

# Zum Buch

Die vorliegende Arbeit beruht auf meinem Buch *Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol*, das 1974 bei Hanser und 1978 in einer etwas erweiterten Fassung als Taschenbuch bei Heyne erschienen ist. Der erste Teil des Buches behandelte die Mann-Frau-Beziehung im amerikanischen Film. *Sex und Macht* ist dessen überarbeitete und um die letzten dreißig Jahre erweiterte Fassung, sodass das Buch jetzt einen Zeitraum von rund einhundert Jahren umfasst.

Zunächst möchte ich eine Korrektur vornehmen, die signifikant ist. Obwohl es die Absicht war, die Beziehung von Film-Mann und Film-Frau zu untersuchen, hat sich aus dem nun vollendeten Überblick über das vergangene Jahrhundert ergeben, dass das Thema des Buches genauer zu definieren ist. Es zeigt sich nämlich, dass die Verfassung des Mannes und jene der Frau, wie sie die Filme zu erkennen geben, das zentrale Motiv des Buches geworden sind, da sie die Grundlage abgeben, auf der von einer Beziehung überhaupt gesprochen werden kann. Beziehung bedeutet nämlich auch ihr Scheitern oder ihr Fehlen. Sie meint nicht nur das Verhältnis des Mannes zu Frauen (und umgekehrt), sondern auch zu anderen Männern, zur Familie, zur sozialen Gemeinschaft, zu Eltern, Kindern, zur Arbeit etc. In allen diesen Beziehungen definieren sich erst die Protagonisten der Filme, deshalb ergab sich von alleine, dass es falsch und einengend wäre, nur von der Mann-Frau-Beziehung zu sprechen, obwohl sie traditionell im Film an erster Stelle steht.

Es sind die politischen und wirtschaftlichen Zustände bzw. Veränderungen, die die Position von Film-Mann und Film-Frau bestimmen, das war schon immer klar. Und dass deren Selbstverständnis und Fähigkeit zur Kommunikation schweren Turbulenzen öfter ausgesetzt waren als guten, friedlichen Zeiten, auch. Kriege, von denen es im 20. Jahrhundert für die Amerikaner nicht wenige gab, halfen der Film-Frau in ihrer Emanzipation immer ein gutes Stück voran. Mit der gleichen Regelmäßigkeit reagierte der Film-Mann darauf mit heftiger Ablehnung. Die Filme bieten ein differenziertes Panorama von Siegen, Rückschlägen und brutalen Kämpfen zwischen den Geschlechtern. Allerdings verlagert sich die Machtfrage, um die es dabei geht, von der psychologischen Seite, wie sie ein einzelner Film vielleicht ins Zentrum seiner Handlung rückt, zu einer politischen, die gesamtgesellschaftliche Dimensionen berührt, wenn Filme in Summe Entwicklungen sichtbar werden lassen, die über den individuellen Anlass hinausweisen.

Die Bedeutung bestimmter Figuren, Themen, Handlungsverläufe, Ikonografien, Symbole etc. für das Auffinden von Strukturen erschließt sich daraus, in welcher Häufigkeit sie auftreten und in welchem Zusammenhang sie zu finden sind. Es zeigt sich,

dass bestimmte filmische Muster sehr exakt gesellschaftlichen Veränderungen entsprechen und sich unter gleichen Bedingungen (etwa Kriegen oder Krisenzeiten) wiederholen, ohne ihren jeweiligen Zeitbezug offenzulegen. Dieser lässt sich erst durch den Vergleich der Muster über ihre jeweilige Signifikanz hinaus erkennen.

Gesellschaftliche Leitbilder, wie sie der Film transportiert, werden angenommen oder verworfen, tragen also zum Erfolg oder Misserfolg eines Films bei. Vermittelt werden sie über bestimmte wiederkehrende Themen, die Art ihrer Behandlung und durch Startypen, die diese glaubhaft verkörpern. Je öfter und länger ein Thema oder Star- bzw. Rollentyp sich hält, je stabiler also der Erfolg, desto stärker ist die Interferenz zwischen gesellschaftlicher Wirkung und filmischer Rückwirkung anzunehmen. Auch wenn Erfolge aus finanziellen Gründen kopiert werden, bestätigt das die gesellschaftliche Signifikanz des Auslösers. Der Erfolg einer Serie erschöpft sich umgekehrt im selben Maße wie die zeitlichen Gegebenheiten, die zu ihrer Entstehung beitragen, sich verändern. Aus diesem Grund sind im vorliegenden Buch sowohl die Qualität als die Quantität der Filme von Belang. Die Zahl von rund 1.200 Filmen, die mehr oder minder ausführlich erwähnt sind, mag enorm erscheinen, ist es aber nicht angesichts zehntausender Filme, die in dem vorgegebenen Zeitraum entstanden sind. Abgesehen davon ist es unumgänglich, um bestimmte Entwicklungen erkennbar zu machen, eine entsprechende Anzahl von Filmen anzuführen, die sie dokumentieren.

Hollywoods Erfolg beruhte seit den Anfängen des Films darauf, auf gesellschaftliche Entwicklungen, politische Ereignisse oder einfach nur Moden rasch zu reagieren. Das bedeutet aber nicht, dass aktuelle Zustände bloß in eine Filmerzählung transkribiert werden. Der Transformationsprozess ist weitaus komplizierter. Der Film nimmt nicht nur Realitäten auf, sondern produziert seine eigenen, die ihrerseits gesellschaftliche Auswirkungen haben können. Der Film hat im Laufe seiner Geschichte eine Metasprache entwickelt, die eine mythische Erzählung entstehen ließ, die zu der Realität, aus der sie entstand, zeitlich parallel läuft, sie berührt und auch beeinflusst, ohne mit ihr identisch zu sein. Filmgeschichte ist so gesehen eine fortgesetzte Erzählung, die sich aus allen Filmen, die erinnerten wie die vergessenen, zusammensetzt.

Der Mythos ist «ein sekundäres semiologisches System», schreibt Roland Barthes (*Die Mythen des Alltags*, 1964, S. 92), da er «auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert». Über die Wirklichkeit der Metasprache geben wir uns keine Rechenschaft mehr ab, da wir sie als «natürlich» hinnehmen. Wir lassen auch jene unzähligen Stränge unbeachtet, die zu ihrem Ursprung führen, ja wir können sie meist gar nicht mehr sehen. Der Mythos ist für Barthes «durch den Verlust der historischen Eigenschaften der Dinge bestimmt» (S. 130). Im Vergessen, meint Barthes, übt der Mythos Macht aus, da er als Behauptung auftritt, ohne den Prozess seiner Entstehung sichtbar zu machen.

Die soziale Wirklichkeit ist in ihrer Vielfalt in einem ständigen Fluss und in ihrer kulturellen Ausprägung in einer permanenten Verwandlung begriffen. Wünsche, Hoffnungen und Ängste in der Gesellschaft werden von einem großen Apparat kreativer Vermittler aufgefangen und in eine polymorphe, heterogene, unbewusste Mythologie umgewandelt. Als Umschlagplatz von Zeitströmungen sind Filme Artefakte, in denen diese mit seismografischer Genauigkeit aufgehoben sind. In der überzeitlichen Form des Mythos kann sehr wohl Aktualität, also eine gegenwärtige Bedeutung, verständlich werden. Sie muss es sogar, denn der Erfolg eines Films hängt weitgehend davon ab. Das Geschick und die Kunst der Hersteller bestehen darin, in der Durchdringung von mythischer Qualität und Wirklichkeit ein komplexes Bild ihrer Zeit zu liefern. Der Mythos ist deshalb nicht nur «geschwätzig» und selbstzufrieden, wie Barthes meint, sondern selbst in Hollywood auf offene oder verborgene Weise aussagekräftig – sei es beabsichtigt oder auch nicht. Mehr noch, der Mythos nützt Freiräume, indem er subtile Botschaften transportiert, die sich aus einer kreativen Dynamik ergeben können und auf der primären, realen Ebene nicht offen aussprechbar und diskursiv festzumachen sind. Diese Botschaften können reaktionär oder fortschrittlich sein, was als Subversion begrüßt, aber auch, wie von Barthes, als Gefahr gesehen werden kann. Kreative Prozesse entwickeln nicht selten ein Eigenleben, das sich der Kontrolle entzieht.

Diejenigen, die sich dem Mythos analytisch nähern – Barthes nennt sie Mythologen –, versuchen durch das Aufdecken seiner Strukturen die Bedeutung in ihren Ursprüngen zu erkennen. Filme zeigen so eine Aussagekraft, die nicht weniger aufschlussreich ist als die Mythen fremder Völker für den Ethnologen oder Anthropologen. Dabei ist die politische Realität als Matrix zweifellos eine Hilfe, ebenso wie der psychosoziale Hintergrund. Beides sind Berührungspunkte zwischen mythischer Erzählung und Realität. Die Strukturen sind aber in der Gesamtheit der Metaerzählung des Films selbst zu finden. Es zeigt sich dann, dass die fortgesetzte Erzählung immer wieder Anknüpfungspunkte bietet und aus ihrer Geschichte sehr wohl ein Gedächtnis entsteht.