

Michael Ufer

Zeitgenossenschaft der Aufklärung

Heterogenes zu und um Oswald Kolles DAS WUNDER DER LIEBE –
SEXUALITÄT IN DER EHE

„Im Jahre 1968 ...“

Ein vorgelesener Satz, früh im ersten von vielen Aufklärungsfilmern, die unter der (wie der Vorspann es verkündet) „Gesamtleitung“ Oswald Kolles und der Mitarbeit wechselnder Regisseure entstanden sind:

„Im Jahre 1968 wird es dringend Zeit, für eine Ehrenrettung differenzierterer Sexualität in der Ehe einzutreten.“

Früh also und ausdrücklich wird für DAS WUNDER DER LIEBE – SEXUALITÄT IN DER EHE (Regie hier: Franz Josef Gottlieb, BRD 1968) eine sehr konkrete zeitgenössische Relevanz behauptet. Im Drängenden von ‚dringend‘, eingeklammert vom Nun-Endlich des ‚es wird Zeit‘; ebenso im Komparativ von ‚differenzierterer‘, umgeben von der Parteinahme des ‚Eintretens für‘: angesichts einer spezifischen Gegenwart bekommt die Aufklärung, die der Film leisten will, die ihr eigene Stellung, ihre ganz eigene Notwendigkeit zugesprochen (beziehungswise: vorgelesen). Angesichts der Gegenwart ‚im Jahre 1968‘. Die Jahreszahl allein, so scheint es, will schon als Rechtfertigung dafür dienen, dass, wie es kurz darauf heißt, „nun auch sehr viel mehr Sexualität in die Szene kommen kann und kommen muss, als es gewöhnlich geschieht“ – soll denn die Ehre ausreichend differenzierter ehelicher Sexualität effektiv gerettet werden. Der relevante Kontext des Films jedenfalls scheint abgesteckt.

Doch der Satz ist vorgelesen, vorgeschrieben: vor 1968. DAS WUNDER DER LIEBE wurde uraufgeführt im Februar 1968, gedreht im Jahr 1967. Als der Satz also Bestandteil des Films wurde, war kaum zu prognostizieren und keinesfalls zu wissen, was sich noch alles an die beschworene Jahreszahl knüpfen, welche beschwörende Funktion ihr einmal zukommen würde. Auch war 1967 höchstens zu ahnen, was auch auf den hehren Anspruch der Aufklärung folgen sollte, dem Wegfall dieses Anspruchs folgend, sich fortan allein auf die erweiterten Grenzen des Zeigbaren berufend: ‚Reporte‘ nämlich darüber, WAS ELTERN NICHT FÜR MÖGLICH HALTEN, WAS ELTERN DEN SCHLAF RAUBT, WAS ELTERN NICHT MAL AHNEN und so weiter – so die ergänzenden Titel der SCHULDMÄDCHEN-ÍREPORTS, die ab 1970 entstanden.¹ Sicher geht es in diesen um vieles

¹ Die ersten drei – mit oben genannten Titeln – erschienen 1970, 1971 und 1972; Regie jeweils: Ernst Hofbauer. Bis 1980 kam die Reihe auf dreizehn Teile.

(oder eben: nur um das Eine), nicht mehr aber um aufklärerisch zu rettende Ehre.

Ist das Zeitgenössische des Aufklärungsanspruchs allerdings erst einmal auf das Prinzip der (fehlenden) Gleichzeitigkeit im Sinne eines (nicht) geteilten Zeit- als Informationshorizonts gebracht und eine jede Frage also als eine des (Nicht-)Wissen-Könnens gestellt, wird es ein allzu Leichtes, es im Nachhinein besser zu wissen. Eingepasst in die handliche Relation von Text und Kontext lässt sich im Rückblick allemal helllichtiger sein, als es eine einstige Gegenwart – selbstverschuldet oder nicht – war. Einfach etwa ist es inzwischen, jene Entwicklungsgeschichte entlang prägnanter Wegmarken zu schreiben, die in dem von der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung geförderten HELGA – VOM WERDEN DES MENSCHLICHEN LEBENS (Erich F. Bender, BRD 1967)² einen der Filme Kolles ausmacht und dann die Unausweichlichkeit identifiziert, mit der diese in die Reporte über die exzessiven sexuellen Aktivitäten Minderjähriger umschlagen.³ Einfach auch lässt sich heute die Logik einer solchen Entwicklung ausmachen: als die einer Kommodifizierung, die von der bundesbehördlich sanktionierten Information über die zumindest noch ernsthafte Intention zu den alles bestimmenden und dabei alles Reißerische mobilisierenden Interessen des Geschäfts verläuft.⁴ Einfach wird dann, nicht zuletzt, auch der moralistische – oder seine Korrelate: der verklärend-nostalgische und kichernd-amüsierte – Blick zurück.

2 Der Film hatte mehrere Millionen Kinobesucher; der Preis „Goldene Leinwand“, der Filmen verliehen wurde, die innerhalb eines Jahres drei Millionen Zuschauer oder mehr verzeichnen, wurde von der damaligen Bundesministerin für Gesundheitswesen Käte Strobel entgegengenommen. Vgl. zu dieser „Verbindung von Bonn und Busen“ Fritz Rumler: „Wir haben es so gewollt“. In: *Der Spiegel* (1968), H. 47, S. 218; sowie Uta Schwarz: *Helga* (1967). *West German Sex Education and the Cinema in the 1960s*. In: Roger Davidson/Lutz D. H. Sauerteig (Hg.): *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*. London/New York 2009, S. 197–213, bes. S. 198.

3 So – in der einen oder anderen Weise, mit unterschiedlicher Gewichtung und aus verschiedenen Perspektiven – Tim Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*. *West German B-Film Production in the 1960s*. In: Randall Halle/Margaret McCarthy (Hg.): *Light Motives. German Popular Film in Perspective*. Detroit 2003, S. 197–219, hier: S. 205–207; Jürgen Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“ *Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*. Göttingen 2010, S. 229, S. 233–234; Annette Miersch: *Schulmädchen-Report*. *Der deutsche Sexfilm der 70er Jahre*, Berlin 2003, S. 100, S. 113; Rolf Thissen: *Sex (v)erklärt. Der deutsche Aufklärungsfilm*. München 1995, S. 235, S. 255.

4 Vgl. auch dazu Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*, S. 214; Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“, S. 229; Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 79, S. 131–132, S. 203; Thissen: *Sex (v)erklärt*, S. 59, S. 234.

Nicht, dass die Reihung HELGA-Kolle-SCHULMÄDCHEN nicht ihr Wahres hätte; nicht, dass hier nicht Existenzielles zur Ware wurde. Zu leicht jedoch kann im (kon-)textuellen Wissen, das so gerne ein Besser-Wissen ist, Entscheidendes übersehen oder auch als bloß selbstverständlich hingenommen werden. Der These zum Beispiel von der Kommodifizierung kam schon zeitgenössisch eine nicht unerhebliche Rolle im kritischen Diskurs um Aufklärungs- und Reportfilm zu; gestützt, vor allem, auf die theoretischen Werkzeuge, die das „Kulturindustrie“-Kapitel aus Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* noch immer bot. Damit aber waren diese These und ihr Theoriehintergrund zeitgenössisch selbst nur (heute zu analysierender) Teil einer nicht ohne Weiteres übersichtlichen Gemengelage, geprägt von sich kreuzenden und durchkreuzenden, gegenseitig stimulierenden und blockierenden Interessen: ökonomischen, zensorischen, kritischen, sexuellen ... Insbesondere das aufklärerische Interesse – und überhaupt der Begriff der (filmischen) Sexualaufklärung – ist im Zurückfallen hinter solche Heterogenität gerne mit Verweis auf unterstellte ehrbare Absichten geklärt, sprich beiseitegeschoben.⁵

Wenn im Weiteren Überlegungen zu DAS WUNDER DER LIEBE folgen, so taucht sein Zeitgenössisches in diesen also nicht als eine Frage des Wissens oder als eine nach dem Verhältnis des Films zu einem irgend gesetzten Kontext auf.⁶ Vielmehr ist es die Frage (des Zeitgenössischen) der Aufklärung selbst, wie sie mit dem und durch den Film aufgeworfen ist, die im Zentrum stehen soll. Gerade im Brennglas dieser Frage sollen das Mit- und Gegeneinander der Interessen um DAS WUNDER DER LIEBE – und so auch etwaige Entwicklungstendenzen – zu Gegenständen der Befragung werden.

Expertengespräch (I)

Das Vorlesen des Satzes ‚Im Jahre 1968‘ übernimmt im Jahr 1967 nicht Oswald Kolle selbst, sondern einer seiner schon im Vorspann des Films angekündigten wissenschaftlichen Berater. Der Satz ist Teil eines Vortrags vor Vorhang: einge-

5 Das (mit Blick auf Kolle) sowohl zeitgenössisch – vgl. Peter Brügge: Den Deutschen ist es ernst mit der Lust. In: Der Spiegel (1968), H. 29, S. 31–33, hier: S. 32 – als auch rückblickend – vgl. Thissen: Sex (v)erklärt, S. 59.

6 Entsprechend taucht DAS WUNDER DER LIEBE hier ebenso wenig auf als exemplarischer Zugang zur „cultural construction of what society perceived and prescribed as ‚normal‘ sexuality“. Roger Davidson/Lutz D. H. Sauerteig: Shaping the Sexual Knowledge of the Young. Introduction. In: dies. (Hg.): Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe. London/New York 2009, S. 1–15, hier: S. 1.



Abb. 1: Oswald Kolle nebst Professoren ohne Unterleib.

fasst zwischen dessen vertikal-lamellenartiger Hell-Dunkel-Textur, die den Hintergrund des Schwarz-Weiß-Bildes stellt, und einem nach vorn im horizontalen Hell-Dunkel-Wechsel verkleideten Tisch, der mit flacher Kurve in die Bildtiefe ragt, sitzen die Experten (so etabliert es die erste Einstellung der Szene (Abb. 1)).

Der Vortrag kommt dann einer „Regierungserklärung“ gleich, wie es scherzhaft im Film selbst heißt, gegeben, als Fazit einer Diskussion über Sexualeufklärung, von „Prof. Dr. W. Hochheimer“ – das die Identifizierung durch das Namensschild, das vor dem älteren Herrn auf dem Tisch steht, an dem er sitzt zusammen mit „Prof. Dr. Dr. Hans Giese“,⁷ rauchend, und Kolle selbst, flankiert durch die beiden Wissenschaftler, ebenfalls rauchend. Mit den Namensschildern ist es der Benennung im Übrigen nicht genug: In einem Voice-over zu Beginn der Gesprächsszene führt Kolle die „Professoren Giese und Hochheimer“ ein, in den jeweils ersten Nahaufnahmen der besitzenden Männer werden in Texteinblendungen zudem Titel und Name in Verbindung gesetzt mit gewichtigen Positionen – Giese ist „Leiter des Instituts für Sexualforschung an der Universität Hamburg“, Hochheimer ist „Direktor des Instituts für Pädagogische Psychologie an der Pädagogischen Hochschule Berlin“ (Abb. 2; auch das eine Dopplung: in identischem Wortlaut werden sie im Vorspann aufgeführt).

Kolles Rahmung durch die Professoren ist gewissermaßen auch Bild der wissenschaftlichen Rahmung des Films. Ganz explizit tut der Voice-over zudem kund, welcher Begriff von dieser dem Film zugrunde liegt – in direkter Publi-

⁷ In solcher Funktion damals durchaus notorisch – s. die Bezeichnungen „Sexual-Giese“ und „Grzimek der deutschen Sexologie“. Der Spiegel: Akt mit Geige. In: Der Spiegel (1968), H. 6, S. 120 bzw. Der Spiegel: Sex. Was für Zeiten. In: Der Spiegel (1968), H. 47, S. 46–67, hier: S. 47.



Abb. 2: Experten mit gewichtigen Positionen.

kumsansprache formuliert Kolve: „Dieses Gespräch ist für Sie notwendig, damit Sie die spätere Darstellung intimster Vorgänge verstehen.“ Zwischen ‚belehrend‘, ‚moralinsauer‘, ‚missionarisch‘ einerseits und ‚Schein-Seriosität‘, ‚Deckmantel‘, ‚Vorwand‘ andererseits lässt sich solche Wissenschaftlichkeit natürlich säuberlich qualifizieren – und dann auch ihr Generisch-Werden in diesen Koordinaten begreifen.⁸ Die ersten SCHULDMÄDCHEN-REPORTS zeichnen sich zum Beispiel durch einigen Einfallsreichtum aus, wenn es darum geht, Verweise auf vermeintlich redliche Publikationen zu machen und (hier von Schauspielern dargestellte) Experten einzuführen, vor allem Psychologen (Abb. 3). Die Fadenscheinigkeit dessen erscheint dabei durchaus als Teil des Wirkungskalküls – ist die Wissenschaftlichkeit als Mittel einmal gefunden, lässt sie sich

⁸ Vgl. für die Qualifizierungen Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*, S. 207; Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“, S. 229–230; Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 101; Thissen: *Sex (v)erklärt*, S. 234. Natürlich existierten derartige Etiketten schon zeitgenössisch: die „ehrwürdige Rechtfertigung“ (Horst Königstein: *Das Recht auf Lust. Report über Sex-Filme (I)*). In: *Film* (1968), H. 11, S. 12–17, hier: S. 12), der „Deckmantel“ (Horst Königstein: *Das Recht auf Lust. Report über den Sex-Film (IV)*). In: *Film* (1969), H. 2, S. 20–29, hier: S. 27) oder auch „Kollers Zeigefinger“ (Michael Pehlke: *Sexualität als Zuschauersport. Zur Phänomenologie des pornographischen Films*. In: Friedrich Knilli (Hg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München 1971, S. 183–203, hier: S. 193).

Vgl. zur Formelfindung und der Migration des einmal Gefundenen Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*, S. 207; Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“, S. 229; Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 111–112; Thissen: *Sex (v)erklärt*, S. 234. Schon *DAS WUNDER DER LIEBE II – SEXUELLE PARTNERSCHAFT* (Alexis Neve, BRD 1968) lässt hier einen Abstand zum ersten Teil erkennen: die deutschen sind durch niederländische Professoren ersetzt, der Rahmen des Gesprächs mit ihnen – geführt in Wohnzimmerambiente vor Terrassentüren, die den Blick auf einen Park freigeben – ist deutlich legerer.



Abb. 3: Bringen Licht ins Dunkel der Schulmädchen-Psychologie: Herr Dr. Bernauer und Frau Dr. Hollmann.

auch parodieren, vielleicht gerade dann, wenn sie sich zunächst allzu ernst nimmt.⁹

Über die Inszenierungsweise des Expertengesprächs von *DAS WUNDER DER ILIEBE* ist damit freilich noch wenig gesagt. Tatsächlich aber ist über die Gestalt und so auch Bewertung der wissenschaftlichen Rahmung erst auf dieser Ebene zu entscheiden – ebenso wie über Stellung und Gewicht des Satzes vom ‚Jahre 1968‘. Nicht zuletzt hängt davon wesentlich ab, was hier unter ‚Aufklärung‘ eigentlich zu verstehen ist. Im Zusammenspiel von *Mise-en-Scène* und Dramaturgie nämlich entfaltet sich das Gespräch als filmisches Bild einer spezifischen Autorität, deren eigene Logik hinein in den Kern – das heißt insbesondere auch: hin zu den inneren Widersprüchen – von Sexualaufklärung führt.

Wissenschaftliche Verdinglichung: Totalisierter Raum & autoritärer Diskurs

An die szeneneröffnende starre Einstellung der drei Männer ließe sich eine Reihe von Fragen richten: Könnte der Vorhang aufgezogen werden – was würde sich hinter ihm zeigen? Setzte sich die Kurve des Tisches fort – wo könnte sie noch hinführen? Nähme man die Frontverkleidung ab – was würde unter der Tischplatte zum Vorschein kommen? Die Antwort aber ist, dass sich diese Fragen gar nicht stellen (außer vielleicht bei radikal anderer Referenz: mit Blick auf den Raum der Filmproduktion, in dem Kameras, Stromkabel und Mitglieder des Filmstabs herumstehen, -liegen und -laufen). Die Texturen und

⁹ Nicht übersehen werden sollte im Übrigen, dass ‚Vorwand‘ bestenfalls die Kehrseite der Absichts- und Intentionslogik benennt – und insofern als schnellschüssige Qualifikation nicht weniger suspekt sein sollte.

geometrischen Formen dieser Einstellung sind allein Einfassungen der Experten, in ihrem Zusammenspiel sind sie alle auf die Sichtbarkeit der (Ober-)Körper im mittleren horizontalen Drittel der Bildfläche gerichtet. Anders gesagt wird hier ein Raum abgesteckt, den die Männer einnehmen und in dem sie sprechen, ja, in dem sie das Sagen haben; ein Raum, der so zum einzig existenten – kein relatives Off kennenden – stilisiert wird. In der gängigen, am menschlichen Körper Maß nehmenden Größenbestimmung von Einstellungen mag es sich bei dieser um eine Halbtotale handeln; am filmischen Raum gemessen ist es eine Totale, insofern sie diesen, den Raum der Experten, totalisiert.

Es sind gerade auch die globale zeitliche Struktur der Szene samt ihrer zeitlichen Binnenstrukturen, in denen sich diese Totalisierung bewährt, in denen sie sich über die einzelnen Einstellungen hinweg restlos einstellt. Die etwa neunminütige Szene ist gegliedert in drei Abschnitte, die je einem klaren inszenatorischen Prinzip folgen. Die ersten viereinhalb Minuten zeigen eine Diskussion zwischen Kolle, Giese und Hochheimer in einer variablen Abfolge vier verschiedener Einstellungstypen – die (Halb)Totale sowie Nahaufnahmen aller drei Männer. Es folgt der zweieinhalbminütige Vortrag Hochheimers in einem Alternieren zwischen seiner Nahaufnahme und der (Halb)Totalen (unterbrochen nur durch eine Nahaufnahme Kolles im Rahmen einer Unterbrechung des Vortrags durch ihn). Schließlich nähert sich die Szene wieder an die variablen Einstellungswechsel ihres ersten Abschnitts an, wenn Giese im zweiminütigen Schlussteil in der Art einer Response an Hochheimers Vortrag anknüpft und Kolle sich bei den Professoren für das Gespräch bedankt.

Sowohl im Diskussions- als auch im Responseabschnitt stellt sich die Verteilung der Einstellungen als eine Verknüpfung von Sprechensätzen, Ansprachen und sonstigen Bezugnahmen dar; wobei Kolle eher als Ansprache- und Ansprechrelais für die Professoren fungiert denn als tatsächlicher Diskussteilnehmer (während des Diskussionsabschnitts äußert er sich nur einmal inhaltlich). Durch ein enges Netz aus namentlichen Ansprachen,¹⁰ aus Rückbezügen auf Gesagtes¹¹ und aus einem ganzen Katalog an markanten Reaktionen: konzentriert-zuhörendes Anblicken, emphatisch-zustimmendes Nicken und, besonders hervorstechend, ein Lachen Kolles und Hochheimers, das technisch bedingt tonlos bleibt¹² (Abb. 4) – durch dieses Netz also ergibt sich ein regel-

10 Etwa: „Aber, Herr Hochheimer, Sie machen schon ein bedenkliches Gesicht“; „[...] das, Herr Kolle, was Sie ja hier machen mit diesem Film [...]“.

11 „Sie würden also, Herr Giese, damit sagen, wenn ich recht verstehe, dass [...]“; „Professor, ich hoffe, das Publikum haben Sie genauso überzeugt wie mich.“

12 Zu hören ist allein die Tonaufzeichnung des sprechenden Giese, dessen ‚musikalischer‘ Vergleich dank Montage als Auslöser der Belustigung erscheint: „Es ist ja nicht bloß damit getan, dass jemand eine Geige hat, sondern es kommt darauf an, wie er diese Geige spielt.“



Abb. 4: Markante Reaktionen im totalisierten Expertenraum.

recht selbstgenügsames Verweisgefüge unter und zwischen den Gesprächspartnern. Oder besser: unter den Gesprächs- oder Sprecherpositionen, die in der strikten, wie vorgestanzten Verteilung und Abfolge den filmischen Raum zwischen sich aufspannen. Noch die Benennungen und ihre Dopplungen, die Benennungen als Dopplungen sind Teil dieses Gefüges, in dem erst die Stellen der Männer in der Wissenschaft zu ihren autoritären Stellungen im Film werden.

Auf den ersten Blick scheint der Vortragsabschnitt – für den sich Hochheimer extra eine Brille aufsetzt – den autoritären, selbstbezüglichen Diskurs zumindest zwischenzeitlich zu öffnen. Zwar folgen dem Tonfall des Vorherigen auch die Ausführungen darüber, dass „Millionen unzufrieden sind, weil sie mit ihrer Sexualität nicht befriedigend zurechtkommen“, Letztere nichtsdestoweniger „eine natürliche Mitgift des Menschen“ und zudem „vernünftig regelbar“ sei und so auch „eine besondere Quelle von Freude und Lust für den Menschen“ sein könne. Doch zumindest in wiederholten Blicken vom Blatt hoch in die Kamera in den Nahaufnahmen deutet sich so etwas wie eine direkte Publikumsadressierung an, die aus dem etablierten Verweisungszusammenhang herausragen würde.

Nicht ohne Konsequenz verharrt der vermeintliche Appell nach außen aber in zwei der bereits eingeführten Einstellungstypen. Insbesondere hat dies zur Folge, dass der Vortrag durch Hochheimer regelmäßig in eine Richtung gehalten wird, in der – nichts ist: Auch in den (Halb)Totalen hebt er immer wieder den Kopf vom Vortragsskript und blickt und spricht, als habe er einen konkreten Bezugspunkt vor Augen (produktionslogisch wohl die Kamera, mit der die Nahaufnahmen Hochheimers aufgezeichnet wurden); bildlich aber verlängert sich seine Blickachse einfach widerstandslos bis hin zum rechten Bildrand (Abb. 5). Hinzu kommt, dass auch die Nahaufnahmen ihr Agens letztlich weniger in einem ‚Sprechen zu‘ haben – stattdessen werden sie im Rhythmus der Montage eher zu Akzentsetzungen für ein ‚Sprechen über‘. Sehr präzise zielen sie auf Prägnanzeffekte; mit den Schnitten auf die Nahaufnahmen verbindet sich etwa das wiederholte Ansetzen Hochheimers „Sexualität ist [...]“, aber



Abb. 5: Vortrag ins Nichts.

auch: „Im Jahre 1968 [...]“, und zwar in der letzten Nahaufnahme des Vortragsabschnitts und so durchaus auch als sein Kulminationspunkt.

Weniger Öffnung des totalisierten, autoritären Expertenraums als seine äußerste Kristallisation im Adressaten-indifferenten Dozieren: im Vortrag Hochheimers ist die wissenschaftliche Rahmung von *DAS WUNDER DER LIEBE* ganz bei sich, auch dank der spezifischen Einklammerung durch die Diskussion (als deren „Resümee“ der Vortrag angekündigt wird) und die Response (die reaktiv seine Gedanken fortführt). Das aufklärerische ist hier ein akademisches Interesse, es richtet sich auf eine Gegenwart der Sexualität, die sich, gemessen an der wissenschaftlichen Einschätzung, als defizient erweist; objektiviert ist in solcher Messbarkeit Sexualität selbst – ganz im Sinne wissenschaftlicher Verdinglichung.¹³ Wohlgermerkt handelt es sich dabei zuallererst um eine Frage der Inszenierung des totalisierten Raums und autoritären Diskurses, das heißt: um eine Frage der räumlichen und zeitlichen Gestaltung des filmischen Bildes. Die Notwendigkeit, von der der Satz von der ausreichend differenzierten ehelichen Sexualität spricht, hat keine andere Referenz, bemisst sich an nichts anderem. Auch Formulierungen wie jene, „dass das Niveau unserer Patienten erheblich sich verbessert hat“, oder darüber, „welche Möglichkeiten ein Mensch – auch ein einfacher Mensch – zur Verfügung hat“, gewinnen erst dadurch ihre ganze Geringschätzigkeit.¹⁴

¹³ Die insofern nicht allein dort zu suchen ist, wo – wie in *HELGA* – mit animierten Zeichnungen und den Aufnahmen einer Mikroskop-Kamera gearbeitet wird. Vgl. dazu und zur Kritik daran Schwarz: *Helga* (1967), S. 200–209.

¹⁴ Ebenso gehört zu dem Selbstgenügsamen des Expertengesprächs, dass hier über filmische Sexuaufklärung geredet wird, als handle es sich dabei um etwas radikal Neues, als gebe es keine vergleichbaren Sachverhalte in der Vergangenheit. Vgl. aber zu Richard Oswalds Aufklärungsfilm *ES WERDE LICHT!* (D 1917) und der Entwicklung zu den Sittenfilmen Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 68–69; Thissen: *Sex (v)erklärt*, S. 56–59.

So scheint schließlich eine entscheidende Diskrepanz auf: Alldem nämlich steht ja im sexuellen Interesse ein existenzieller Drang gegenüber – auch dessen Gegenwart ‚im Jahre 1968‘ mag eine defiziente gewesen sein, dann jedoch in einem fundamental anderen Sinne, als es die wissenschaftliche Autorität in den Blick nimmt mit ihrem verdinglichenden Maßgeben und -nehmen. Letzteres ist eine Option vielleicht für ältere Professoren mit Namensschild, aber ohne Unterleib; sicher aber nicht für den (zum Beispiel in der Ehe) leiblich involvierten Einzelnen.

Und doch zielt auch diese Sexuaufklärung in letzter Konsequenz auf den existenziellen Drang, stößt auch seinetwegen auf offene Ohren und Augen.

Sexualität, massenmedial: Sexual curiosity & Kulturindustrie

Die Identifizierung verdinglichter Sexualität gehörte freilich auch schon zum kritischen Ver- und Bestand der Zeit von DAS WUNDER DER LIEBE. Bereits in der *Minima Moralia* (zuerst veröffentlicht 1951, 1964 das dritte Mal aufgelegt) konstatierte Adorno:

Sexualität, um deretwillen angeblich doch das Getriebe sich erhält, ist zu dem Wahn geworden, der früher in der Versagung bestand. Indem die Einrichtung des Lebens der ihrer selbst bewußten Lust keine Zeit mehr läßt und sie durch physiologische Verrichtungen ersetzt, wird das enthemmte Geschlecht selber desexualisiert.¹⁵

Eine Skepsis, die sich hielt, auch über theoretische Differenzen hinweg: um 1968 findet sie sich noch bei einem anderen, in seinem Denken sicher ganz anderen Soziologen – bei einem, der nichtsdestoweniger Adorno just im Wintersemester 1968/69 an der Goethe-Universität Frankfurt vertrat, weil dieser sich von seiner Lehrtätigkeit hatte beurlauben lassen.¹⁶ In der erst 2008 er-

15 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 4, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 11–283, hier: S. 192.

16 Vgl. Otthein Rammstedt: In Memoriam: Niklas Luhmann. In: Dirk Baecker/Theodor M. Bardmann (Hg.): „Gibt es eigentlich den Berliner Zoo noch?“ *Erinnerungen an Niklas Luhmann*. Konstanz 1999, S. 16–20, hier: S. 17.

Luhmann wurde wohl gar von Adorno selbst vorgeschlagen – s. Thomas Anz: Adorno, Luhmann und die Liebe in Frankfurts Zeiten der Studentenrevolte. In: *Literaturkritik.de* 12 (2010), Nr. 2, online unter: <http://literaturkritik.de/id/14012> (26. 4. 2018).

schiene Seminarvorlage „Liebe als Passion“¹⁷ lässt sich nachlesen, wie Niklas Luhmann damals über die Gefahr spekulierte, dass „geschlechtliche Erfahrungen [...] als hygienischer Schematismus objektiviert und irgendwo zwischen Zähneputzen und Sichkratzen untergebracht werden.“¹⁸ Nicht uninteressant ist es da, dass Luhmann in zumindest einem Aspekt die Diagnose von *DAS WUNDER DER LIEBE* (beziehungsweise Hochheimers) teilte: dass die zeitgenössische Sexualität unter ihrer Undifferenziertheit leide. Man lerne, so Luhmann, zum Beispiel an „Latrinenwänden“ und „Zeitungsständen“, aber auch in „Filmen und im Gerede der Gleichaltrigen“, über diese Angelegenheit „nicht viel mehr, als die Universalität des Interesses an Sexualität vorauszusetzen – was vor allem dem hilft, der Mut braucht.“¹⁹ Der Unterschied freilich liegt in den Konsequenzen, die gezogen werden: hier die Forderung nach der Arbeit an einer „Theorie der Gesellschaft [...], die in ihrer Begrifflichkeit den Überblick über das Ganze sucht“,²⁰ dort der Wunsch nach ‚vernünftiger Regelung‘.

Bezugspunkt für beides aber, ebenso wie für eine Aktualität von Adornos Reflexionen, ist um 1968 die Omnipräsenz des Themas Sexualität: nicht nur in Gestalt der ‚sexuellen Revolution‘, auch in den Anprangerungen des anhaltenden ‚sexuellen Notstandes‘²¹ und als „das kleine, bescheidene Sehvergnügen für jedermann“.²² Präsent war das Thema für die vielen Millionen Zuschauer, die Kolles Filme und überhaupt die unzähligen Sexfilme der Zeit sahen – von *EROTIK AUF DER SCHULBANK* (Hannes Dahlberg/Roger Fritz/Eckhart Schmidt, BRD 1968) bis *GRAF PORNO UND SEINE MÄDCHEN* (Günter Hendel, BRD 1969).²³ Präsent war es aber, zum Beispiel, auch in Bezug auf Adorno; im Begleittext zu einem Interview mit diesem im Mai 1969 beschrieb *Der Spiegel* süffisant als

17 Herausgegeben von André Kieserling als *Liebe. Eine Übung*; nur wenige Passagen sollten sich 1982 in *Liebe als Passion* wiederfinden. In der editorischen Notiz merkt Kieserling an, dass der Text als Grundlage für ein Seminar in Bielefeld entstanden ist; unter Umständen ist er es aber schon für die Vertretung in Frankfurt – vgl. Thomas Anz: Niklas Luhmanns rätselhaftes Gastspiel im Zentrum Kritischer Theorie. In: *Literaturkritik.de* 11 (2009), Nr. 6, online unter: <http://literaturkritik.de/id/13166> (26. 4. 2018), bes. die dazugehörige Leserbriefsektion.

18 Niklas Luhmann: *Liebe. Eine Übung*, hg. von André Kieserling. Frankfurt am Main 2008, S. 74.

19 Luhmann: *Liebe*, S. 73.

20 Luhmann: *Liebe*, S. 76.

21 Eberhard Büsser/Hans-Peter Meier: 20 Jahre sind genug! In: *Film* (1969), H. 12, S. 26–31, hier: S. 31; vgl. auch Brüggge: Den Deutschen ist es ernst mit der Lust, S. 32.

22 Königstein: *Das Recht auf Lust* (I), S. 13.

23 Vgl. die Aufstellungen bei Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 232–242 und Thissen: *Sex (v)erklärt*, S. 337–355. Kollé erhielt fünf „Goldene Leinwände“ in Serie für seine Filme – vgl. Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 101, S. 141; Thissen: *Sex (v)erklärt*, S. 206.

nos Anklage in besagtem Interview, dass es mit den Aktionen gegen oder um seine Person um „Publizität“²⁹ gegangen sei, ist insofern ebenso zutreffend wie naiv.

Wenn es in der Gegenwart von DAS WUNDER DER LIEBE also auch um die Befriedigung von „sexual curiosity“³⁰ ging – und das ist sicher keine allzu gewagte Spekulation –, dann nicht im Sinne eines einfachen individualpsychologischen Faktums, das sein Komplement in Formaten fand, die für die Zwecke der Befriedigung „just about respectable enough“³¹ waren. Jede *sexual curiosity* war selbst nur Moment in einem Feld medialer Bezüge, jeder noch so existenzielle sexuelle Drang musste sich wiederfinden (was natürlich nicht schon hieß: wiedererkennen) in einem Kosmos aufgehängter Reklame-, vorgeführter Film- und gedruckter Meinungsbilder. Naheliegend war da die Bilanz der zeitgenössischen (Film-)Kritik, dass diese Bilder – und insbesondere die Sexfilme – nur Schein- oder Ersatzbefriedigungen böten.³² Wie viel Sorge dabei tatsächlich den „geprellten Voyeuren im Zuschauerraum“³³ gewidmet war, kann dahingestellt bleiben; jedenfalls konnte sich solches Denken auf die Schirmherrschaft der Kritischen Theorie verlassen (deren Rhetorik, nicht immer aber Dialektik es recht genau zu imitieren wusste):

Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht. Der Wechsel auf die Lust, den Handlung und Aufmachung ausstellen, wird endlos prolongiert: hämisch bedeutet das Versprechen, in dem die Schau eigentlich nur besteht, daß es zur Sache nicht kommt, daß der Gast an der Lektüre der Menükarte sein Genüge finden soll.³⁴

Auch im Anschluss daran sollte '68 noch aufgeklärt werden (in einem in vielerlei, nicht jedoch jeder Hinsicht anderen Sinne als bei Kollé), über die ‚Aufklärung als Massenbetrug‘ nämlich und, erweitert, den ‚gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang‘, in den und zu dem sie gehört.

Interessanter, wie so oft, als das Ob von Schein und Ersatz sind aber sicher die Fragen nach: welcher und in welcher Form. Mit dem allgemeinen Verweis

29 Spiegel: Elfenbeinturm, S. 208.

30 Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*, S. 215. Vgl. a. Miersch: *Schulmädchen-Report*, S. 70–71; Georg Seeßlen: *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*. Marburg 1996, S. 126.

31 Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*, S. 215.

32 Vgl. Königstein: *Das Recht auf Lust (I)*, S. 13; Klaus Horn: *Die Kommerzialisierung eines Versäumnisses*. In: *Streit-Zeit-Schrift* 7 (1969), H. 1, S. 49–52, hier: S. 52.

33 Pehlke: *Sexualität als Zuschauersport*, S. 190.

34 Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 3, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 7–296, hier: S. 161.

auf dieses oder jenes Medium, sei es nun als technisches, kommerzielles oder sonst wie gedacht,³⁵ dürften sich diese allerdings kaum beantworten lassen. Stattdessen ist der Blick auf spezifische Poetiken unerlässlich, in denen erst das einzelne Medium sich als spezifisches erweisen kann. Gerne vergessen wird, dass gerade das auch Horkheimer und Adorno vor Augen stand, wenn sie von Kulturindustrie sprachen – wenngleich natürlich unter den Vorzeichen einer schon unterstellten totalen Poetik der „Ähnlichkeit“,³⁶ die wahren Differenzen zwischen verschiedenen Poetiken keine Überlebenschance lasse.³⁷ Auch die ‚wissenschaftliche Verdinglichung von Sexualität‘ ist aber zunächst eine mediale Poetik, ihre Konsequenzen sind die Konsequenzen einer solchen, nicht zuletzt hinsichtlich der Frage der Befriedigung.³⁸

Von Zeig- und Sichtbarem (Zensur-Ökonomie '68)

Wo nicht mit der Diversität der Poetiken gerechnet wird, ist als generelle Tendenz des medialen Geschehens ‚Sex-Welle‘ schnell die Verschiebung der „Grenzen des öffentlich Zeigbaren“³⁹ benannt. Noch darin aber sammeln und kreuzen sich bei genauerem Hinsehen die unterschiedlichsten Interessen, sodass ‚Grenzen‘ und ‚Verschiebung‘ ebenso schnell ganz Unterschiedliches bedeuten. *Sexual curiosity*: das Mehr-zeigen-Können der einen ist allemal das Mehr-sehen-Wollen der anderen. Und wenn damit zunächst ein Verhältnis von Filme-Machen und Filme-Sehen gemeint ist, dann ist das eben nur eine Facette unter vielen. Filmzuschauer etwa sind nicht nur Rezipienten, sondern auch Konsumenten – eine Perspektive, in der sich die Frage nach dem Sicht- und Zeigbaren wendet zur Frage nach dem zu Sehenden und zu Zeigenden als eine des Lustgewinns im Verhältnis zum finanziellen.

Sehr schön lässt sich dieses Mit- und Gegeneinander der Interessen beobachten an den Zensurdebatten um den Aufklärungs- und Reportfilm um 1968.⁴⁰ Freilich ging es auch hier um die Grenzen des Zeigbaren und den

35 Etwa bei Pehlke: *Sexualität als Zuschauersport*, S. 187–189; Königstein: *Das Recht auf Lust* (I), S. 13; Königstein: *Das Recht auf Lust* (IV), S. 27.

36 Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 141; beziehungsweise: Poetik des „Schematismus“, der „Wiederholung“, des „Immergleichen“ – S. 144, S. 158, S. 190.

37 Stattdessen gebe es Pseudo-Differenzen wie zum Beispiel diejenige zwischen A- und B-Film. Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 144.

38 Vgl. zu diesem gesamten Komplex auch Hermann Kappelhoff: *Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur*, in diesem Band.

39 Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“, S. 273

40 Vgl. dazu insgesamt Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“, S. 195–275.

Druck, unter den diese gerieten. Zwei Prüfer der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft berichten:

Stets unter Zeitdruck, drei Filme am Tag, verlassen von den vagen Prüfungsgrundsätzen, sucht man nach Maßstäben im eigenen Inneren und nach konkreten Anhaltspunkten auf der Leinwand: Busen, ja, aber nur „statisch“ (d. h. in ruhiger Haltung). Naja, so auch – aber nicht „aufreißerisch“, „stimulierend“. Gut, jeder Busen. Aber Hintern, nein. Eine dezente Darstellung, „ohne geschlechtlichen Bezug“ – also Hintern in dieser Stellung gerade noch. Liebesspiele? Die Blicke der Partner drücken nur Zärtlichkeit und Zuneigung aus. Koitale Bewegungen ...?!

Umwertungen, Dämme brechen. Zur Zeit geht es um die Schamhaare.⁴¹

Was aber ernüchtert dargestellt wird als ein vergebliches Ringen um objektiven Halt im Sichtbaren – gewissermaßen eine eigene Spielart der Verdinglichung neben der akademischen –, kann schon im nächsten Atemzug kritisch beschrieben werden als das souveräne Lenken eines profitablen Vorgangs der Sichtbarmachung. Dort der Versuch, zensorischen Ansprüchen zu genügen, hier das Kalkül, die kommerziellen zu schützen:

Reine Sexfilme könnte jeder produzieren, der Markt würde überschwemmt. (Nicht der humane, aber) der Markt-Wert der Sexualität würde rapide sinken. *Die FSK dagegen reguliert durch allmähliche „Freizügigkeit“ Angebot und Nachfrage, indem sie den Verschleiß steuert.*

Plötzliche „Freizügigkeit“ wäre das Ende der Filmwirtschaft in ihrer derzeitigen Form.⁴²

Auch darin ist noch eine typische Argumentationsfigur der Kritik an der Kulturindustrie enthalten: weder werden in dieser Bedürfnisse ignoriert, noch bestehen sie unabhängig von ihr. Die ganze „Gewalt der Kulturindustrie“ ist vielmehr „in ihrer Einheit mit dem erzeugten Bedürfnis“,⁴³ nämlich dem durch sie erst erzeugten Bedürfnis zu suchen. Die ‚allmähliche Freizügigkeit‘ muss als ein Fall dessen begriffen werden; „die ‚stimulierende‘ Wirkung“ der Bilder meint in dieser Logik zuallererst die Stimulation der „Hoffnung, das nächste

⁴¹ Büssel/Meier: 20 Jahre sind genug!, S. 30.

⁴² Büssel/Meier: 20 Jahre sind genug!, S. 30. Dass es sich dabei keineswegs um bloße Projektionen handelte, lässt sich an einem in der Zeit entstandenen Protokoll einer internen Sitzung der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft zum Thema Pornografie-Verbot ablesen. Nach einem Hinweis auf die Gefahr, die von einem Wegfall des Verbots für das „Ansehen der Filmwirtschaft“ ausgehe, folgt die Prognose, dass durch den dann „zwangsläufigen Eskalationsprozeß auf dem Gebiet des Sexfilms ein starker Abnutzungseffekt eintreten“ werde, was „die Vorführung des normalen Sexfilms beeinträchtigen würde und dadurch im Ergebnis dem ganzen Geschäft mit dem Sexfilm abträglich wäre.“ Zit. n. Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“, S. 244.

⁴³ Adorno/Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, S. 158.

Mal ‚mehr‘ oder gar ‚alles‘ zu sehen.“⁴⁴ Ohren und Augen wollen geöffnet sein, bevor sie etwas wollen.

Auch in dieser Frage ließe sich der Spur der totalisierten und totalisierenden Kulturindustrie nun weiter nachgehen. Ebenso aber lassen sich auch hier weniger voreingenommene, vielleicht auch weniger vereinnahmende theoretische Einsichten gewinnen:

- dass das ökonomische Interesse nur Teil einer umfassenderen Ökonomie der Interessen ist, in der es ohne seine Differenz zu anderen diese gar nicht (zum Beispiel) dominieren könnte – was im zeitgenössischen Diskurs durchaus präsent war und sich aus Sicht der FSK-Prüfer dann so darstellte: „Und wenn die Firmen auf ihren Existenzkampf, ein Aufklärer auf seine ehrliche Absicht, die Presse auf den Kunstwerkcharakter eines Produkts hinweisen, dann wird auch die FSK wieder ein Stück weiter gehen“;⁴⁵
- dass es in einer solchen Ökonomie keine Interessen gibt, die unabhängig wären von den Poetiken, die ihren Möglichkeitsraum beschreiben (in etwa im Sinne der Beschreibung einer Kurve) – noch da, wo sie nur auf sie zu antworten scheinen: das mag dann als Dialektik verstanden werden, kann aber genauso gut auch als „Problem selbstreferentieller Genese“ erscheinen, gemäß der noch die intimsten „Motive [...] nicht unabhängig von der Semantik“ entstehen, „die ihre Möglichkeit, Verständlichkeit, Erfüllbarkeit beschreibt“⁴⁶ (in dieser Frage also treffen sich Kritische und Systemtheorie erneut, um sogleich auseinanderzutreten);
- dass es für den Zusammenhang von Interessen-Ökonomie und -Poetik einen geradezu prädestinierten Schauplatz (im doppelten Sinne) gibt: das Feld des Sichtbaren als Kampfplatz.

Marke ‚Kolle‘

Es kann und muss nicht von der Hand gewiesen werden, dass am Ende der 1960er Jahre eine „Kommerzialisierung die Sexualität“ ergriffen hatte oder dass

⁴⁴ Büssel/Meier: 20 Jahre sind genug!, S. 31.

⁴⁵ Büssel/Meier: 20 Jahre sind genug!, S. 30.

⁴⁶ Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main 1994, S. 47. Vgl. auch, ähnlich, aber ausgehend von Foucault, Peter-Paul Bänziger/Stefanie Duttweiler/Philipp Sarasin/Annika Wellmann: Einleitung. In: dies. (Hg.): Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen. Frankfurt am Main 2010, S. 9–22; sowie, ausgehend vom Skriptkonzept der Sexualwissenschaft, Franz X. Eder: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen. Mediale Strategien im deutschsprachigen Sexualdiskurs von 1945 bis Anfang der siebziger Jahre. In: Peter-Paul Bänziger et al. (Hg.): Fragen Sie Dr. Sex!



Abb. 7: Im Anfang war das Wort – Oswald Kolles.

es eine wirksame „Markenbezeichnung Aufklärung“⁴⁷ gab. Gerade ‚Oswald Kolle‘ war Marke mehr als alles andere – jeder von den Medien verliehene Titel („Sexpapst“, „Orpheus des Unterleibs“, „Aufklärer der Nation“) Umschreibung des Markencharakters.⁴⁸ Schon vor seinem ersten Film und allen folgenden hatte Kolle es dank diverser Artikelserien und Bücher über die „unbekannten Wesen“ Kind, Mann und Frau zu Bekanntheit gebracht. Es wurde, so die zeitgenössische Einschätzung, „fast unmöglich, nicht durch Kolle irgendwie aufgeklärt zu werden.“⁴⁹ Schon die ersten Minuten von *DAS WUNDER DER LIEBE* machen sich das nicht einfach nur zunutze, sondern entwerfen Kolle noch einmal ganz gezielt als durch seinen Erfolg legitimierten Dreh- und Angelpunkt des Aufklärens über Sexualität (daher auch: seine Relaisfunktion im nachfolgenden Expertengespräch):

Vor dem Standbild zweier Liebender wird Kolles Name im gleichen Moment und in gleicher Größe wie der erste Teil des Filmtitels eingeblendet, es folgt der Verweis auf den „in der NEUE/REVUE erschienenen Bericht“ und dessen „Buchausgabe im Bertelsmann Verlag“. Nach Ende des Vorspanns blickt ein sitzender, durch eine Texteinblendung identifizierter Oswald Kolle mit bewegungsloser Miene in die Kamera, vor sich ein Magazin ausgebreitet und Bücher gestapelt (Abb. 7). Er hebt an zu seinem Repertoire: „Seit Jahren schreibe ich in Büchern und Berichten über die Psychologie des Kindes, des Mannes und der Frau, über die Beziehung der Geschlechter, über Erotik und Sexualität, über die Liebe.“ Der hell ausgeleuchtete, leicht nach vorn gestreckte Kopf in der Mitte des oberen horizontalen Bilddrittels bildet dabei die Spitze einer frontal betrachteten, unvollständigen Pyramide, deren Grundfläche durch die Pub-

Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen. Frankfurt am Main 2010, S. 94–122, hier: S. 96, 98, 116.

⁴⁷ Horn: Die Kommerzialisierung eines Versäumnisses, S. 52.

⁴⁸ Vgl. Thissen: Sex (v)erklärt, S. 206, S. 218–219.

⁴⁹ Brügge: Den Deutschen ist es ernst mit der Lust, S. 31.



Abb. 8: Berichte mit millionenfachem Echo.

likationen und hintere Seitenflächenkanten durch Kolles Oberkörper besorgt werden.

Kolle fährt fort: „Nicht nur in Deutschland, sondern auch in vielen Ländern der Welt haben meine Berichte millionenfaches Echo gefunden.“ Nach Einlassungen zum Überwältigenden des Danks, der an ihn herangetragen wurde, kommt er dann auf den aktuellen Anlass: „Mein Film, DAS WUNDER DER LIEBE, entstand nach meinem erfolgreichsten Bericht“ – und nun ein Schnitt auf ein Magazin, nachdem Kolle begonnen hat, das vor ihm liegende zu durchblättern (die Seitengestalten vor und nach dem Schnitt stimmen allerdings nicht überein), und weiter als Voice-over – „er behandelt in der Hauptsache die Sexualität in der Ehe und wurde unter Mitarbeit maßgeblicher deutscher Universitätsprofessoren hergestellt.“ Kolle fügt, bevor er die Hinweise zu den Verständnisbedingungen des Films gibt, noch einmal eindeutig hinzu: „Meine Zuschauer sehen jetzt meinen ersten Film über die Sexualität in der Ehe.“ Zu sehen sind aber erst einmal bildfüllend Texte, die jenseits der Überschriften kaum lesbar sind, und eindeutige Bilder auf Doppelseiten, die nach kurzer Zeit zugeschlagen und in der Montage durch andere ersetzt werden (Abb. 8).

Als Zentrum des Geflechts der Benennungen, der verbalen wie visuellen Verweise, der räumlichen Anordnungen und bildordnenden Aktionen wird Kolle inszeniert als der bündelnde Punkt, als *die* Referenz, tatsächlich „als die einzig denkbare Marke“⁵⁰ in Sachen Sexualaufklärung – vielleicht gar als Lehrmeister, sicher aber als verfügender Meister über einen ganzen Kosmos der Sexualität. Also ja: aus Sexualität konnte „ebenso eine Ware gemacht werden [...] wie aus Seifenpulver der ‚Weiße Riese‘“.⁵¹ Das aber war nicht erst eine Frage ökonomischer Vorgänge im engeren Sinne, sondern zunächst eine filmischer Poetiken. Es darf schon deswegen bezweifelt werden, ob rückblickend auf einfache Ironie der Geschichte zu schließen und zu reduzieren ist: „Ironi-

⁵⁰ Brügge: Den Deutschen ist es ernst mit der Lust, S. 32.

⁵¹ Königstein: Das Recht auf Lust (I), S. 12.

cally, although the 68ers had originally set out to use sex as a weapon against a culture of commodification, they finally contributed to the consolidation of precisely the same commodification process“.⁵² Der Weg jedenfalls von der Mobilisierung von Sexualität für Formen des Protests über das poetische Programm filmischer Sexuaufklärung zum bloßen Geschäft ist länger und weniger geradlinig, als es solche Einschätzungen (oder jede zeitliche Nähe) wirken lassen.

Das poetische Programm der Sexuaufklärung: Gestalten der Deutungshoheit

Die Poetik der Sexuaufklärung – und mit ihr: DAS WUNDER DER LIEBE – erschöpft sich freilich nicht im Verfügen über oder in der Verdinglichung von Sexualität. Doch sind Letztere in DAS WUNDER DER LIEBE durchaus orientierend; und zwar in einer Art, die kaum im bloßen Identifizieren einer gängigen Formel zu greifen ist, wie es sich, zum Beispiel, bei Georg Seeßlen findet: „wissenschaftliche Diskussion“, Arztgespräche, Aufklärungsgespräche mit Jugendlichen, und nach endlosen Kommentaren und Vorreden die eine oder andere erotische Szene“.⁵³ Kolle als Marke und der Raum des Expertengesprächs orientieren die weiteren Bilder des Films nicht nur, weil sie diesen vorangestellt sind (etwa als Verständnisvoraussetzung); vielmehr fließt die in ihnen entfaltete Souveränität und Autorität in Form von Deutungshoheit über die folgenden Bilder auf diese über. Alle Bilder des Films bleiben so in ihrer Logik auf Kolle und Experten verwiesen – und lassen in solchem Verhältnis zur ungebrochenen Deutungshoheit die Widersprüche der Sexuaufklärung selbst aufbrechen. Es geht, in anderen Worten, weder bei der Diskussion und dem Vortrag noch bei Kolles Einführung in den Film zu irgendeinem Zeitpunkt darum, sich direkt an ein Publikum zu richten. Adressaten sowohl des totalisierten Raums und autoritären Diskurses als auch des souveränen Verfügens über Sexualität und die Aufklärung über sie sind vielmehr: die darauffolgenden filmischen Bilder selbst. Wenn hier das Publikum adressiert wird, so erst durch das Ganze des Films in all seinen inneren Spannungen.

Die konkrete Gestalt der Deutungshoheit findet sich allen voran im Erklär- und Zeigegestus, im Erklär- als Zeigegestus der Episoden des Films nach dem Expertengespräch: in einer Reihe kurzer Vignetten über die fehlgehende Sexu-

⁵² Bergfelder: *Exotic Thrills and Bedroom Manuals*, S. 214.

⁵³ Seeßlen: *Erotik*, S. 127.



Abb. 9: Standbilder typischen elterlichen Fehlverhaltens.

alerziehung bei Kindern und Jugendlichen ebenso wie in den längeren Erzählungen von zwei Paaren mit unerfülltem Sexualleben – frisch Verheiratete (Petra und Thomas) und Eheleute im siebten Jahr (Claudia und Martin). ‚Zeigen‘, das auch im Expertengespräch wiederholt als eigentliche Chance filmischer Aufklärung angerufen wird, meint dabei aber nicht einfach Visualisierung. Es meint eine ganz eigene Inszenierungsweise.

An den Erziehungsvignetten – zum Beispiel über einen heimlich onanierenden Jungen, eine erste Menstruation oder eine Nachhilfestunde, die in körperlicher Annäherung mündet – wird dies besonders deutlich. In wenigen Einstellungen wird hier je eine Situation etabliert, etwa: Mädchen sitzt mit Eltern am Esstisch, es wird Suppe gelöffelt (Halbtotale Mutter-Kind-Vater). Kurz darauf wird ein sexuelles Element eingeführt: Mädchen erzählt, dass ein Junge ihr gezeigt hat, „wie er Pipi macht“, und dass sie sich dann auch ausgezogen hat (Zoom auf Nahaufnahme des Mädchens). Sogleich eskaliert die Situation, wenn die Eltern auf denkbar einfältig-bornierte Weise intervenieren: „Schämst du dich nicht? Du bist doch ein anständiges Mädchen!“, Mädchen wird mit einem Klaps auf den Hintern auf ihr Zimmer geschickt (Nahaufnahmen entrüsteter Erwachsenengesichter, Halbtotale der Zurechtweisung). Im Laufe der Interventionen der Eltern, nicht selten auf einem körperlich-übergriffigen Moment, wird das Bild abrupt stillgestellt. Es ertönt dann Oswald Kolles Voice-over, in dem er das Fehlverhalten der Erwachsenen analysiert und Vorschläge macht, wie Sexualerziehung stattdessen auszusehen habe; während dieser Ausführungen kehren im Wechsel Standbilder aus der zuvor zu sehenden Szene wieder (Abb. 9).

Als „einige typische Szenen, wie sie millionenfach erlebt wurden“, kündigt Kolle diese Miniaturen an; die Zuspitzung der Geschichten aufs Typische hängt aber weniger am verbürgten Erleben als an der prägnanten visuellen Setzung der Situationen und ihrer raschen, geradlinigen Entfaltung entlang erwartbarer

Linien. Besonders in ihrer Aneinanderreihung wird so eine regelrechte Typologie defizienter Sexualerziehung entworfen. Die kommentierte Stillstellung der Bilder ist dann nicht Abbruch, sondern konsequente Fortführung: Aus dem Repräsentativen der Typologie wird in der Explikation das Evidente der Schlüsse, die aus der Typologie zu ziehen sind. Die einzelnen Bilder nämlich werden samt und dank der generellen Ausführungen vorgeführt, als wäre in ihnen beim zweiten Mal als eindeutig zu erkennen, was zuvor entgehen musste. Zusammen sind Typologie und Explikation der audiovisuelle Inbegriff des Zeigegestus, die äußerste Manifestation der Deutungshoheit.⁵⁴

Im Prinzip nicht anders funktioniert auch die Episode um Petra und Thomas (oder auch die den Film beschließende, die sich der Versachlichung und Entzärtlichung der Beziehung zwischen Claudia und Martin widmet). Zwar findet ein langer Schwenk durch die Wohnung Petra und Thomas im Ehebett vor; zwar lässt eine kurze Sequenz dem Beischlaf beiwohnen; zwar führen die beiden ihren anschließenden, ausführlichen Streit darüber, dass und warum sie nichts spürt, nackt. Doch kommt das Sprechen der beiden einem Aufsagen präformierter Positionen gleich: „Ich hab’ keinen Spaß dran“ – „Dann bist du frigide“ – „Jetzt tu ich’s nur noch dir zuliebe“ – „Bei allen anderen Mädchen hat’s immer geklappt“ und so weiter. Und das gerade auch, weil dieses Sprechen aus starren Körperhaltungen heraus geschieht, zwischen denen nur durch plötzliches, fast sprunghaftes Umplatzen im Bett gewechselt wird, begleitet durch Schnitte zwischen den immer gleichen Einstellungen (Abb. 10; das Liebesspiel selbst kennt hier keine Stellungswechsel, erst in der Episode um Claudia und Martin werden solche zum Thema). So wird zur bestimmenden Dynamik der Episode ein übergangsloses Hin-und-Her, in dem sie eklatant an das Expertengespräch erinnert.

Noch die Rückblenden zu einer Vergewaltigung Petras durch Thomas (am Beginn ihrer Beziehung) und zu einer für beide – fast – befriedigenden sexuellen Erfahrung (nach einer Gehaltserhöhung für Thomas) fügen sich ein in diese Inszenierung einer lückenlosen, definitiven Demonstration über frisch Verheiratete. Im abschließenden Voice-over fasst Kolle noch einmal zusammen, wobei sich seine Worte letztlich auf keiner anderen expressiven Ebene bewegen

54 In DAS WUNDER DER LIEBE II – SEXUELLE PARTNERSCHAFT findet sich die Deutungshoheit in Gestalt einer Split-Screen-Konvergenzmontage: im Wechsel wird das Aufwachsen und sexuelle Heranreifen von Monika und Michael gezeigt (wenn der andere an der Reihe ist, wird die eine Geschichte im Standbild angehalten), und zwar bis die beiden sich in einer Zufallsbegegnung gegenüberstehen. Dabei entsteht das Bild einer absoluten Folgerichtigkeit der im Film folgenden Eheprobleme – alle Fehler in der Erziehung, alle falschen Rollenbilder, alle schlechten Erfahrungen mit Sexualität treffen mit den beiden aufeinander, um dann in ihrer ‚sexuellen Partnerschaft‘ wirksam zu werden.



Abb. 10: Streit in Stellungswechseln.

als das sich selbst erklärende Rollenspiel zuvor, samt seiner Versöhnung im gegenseitigen Verständnis und erneuten Beischlaf: „Dies ist kein Happy End. Dies kann nur der Anfang einer reicheren sexuellen Beziehung sein [...]. Körperlich und seelisch bedingte Unterschiede in den sexuellen Reaktionen von Mann und Frau sind ständige Konfliktherde in der Ehe.“

Das Versprechen Sexualität und die Spannung des Ganzen

Zugleich aber, nicht neben dem Zeigegestus, sondern als ein Teil von ihm, strebt der Verlauf einer jeden Episode, wie auch schon die Gesamtheit der Erziehungsvignetten, wiederholt zu den Reizen des Sexuellen und macht diese so in jedem Moment selbst zum Versprechen, das immer neu sich noch einzulösen hat. Was zum Schluss der Vignettenreihe noch unterbrochen wird – die körperliche Annäherung in der Nachhilfestunde –, wird in den beiden Ehegeschichten zentral. Petra, zu Beginn von der Bettdecke verhüllt, wird in einer



Abb. 11: Aufwendige Selbstbefriedigung.

langsamen Kamerafahrt an ihrem Körper entlang durch Thomas entblößt, gefolgt von Einstellungen stürmisch ausgetauschter Küsse und eher grob angefasster Brüste. Während des anschließenden Streits ergeben die häufigen Stellungswechsel der beiden Körper dann die einzelnen Züge in einem Spiel der permanenten Ver- und Enthüllung. Die Episode um Claudia und Martin wiederum steuert zunächst – nach ausführlicher Einführung in den Ehealltag der beiden – die Sequenz einer Selbstbefriedigung Claudias an, in deren Rahmen von Weichzeichner über Schwarzfilm und Flash Frames bis zu überlappenden Schnitten kaum ein Aufwand gescheut wird, um ihren unbedeckten als imaginiert-ekstatischen Körper zu inszenieren (Abb. 11).

Am Ende gipfelt die Geschichte nach einem Fast-Seitensprung Claudias, einem Streit um Martins Unaufmerksamkeit in körperlicher Hinsicht und einem spontanen gemeinsamen Kurzurlaub in einer fast siebenminütigen Montage aus Liebkosungen zwischen den nackten Körpern der Eheleute, die sexuell nun wieder zueinander gefunden haben: In (insbesondere der Funktion nach) Nahaufnahmen, die sich mittels Überblendungen abwechseln, folgen Rücken streichelnde, durch Haare fahrende und Brüste befühlende Männer- und Frauenhände aufeinander, später abgelöst durch sich auf gleiche Weise verhaltende Münder; jede bewegte Kameraeinstellung hat in dem Moment, in dem sie sichtbar wird, die Bewegungen der Körperteile immer schon aufgenommen und lässt sich von diesen leiten; von sich heftig küssenden Mündern über sich aneinanderpressende Oberkörper bis zu sich verschränkenden Beinen bewegen sich die Körper auf einer Bahn des Immer-Näher-Zueinander; jenseits der Körper-in-Bewegung und einem selten ins Bild kommenden weißen Bettlaken gibt es keine Figuration, der Hintergrund bleibt unterschiedslos schwarz (Abb. 12). Nicht einfach nur Verabsolutierung der beiden Körper, auch nicht lediglich deren Fragmentierung – die Sequenz entwickelt vielmehr höchste Konzentration auf und, mehr noch, stetig erhöhte Konzentration von Nähe und Zärtlichkeit als Gemeinsames, als gemeinsame körperliche Bewegung.

Unterstützt durch seine episodische Struktur entwirft DAS WUNDER DER LIEBE also auch einen Parcours zwischen dem immer neuen, immer aber zeitlich



Abb. 12: Liebkosungsmontage.

begrenzten Verzögern und dem wiederkehrenden, darin aber nie finalen Sich-Einlösen immer intensiverer sexueller Bildlichkeit. Dieses Prinzip wird sich radikalisiert und verstetigt finden in den SCHULMÄDCHEN-REPORTEN: Die einzelnen Episoden der Dramaturgie des wiederholten Verzögerns-Einlösens sexueller Bildlichkeit profilieren sich hier gegeneinander durch die Identifizierung der (immer bald nackten) ‚Mädchen‘ und ihres Alters, in den ersten beiden Teilen noch durch Texteinblendungen („Barbara H., 15“, „Susanne U., 17“ oder, wenn sich einmal mehr als ein ‚Mädchen‘ auszieht, „Claudia F., 15 – Margit S., 14 – Karin L., 18“), in den folgenden durch Voice-over.

DAS WUNDER DER LIEBE lässt im gleichen Prinzip aber durchaus noch die inszenatorische Anstrengung erkennen, überhaupt überzeugende, das heißt interessante, ein Interesse generierende Bilder für Sexualität zu finden; und sei es nur im Sinne von Vorbildern, wie es das Expertengespräch nahelegt. Das Zeigen des Zeigegestus bedeutet eben nicht zuletzt: etwas zu zeigen, etwas zu sehen geben – an und in dem erst sich Souveränität und Autorität in Form von Deutungshoheit entfalten können. Ganz in diesem Sinne (und nicht etwa in

dem einer bloßen Diskrepanz zwischen Visuellem und Akustischem)⁵⁵ ist denn auch während der Liebkosungsmontage am Ende des Films nach kurzem Auftakt zu Musik ausschließlich Oswald Kolles resümierender Voice-over zu hören. Dessen generelle Ausführungen über die Moral der Geschichte um Claudia und Martin (ein spontaner Urlaub kann Ehestreitigkeiten auflösen helfen) und über das eheliche Verhältnis von Frau und Mann überhaupt (eine sexuelle Beziehung ist zu kultivieren, Sexualität eine zu lernende Kunst, das geheime Schlüsselwort Zärtlichkeit) – diese Ausführungen also sind kein Gegenüber der visuellen Bewegung der Nähe und Zärtlichkeit, das als solches von außen auf diese zugriffe. Sie sind Teil einer ganzen Konfiguration eines audiovisuellen Zusammenhangs, in der etwas sichtbar wird, und zwar immer schon, um gedeutet zu werden, sei es durch explikatives Sprechen, sei es im demonstrativen Rollenspiel.

Dem Film mögen dann noch immer zurecht „normenaffirmatives Vokabular“ und die „pastorale Tönung“⁵⁶ Oswald Kolles vorgeworfen werden (er blicke „wie beim Wort zum Sonntag“,⁵⁷ meint *Der Spiegel*). Übersehen werden sollte dabei aber nicht, dass hier tatsächlich ‚mehr Sexualität in die Szene kam‘.⁵⁸ Und wenn Seeßlen konstatiert, dass „die Gestaltung [...] mehr von den Bemühungen um die eigene Legitimierung geprägt [war] als von einem wirklichen Engagement um die erotische Kultur“,⁵⁹ so ist eben schon übersehen, dass sich beides in der filmischen Sexuaufklärung nicht voneinander lösen lässt. Diese bewegt sich gerade in solcher Spannung, findet in ihr die eigenen Widersprüche. DAS WUNDER DER LIEBE als Ganzes adressiert in diesem Sinne sein Publikum allein durch *die versprechende Eröffnung eines Möglichkeitsraums für jenes Interesse des leiblich Involvierten an Sexualität, auf das sich der Aufklärungsanspruch an erster Stelle bezieht und das er zugleich in der autoritären Verdinglichung und dem souveränen Verfügen verfehlt, ohne die er gleichwohl nicht zu seinen Bildern käme.*

55 Vgl. für solche Einschätzungen Königstein: Das Recht auf Lust (IV), S. 28–29; Thissen: Sex (v)erklärt, S. 219–220.

56 Königstein: Das Recht auf Lust (IV), S. 29.

57 Spiegel: Akt, S. 120.

58 Wenn auch nur unter Vorbehalt, so wurde dies doch auch schon zeitgenössisch als Leistung zugestanden: „Glücklicherweise hat die Möglichkeit, unter der Markenbezeichnung Aufklärung in den Massenmedien Exhibitionismus und Voyeurismus zu kommerzialisieren, die Grenze der Prüderie etwas zurückgedrängt. Was alternde professorale Berater und das angeschlagene Kinogewerbe als Thema heftig interessiert, hat immerhin dieses Verdienst.“ Horn: Die Kommerzialisierung eines Versäumnisses, S. 51.

59 Seeßlen: Erotik, S. 127.

Mode der Aufklärung, Modi der Zeitgenossenschaft

Wenn es eine „modische Aufklärung über Sexualität“⁶⁰ gab, dann nur in der und als Spannung ihres poetischen Programms. Dass es diese Mode Aufklärung gab, ist nicht nur anhand des parodistischen Zugriffs auf ihre Poetik durch die SCHULMÄDCHEN-REPORTE zu rekonstruieren. Auch 1968 finden sich schon mehr und weniger scharfsinnige Bezugnahmen auf den Aufklärungsfilm; so in einer Szene aus dem Schneiderraum in Werner Kletts MAKE LOVE NOT WAR – DIE LIEBESGESCHICHTE UNSERER ZEIT, die Ausschnitte aus dem fiktiven Film GERDA (der Titel gemahnt natürlich an HELGA) integriert: während ein Voice-over-Kommentar wissen lässt, dass nun ein „Fall von Aphroditismus, zu Deutsch Schaumgeborenenheitsdrang“ zu sehen ist, wird eine Frau gezeigt, die sich zunächst das Gesicht und dann die nackten Brüste lustvoll mit einer rasierschäumartigen Masse einpinselt – die wenigen Zuschauer im Schneiderraum kommentieren erregt, spekulieren über die FSK-Freigabe und konstatieren, dass das „das Einzige“ ist, „was heute wirklich läuft.“⁶¹

Mode aber ist nicht nur die oft despektierliche Bezeichnung für all die Dinge, die schon vorübergehen werden, die zuvor von den eigentlichen Problemen nur ablenken und die es deswegen – wie zum Beispiel jede „Form der mit bürgerlichem Puffmief geschwängerten Aufklärung“ – nicht wert sind, „den Energieaufwand“ zu betreiben, „sich mit ihnen zu beschäftigen.“⁶² Mode ist auch eine, wenn nicht die paradigmatische Form, in der das Problem der Zeitgenossenschaft greifbar wird: im In- und Außer-Mode-Sein ist dieses Problem als eines einer besonderen Beziehung zur eigenen Gegenwart aufgeworfen, als eines der eigentümlichen Zugehörigkeit zu ihr ohne gleichzeitigen Aufgehens in ihr.⁶³ Das Ringen um solche Zeitgenossenschaft war in vielen Filmen um 1968 gewissermaßen selbst eine Mode: an GERDA lässt sich das so gut ablesen wie an den dokumentarischen Aufnahmen der Pariser Proteste, die George Moorses LIEBE UND SO WEITER anstelle der Münchner zeigt, an denen sich einige seiner Figuren beteiligen;⁶⁴ nicht weniger lässt es sich ablesen an Kolles kritischem Hinweis auf die empfängnisverhütungskritische Enzyklika *Humanae Vitae* von Papst Paul VI. (veröffentlicht im Juli 1968) in DAS WUNDER DER LIEBE II – SEXUELLE PARTNERSCHAFT (im Kino ab September 1968); und auch

⁶⁰ Horn: Die Kommerzialisierung eines Versäumnisses, S. 52.

⁶¹ Vgl. zu MAKE LOVE NOT WAR Jasper Stratil in diesem Band.

⁶² Horn: Die Kommerzialisierung eines Versäumnisses, S. 52.

⁶³ S. dazu Giorgio Agamben: Was ist Zeitgenossenschaft? In: ders.: Nacktheiten. Frankfurt am Main 2010, S. 21–35, hier bes.: S. 22–23, S. 29–32.

⁶⁴ Vgl. zu LIEBE UND SO WEITER Thomas Scherer diesem Band.

die verheißungsvolle Ankündigung und karikierte Ankunft des Berliner Studentenführers im Bremen von Peter Zadeks ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME liegen auf dieser Linie.⁶⁵

Das Ringen um sie ist aber nicht etwa ein Aspekt, der zur Zeitgenossenschaft in besonders bewegten Zeiten noch hinzutritt: dass sie errungen sein will, gehört wesentlich zu ihr (was graduelle Unterschiede in der Schwierigkeit noch nicht ausschließt). Zeitgenossenschaft mag behauptet werden; vor allem hat sie sich zu behaupten, nicht zuletzt gegen das Vereinnahmende des Aktuellen, gegen jede abstandslose Determination. Nicht anders ist das Zeitgenössische der Sexualaufklärung zu verstehen – und somit eben nicht im Sinne bloßer Gleichzeitigkeit oder einer Gegenwart als Kontext,⁶⁶ zum Beispiel als Produktions- und Rezeptionshorizont. Zeitgenossenschaft existiert nur im in medialen Bezügen verorteten Interesse: nicht in der (wie immer abgeleiteten) Identität mit der, sondern als die Beziehung zur Gegenwart, die ein jedes solches Interesse impliziert.

Bei Zeitgenossenschaft handelt es sich insofern um das, was bei Friedrich Nietzsche emphatisch „Unzeitgemäß-Sein“ heißt – nämlich „gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit“⁶⁷ zu wirken; oder auch um das, was bei Gilles Deleuze (natürlich im Anschluss an Nietzsche und sicher nicht zufällig im Jahr 1968) „das verschobene, verkleidete, veränderte und immer neu erschaffene ‚Hier-und-Jetzt‘“⁶⁸ heißt; oder, schließlich, bei Giorgio Agamben (noch immer nach Nietzsche) „*jenes Verhältnis zur Zeit, in dem man ihr durch eine Phasenverschiebung, durch einen Anachronismus angehört.*“⁶⁹ In solcher Beziehung zu ihr ist Gegenwart selbst niemals selbstidentischer Rahmen, ist Zeit niemals kontinuierliche Abfolge solcher je aktuel-

⁶⁵ Vgl. dazu Hermann Kappelhoff: Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur, in diesem Band.

⁶⁶ Ein solches Verständnis findet sich etwa im vierten *Kursbuch* des Jahres 1968; wobei, eher als sein Beitrag zum Begriff, die Existenz dieses Aufsatzes mit all seinen Graphen und Formeln als Beschreibungen von Gegenwart interessant ist – als Indiz für das Ringen um Zeitgenossenschaft (in) seiner Zeit. Vgl. Alfred Boettcher: Die Schwierigkeit, zeitgenössisch zu sein. In: *Kursbuch* 14 (1968), S. 100–109.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Band 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1988, S. 243–334, hier: S. 247.

⁶⁸ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, S. 13.

⁶⁹ Agamben: *Was ist Zeitgenossenschaft?*, S. 23.

len Rahmen.⁷⁰ Stattdessen öffnet und eröffnet sich Gegenwart nur und erst als Teil der Beziehung zu ihr⁷¹ – oder genauer: der Beziehungen, der Pluralität der Beziehungen zu ihr. Denn Zeitgenossenschaft ist keineswegs als monolithisch zu begreifen: sie kennt eine Vielzahl von Modi. Die *Kritik (an ...)* gehört dazu ebenso wie die *Parodie (von ...)*, die *Solidarität (mit ...)* und auch – die *Aufklärung (von ...)*.

In diesem Sinne etwa war der seit 1967 sich zuspitzende Konflikt zwischen Adorno und ‚seinen‘ Studentinnen und Studenten weniger einer, bei dem es tatsächlich um den (theoretischen oder praktischen) Vorrang von Theorie oder Praxis gegangen wäre – wozu er von beiden Seiten stilisiert wurde.⁷² Vielmehr handelte es sich um einen Konflikt zwischen unterschiedlichen Modi der Zeitgenossenschaft und so letztlich auch zwischen unterschiedlichen Gegenwarten. Ein Konflikt, der sich gerade auch an den verschiedenen Brüchigkeiten der Modi, an den Problemstellen in den jeweiligen Beziehungen zur jeweiligen Gegenwart entzündete – ausgehend davon wäre im Übrigen auch noch einmal nach dem Verhältnis von Kritischer Theorie und Poststrukturalismus zu fragen, das eben nicht zuletzt eine konkrete historische Konstellation um '68 betrifft und von dieser betroffen wurde.⁷³ Die Brüchigkeiten jedenfalls sah Adorno, der sich wohl auch von dieser Situation zu einigen sehr unterschiedlich formatierten Einlassungen zum Verhältnis von Theorie und Praxis animieren ließ – eben aus Sicht des kritischen Theoretikers als Zeitgenosse –,⁷⁴ sehr wohl sehr genau: von der drohenden Ohnmacht einer Theorie, die zur „Nachkonstruktion“ ver-

70 Nicht zufällig führt eine andere Linie von Nietzsche zu Walter Benjamin und seiner Konzeption einer „Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist“ – und so direkt hin zum Problem der Geschichtsschreibung. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 691–704, hier: S. 702.

71 Vgl. zur Poetik des Happenings, die auf nichts anderes zielt, Hermann Kappelhoff: Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur, in diesem Band.

72 Vgl. Spiegel: Elfenbeinturm.

73 Vgl. dazu vor allem, und zwar mit dem expliziten Bezug auf '68, Hermann Kappelhoff: Medientheorie oder ästhetische Theorie? In: *montage/av* 5 (1996) H. 2, S. 67–88, hier bes.: S. 70–73.

74 Das Interview mit dem *Spiegel* gehört ebenso dazu wie ein Radiovortrag (Theodor W. Adorno: Resignation. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10/2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 794–799) und zu Lebzeiten unveröffentlichte, ausführliche „Marginalien“ (Theodor W. Adorno: Marginalien zu Theorie und Praxis. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10/2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 759–782).

kommt, bis zur potenziellen Willkür einer Praxis, die sich in „Aktionismus“ erschöpft;⁷⁵ von der „Fetischisierung von Spontaneität“⁷⁶ bis zur „Ideologie der Reinheit des Denkens“.⁷⁷

In keinem anderen Sinne stand aber auch die Sexualaufklärung mit allen eigenen Brüchen ihres poetischen Programms in einer Beziehung zu ihrer Gegenwart, stand DAS WUNDER DER LIEBE in Beziehung zu seiner. Eine Gegenwart, die sich gerade ausgehend vom akademischen Diagnostizieren defizienter Sexualität, vom Suchen und Finden von Bildern für Sexualität, vom Deuten von differenzierter und undifferenzierter Sexualität – die sich gerade ausgehend also von der Poetik der Sexualaufklärung (er-)öffnete als im Gemenge der Interessen umkämpftes Feld des Sichtbaren. Einfache Entwicklungsgeschichten mit einfacher -logik sind hier keine Option mehr: jenseits der Verhältnisse sehr verschiedener Prozesse zueinander ist der einzelne (etwa: die Kommodifizierung) nicht zu verstehen und erst recht keine Erklärung, wo eine Vielzahl der medial modulierten Beziehungen zur Gegenwart, wo also eine radikal plurale Gegenwart angenommen werden muss. Was den Unterschied zwischen Kolle und SCHULMÄDCHEN ausmacht, auch die Anschlussfähigkeit von jenem für diese, sind Fragen einer solchen pluralen Gegenwart; die Zeitgenossenschaft des ‚Reports‘ liegt nämlich gerade in seiner parodistischen Beziehung zur Brüchigkeit der Aufklärungspoetik – als Teil seiner Gegenwart nach ’68.⁷⁸

Epilog: Expertengespräch (II)

Wie in solcher Perspektive Sexualaufklärung offensichtlich nicht mehr auf die Frage nach der (un)aufrichtigen Intention eines Machers zu reduzieren ist, ist solche Zeitgenossenschaft überhaupt von der exklusiven Bindung an Personen gelöst.⁷⁹ Das schließt keineswegs aus, sondern insbesondere ein, von der Zeit-

75 Adorno: Marginalien, S. 761–762.

76 Adorno: Marginalien, S. 767 – Paradigma ist Adorno hierfür nicht zufällig: das Happening (vgl. S. 778).

77 Adorno: Marginalien, S. 761.

78 Wo unumwunden schon bei Kolle bloßer Vorwand unterstellt wird, kann solche Differenz freilich nicht greifbar, dafür aber Aufklärung und ‚Report‘ in eins gesetzt und der mediale Sexualdiskurs als stringentes Nacheinander erzählbar werden. So bei Eder: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen, bes. S. 109, S. 114.

79 So aber – wenngleich sonst in vielerlei Hinsicht mit ähnlicher Stoßrichtung wie hier – Sandro Zanetti: Poetische Zeitgenossenschaft. In: Variations 19 (2011), S. 39–53, hier bes.: S. 39–41.

genossenschaft von Personen zu sprechen – es erlaubt aber vor allem einen neuen Blick darauf, der nicht zuletzt nicht ohne Konsequenzen für das historische Arbeiten bleibt. So lässt sich etwa die Spekulation um geführte, vor allem aber verpasste Dialoge zwischen unterschiedlichen Theorien neu akzentuieren.

Bei Alexander Kluge findet sich die, vielleicht in diesem Sinne zu lesende, unwahrscheinliche Erzählung (und wohl auch unwahre – verböte sich diese Qualifikation nicht für Kluges Literatur) von einer Begegnung „im Wintersemester 1968/69 in der Revolutionsstadt Frankfurt a. M.“,⁸⁰ die sicher nicht zufällig um die Gegenwart drängender Probleme der Intimität und die unterschiedlichen Weisen des Umgangs mit diesen kreist:

Vereinbart war ein gemeinsames Abendessen im Weinlokal „Rheingold“ gegenüber dem Bühneneingang der Oper. Luhmann hielt die Einladung für eine Höflichkeitsgeste Adornos; wenn er ihn schon in diesem Semester vertrat, konnte man nicht gut darauf verzichten, sich zu sehen. Es erwies sich aber, daß Luhmann irrte. Adorno hatte nicht aus Gefälligkeit, sondern in einer Situation der Lebensnot diesen Kontakt gesucht. [...]

Die Geliebte habe ihn verlassen. Jedem, der es anzuhören bereit war, berichtete Adorno in diesen Tagen sein Erlebnis. Er habe die Absicht, erläuterte er Luhmann, noch vor Abschluß seiner *ÄSTHETISCHEN THEORIE*, vor Inangriffnahme der Vorbereitung für das (Horkheimer und den Studenten versprochene) Seminar zum Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* im Wintersemester 1969 und auch noch vor Niederlegung der Notizen zur *DIALEKTIK VON SUBJEKT UND OBJEKT BEI HEGEL* eine *GENEALOGIE DER TREUE IN LIEBESANGELEGENHEITEN* zu schreiben. Er könne das parallel zu Luhmanns *SOZIOLOGIE DER LIEBE* tun. Luhmann wandte ein, das Seminar heiße inzwischen *LIEBE ALS PASSION. EINE ÜBUNG*. Um so besser erwiderte Adorno, dann könne man seine und Luhmanns Arbeit gemeinsam publizieren und so – in Gegenbewegung zum studentischen Zeitgeist, nämlich auf das Wesentliche konzentriert, sozusagen als Beispiel *GROSSER KOOPERATION* – ein doppeltes Semesterergebnis vorlegen, ein öffentliches Zeichen setzen.

Man könne aber nicht seine persönlichen Liebesgeschichten öffentlich ausbreiten, meinte Luhmann. Wie solle er sich denn praktisch verhalten, fragte Adorno zurück. Ohne die Geliebte werde er es im Leben nicht aushalten. [...]

Es war offensichtlich, daß die Geliebte, die in einer anderen Stadt lebte, sich in wirtschaftlichen Schwierigkeiten befand und von einem wohlhabenden Musikschaffenden umworben wurde. Sie hatte sich extrem beleidigend geäußert, weil ihr die Trennung von Adorno wohl schwerfiel. Oder aber sie war eine Natur, die mit Entscheidungen und Trennungen nicht vertraut war und schon deshalb zu einem falschen Ton in dieser Situation neigte. Luhmann riet zum Angebot einer Apanage, einer großzügigen wirtschaftlichen Ausstattung der Freundin. Dann könne über eine Periode der Freundschaft hinweg die frühere Intimität erneut gesucht werden. Die Apanage sei nicht in einem Verhältnis von Leistung und Gegenleistung darzustellen, sondern als eine Äußerung der Treue, die Generosität gegen Beleidigung setze und auch Treue der anderen Seite verlange. [...]

80 Alexander Kluge: *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft*. 166 Liebesgeschichten. Frankfurt am Main 2009, S. 497.

Zugleich hielt er die unerwartete Annäherung, sozusagen das Angebot einer akademischen Ehe, einer künftigen gemeinsamen Arbeit, nur weil Adorno sich mit seiner „Gefährtin“ überworfen hatte, für unrealistisch. Er, Luhmann, dem Universitätsgründer Schelsky in Bielefeld versprochen, war für eine andere wissenschaftliche Front eingeteilt. Zwischen der Kritischen Theorie, als deren Haupt Adorno galt, und der Systemtheorie, deren wichtigster Exponent in der Bundesrepublik er sein würde, klapften zumindest nach der Beobachtung Dritter Abgründe; Brückenbau bisher unversucht. [...]

Die beiden Gelehrten sahen einander nie wieder.⁸¹

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 3, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 7–296.
- Adorno, Theodor W.: Marginalien zu Theorie und Praxis. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10/2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 759–782.
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 4, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 11–283.
- Adorno, Theodor W.: Resignation. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10/2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, S. 794–799.
- Agamben, Giorgio: Was ist Zeitgenossenschaft? In: ders.: Nacktheiten. Frankfurt am Main 2010, S. 21–35.
- Anz, Thomas: Niklas Luhmanns rätselhaftes Gastspiel im Zentrum Kritischer Theorie. In: Literaturkritik.de 11 (2009), Nr. 6, online unter: <http://literaturkritik.de/id/13166> (26. 4. 2018).
- Anz, Thomas: Adorno, Luhmann und die Liebe in Frankfurts Zeiten der Studentenrevolte. In: Literaturkritik.de 12 (2010), Nr. 2, online unter: <http://literaturkritik.de/id/14012> (26. 4. 2018).
- Bänziger, Peter-Paul/Duttweiler, Stefanie/Sarasin, Philipp/Wellmann, Annika: Einleitung. In: dies. (Hg.): Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen. Frankfurt am Main 2010, S. 9–22.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 691–704.
- Bergfelder, Tim: Exotic Thrills and Bedroom Manuals. West German B-Film Production in the 1960s. In: Randall Halle/Margaret McCarthy (Hg.): Light Motives. German Popular Film in Perspective. Detroit 2003, S. 197–219.
- Boettcher, Alfred: Die Schwierigkeit, zeitgenössisch zu sein. In: Kursbuch 14 (1968), S. 100–109.

⁸¹ Kluge: Das Labyrinth der zärtlichen Kraft, S. 513–517.

- Brügge, Peter: Den Deutschen ist es ernst mit der Lust. In: *Der Spiegel* (1968), H. 29, S. 31–33.
- Büssem, Eberhard/Meier, Hans-Peter: 20 Jahre sind genug! In: *Film* (1969), H. 12, S. 26–31.
- Davidson, Roger/Sauerteig, Lutz D. H.: *Shaping the Sexual Knowledge of the Young. Introduction.* In: dies. (Hg.): *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe.* London/New York 2009, S. 1–15.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung.* München 2007.
- Der Spiegel*: Akt mit Geige. In: *Der Spiegel* (1968), H. 6, S. 120.
- Der Spiegel*: Sex. Was für Zeiten. In: *Der Spiegel* (1968), H. 47, S. 46–67.
- Der Spiegel*: Keine Angst vor dem Elfenbeinturm. In: *Der Spiegel* (1969), H. 19, S. 204–209.
- Eder, Franz X.: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen. Mediale Strategien im deutschsprachigen Sexualdiskurs von 1945 bis Anfang der siebziger Jahre. In: Peter-Paul Bänziger et al. (Hg.): *Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen.* Frankfurt am Main 2010, S. 94–122.
- Horn, Klaus: Die Kommerzialisierung eines Versäumnisses. In: *Streit-Zeit-Schrift 7* (1969), H. 1, S. 49–52.
- Kappelhoff, Hermann: Medientheorie oder ästhetische Theorie? In: *montage/av 5* (1996) H. 2, S. 67–88.
- Kluge, Alexander: *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft. 166 Liebesgeschichten.* Frankfurt am Main 2009.
- Kniep, Jürgen: „Keine Jugendfreigabel!“ Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990. Göttingen 2010.
- Königstein, Horst: Das Recht auf Lust. Report über Sex-Filme (I). In: *Film* (1968), H. 11, S. 12–17.
- Königstein, Horst: Das Recht auf Lust. Report über den Sex-Film (IV). In: *Film* (1969), H. 2, S. 20–29.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt am Main 1994.
- Luhmann, Niklas: *Liebe. Eine Übung,* hg. von André Kieserling. Frankfurt am Main 2008.
- Miersch, Annette: *Schulmädchen-Report. Der deutsche Sexfilm der 70er Jahre.* Berlin 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben.* In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873,* hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1988, S. 243–334.
- Pehlke, Michael: Sexualität als Zuschauersport. Zur Phänomenologie des pornographischen Films. In: Friedrich Knilli (Hg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme.* München 1971, S. 183–203.
- Rammstedt, Otthein: In Memoriam: Niklas Luhmann. In: Dirk Baecker/Theodor M. Bardmann (Hg.): „Gibt es eigentlich den Berliner Zoo noch?“ *Erinnerungen an Niklas Luhmann.* Konstanz 1999, S. 16–20.
- Rumler, Fritz: Wir haben es so gewollt. In: *Der Spiegel* (1968), H. 47, S. 218.
- Schwarz, Uta: Helga (1967). *West German Sex Education and the Cinema in the 1960s.* In: Roger Davidson/Lutz D. H. Sauerteig (Hg.): *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe.* London/New York 2009, S. 197–213.
- Seeßlen, Georg: *Erotik. Ästhetik des erotischen Films.* Marburg 1996.
- Thissen, Rolf: *Sex (v)erklärt. Der deutsche Aufklärungsfilm.* München 1995.

Weischedel, Wilhelm: Die philosophische Hintertreppe. Von Alltag und Tiefsinn großer Denker. München 1966.

Zanetti, Sandro: Poetische Zeitgenossenschaft. In: Variations 19 (2011), S. 39–53.

Filmografie

DAS WUNDER DER LIEBE – SEXUALITÄT IN DER EHE. Reg. Franz Josef Gottlieb. BRD 1968.

DAS WUNDER DER LIEBE II – SEXUELLE PARTNERSCHAFT. Reg. Alexis Neve. BRD 1968.

EROTIK AUF DER SCHULBANK. Reg. Hannes Dahlberg/Roger Fritz/Eckhart Schmidt. BRD 1968.

ES WERDE LICHT! Reg. Richard Oswald. D 1917.

GRAF PORNO UND SEINE MÄDCHEN. Reg. Günter Hendel. BRD 1969.

HELGA – VOM WERDEN DES MENSCHLICHEN LEBENS. Reg. Erich F. Bender. BRD 1967.

ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME. Reg. Peter Zadek. BRD 1969.

LIEBE UND SO WEITER. Reg. George Moorse. BRD 1968.

MAKE LOVE NOT WAR – DIE LIEBESGESCHICHTE UNSERER ZEIT. Reg. Werner Klett. BRD 1968.

SCHULMÄDCHEN-REPORT: WAS ELTERN NICHT FÜR MÖGLICH HALTEN. Reg. Ernst Hofbauer. BRD 1970.

SCHULMÄDCHEN-REPORT: WAS ELTERN DEN SCHLAF RAUBT. Reg. Ernst Hofbauer. BRD 1971.

SCHULMÄDCHEN-REPORT: WAS ELTERN NICHT MAL AHNEN. Reg. Ernst Hofbauer. BRD 1972.