm kurz bevor der Mörder zuschlägt). Wie bereits erwähnt lassen sich in Andersens Filmen immer zwei der drei von Linda Williams untersuchten Genres finden. In diesem Fall die Genres Porno und Horrorfilm.

Der Sex zwischen der Frau mit dem Nietengürtel und dem mitgebrachten Mann wird immer leidenschaftlicher, die Kameraperspektive wechselt schließlich auf die Sicht des liegenden Mannes. Seine Sexpartnerin sitzt auf ihm und bewegt sich rhythmisch, dabei lächelt sie auf eine nicht ganz zuordenbare Art. Auf Grund ihres dunklen Lippenstifts, der dunkel geschminkten Augen und ihrer Position über dem Mann, auf ihm sitzt, während er liegt, suggeriert sie Macht. Da der Zuschauer sie aus Sicht des

liegenden Mannes betrachtet, entsteht auch beim Betrachter ein Gefühl der Unterwürfigkeit gegenüber der Frau mit dem Nietengürtel. Der Fokus des Zuschauers liegt auf dem Gesicht und den rhythmischen Bewegungen der Frau, somit erkennt weder der Zuschauer noch ihr Sexpartner, dass es sich bei der plötzlich präsenten Hand auf ihrer Schulter um eine fremde handelt. Auf der anderen Seite ihres Körpers taucht eine weitere Hand mit einem Messer auf. Über dem Mann und somit auch über dem Zuschauer sitzt nicht mehr die Frau mit dem Nietengürtel, sondern die Frau mit abgeschorenen Haaren, welche mit offenem Mund und Wahnsinn in den Augen dem unter ihr liegenden Mann mit einem Messer in den Kopf sticht.

Bezugnehmend auf die Theorie von Linda Williams hinsichtlich der Suggestion, dass die Frau in den Genres Porno, Horror und Melodram immer eine Opferrolle verkörpert, verhält sich die geschlechtliche Zuordnung der Opfer hier kontradiktorisch. „I was a Teenage Zabbadoing“ können die von Williams untersuchten Genres Porno und Horrorfilm zugeschrieben werden. Hier werden aber nicht Frauen zum Opfer eines Mörders, Vampirs oder Zombies, sondern Männer zum Opfer ihrer sexuellen Lust. Durch die Hingabe ihres sexuellen Verlangens ermöglichen sie den Frauen die Machtergreifung. Der Sexpartner der Frau mit dem Nietengürtel wird im Zuge seiner Hingabe mit dem Tod bestraft. Die von Williams genannten Codes in Bezug auf Teenagerhorrorfilme finden hier eine neue Bedeutung. Nun ist es der sexuell aktive Mann, der für seine ausgelebte Sexualität bestraft wird und in diesem Fall noch während des Sexualakts mit einem Messer erstochen wird. Ob die Frau hier als Opfer sexueller Macht, wie Williams sie im Porno sieht, angesehen werden kann ist zwiespältig zu betrachten. Zwar steht dramaturgisch die Befriedigung der weiblichen Lust im Vordergrund, trotzdem erzeugt der in „ekstatischem Exzess²¹³“ befindliche weibliche Körper Elemente der Lust und erzeugt männliches Verlangen. Obwohl der „weibliche außer Kontrolle geratene, von Ekstase ergriffener Körper den sensationsträchtigen Anblick liefert²¹⁴“ ist die Frau hier nicht Opfer von sexuellen Handlungen, sondern zeigt freies, selbstbewusstes weibliches Begehren ohne Rücksicht auf gesellschaftlich auferlegte Regeln.

²¹³ Williams 2009, S 13

²¹⁴ Ebd. S. 15



Screenshot 10: Beim leidenschaftlichen Sex steht die Inszenierung der weiblichen Lust im Vordergrund (00:43:09)

In einem Zwischenschnitt ist eine Frau aus der Oberperspektive zu sehen, welche eine lebensgroße männliche Puppe in ihren Armen hält. Sie hält den Korpus der Puppe mit ihren Händen fest; es entsteht der Eindruck, als würde sie einen leblosen Körper festhalten. Sie schüttelt die Puppe, als würde sie sie zurück ins Leben rufen wollen. Gleichzeitig richtet sich ihr Blick wütend und bedrohlich nach oben zur Kamera. Die Szene gibt einen Hinweis auf die drohende Gefahr, ausgeübt durch die Ekstase der Frau und die passive, wehrlose Rolle des Mannes. Der leblose Körper der Puppe stellt die Rolle des Mannes dar.



Screenshot 11: Die Frau hält den Körper einer Schaufensterpuppe in die Kamera (00:42:59)



Screenshot 12: 00:44:28

7.2 Chien Fuck

7.2.1 Produktionskontext

Über die Produktionsbedingungen von „Chien Fuck“ ist wenig bekannt. Der Film wurde 2006 gedreht und auf Grund mangelnder finanzieller Mittel erst 2008 fertiggestellt. Auffällig ist, dass Andersen bei dieser Produktion weniger auf Laiendarsteller, sondern mehr auf professionelle Schauspieler gesetzt hat. Seit kurzem gibt es eine Homepage, welche vom Verein zur Wahrung und Förderung des Gesamtkunstwerkers von Carl Andersen betrieben wird. Da die Homepage noch im Aufbau ist, sind auch das Informationsmaterial dürftig. Zu hoffen ist, dass es aber schon bald mehr Informationen zu Carl Andersen, seinen Filmen und damit verbunden auch zum Produktionskontext geben wird.

7.2.2 Synopsis

Die Beziehung der beiden Regisseure Julie und Franz scheitert an unterschiedlichen Vorstellungen und Ansprüchen ihrer Sexualität. Julie ist von Beginn an unsicher was ihre Gefühle für Franz angeht. Sie verbringt gerne Zeit mit ihm, glaubt aber nicht verliebt zu sein und auch keine Beziehung mit ihm führen zu wollen. Franz hingegen ist von seinem Wunsch mit Julie eine Beziehung führen zu wollen überzeugt. Die Kommunikation zwischen dem Paar ist schwierig. Ihre Bedürfnisse und den aktuellen Stand ihrer Beziehungssituation besprechen sie nicht miteinander, sondern mit ihren

Freunden. Julie mit ihrem zu Beginn schwulen, wie sich später herausstellt, bisexuellen Freund Arthur, und Franz mit seiner ebenfalls bisexuellen Freundin Celine.

7.2.3 Analyse

7.2.3.1 Charakteristik der Darsteller*innen

Julie

Trotz ihrer optischen weiblichen Attribute (schlank, lange Haare, markantes Gesicht) weist Julie durch ihre Persönlichkeit auch viele männliche Merkmale auf, so ist auch ihr Blick als aktiv zu verorten. Durch ihr kühles und dominantes Verhalten beim Sex mit Franz vermittelt sie den Eindruck als ob sie Angst vor der „Durchdringung des männlichen Körpers“ fürchten würde und diese Angst einerseits mit der Auslebung ihrer Bisexualität kompensiert, andererseits indem sie Franz dominiert. Der einzige Mann von dem sie sich Ratschläge geben lässt und Kritik annimmt ist ihr guter, vermeintlich schwuler Freund Arthur, denn von ihm geht für sie keine Bedrohung hinsichtlich Herrschaft oder Sexualität aus.

Franz

Filmregisseur Franz ist neben Julie der passive Charakter, welcher dem Fortkommen der Handlung dient, indem er Reaktionen in der Protagonistin auslöst. Er verkörpert stereotypische weibliche Attribute wie z.B. ein hohes Maß an Sensibilität oder Passivität.

Franz lässt mit sich spielen und geht auf jedes Bedürfnis von Julie ein. Er unterwirft sich komplett ihrer Dominanz und spielt bei jeglicher ihrer Launen und Unterdrückungen voll und ganz mit. Er ist der Geber der Beziehung, der sich schon damit zufrieden gibt, in Julies Nähe sein und sie bewundern zu dürfen. Gleichzeitig leidet er unter ihrer Distanz und Unnahbarkeit, schafft es aber auch nicht sich ihr zu widersetzen. Über seine Probleme mit Julie spricht er mit seiner guten Freundin Celine, von der er sich Rat und Erklärungen zum weiblichen Verhalten holt.

Arthur

Arthur ist ebenfalls Filmregisseur und fungiert als Nebenfigur und als eine Art Mentor für Julie. An seinem Akzent lässt sich erkennen, dass er ursprünglich aus Holland stammt. Er ist ausschließlich mit Julie zusammen zu sehen und hat sonst keine weitere Funktion im Film. Auch er löst durch seine oftmals provokativen Aussagen und sein Verhalten Reaktionen in Julie aus, welche dem Voranschreiten der Handlung dienen. Julie unterwirft sich seiner übermäßigen Dominanz, da er für sie auf Grund seiner vermeintlichen Homosexualität keine Bedrohung darstellt.

Celine

Als vermeintlich gute Freundin von Franz fungiert sie in ähnlicher Funktion wie Arthur zu Julie. Mit immer wiederkehrenden Kommentaren versucht sie Franz davon zu überzeugen, dass Julie nicht gut für ihn sei. Bei den meisten Gesprächen mit Franz zeigt sie auch ihr offensichtliches Desinteresse an seinen Erzählungen, sie blickt oft in eine andere Richtung oder geht Tätigkeiten wie Essen oder Schminken nach, während er erzählt.

Kitty Brown

Der Lauf des Films wird immer wieder durch das Gesangsduo Kitty Brown unterbrochen. Die beiden Frauen sitzen auf einem Sofa; vor ihnen steht ein Adventkranz mit brennenden Kerzen. Eine der beiden Sängerinnen trägt eine Plakette auf der „Wir bilden Mädchen aus“ geschrieben steht, was wie eine Kampfansage gelesen werden kann. Dies kann ähnlich wie die Kampfansage von Mulvey zu Beginn von „Visuelle Lust und narratives Kino“ gesehen werden. Dem Zuschauer wird deutlich vermittelt, dass hier starke, selbstbewusste Frauen gezeigt werden, die sich nicht unterdrücken lassen, nur weil sie „das andere Geschlecht“ sind. Sie grölen Parolen wie „Was ich an Dir mag, kann ich nicht sagen (...)“ oder „I’m not in the right condition to fuck“ und suggerieren damit seinen selbstbewussten Umgang hinsichtlich ihrer selbst und ihrer Sexualität. Obwohl die Szenen mit Kitty Brown keinen Einfluss auf den Fortlauf der Narration haben, stehen ihre skurrilen Texte doch immer in Bezug zur vorangegangenen oder nachfolgenden Szene.

Interviews

Zum besseren Verständnis der dargestellten Charaktere wird die narrative Handlung immer wieder durch Interviews vorangegangener Sexualpartner der Akteure ergänzt. Diese geben einen intensiveren Blick auf die Eigenschaften der Protagonisten und dienen dem Verständnis ihrer Handlungsmuster.

7.2.3.2 Sexualität und Macht – eine Umkehrung der patriarchalen Paradigmen

„Chien Fuck“ beginnt mit einem Konzertausschnitt der Girlieband Kitty Brown. Zwei junge Frauen stehen auf einer kleinen Bühne und begrüßen das Publikum. Nach nur wenigen Sekunden folgt ein harter Schnitt. Julie und Franz sind im Fokus der neuen Szene; beide sind nackt und küssen sich. Während sie aufrecht frontal zur Kamera positioniert sitzt, ist Franz seitlich gedreht an sie gelehnt, so entsteht der Eindruck, als würde er sich an sie lehnen. Leidenschaftlich küsst er Julie und streichelt ihren Hals. Sie hingegen wirkt auf Grund ihrer Körperhaltung angespannt, als ob ihr das Handeln von Franz nicht gefallen würde. Sie fordert ihn auf sie „richtig zu küssen“ und er versucht auf ihren Wunsch einzugehen. Diese anfängliche Szene vermittelt den Rezipierenden den ersten Eindruck der vorhandenen Machtverhältnisse zwischen den beiden dargestellten Figuren.

Unzufrieden mit ihrem sexuellen Verhältnis zu Franz spricht Julie sich mit ihrem Freund Arthur. „Ich hab’ ein Problem damit, wenn Männer sich nur über ihren Schwanz artikulieren können.“, meint Julie in Bezug auf Franz, von dem sie sich unverstanden fühlt. Der Penis wird hier als Machtinstrument beschrieben, dem sich Julie aus Angst vor Unterwerfung widersetzt. Sie fühlt sich von Franz und seinem Penis in ihrer Autonomie bedroht.

Franz hingegen ist überfordert und versteht Julies kaltes, abweisendes Verhalten nicht. Alles was er will, ist Julie glücklich zu machen, dabei lässt er sie mit sich spielen und sich gleichzeitig auch herabwürdigen. Die Dominanz hinsichtlich zwischenmenschlicher Beziehungen, als auch des Vorantreibens der Handlung geht eindeutig von ihr aus. Bezugnehmend auf Laura Mulvey kann man in „Chien Fuck“ keine Elemente dafür finden, dass die Frau zum sexuellen Objekt für den männlichen

Zuschauer gemacht wird. Durch ihr dominantes sehr hartes Auftreten weist Julie viele männliche Attribute auf.

7.2.3.3 Die Dominanz der Vagina und der Schwierigkeit der Darstellung ihrer Lust

Julie und Franz liegen zusammen im Bett; sie richtet sich auf, setzt sich auf ihn und führt seine Hand zu ihrer Vagina. Franz ist verunsichert und weißt nicht recht, was Julie von ihm erwartet. Julie merkt diese Angespanntheit und meint nur in Bezug auf ihre Vagina „beißt nicht.“ Dass die Vagina geschichtlich negativ behaftet und mit zahlreichen Vorurteilen belastet ist, haben die vorangegangenen Kapitel bereits gezeigt. Die Redewendung „beißt nicht“ erinnert in diesem Zusammenhang an den hinduistischen Mythos der „bezahlten Vagina“ Sichtlich erregt durch Franz' Berührungen schwingt Julie ihren Körper hin und her. Im Bildfokus steht hier ihr Korpus, wobei ihre Brüste und ihre Vagina nur verdeckt auf Grund ihrer Körperhaltung zu sehen sind. Das Empfinden ihrer Lust wird rein durch die Bewegungen ihres Körpers ausgedrückt. Plötzlich zieht sie die Hand von Franz energisch von ihrer Vagina weg. Verwundert fragt Franz ob er etwas falsch gemacht hat, Julie antwortet ihm mit einem kurzen Lachen in arrogantem Tonfall: „Ich hatte meinen Orgasmus.“ Zum einen wird hier wieder die bereits angesprochene Darstellung weiblicher Lust bzw. der eindeutige Beweis des sexuellen Höhepunktes angesprochen. Da dieser bei der Frau im Gegensatz zum Mann visuell nicht eindeutig darstellbar ist, spricht Julie das Erreichen ihres Höhepunktes aus.²¹⁵ Gleichzeitig wirkt die Szene für die Zusehenden befremdlich, da er einen so direkten Umgang mit der Darstellung des weiblichen Orgasmus im Film nicht gewohnt ist. Die Vermutung liegt nahe, dass man durch eine andere geschlechterspezifische Rollenverteilung von dieser Situation wahrscheinlich weniger irritiert wäre. Gleichzeitig würde in diesem Kontext der männliche Lustbeweis dahingehend gelesen werden, dass die Frau nur Mittel zum Zweck seiner sexuellen Befriedigung ist und sie durch das Zeigen ihres nackten Körpers als sexuelles Objekt, welches den Blicken der Männer unterliegt, angesehen würde.

²¹⁵ Vgl. Williams 1995, S. 8

In dieser Arbeit wurde vermehrt das Sexualverhalten in Kontext mit moralischen Vorstellungen oder Machtverhalten der Gesellschaft gesetzt. Julie drückt durch ihren Orgasmus und die Art, wie sie damit umgeht, aus, dass Franz nur ihrer Befriedigung dient. Einerseits kann dies im Kontext mit der Forderung einer freien und selbstbewussten Sexualität der Frau gesehen werden, andererseits wird der Mann hier als Gebrauchsgegenstand dargestellt. Der Vorwurf vom Feminismus, Frauen zum Objekt sexueller Begierde zu machen, wirkt hier obsolet. Es stellt sich die Frage, ob es in dieser Szene nicht zu einer Überkompensation des Filmemachers der langjährigen einseitigen Darstellung weiblicher Sexualität gekommen ist. Des Weiteren wird anhand der vorausgegangenen Annahmen darauf geschlossen, dass der Mann und seine Sexualität unterdrückt werden bzw. als Mittel der weiblichen Lustbefriedigung verwendet werden. Demnach benutzt die Frau den Mann, um die von ihr ausgehende Macht zu demonstrieren.

Zu einer weiteren Demonstration dieser Macht kommt es, als Franz mit seinem Kopf in einer unterwürfigen Körperhaltung in Julies Schoß liegt. Julie nutzt diese Unterwerfung von Franz immer wieder ganz bewusst, um ihre Macht zu demonstrieren, indem sie Franz „Kommandos betreffend ihrer sexuellen Wünschen“ erteilt.

Julie fordert Franz auf, sie zu küssen; er folgt ihrem Befehl. Die nächste Anweisung lautet „Leck mich“, auch diesem Wunsch geht Franz nach. Erst als sie ihn auffordert „fick mich“, weigert sich Franz mit der Begründung, er könne das so nicht. Hier stellt sich die Frage, ob Franz sich mit ihrer letzten Aufforderung seiner unterstellten Rolle bewusst wird.



Screenshot 13: Franz liegt unterwürfig in Julies Schoß (00:24:04)

7.2.3.4 Eine Umkehrung der Blickverhältnisse

Franz ist für Julie eine Art Spielzeug, da er bedingungslos auf all ihre Wünsche und Forderungen eingeht. Julie kann an ihm ihre sexuellen Machtvorstellungen ausleben. Eine weitere Demonstration ihrer Überlegenheit wird in der Szene, in der Julie vor Franz steht und sie seine Nacktheit mit einer Filmkamera festhalten möchte, gezeigt. Sie fordert ihn auf sich auszuziehen. Franz ist verunsichert und suggeriert, dass ihm die Situation unangenehm ist. Julie nimmt dies zur Kenntnis, macht jedoch weiter Druck auf ihren Partner. Durch die Kameraperspektive tastet sie seinen Körper ab. Der Zuschauer sieht durch die Kamera meist nur den Genitalbereich von Franz. Durch die Blickregie wird der Eindruck, dass Franz zum Objekt sexueller Stimulation gemacht wird, noch verstärkt. Für wenige Sekunden wechselt die Kameraperspektive auf die Sicht von Julies Kamera und zeigt Franz' Penis in einem Close-up. Julie ist sichtlich über die Ausübung ihrer Macht und der damit verbundenen Unsicherheit von Franz erregt. Aus diesen Szenen geht klar hervor, dass sich das von Mulvey beschriebene Rollenbild nicht bestätigt.

7.2.3.5 Entmystifizierung der Darstellung lesbischer Sexualität

Die Darstellung von Sex zwischen Frauen wird, wie im Zuge dieser Arbeit bereits angesprochen wurde, vermehrt mit Pornographie in Verbindung gebracht, da die bildliche Darstellung von lesbischem Sex als Erzeugnis von Lust für den männlichen Zuschauer gilt. Dabei wird im Laufe der Narration vermehrt Sex zwischen Frauen als erotisches Abenteuer oder kurze „experimentelle Phase“ inszeniert. Am Ende siegt jedoch immer die Heterosexualität und die Frauen beschließen nach ihren erotischen Erfahrungen sich wieder auf Sex mit Männern zu konzentrieren.

Auch in „Chien Fuck“ kommt es zu Sex zwischen den beiden Frauen Julie und Celine. Nach einem Streit mit Franz trifft Julie in einer Kunstgalerie auf eine junge attraktive Frau, nämlich Celine. Es werden Blicke ausgetauscht. Im Gegensatz zu Celine ist sich Julie nicht bewusst, dass sie beide Franz kennen sowie, dass Franz mit Celine immer wieder über seine Wünsche und Probleme mit Julie gesprochen hat.

In der nächsten Szene befinden sie sich in Julies Wohnung. Die Terrassentüre ist einen Spalt weit geöffnet und es scheint Licht in den Raum. Bevor es zum Sex zwischen ihnen kommt, tanzen sie miteinander und berühren sich zärtlich. Musikalisch und durch eine weiblichen Stimme, welche immer wieder „Hello? Can you hear me? (...) I’m lost in space (...)“ ruft, wird die Situation etwas surreal dargestellt. Die Stimme wird immer lauter und bekommt ein hysterisches Element. Die beiden Frauen wirken sehr sinnlich und vertraut. Von Julies sonst so verkrampfter Körperhaltung und Ausstrahlung, wenn sie mit Franz zusammen ist, ist hier nichts merkbar. Zwischen den beiden Frauen kommt es zum Oralverkehr; die Kameraeinstellung ist während der ganzen Szene starr und unbeweglich. Celine liegt auf dem Rücken mit dem Kopf zur Kamera; Julie kniet vor ihr und befriedigt sie oral. Mehrmals versucht Julie sich aus dieser Position zu lösen, Celine vermittelt ihr aber immer wieder mit ihren Handlungen nicht aufzuhören. Sie hält Julies Kopf fest und drückt ihn zu ihrer Vagina. In dieser Szene ist klar, welche Macht Celine über Julie hat und dass sie diese zu ihrem Vorteil nutzt. Nachdem Celine offensichtlich das bekommen hat, was sie wollte, zieht sie sich Julie den Rücken kehrend wieder an.



Screenshot 14: Celine hat die Kontrolle über Julies Handlungen (00:46:45)

Obwohl die filmische Darstellung von Sex zwischen Frauen immer mit der Stimulation des männlichen Zuschauers assoziiert wird, kann man in der Sexszene zwischen Julie und Celine nicht unbedingt von eindeutigen Mitteln, die zur Erregung des Zuschauers führen soll, sprechen. Der Sex zwischen Julie und Celine suggeriert einerseits die Machtverhältnisse zwischen den beiden Frauen und spiegelt für Julie ihr

vorangegangenes Verhalten gegenüber Franz wider. Somit kann die Szene auch als eine Art der Bestrafung für ihr vorheriges Brechen der patriarchalen Ordnung und ihrem herabwürdigendem Verhalten gegenüber Franz gelesen werden. Da diese Bestrafung von einer anderen Frau ausgeübt wird, erhält die Szene einen ganz anderen Charakter, wäre ein Mann an Celines Stelle gewesen, da die Situation mit Herabwürdigung oder Bedrohung der Frau sonst assoziiert werden könnte.

Nach dieser misslungenen sexuellen Erfahrung mit Celine besinnt sich Julie doch wieder auf ihre Beziehung zu Franz. Obwohl sich bisher in „Chien Fuck“ viele Elemente finden ließen, die der Forderung von Mulvey, dem Brechen der patriarchalen Ordnung nachzukommen, vermittelt wurden, ist am Ende genau diese wieder im Gleichgewicht. Der lesbische Sex wurde wieder als homosexueller Ausbruch inszeniert, der sogar positive Auswirkungen auf den Erhalt der heterosexuellen Beziehung zwischen Franz und Julie hatte. Durch die Rückkehr zur Heterosexualität ist die patriarchale Ordnung zwischen Mann und Frau somit wieder im Gleichgewicht.

7.3 Andersens Märchen von der Liebe

7.3.1 Synopsis

Das Scheitern von Beziehungen ist ein Thema, welches sich durch fast alle Filme von Carl Andersen zieht. In „Andersens Märchen von der Liebe“ werden ehemalige Pärchen in Interviewsituationen gegenübergestellt und berichten über das Misslingen ihrer Beziehung. Ein Part ist immer der "Geber", welcher die Sinnlichkeit und Nähe sucht; der andere der "Nehmer", welcher Nähe aus verschiedenen verankerten Gründen nicht zulassen kann. Von jeder porträtierten Person wird vor dem Interview ein Schwarz-Weiß-Bild mit Name, Alter und Beruf gezeigt. Zwischen den Interviewten Ex-Pärchen sind immer wieder kurze Szenen eines Pärchens (Renate und Mirko) beim Versuch einen Amateurporno zu drehen eingeblendet.

7.3.2 Analyse

7.3.2.1 Die Frau als Opfer auf zwei verschiedenen Ebenen

Die zwei parallel zueinander verlaufenden Handlungsströme in „Andersens Märchen von der Liebe“ unterscheiden sich nicht nur stilistisch und narrativ; sie gehören auch gegensätzlichen Genres an, nämlich dem Melodram und dem Porno. Inhaltlich werden Ex-Pärchen einzeln porträtiert und über das Scheitern ihrer Beziehungen interviewt bzw. in einem Fall auch über eine misslungene, einmalige sexuelle Erfahrung. Die vermittelte Botschaft der Interviews ist klar: Leid, Trauer und Depression. Dieser Teil des Films kann somit dem Genre Melodram zugeordnet werden. Der zweite dargestellte Handlungsstrang, von dem die Interviews immer wieder unterbrochen werden, zeigt das vermeintliche Pärchen Renate und Mirko, beim Versuch einen Amateurpornofilm zu drehen. Obwohl sich Darstellungsform, Thema und Genre gänzlich unterscheiden, kann der Darstellung der Frau in beiden Fällen die gleiche Rolle zugewiesen werden, nämlich die des Opfers. So werden auch hier zwei der drei von Linda Williams genannten Genres, in denen die Frau als Opfer dargestellt wird vereint.

Einerseits sind die interviewten Frauen Opfer einer gescheiterten Beziehung und leiden darunter, gleichzeitig wird jedoch jene Frau, die in der Figur von Renate auftritt, in der Parallelhandlung zum Opfer des männlichen Begehrens. Es stehen sich somit nicht nur zwei verschiedene Genres gegenüber, sondern es werden damit auch zwei gegensätzliche Zielgruppen angesprochen. Das Melodram richtet sich an ein passives weibliches Publikum, der Porno an den aktiven männlichen Zuschauer.²¹⁶ Durch die Verbindung und damit einhergehend auch die Gegenüberstellung der beiden Genres in „Andersens Märchen von der Liebe“ werden die ursprünglich angesprochenen Zuschauer*innen, also die weiblichen Rezipientinnen vom Melodram, die männlichen Rezipienten vom Porno durch die Konfrontation mit dem anderen Genre, welches ein gegenteiliges Publikum ansprechenden soll, konfrontiert. Diese bewusste Konfrontation der Zielgruppen mit diesen gegensätzlichen Genres, mit für sie

²¹⁶ Vgl. Williams 1995, S. 13

vermeintlich nicht besonders ansprechenden Darstellungen, wird hier als bewusstes Mittel der Provokation eingesetzt.

7.3.2.2 Die Frau als sexuelles Objekt anhand von Renates und Mirkos Amateurporno

Bei der Darstellung von Renate und Mirko beim Versuch ihres Amateurpornodrehs wird bewusst die männliche Lust in den Vordergrund gesetzt. Das erkennt man daran, dass Renate in diesem Fall nur dazu dient, bei Mirko Lust zu erzeugen und ihren Körper für seine Befriedigung zur Verfügung zu stellen. Die gesamte Inszenierung ihrer sexuellen Handlungen ist rein auf diese sexuelle Interaktion beschränkt. Echte Nähe wird hier nicht suggeriert. Zwar kommt es nicht zur Ausübung sexueller Gewalt. Trotzdem vermittelt Renate durch ihr Verhalten und ihre Mimik wenig Spaß an den Geschehnissen zu haben; sie nimmt somit eine indirekte Opferposition ein. Dass es nur um die Darstellung der männlichen Lust geht, zeigt sich daran, dass nur Mirko oral befriedigt wird. Renate zeigt dabei wenig Empfinden von sexueller Lust. Auch beim Geschlechtsverkehr an sich stellt sie relativ anteilnahmslos und ohne das Zeigen einer Empfindung von Lust ihren Körper zur Verfügung. Renate und Mirko verkörpern durch ihre Interaktion viele der Vorwürfe, die von feministischer Seite der Pornographie gemacht werden. Zwar kommt es zu keinerlei physischer Gewalt, Vergewaltigung, Penetration von Tieren oder Gegenständen, oder auf andere Weise Opfern von Zwang und Gewalt, aber die Frau wird als Sexualobjekt dargestellt, welches nur als Instrument zur sexuellen Erfüllung des Mannes dient.²¹⁷ Renate und Mirko erfüllen damit die typischen Vorurteile gegen Pornographie.

7.3.2.3 Im Spannungsfeld von Realität und Fiktion

Die sexuellen Handlungen von Renate und Mirko vermitteln dem Zuschauer das Gefühl von Realität auf zwei verschiedenen Ebenen. Zum einen zählt die Darstellung von Sexualität sowie Tod und Geburt zu den subversiven Themen, wie sie im 1. Teil dieser Arbeit genauer beschreiben wurden, da sie beim Zuschauer eine Urangst

²¹⁷ Vgl. Schwarzer 1994, S.40

auslösen.²¹⁸ Zum anderen wird bei den Rezipient*innen aufgrund der Mittel der Darstellung Realität vermittelt, obwohl es sich eigentlich um Fiktion handelt. Das zeigt sich unter anderem beim Dreh des Amateurpornos. Die Darstellung vom Film im Film sowie teilweise sehr uninszenierten bzw. sehr uninszeniert wirkenden Interaktionen zwischen den Akteur*innen verweisen auf diesen Umstand und unterstreichen diesen zusätzlich. So wird beispielsweise durch Mirkos ungeschicktes Umgehen mit der Verwendung des Präservativs der Sexualakt mehrmals unterbrochen. Durch Mirkos misslungenes Handeln diesbezüglich bekommen diese Szenen jene Authentizität verliehen, die im Grunde einer außerfilmischen Realität näher kommen als einer Inszenierten.

Als weiterer Hinweis für diese Sichtweise dient Renates Verhalten am Ende des Films. Nach Beendigung der sexuellen Interaktion mit Mirko sitzt sie alleine auf dem Bett und versucht mit einem Taschenbuch die Spuren des vorangegangenen Geschehens zu verwischen. Sie suggeriert den Rezipierenden den Eindruck, dass sie sich unbeobachtet fühlen. Somit bekommt die Szene zusätzlich einen voyeuristischen Charakter.

7.3.2.4 Katja – Von der Opferrolle zur Bedrohung

Im Zuge der Interviews werden verschiedene Ex-Pärchen vorgestellt und zu den Gründen ihrer gescheiterten Beziehungen befragt. Eines dieser Ex-Pärchen sind Maria und Katja, die getrennt voneinander über den Verlauf ihrer gemeinsamen Zeit und über die Gründe des Scheiterns sprechen. Am Ende ihrer Interviews sprechen die Frauen nicht mehr über- sondern zueinander, indem sie direkt in die Kamera sprechen. Die Beziehung der beiden Frauen scheiterte an unterschiedlichen Vorstellungen und Erwartungen. Maria sah in Katja eine Art Spielzeug, das ihr für einen bestimmten Zeitabschnitt Freude bereitete, ihr aber nach einiger Zeit langweilig wurde. Sie war nicht auf der Suche nach der großen Liebe sondern nach Abenteuer und unverbindlichen Spaß. Katjas übermäßige Verliebtheit und die damit verbundenen Bemühungen Maria glücklich zu machen und sich um sie zu kümmern, haben bei Maria die gegenteilige Wirkung erzielt.

²¹⁸ Vgl. Kapitel 1.1. dieser Arbeit.

Durch die Darstellung der Beziehung zwischen zwei Frauen werden auch zwei unterschiedliche Frauenbilder erzeugt. Dabei ist Maria in der meist männlich zugeschriebenen aktiven Rolle²¹⁹, sie hat Katja erobert und sie ihr unterwürfig gemacht. Katja verkörpert die der Frau zugeschriebene Rolle der Passivität, indem sie sich ihrer Partnerin hingibt. Durch die Beziehung zwischen zwei Frauen kommt es zu einer geschlechterunspezifischen Rollenverteilung, indem eine Frau eine aktive Rolle verkörpert. Diese zugeschriebene Rollenverteilung von aktiv und passiv verändert sich ein weiteres Mal im Laufe des Films. Katja wird in noch ein weiteres Mal in einem Interview vorgestellt und spricht über das Scheitern einer anderen Beziehung. Dieses Mal aber über eine vergangene Beziehung zu einem Mann namens Klaus. Anders als bei ihrem Verhältnis zu Maria in dem sie die unterwürfige passive Rolle eingenommen hatte, war sie in der Beziehung zu Klaus in der aktiven Position. Auch hier wird somit ein zweites Mal die geschlechterspezifische Rollenzuordnung von aktiv und passiv umgedreht. Es entsteht der Eindruck, dass Katja ihre negativen Erfahrungen mit Maria dadurch kompensiert, dass sie sich gegenüber Klaus so verhält, wie Maria sich ihr gegenüber verhalten hat. Sie wurde also vom Opfer einer anderen Frau zur Bedrohung für den Mann.

²¹⁹ Vgl. Chasseguet-Smirgel 1974, S. 27

8 Fazit und abschließende Worte

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Darstellung der Frau und die Bedeutung ihrer Sexualität in den Filmen von Carl Andersen zu untersuchen und kritisch zu hinterfragen. Das Hautaugenmerk lag hierbei auf der Fragestellung, ob die Frau als Bedrohung inszeniert wird, bzw. mit welchen Mitteln Andersen die Frau als solche darzustellen vermag. Dafür wurden drei Filme aus unterschiedlichen Schaffensperioden von Carl Anderson herangezogen. Im Rahmen dieser Arbeit wird aufgezeigt, dass die Frau zwar auf unterschiedliche Art und Weise inszeniert wird, sie aber für den männlichen Zuschauer immer nur auf zwei Ebenen von Bedeutung ist. Einerseits als sexuell reizvolles Objekt, das beim männlichen Zuschauer Lust erzeugt und andererseits als Subjekt von dem Gefahr auszugehen droht. Die Filme „I was a Teenage Zabbadoing“, „Chien Fuck“ und „Andersens Märchen von der Liebe“ dienen hierzu als Analyseobjekte und wurden auf die besondere Darstellungsform der Frau hinsichtlich ihrer Bedeutung als Bedrohung oder Bedrohte untersucht.

Um mich diesen Fragestellungen adäquat zu nähern habe ich im Rahmen dieser Arbeit zunächst anhand von Beispielen aus Religion, Geschichte, Psychologie und Filmtheorie aufgezeigt, dass die Darstellung weiblicher Sexualität trotz fortgeschrittener Emanzipation problematisch ist und der nackte weibliche Körper noch immer als etwas Subversives gesehen wird. Gleichzeitig wird das Ausleben weiblicher Sexualität im Film sehr schnell mit dem Genre der Pornographie in Verbindung gebracht, was aber zu eng gefasst ist. Es ist jedoch schwierig diesen Sachverhalt argumentativ zu entkräften. Das eigentliche Problem besteht darin, dass es für das Genre Pornographie keine passende, vorurteilsfreie Definition gibt und dass Filme aus diesem Bereich schnell mit Perversion oder Gewalt gegenüber Frauen in Verbindung gebracht werden und daher grundsätzlich als verachtenswert gelten. Pornographische Filme haben seit ihrer Entstehung in der Regel die Stimulation meist männlicher Zuschauer zum Ziel. Erst langsam hat sich das Genre im Laufe seiner Entwicklung auch mit Erzeugung weiblicher Lust befasst.

Um die Filme Andersens, die zwar zweifelsfrei pornographische Elemente enthalten, – jedoch nicht ohne Weiteres dem Genre Porno zugeordnet werden können, – nun

theoretisch zu verorten, bediente ich mich des Begriffs bzw. des Phänomens der Modernen Kunst. Zu den Elementen der Modernen Kunst zählt die immerwährende Suche nach Neuem, auch wenn dies impliziert, sich über bestehende Grenzen hinwegzusetzen. Vertreter Moderner Kunst scheuen nicht die Auseinandersetzung und Konfrontation mit subversiven Themen und bedienen sich ihrer Bilder, auch wenn dies heißt, den aktuellen Zustand der Gesellschaft auf kritische und direkte Weise zu reflektieren. Die Parallelen zu Andersens Filmen sind bezeichnend. Aus diesem Grund zähle ich in dieser Arbeit den Undergroundfilm und somit auch Carl Andersen als Vertreter Moderner Kunst. Er greift zu Darstellungsformen, welche oft als pornographisch angesehen werden können, jedoch mit dem Ziel auferlegte moralische Grenzen und Codes zu brechen. Sexualität wird hier vermehrt in Zusammenhang mit bewusster Provokation und Grenzüberschreitung eingesetzt, um bestehende patriarchale Ordnungssysteme aufzuzeigen und diese in weiterer Folge aufzubrechen.

Die Filme und speziell die Darstellung der Frau provozieren die Rezipient*innen auf mehreren Ebenen. Zum einen, weil der Umgang mit Sexualität auf eine Art dargestellt wird, wie sie dem breiten Kinopublikum in Vorstellungen und Anspruch an Film nicht geläufig ist.

In den drei analysierten Filmen weisen die Frauenfiguren immer Attribute auf, welche auf ihre Machtrolle und damit auf ihre Bedrohlichkeit für das männliche Patriarchat hinweisen. In „I was a Teenage Zabbadoing“ suggerieren die Frauen durch ihre optische Aufmachung (dunkler Lippenstift, Nietengürtel etc.) als auch durch ihr Verhalten immer wieder ein Bild von Bedrohlichkeit. Sie nutzen die Männer zur Befriedigung ihrer sexuellen Lüste aus und bestrafen sie gleichzeitig auch dafür in Form ihrer Ermordung. In „Chien Fuck“ zeigt die Frau ihre Macht über den Mann auf psychischer Ebene. Julie hat Franz und sein Handeln genau unter Kontrolle und zeigt immer wieder auch durch ihr Verhalten bei sexuellen Interaktionen, dass sie die patriarchale Ordnung durchbrochen hat, indem sie Franz gegenüber ein autoritäres Verhalten ausübt und ihn dominiert. Die drei im Zuge dieser Arbeit analysierten Filme stellen die Frau unterschiedlich, nämlich als Bedrohung und Bedrohte dar.

In „Andersens Märchen von der Liebe“ geht aus den Interviews geht klar hervor, dass Katja in der Beziehung mit Klaus in einer Machtrolle war und er sich ihr und ihren

Wünschen unterworfen hat. Parallel dazu wird anhand der Interaktion zwischen Renate und Mirko beim Dreh ihres Amateurpornos der Frau eine Rolle von sexueller Unterwürfigkeit zugeschrieben. Renate ist dazu da, um Mirkos sexuelles Verlangen zu befriedigen und vermittelt durch ihr (Nicht-) Handeln den Eindruck einer Pflichtausübung.

Des Weiteren sind Andersens Bilder in der Form ihrer Inszenierung oft zu nahe an der Realität und somit auch an dem, was die Rezipient*innen im Film eigentlich nicht sehen möchten. Dieses Ebene der Realität vermittelt er den Zuschauer*innen durch gezielt eingesetzte Kameraperspektiven, Laienschauspielern und andere filmische Elemente, die im Zuge ihrer Umsetzung die Rezipient*innen verunsichert und Fragen aufwirft. Ein Beispiel hierfür ist „Andersens Märchen von der Liebe“, in dem für die Zuschauer*innen auf Grund der dokumentarischen Inszenierung nicht klar ist, ob die erzählten Geschichten der interviewten Personen real oder inszeniert ist. Bei der Parallelhandlung des Amateurpornos von Renate und Mirko wird zwar nicht der Eindruck eines dokumentarischen Charakters vermittelt, dem Zuschauer aber auf Grund der Kameraperspektive und der Verhaltensweise der Akteure trotzdem ein Maß an Realität suggeriert.

Carl Andersen bricht in seinen Filmen diese Ordnungssysteme hinsichtlich der patriarchalen Ordnung zwischen Mann und Frau, als auch in Bezug auf das gesellschaftliche Ordnungssystem von Moral und Geschmack, auf. Wie weit das breite Publikum die eigentlichen Rückschlüsse seiner Filme ziehen kann bleibt offen. Wie es bei einem modernen Kunstwerk oft vorkommt, sehen der Rezipierenden nur das Offensichtliche, das eindeutig für ihn zu sehen ist. In den Filmen von Carl Andersen wäre das für die Zuschauer*innen die Darstellung sexueller Handlungen, verbunden mit Gewalt oder sadistischen Akten auf physischer und psychischer Ebene. Darum wurden seine Filme auch oft im Bereich der Pornographie verortet. Dass Andersen in seinen Filmen essenzielle und gesellschaftskritische Themen wie beispielsweise den Umgang mit weiblicher Sexualität, Homosexualität oder den generell schwierigen Umgang der Geschlechter innerhalb einer patriarchalen Ordnung aufgreift, wird erst bei genauer Betrachtung und vor allem kritischer Hinterfragung bewusst.

Ob als Bedrohung oder Bedrohte, die Frau spielt in den Filmen von Carl Andersen immer eine essenzielle Rolle und wirft durch die Form ihrer Inszenierung eine Vielzahl an Fragen über das vermittelte Frauenbild innerhalb der Gesellschaft auf.

9 Quellenverzeichnis

9.1 Bibliographie

Amendt, Günter (1990): „Von der Sexfront in den Grabenkampf von der Sexualkampagne zur PorNo-Diskussion“. In: E. Dane und R. Schmidt (Hg): *Frau & Männer und Pornographie*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 23-28.

Bataille, Georges (1982): *Der heilige Eros*. Frankfurt: Ullstein.

Beauvoir, Simone (1968): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rotwohl Taschenbuch Verlag GmbH.

Brait, Andrea (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.

Chasseguet-Smirgel, Janine (1974): *Psychoanalyse der weiblichen Sexualität*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Dane, Eva (1990): „Vorwort“. In: E. Dane und R. Schmidt (Hg): *Frau & Männer und Pornographie*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 9-14.

Dane, Eva (1990): „Versäumnisse und Verhinderungen: Liberalisierung zwischen Befreiung und Vergewaltigung“. In: E. Dane und R. Schmidt (Hg): *Frau & Männer und Pornographie*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 29-40.

Drosdowski, Günther (1980): „Band 6“, In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, in 6 Bänden*, Mannheim u.a.

Ellis, John (1980): „On Pornograph“. In: *Screen Vol. 21 No. 1*, London: Spring.

Fink-Eitel, Hinrich (1989): *Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2. Auflage.

Foucault, Michel (2014): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 20. Auflage.

Freud, Sigmund (1983): *Drei Abhandlungen zu Sexualtheorie und verwandte Schriften*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag.

Gorsen, Peter (1990): „Die Eingrenzung der Kunstfreiheit durch neue Pornographie- und Erotikdefinitionen. Die Kollision zwischen erotischer Kunst und der feministischen Pornographie-Indikation“. In: E. Dane und R. Schmidt (Hg): *Frau & Männer und Pornographie*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 57-68.

Gottgetreu, Sabine (1992): *Der bewegte Blick. Zum Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie*. Frankfurt/M: Peter Lang Verlag.

Hein, Birgit (1971): *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt/M. (u.a.) Ullstein GmbH.

Hipfl, Brigitte (2002): „Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung“. In: J. Dorer, B. Geiger (Hg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag, S. 192–216.

Koch, Gertrud (1989): *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel (u.a.) Stromfeld.

Menninghaus, Winfried (2002): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Méritt, Laura (2014): „Vorwort zur deutschen Ausgabe“. In: T. Taormino, C. Parrenas Shimizu, C. Penley und Mereille Miller-Young (Hg): *The feminist Porn book. Strategien der Lusterzeugung*. München: Louisoder Verlagsgesellschaft mbH, S. 7-13.

Millet, Kate (1985): *Sexus und Herrschaft die Tyrannei des Mannes in unser Gesellschaft*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Mulvey, Laura (1980) „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: G. Nabakowski, H. Sander, P. Gorsen (Hg): *Frauen in der Kunst*. Bd.1 Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 30-46.

Mulvey, Laura (2003): „Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre“. In: *Screenwise. Film-Fernsehn-Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwies. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-wissenschaften“*. 15.-17. Mai 2003, in Wien. Wien: Schüren, S. 17-27.

Nabakowski, Gisind (1980): „Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Mentruationstopoi“. In: G. Nabakowski, H. Sander, P. Gorsen (Hg): *Frauen in der Kunst*, Bd.1 Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 185-256.

Schmidt, Gunter (1988): *Das große Der Die Das. Über das Sexuelle*. Reinbeck: Rotwohl.

Schwarzer, Alice (2008) *Simone des Beauvoir. Weggefährtinnen im Gespräch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 4. Auflage.

Schwarzer, Alice (1994): *PorNo. Opfer & Täter Gegenwehr & Backlash Verantwortung & Gesetz*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Seeßlen, Georg (1993): *Der pornografische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M: Ullstein.

Seeßlen, Georg; Claudius Weil (1978): *Ästhetik des erotischen Kinos. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films*. Bernhard Roloff Verlag.

Sheldon, Carolin (1980): „Lesbierinnen und Film“. In: G. Nabakowski, H. Sander, P. Gorsen (Hg): *Frauen in der Kunst*, Bd.1 Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 103-132.

Singer, Iris (2014): Interview mit Anneliese Holles. Berlin, 19.1.2014.

Singer, Iris (2014): Interview mit Lothar Lambert. Berlin, 20.1.2014.

Singer, Iris (2013): Interview mit Martin Nechvatal. Wien, 8.11.2013.

Stiglegger, Marcus (2002): „Die Grenzen der Simulation. Statt eines Nachwortes: Dystopia“. In: M. Stiglegger, T. Koebner (Hg): *Kino der Extreme. Kulturalanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez, S. 317-325.

Stiglegger, Marcus (2002): „Sexualität und Macht“. In: M. Stiglegger, T. Koebner (Hg): *Kino der Extreme. Kulturalanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez, S. 69-86.

Vogel, Amos (1997): *Film als subversive Kunst. Kino wider Tabus – von Einstein bis Kubrick*. St. Andrä-Wörtern: Hannibal Verlag.

Williams, Linda (2008): *Screening Sex*. Durham (u.a.) Duke University Press.

Williams, Linda (1995): *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornografischen Films*. Basel: Stroemfeld.

Williams, Linda (2009): „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“. In: *Montage AV*, 18.02.2009, 9-30.

Will, Fabienne (2002): „Geburt/Leben/Tod“. In: M. Stiglegger, T. Koebner (Hg): *Kino der Extreme. Kulturalanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez, S. 10-28.

Wolf, Naomi (2013): *Vagina. Eine Geschichte der Weiblichkeit*. Reinbeck bei Hamburg: Rotwohl Verlag GmbH.

9.2 Analysierte Filme

I was a Teenage Zabbadoing. Regie: Carl Andersen. Österreich 1988. Fun Factory Release 1988. 68 min.

Chien fuck. Regie: Carl Andersen. Deutschland 2006. Carl Andersen Produktion 2008

Andersens Märchen von der Liebe. Regie: Carl Andersen. Deutschland 2001. Brazda/Andersen/Negativland 2001

Mondo Weirdo. Regie: Carl Andersen. Österreich 1990. Sick Cinema Productions 1990

9.3 Internetpublikationen

Trischak, Evamaria (2002): *Filmtheorien und Gender*,
cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html; Zugriff am:
15.12.2014.

Holles, Anneliese (2008): *The Films of Carl Andersen*,
tilsiter-lichtspiele.de/programm/2008/carl_andersen.html, Zugriff am: 23.10.2014.

Lowry, Stephen (2012): *männliche Schaulust*,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4481; Zugriff am:
15.12.2014.

Nechvatal, Martin (2014): *I was a Undergroundzabbadoing – die quälerischen Liebesfilme des es Carl Andersen*,
www.vice.com/alps/read/vice-guide-to-austro-film-carl-andersen; Zugriff am:
8.1.2015

Schwarzer, Alice (1987): *Gesetz gegen Pornografie: Begründung*,
www.emma.de/artikel/gesetz-gegen-pornografie-begrueendung-264423; Zugriff am:
30.12.2014

Vogel, Peter S. (2010): *SCOTUS: From Pornography's I know it when I see it to social media's I don't get it*, www.ecommercetimes.com/story/71402.html, Zugriff am:
2.1.2015.

9.3.1 Webadressen

www.carlandersen.info/?page_id=69, Zugriff am: 15.1.2015

www.wuk.at/wuk/werkstatten/gruppen/austria_filmmakers_cooperative, Zugriff am:
28.12.2014

filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4981, Zugriff am:
21.12.2014

de.wikipedia.org/wiki/Pornografie, Zugriff am: 28.12.2014

www.duden.de/suchen/dudenonline/Pornographie Zugriff am: 5.1.2015

lexikon.freenet.de/Transgression, Zugriff am: 18.1.2015

www.duden.de/suchen/dudenonline/Genderstudies, Zugriff am: 1.10.2015.

www.duden.de/rechtschreibung/Pornografie, Zugriff am: 15.12.2014.

www.tandfonline.com/toc/rprn20/current#.VM1Uw1a8dd0, Zugriff am: 15.1.2015.

10 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung weiblicher Sexualität in den Filmen von Carl Andersen. Der 2012 verstorbene Filmemacher irritiert in seinen Filmen durch die Überschreitung von gesellschaftlich auferlegten Grenzen durch provokante Darstellungsformen der Frau und weiblicher Sexualität. Zu Beginn dieser Diplomarbeit wird auf verschiedene Theorien zur weiblichen Sexualität eingegangen und nach Erklärungen in den Disziplinen Geschichte, Religion, Psychologie, Philosophie und Filmwissenschaft gefragt, warum die Frau, ihr Körper und ihre Sexualität oftmals als subversiv charakterisiert werden. In Folge wird eruiert, ob die Frau in den Filmen von Carl Andersen als Bedrohung oder Bedrohte dargestellt wird.

Der zweite Teil fokussiert auf dem Schaffen des Filmkünstlers Carl Andersen und untersucht die Darstellung der Frau und ihrer Sexualität in den drei ausgewählten Filmen „I was a Teenage Zabbadoing“, „Chien fuck“ und „Andersens Märchen von der Liebe“ auf ihre Positionierung als Bedrohung oder Bedrohte.

Die Filmanalysen verweisen auf eine ambivalente Darstellung weiblicher Sexualität. Die Frau wird nur in Ausnahmefällen als unterwürfig dargestellt, zumeist konterkariert ihre Darstellung die patriarchale Gesellschaftsordnung, da sie Macht ausübt und somit zur Bedrohung wird.

Abstract

The present thesis deals with the depiction of female sexuality in the films of Carl Andersen, the filmmaker and director, who died in 2012. He uses provocative depictions of women and female sexuality in order to transgress the limitations imposed by the societal norm. The beginning of the thesis focuses on various different theories regarding female sexuality, looking at history, religion, psychology, philosophy and film to explain why women, their bodies and their sexuality are often characterised in a subversive way. What follows is an analysis as to whether the films of Carl Andersen depict women as a threat or as being threatened.

The second part focuses on the body of work of Carl Andersen, the filmmaker, and analyzes, the depiction of women and female sexuality as to their status of threat or being threatened in three selected films: „I was a teenageage Zabbadoing“, „Chien fuck“ and „Andersens Märchen von der Liebe“

The film analyses point towards an ambivalent depiction of female sexuality. In very few instances are women depicted as submissive beings. In most cases the patriarchal social order is contested, showing women exercising power and thus becoming a threat.

11 Curriculum Vitae

Iris Singer

Seit 2012	Reiseleiterin, Moderatorin und Trainerin
2010-2011	Auslandsaufenthalt und Studium in Berlin
2010	Praktikum im ORF Korrespondentenbüro Berlin
2009-2010	Sprech-, und Moderationsausbildung an der Sprecher Akademie Wien
2009 – 2010	Mitarbeiterin und Regieassistentin der Abteilung Zentrale Chefredaktion ORF
2008	Praktikum in der Abteilung Zentrale Chefredaktion ORF
2008	Hospitanz im Dschungel Wien
2009	Regieassistenz im Dschungel Wien
2005	Begin des Diplomstudiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2004-2005	Auslandsaufenthalt in Birmingham, England
2004	Matura an der HBLA Baden, Schwerpunkt Kulturtouristik