

Gertrud Koch: Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film.- Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld, Roter Stern 1989 (zugl. Frankfurt/M.: Univ.-Diss. 1988), 162 S., DM 28,-

Die feministische Filmtheoretikerin Gertrud Koch macht in dieser (von der Universität Frankfurt 1988 als Dissertation angenommenen) Aufsatzsammlung bereits früher publizierte Texte in gekürzter oder überarbeiteter Fassung noch einmal zugänglich. Mit neueren Forschungsergebnissen - etwa zum Pornokino - fügen sie sich in einen größeren Zusammenhang, der die über zehnjährige Auseinandersetzung der Autorin mit patriarchalen Frauenbildern und ihrer filmischen Rezeption beleuchtet.

Der assoziationsreiche Titel, ein Kierkegaard-Zitat aus Adornos "Ästhetischer Theorie", ist bereits richtungsweisend: Existenzphilosophie, Kritische Theorie und Psychoanalyse bilden Kochs methodische Grundlagen, das ausdauernde Aufspüren von Bildern die ihr eigene Arbeitsweise. Wiederum ein Zitat führt den zentralen Begriff ein, der die einzelnen Texte zum Gesamtentwurf verbindet: "Und schaut man dahin, von wo dem Kino der letzte Groschen zufließt, in diese seltsam flackernden Augen, die weit in die Geschichte der Menschheit zurückweisen, so steht es mit einem Mal riesengroß da: Schaulust" - schrieb der Literat Werner Serner 1913 in der "Schaubühne". Den Ursprüngen der Schaulust spürt Koch nicht in erster Linie menschheitsgeschichtlich nach, sondern in den Schichten des menschlichen Bewußtseins.

Bereits frühe Kinotheoretiker wie Kracauer oder Benjamin nahmen an, daß die Schaulust das Faszinosum des Kinos bilde. Sie betonten die physisch-mimetischen Ausdrucksgehalte des Films gegenüber den sprachlich-gestischen. Ohne auf diese Erkenntnisse zurückzugreifen, begannen angloamerikanische Filmtheoretikerinnen in den siebziger Jahren, die Funktionsmechanismen des Kinos in psychoanalytischen Begriffen der Schaulust zu erklären. Koch verknüpft die zeitlich weit auseinanderliegenden Forschungsergebnisse beider Richtungen, um eine der Leerstellen feministischer Filmtheorie zu füllen: die Motivation des Kinobesuchs von Frauen. Zwar geht auch sie davon aus, daß im Kino der Partialtrieb Schaulust aktiviert wird, verneint jedoch, daß dieser - wie Freud und auch Lacan behaupten - untrennbar an die Entdeckung des Geschlechterunterschieds gekoppelt sei, die den Spracherwerb konstituiere. Hierin sahen feministische Filmtheoretikerinnen bisher die Ursachen des Ausschlusses von Frauen aus der männ-

lichen (Film-)Sprache. Wenn Frauen demnach im traditionellen Erzählkino nur als männliche Projektionen oder Produkte des männlichen Unbewußten vorkämen, ließe sich nicht mehr erklären, wie sich ihre Identifikation abspielt. Oder: Warum Frauen überhaupt ins (Männer-) Kino gehen! Kochs Annahme lautet: Die Schaulust ist bereits vor dem Erkennen der Geschlechterdifferenz vorhanden - somit vor der Ausbildung von Sprache und Bewußtsein, so daß dem Film ein vorschichtlicher, vorsymbolischer Zug eignet. Daß das Vorübergleiten der Filmbilder vor den Augen der Zuschauer ein symbiotisches Gefühl der Verschmolzenheit auslösen kann, gilt ihr als Indiz, daß Filme Erfahrungen widerspiegeln können, die vor der Kristallisation eines festen Ichs liegen. Das Publikum befände sich demnach in der Rolle des sprachlosen Säuglings, der sich in den Armen der Mutter - bisweilen auch des Vaters - an einer Welt vorbeitragen läßt, zu der er sich unterschiedslos dazuzählt. Nicht auf das voyeuristische Vergnügen des Jungen vor dem Schlüsselloch wären die Ursprünge des Kinos dann zurückzuführen, sondern auf die 'Schaukelfahrt im Kinderwagen'. Auch für Frauen kann der Kinobesuch mithin ein lustvolles Erlebnis sein, weil das Problem der Identifikation mit von ihren Rollen her festgeschriebenen Personen gar nicht so zentral ist, wie bisher angenommen.

Auf den ersten Blick verwundert die Auswahl der Filme, anhand derer Koch dem 'Kinderwagenblick' Sprache und Bewußtsein verleiht: so beliebte feministische Analyse-Objekte wie die Marlene-Dietrich-Filme Josef von Sternbergs, Max Ophüls' Schnitzler-Verfilmungen und deutsche Filme über Preußen - allesamt narrativ und schon mehrfach kritisch examiniert. Um so größer scheint die Herausforderung, gerade hier noch Neuland zu gewinnen, herauszufinden, wie die mimetischen, akustischen und materialen Aspekte dieser Filme 'unausgesprochen' auf ihre Betrachter wirken. Ein Stück Unterdrückungsgeschichte der Frauen rekonstruiert Koch aus den Filmen über Preußen. Romantik, wenn auch zeitgemäß schwarze, destilliert sie aus der Blickinszenierung der Personen bei Ophüls. Das Auslaufen der Identitäten verfolgt sie in den synthetischen Bild-Klangwelten Sternbergs. Wie sehr sich die Schaulust mit der Entstehung einer hochrationalisierten Gesellschaft allerdings von ihren Ursprüngen entfernt hat, zeigt Koch anhand der Entwicklung des Pornokinos. Es sei daran erinnert: Gerade die Auseinandersetzung um Pornografie spaltete die neue Frauenbewegung in zwei disparate Flügel; während die einen auf zivilrechtliche Ahndung plädierten, hatten die anderen längst selbst begonnen, ihre Sexualität im pornografischen Medium zu erforschen (und fürchteten zu Recht, daß ihre Filme oder Bücher als erste den neuen Zensurbestimmungen zum Opfer fallen würden). Koch, die mehrfach mit scharfen Polemiken gegen die feministische Anti-Pornografie-Kampagne Stellung bezogen hat, begründet ihre Position hier ausführlicher und zugleich verständlicher. Zwar ist sie immer noch der Ansicht, daß feministische Pornografie-Gegnerinnen eine unfreiwillige Allianz mit der Rechten eingehen, stellt jedoch beider Intentionen als diametral entgegengesetzt heraus: Konservative Moralisten sehen im Pornokino die Aushöhlung bestehender Normen, Feministinnen hingegen den Ausdruck und die Bestätigung dieser Normen. Aus der Tatsache, daß das Pornokino sexistisch ist, lasse sich jedoch kein direkter Zusammenhang zwischen dem Betrachten pornografischer

Filme und dem Ausführen sexueller Handlungen, wie Vergewaltigung oder Folter, herstellen. Ganz im Gegenteil sei es das Charakteristikum des Pornokinos, daß es die Schaulust ohne soziale Beziehung zur erotischen Praxis organisiert. Es bilde daher den perfekten Ausdruck für eine Spezialisierung der Sinne, die mit der kapitalistischen Produktionsweise einhergeht. Das Auge 'triumphiert' über den Körper, der - ganz im Einklang mit der Rationalisierung - als Mechanismus der Lustgewinnung und -maximierung funktioniert.

Daß mit der Arbeitswelt gleichzeitig auch Freizeit und Privatleben einer Taylorisierung von Bewegungsabläufen unterworfen werden, hat Siegfried Kracauer bereits 1927 in seinem Essay "Das Ornament der Masse" beschrieben. Er sah Änderungen auf dem Gebiet der Körperkultur in den damals populären Revuen der Girls verwirklicht, die im "Geschwindigkeit" die Vorzüge der Rationalisierung tanzten. Dieselbe Maschinenmetaphorik (der Körper) entdeckt Koch auch im Pornokino, verlagert jedoch ihr Augenmerk auf die veränderten Wahrnehmungsstrukturen, die damit einhergehen. Anzeichen dafür, daß im Zuge der sich verselbständigenden Schaulust nicht die dargestellte Sexualität assimiliert wird, sondern vielmehr die Darstellung von Sexualität, findet sie in van Ackerens Zusammenschritt pornografischer Laienfilme "Deutschland privat" (1980). Weniger des Vergnügens als der Kamera willen seien sexuelle Handlungen hier noch ausgeführt.

Es gehört zu den Stärken Kochscher Bilderbeute, daß sie aus ihrer Analyse heraus neue Strategien der Aneignung entwickelt. Wenn sie gerade das Pornokino als geeignetes Feld betrachtet, so deshalb, weil Frauen weniger nahtlos in die symbolische Ordnung männlicher Sexualphantasien eingebunden sind. Das erleichtert ihnen den konkreten Blick auf die Fülle von Einzelheiten und -teilen, die eben nicht nur auf der Ebene der Abstraktion (Verallgemeinerung auf den Phallus) vorhanden sind. Die aus ihren Bedeutungszusammenhängen herausgelösten Fragmente könnten dann Spuren einer 'anderen Sexualität' aufweisen - utopisches Potential also, das mit Phantasie genutzt, und nicht verschenkt bzw. verboten werden sollte. - Wenn Koch ihren Lesern mitunter auch schwer verdauliche Brocken zumutet - der Beutezug lohnt sich.

Claudia Tronnier