

Hans J. Wulff

Fäkale Ordnungen: Drei erste Überlegungen zu einer Geschichte und Phänomenologie des Pinkelns und Scheißens im Film

Unveröffentlicht. Zuerst als Beitrag zum 14. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium, Braunschweig, 2.-4.4.2001.

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/10-7>.

§1 Soziales Leben und innere Soziologie des Films

Die Welt des sozialen Lebens ist in Handlungssphären gegliedert. Der Film bildet diese Sphären nach. Den Handlungen der Sozialwelt sind Räume zugeordnet. Die Welt der Arbeit, die Welt des Konsums, die Welt des Verkehrs und des Transports, die Welt des Vergnügens. Die Welt des Wohnens, die Welt des Urlaubs. Über allen Räumen liegt eine *Politik der Räume*, die festlegt, wer zu welchem Zweck welche Räume betreten darf. Selbst die familiäre Welt der Wohnung besteht nicht aus gleichberechtigten Räumen, sondern ist gegliedert - in der Küche herrschen andere Herrschaftsverhältnisse als in der Werkstatt oder im Wohnzimmer. Auch der Film enthält eine *Ordnung der Räume*, die zum großen Teil den Raumbezügen der äußeren Realität nachgebildet ist. Nur in besonderen Fällen geht der Film eigene Wege - er schlägt andere, von der gewohnten Raumordnung abweichende Raumverhältnisse vor, oder er verschweigt Teilräume der gewohnten sozialen Realität.

Es gibt eine *innere Soziologie* des Films - sie beschreibt jene sozialen Ordnungen, Regeln und Beziehungsformen, die in einer erzählten Welt vorkommen. Vieles ist der äußeren Welt abgelauscht, der Film repräsentiert die Verhältnisse des äußeren Lebens. Die innere Soziologie ist eine der mächtigsten Klammern, die die Welt der Fiktion zusammenhalten. Und sie interagiert auf vielen Ebenen mit der realen Sozialwelt. Gerade, weil sie das Darstellungsgebot oder -verbot der Gesellschaft reflektiert und wiedergibt, ist die Untersuchung der inneren Soziologie Teil der allgemeineren Kulturgeschichte.

Doch sei zur Raumordnung des Films zurückgekehrt: Die Räume der Sozialwelt sind nicht nur physikalisch definiert, sondern vor allem *sozial*. Sie sind semiotische Tatsachen. Es geht um Kategorien des sozialen Lebens: Intimität und Öffentlichkeit sind die vielleicht wichtigsten Kategorien unserer Sozialwelt - und sie bilden die beiden Pole einer Skala, an

der man die Begehbarkeit der Räume und die in ihnen gültigen Machtverhältnisse ablesen kann. In der Interpretation der Räume auf dieser Skala manifestiert sich ein Geltungs- und Machtanspruch, der in der sozialen Ordnung begründet ist. Die Räume der Sozialwelt stehen unter symbolischer Kontrolle. Dabei entstehen Spannungen und Widersprüche. Die unterschiedlichen Intentionalitätsrahmen Subjektivität, Institutionalität und Kollektivität bilden ein Kräfte- und Gewichtsfeld, das auch die Räume interpretiert. Die Ordnung von Anstand und Gesetz regelt das Verhalten in Räumen. In die Welt des sozialen Lebens sind nun aber Räume eingelassen, die am Rande der sozialen Kontrolle stehen - die Räume der Wildnis und der Natur, private Zellen, die einzig einem Individuum gehören, sowie Pissoirs, Badezimmer und Toiletten. Der Film hat die Darstellung dieser Areale der äußeren Sozialwelt - anders als die Darstellung der Räume der Natur, die oft sogar als Sehnsuchtsräume, als selige Inseln oder als *loci amoeni* ausgelegt waren - vermieden hat.

Die Geschichte des Films ist also auch die Geschichte einer hochproblematischen Dramatisierung des Pissoirs. In manchen Phasen ist das Klo sogar von der Gesamtdarstellung ausgeschlossen gewesen. In dem berühmten amerikanischen *Production Code* heißt es:

IX. *Szenerie*. Bestimmte Orte sind so eng und offensichtlich mit dem Geschlechtsleben oder mit sündhaften Liebesbeziehungen verknüpft, dass eine Darstellung dieser Orte sorgfältig auf ein Minimum eingeschränkt werden muß (Inglis 1951, 362).

Das Pissoir und die Tätigkeiten des Exkrementierens sind nicht einmal eigens erwähnt. *De facto* aber spielten beide in der Inszenierung des klassischen Hollywood-Kinos keine Rolle mehr. Als Hitchcock 1960 nicht nur eine Schlüsselszene im Bad spielen ließ (trotz des Widerstands der Zensurbehörde), sondern auch noch im Trailer zu *PSYCHO* angewidert den

Klodeckel anhub und dem Publikum signalisierte, „da“ sei ein Beweisstück dringewesen, nimmt er unmittelbaren Bezug auf das jahrzehntelange Darstellungsverbot. Pikanterweise spielt ein sehr viel älterer Hollywood-Film wie George Cukors Komödie *THE WOMEN* nahezu in der halben Spielzeit auf einer luxuriös ausgestatteten Damentoilette - aber natürlich im Vorraum des eigentlichen Pissoirs, nicht in seinem Kernbereich. Typischerweise ist der Raum als eigener sozialer Raum, in dem die Frauen miteinander tratschen, Rouge und Lippenstift kontrollieren oder überhaupt nur einen Moment von der Anwesenheit der Männer draußen - die ja Zutrittsverbot haben - ausruhen.

Das Darstellungsverbot für das Klo hängt natürlich eng mit der kulturellen Tabuisierung des Pissens und des Scheißens zusammen. Deutlich ist, dass die Ordnung der Räume die Ordnung der Geschlechter impliziert - Männer- und Frauenklos stehen streng gegeneinander, sie sind nicht wechselseitig betretbar. Anstand und Sitte (und unter Umständen sogar das Gesetz) wachen über die Beachtung der strikten Grenzen. Nur Kinder sind von der Regulierung des sexusorientierten Zutritts ausgenommen - kleine Jungen dürfen das Frauenklo, kleine Mädchen das Männerklo betreten. Bei ihnen entscheidet das Geschlecht des Begleiters, auf welches Klo sie am Ende gelangen. Sind sie allein, wenden sich Mädchen den Frauen, Jungen den Männern zu. Eine automatisierte Verhaltensordnung kommt zum Vorschein, die selbst in grotesken Szenarien stabil bleibt: Die Sozialpsychologie-Studenten in Münster schieden am Eingang der Mensa das Publikum in eine männliche und eine weibliche Hälfte, indem sie die Türen als „nur-für-Frauen“ resp. „nur-für-Männer“ kennzeichneten. Die Studenten hielten sich wie selbstverständlich an die Forderung.

Das alte Hippie-Plakat, das eine Frau in der Reihe der Männer am Stehpissoir zeigt, kann nur schockieren, weil es eine Selbstverständlichkeit des sozialen Lebens bricht.

§2 Typologie des Pissoirs

Nun ist es nicht ein einziger Ort, der dem Exkrementieren vorbehalten ist, sondern eine ganze Staffel von Räumen, die als soziale Räume unterschiedlich gefaßt sind und sich auch in Einrichtung und Benutzung grundlegend unterscheiden.

Der *Nachttopf* bildet vielleicht die Nullstufe einer kulturellen Überformung des Pissens und Scheißens (zum Nachttopf vgl. Neumann 1986, 74). Man kann sein Bedürfnis natürlich *im Freien* erledigen (und manche Formen, in denen das - gemeinsame! - Pinkeln draußen rituell gefeiert wird, lassen sich in Kultur und Film durchaus nachweisen). Das Pissoir im engeren Sinne aber bedarf einer baulichen Realisierung.

Fünf Typen von Pissoir-Örtlichkeiten lassen sich unterscheiden:

- (1) das *Klo* als Raum, der einzig dem Exkrementieren vorbehalten ist; manchmal wird das Klo *Gäste-WC* genannt - die Bezeichnung macht deutlich, dass das Bad als familiärer Raum nochmals gegen das Betreten fremder Personen geschützt ist;
- (2) das *Bad* als Zelle in Wohnungen, das dem Hygienischen gewidmet ist einschließlich dem Scheißen und Pissen; das Bad ist ein familiärer Raum, die Geltung der familiären Intimität wird hier unter Beweis gestellt;
- (3) dagegen ist das *Gemeinschaftsbad* (in Jugendherbergen und auf Campingplätzen, in Wohngemeinschaften oder älteren Mietshäusern) gerade von dieser semantischen Belegung frei;
- (4) die *Toilette* als Teil eines öffentlichen Raums (Restaurants, Kneipen, Kinos, Züge etc.), der es den Gästen ermöglicht, seine Bedürfnisse erledigen zu können; es fällt auf, dass Toiletten oft an solchen Orten sind, an denen öffentlich gegessen und getrunken wird; einer zweiter Typus von Toiletten ist an den Orten der Arbeit zu finden - hier wird nur im Sonderfall Hygiene betrieben, der arbeitende Mensch muß seine Bedürfnisse erledigen können, er soll sich aber nicht pflegen;
- (5) das *Pissoir* als öffentlicher Raum (auf Bahnhöfen, an Autobahnen, an belebten Stellen der Stadt), der dazu dient, sich seiner Bedürfnisse entledigen zu können, ohne dazu ein Restaurant aufsuchen zu müssen.

Die fünf Typen sind in vier unterschiedliche Raumhandlungsschemata eingelassen:

Klos und Bäder:

Das *Klo* und das *Bad* korrespondieren der Wohnung und den Gliederungen des familialen Lebens; es sind eigene residuale Orte im Gesamt der Familienräume.

Die Regeln der Betretbarkeit unterscheiden sie - ist das eine für Familienmitglieder vorbehalten, ist das andere für Familienmitglieder und Gäste. Es ist deutlich, dass die Separierung der Hausgäste auf bourgeoise Formen des Salonlebens rückverweist, so dass in die Wohnung selbst ein öffentlicher Raum integriert ist. Die bürgerliche Wohnung ist aufgespalten in eine eigentlich familiale Sphäre und in eine familial-öffentliche Sphäre, zu der Besucher und Gäste, Aufgaben der Reputation und der Zelebrierung der öffentlichen Würde der Familie (oder des Familienvaters) rechnen. Typischerweise ist das Gästeklo bis heute im Eingangsbereich der Wohnung - also an der Übergangsstelle zwischen Öffentlichkeit und Familienraum - lokalisiert.

Das Bad wiederum steht in Doppelfunktion: Es ist ein Raum der Hygiene, der Körperpflege und der Toilette, und es ist zugleich ein Raum der Exkrementation. In beiden Sichten ist es *funktional* gefaßt. Interessanterweise ist die Fäkalfunktion des Bades in den wenigsten neueren Wohnungs-Analysen explizit genannt, wird mit der Hygienefunktion stillschweigend zusammengefaßt.. Hans-Dieter Bahr schreibt z.B. in seiner Polemik gegen das bürgerliche Wohnen:

In der Nähe der Küche liegt jener Raum, in dem täglich der Bourgeois das Bild von sich selbst erzeugt, das andere beeindrucken oder wenigstens doch nicht lästig fallen soll: das Bad, mit eingebauter Toilettengarnitur, in samtenen Farben, ausgepolstert mit Frottierstoffen. Ein weiter Bogen, vorgeschrieben von der allgegenwärtigen Kosmetik- und Gesundheitspolizei, wird hier gespannt, *überbrückend die Entschlackung des Leibes* und dessen tägliche Tätowierung mit Salben, Pudern und Sprays. Ein unheimlich doppelbödiger Ort des gesteigerten Stoffwechsels mit der eignen traurigen Natur [...] (Bahr 1976, 110; Hervorhebung von mir).

Auch hier ist das Bad in der Nähe der familialen Intimzone angesiedelt. Die Wohnung ist in Regionen ansteigender Intimität aufgefächert (Wulff 1999, 133ff), kulminierend im elterlichen Schlafzimmer.

Der *Vorhof des Schlafzimmers* - der Raum des Traums, der Regeneration und der elterlichen Sexualität - ist das Bad, und es bildet genau den Übergang zwischen der Zone des Intimsten (Traum und Sex) und der Zone einer Halböffentlichkeit, die die Wohnung zum Außen hin öffnet. Interessanterweise kulminiert die Ordnungsvorstellung genau in diesem Übergangsfeld zwischen dem familialen Innen und dem Außen. Bis in die Architektur hinein läßt sich verfolgen, wie in der Badezimmerarchitektur verschiedenes zusammenkommt: Fliesen wegen der leichteren Säuberung, wegen Hygiene; Fliesen aber auch als Hinweis auf eine klinische Sauberkeit, eine Abwehr gegen Dreck, Verwahrlosung und Krankheit; Kontrolle des Geruchs durch eigene Abzüge und eine Ausstattung, die nur bedingt viele Stoffe integriert, die Geruch annehmen könnten; das genannte Frottee, die Kosmetika, duftenden Stoffe etc. als Hinweise auf die Tätigkeiten der Selbstpflege, einer narzißtischen Selbstzuwendung.

Das Klo resp. Bad ist gelegentlich Anlaß zur innerfamilialen Machtprobe. In *KOTCH (OPA KANN'S NICHT LASSEN, USA 1971, Jack Lemmon)* spielt Walter Matthau einen 72jährigen Witwer, der bei seiner Familie lebt. Dauerstreitpunkt ist die Tatsache, dass er den Toilettendeckel hochstehen läßt, wenn er sie benutzt hat. Das Bad als Ort der Ordnung und Kontrolle - und es ist typischerweise die Mutter, die die Kontrolle über das Hygienische beansprucht.

Gemeinschaftsklos und -badezimmer:

Gemeinschaftsbäder sind in einer halböffentlichen Sphäre angesiedelt. Sie zeigen oft an, dass man sich im Arme-Leute-Milieu bewegt oder in einer Welt, die die Segnungen des Lebens in komplett eingerichteten Wohnungen noch nicht kennt. Campinggemeinschaften und Jugendherbergen, Mietshäuser und ältere Hotels bilden oft transitorische Kleinlebensgemeinschaften, die Regeln der bürgerlichen Intimität für Zeit aussetzen.

Zu nennen sind hier auch *Plumps- und Primitivklos*, die oft als Holzhütten neben den Häusern und heute vor allem auf Baustellen stehen. Gerade hier findet manchmal drastische Komik statt. In *Emir Kusturicas CHAT NOIR, CHAT BLANC (SCHWARZE KATZE, WEISSER KATER, 1997)* fällt eine Figur in das Plumpsklo und muß sich anschließend mit Gänsen wieder säubern. Bloßstellung und plötzliche Entwürdigung der Person, Rückversetzung der Figur in einen Zustand vor

der Handlung, der Attraktivität, die sie darin bekommen hatte, oder auch der Würde, die sie sich selbst anmaßt oder die andere ihr unterstellen: es sind momentane Verschiebungen in der Figurenzeichnung, die so produziert werden. In Dieter Wedels Fernseh-Dreiteiler EINMAL IM LEBEN wird das Außenklo auf dem Bau, auf dem der Polier halbe Tage zeitungssenderweise verbringt, mit dem Kran angehoben, so dass der Polier mit niedergelassenen Hosen plötzlich im Freien sitzt - entlarvt, in Distanz zu seiner Rolle, in eine peinliche Situation versetzt.

Toiletten:

Die *Toilette* ist in öffentliche Teilsphären eingelassen. Das sind insbesondere die öffentlichen Räume der Restauration und des Vergnügens und die Räume der Arbeit. Im ersteren Fall sind sie öffentlich zugänglich (Klienten-Toiletten), im letzteren dagegen nur für Angehörige einer Firma (Belegschafts-Toiletten).

Im Sonderfall kann die Belegschafts-Toilette auch für Nicht-Angehörige zugänglich sein - typischerweise bedarf es dazu aber der expliziten Nachfrage, ob man die Toilette benutzen dürfe. Die Benutzung der Toilette im Restaurant wiederum ist gebunden an den Konsumations-Vertrag, also zugänglich nur für Gäste, die in das Tausch-Verhältnis eingetreten sind. Typischerweise haben gerade große Restaurants sowohl Gäste- wie Belegschafts-Toiletten, vollziehen also in der Ordnung der Toiletten sie institutionelle Rollengliederung nach. Außerhalb des Tauschverhältnisses ist die Benutzung der Toilette nur im Ausnahmefall zulässig.

Typischerweise annoncieren Strand-Cafes häufig die Benutzung als „nur für Cafe-Gäste zulässig“. Alle anderen Benutzer werden um eigene Benutzunggebühren gebeten.

Wenn an Autobahnen oder in Bahnhöfen inzwischen vermehrt Benutzunggebühren erhoben werden, verlagert sich der Charakter des Pissoirs, den diese Orte eigentlich haben, in Richtung der Toilette: wobei das Zur-Verfügung-Stellen der Toilette selbst die Dienstleistung ist, die in Rechnung gestellt wird. Es ist also nicht mehr ein vermitteltes, sondern ein unvermitteltes Tauschverhältnis, das die Benutzung der Toilette reguliert und die Körpervorgänge kapitalisiert.

Die Toilette ist nun ein Raum der privaten Nutzung in einem weitgehend öffentlichen Umfeld. Hat jemand ein privates Bedürfnis, will er Heimliches erledigen, das nicht für die Augen der Öffentlichkeit bestimmt ist, sucht er die Toilette auf. Selbst in Fällen wie der amerikanischen Serie ALLY McBEAL, in der die Unisex-Toilette der Ort ist, wo die Mitglieder der Kanzlei zusammenkommen und miteinander sprechen, ohne der Selbstkontrolle der Büros zu unterliegen - hier werden Intrigen gesponnen, Wahrheiten ausgesprochen, Träume und Sehnsüchte benannt -, ist die Toilette ein Raum außerhalb oder entgegengesetzt der Arbeitssphäre.

Pissoire:

Das *Pissoir* ist ein vollständig öffentliches, anonym betretbares, frei zugängliches Areal. Traditionellerweise ist das *Pissoir* eine städtische Einrichtung. Sie sind an belebte Straßen und Plätze, an öffentliches Leben, an U-Bahnen und Busse, an Konsum und Geschäftigkeit gebunden. Auf dem Lande oder auf dem Dorf gibt es keine *Pissoire* - es wäre grotesk, sich auf einem kleinen Dorf-Kirchplatz eines der begehbaren Pariser Pinkelrondells vorzustellen.

Das *Pissoir* verhält sich gegenüber dem öffentlichen Umgebungsraum residual und bildet eine Sphäre des Halböffentlichen. Die Handlungen des Exkrementierens, die für die normale Öffentlichkeit der Straßen verboten sind, sind auf diese Räume konzentriert. Zugleich sind sie Räume der Abschirmung, der Heimlichkeit, des Verbotenen. Das *Pissoir* ist einer wichtigsten Orte der Drogenfilme - hier finden Geschäfte statt, wird verhaftet, totgespritzt, verprügelt oder auch nur geredet. Die Nutzungen des *Pissoirs* im Genre des Drogenfilms zu thematisieren, gehört nicht hierher - es sei nur festgehalten, dass sie auf der besonderen Politik der Räume beruhen, die das *Pissoir* als einen Ort anderer Art in die Öffentlichkeit einläßt.

§3 Das Fäkale und das Komische

Die Darstellungsgeschichte des *Pissoirs*, des Fäkalen und der Tätigkeiten des Exkrementierens ist ausgesprochen alt - und zeigt erstaunliche Brüche. Folgt man Neumanns Geschichte der *Pointe* (1986), so haben sich alle Motive, die auf Anal- und Fäkalanspielungen basieren, erst im Lauf des 18. Jahrhunderts aus dem Bereich des Gesellschaftsfähigen herausent-

wickelt. Noch „im 16. Jahrhundert war das Sprechen über die Verdauung und der Anblick ihrer Verrichtung nur in geringem Maße mit Scham- und Peinlichkeitsgefühlen belegt“ (Neumann 1986, 72). Bürgerliche Hygienevorstellungen sowie Vorgaben über korrektes Verhalten setzen sich danach aber durch. Vormalig Zulässiges muß nun neu gefaßt oder verschwiegen werden. Erst in den letzten Dekaden erleben wir einen Prozeß, in dem sich die jahrhundertlange Unterdrückung des Fäkalen und der Vorgänge des Pissens und Scheißens rückzuentwickeln beginnt. Peinlichkeitsschwellen und Bedingungen des Schocks verschieben sich.

Ich kann hier das Feld aller Motive und Stereotypen, die die Darstellung des Fäkalen bis heute entwickelt hat, nicht in ganzer Breite darstellen - und ich will mich beschränken auf eine einzige Teildramaturgie: auf die Frage, warum das Fäkale so nah am Komischen angesiedelt ist. Pinkeln und Scheißen sind Lachanlässe, das Komische liegt den Vorgängen, ihrer kulturellen Bewertung und schließlich der Tatsache, dass sie gezeigt werden, nahe. Sie waren einmal Stoffe, die unmittelbar auf Schwank und Witz, derbe Komödie und Zote verwiesen. Das „demonstrative Hantieren mit den menschlichen Exkrementen“ (Neumann 1986, 75) ist noch im 16. Jahrhundert zentrales Motiv einer ganzen Reihe von Schwankdarstellungen. Schon kurze Zeit später steht das Szenario aber unter Darstellungsverbot, es gilt als ungehörig, unsittlich oder unanständig. Nicht mehr lachend, sondern peinlich berührt reagierte das Publikum. „In der öffentlich zugänglichen Witzkultur behauptet die Anal- und Fäkalkomik im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten nur noch einen verschwindend geringen Anteil“ (Neumann 1986, 80).

Heute ist die Exkrementation in den Kreis der darstellbaren Tatsachen zurückgekehrt. Sie ist aber nicht mehr primär dem Komischen wie im 16. Jahrhundert zugeordnet, sondern dem Subversiven und der Provokation. Der komische Unterton sollte aber auch in diesen Registern nicht übersehen werden - wenn in Wenders' *IM LAUFE DER ZEIT* (1975) der Protagonist in der Eingangsszene schießend in den Dünen des Elbufers gezeigt wird, hat die Szene einen durchaus lächerlichen Duktus. Und wenn in der ersten Liebesszene des Paares in Jiri Menzels *KONEC STARYCH CASU* (ENDE DER ALTEN ZEITEN, CSSR 1989) im Hintergrund ein Pferd pißt, gibt das der Szene eine so grotesk-komische Färbung, dass sie lächerlich wird.

Wenngleich nun ein Geschmacksurteil ein jahrhundertlang geltendes Darstellungsverbot zu begründen vermag, so ist die komische Seite vor allem des Skatologischen mehrfach behauptet worden. In einem evolutionären Modell schreibt Louis P. Kaplan in Bourkes *Das Buch des Unrats*, der Skatologe „trete in der Rolle des Dramaturgen auf, der die lachhaften Relikte und die verächtlichmachenden Possen auf dem Weg in die kulturelle Vollkommenheit Revue passieren läßt“ (Bourke 1992, 353). Danach wäre die Beschäftigung mit dem Fäkalen ein beständiger Rekurs auf die kulturelle Entwicklung, würde paradoxerweise einen weniger entwickelten Zustand der sozialen Ordnung dem zivilisatorischen Prozeß entgegenstellen. Nicht nur steht Kaplans Argument in Zusammenhang mit Bakhtins Modell des Karnevalesken - worin eine zeitweise orgiastisch-spielerische Aussetzung der sozialen Macht- und Ordnungsverhältnisse beschrieben ist, sondern auch zur älteren Programmatik des subversiven Kinos, zu der es in Vogels 1974 zuerst erschienenem *Film als subversive Kunst* am Beispiel der Aktionskunst Mühls heißt:

Defäkation als menschliche Tätigkeit muß ebenfalls entmystifiziert und öffentlich vorgenommen werden, wenn die herrschende „Ordnung“, die Gewalt und Völkermord billigt, den Körper und seine Funktionen jedoch verleugnet, zerstört werden soll (Vogel 1997, 253).

Der ästhetisch-semantische Rahmen ist klar gesteckt: Durch radikale Überschreitung der bürgerlichen Geschmacksgebote und Anstandsregeln wird eine Ordnungsmacht außer Kraft gesetzt, die im Alltäglichen ansetzt und ganze Bereiche der ursprünglichen Leib- und Selbsterfahrung unterdrückt. Darum auch beginnt der pornographische Undergroundfilm *BEKENNTNISSE EINES BIZARREN CHAOTEN* (BRD o.J. [Mitte der 80er Jahre], o.V.) mit einer Szene, in der ein Rolls-Royce auf einer öffentlichen nächtlichen Straße zugeschissen wird. Der antiautoritäre Impuls ist allenthalben spürbar, dem Akt des Pinkelns oder gar Scheißens wohnt ein alle Autoritäten verachtendes Moment wie von selbst inne - selbst in einer poetisch-entspannten Komödie wie *DREI HERREN* (Österreich/BRD 1999, Nikolaus Leytner) ist es einen besonderen Lacher wert, als der wortlose

Sichel (gespielt von Ottfried Fischer) ein Polizeiauto sieht und es kommentarlos anpinkelt. Einer der Polizisten schnuppert verwirrt, als er später im Auto sitzt, nicht recht verstehend, was geschehen sein mag. Die Sympathien des Zuschauers sind klar zugeteilt: der entsprungene, aber erkennbar harmlose Psychiatriepatient hat der über-eifrigen und inkompetenten Obrigkeit eine fäkale Lektion erteilt.

Eine ähnliche Argumentation vertritt Rudolf Schenda, der schon in den Fäkalgeschichten des 18. Jahrhunderts eine *antiautoritäre Energie* ausmachte:

Die Beliebtheit solcher Druckwerke [skatologischer und skatophiler Schriften im späten 18. Jahrhundert] läßt sich mit der Freunde vergleichen, welche Kinder auf dem Spielplatz an der Koprolalie empfinden. Dabei handelt es sich keineswegs um einen krankhaften Zwang, Schmutzreden aus der Analsphäre im Munde zu führen; auch der Leser skatologischer Literatur ist in den seltensten Fällen krankhaft koprophil. Vielmehr geht es um das Durchbrechen eines Tabus: das Vokabular der Analsphäre ist aus dem Bürgerhause verbannt, mit dem „Sowassagtmannicht“-Verbot belegt. Flatus [Furz] und Ructus [Rülpser] gehören - bekanntlich aus sozialhistorischen Gründen - in die „Sowastutmannicht“-Zone. Das Übertreten dieses Verbots löst eine Spannung, und diese Entladung wirkt nicht selten erheiternd. Die skatologische Literatur bietet die Möglichkeit eines Ausbrechens aus dem gesellschaftlichen Zwang der Wohlanständigkeit. Sie ist nicht unanständig, sondern antianständig: das Gegenstück der übermäßig verbreiteten und dem Schulkind oktroyierten Höflichkeitsliteratur (Schenda 1977, 373).

Schenda unterstellt dem skatologischen Stoff resp. seiner Verarbeitung eine antiautoritäre Tendenz, die sich als Lachreaktion artikuliert. Als provokative Verkehrung der normalen Anstandssitten kann man Luis Bunuels *LE FANTOME DE LA LIBERTÉ* (DAS GESPENST DER FREIHEIT, Frankreich 1974) ansehen, in dem eine angeregt miteinander plaudernde Runde von Bürgern mit niedergelassenen Hosen am runden Tisch sitzt. Gelegentlich erhebt sich einer, entschuldigt sich, er müßte mal..., und verschwindet in einem kleinen, engen,

schlechtbeleuchteten Zimmer, in dem er in großer Hast, wie unter Zwang und Beobachtung, Speisen zu sich nimmt. Dann kehrt er in die gesellige Runde zurück, läßt die Hosen nieder und beteiligt sich wieder am Gespräch. Es geht Bunuel wohl darum, in der Szene zu zeigen, dass das Scheißen in unserer Gesellschaft meist als erniedrigender, heimlich und lustlos vollzogener Akt vollzogen wird. In dem Augenblick, wenn man sich den Körpervorgängen zuwendet, verläßt man den Raum der Kontrolle der anderen - und bestraft sich selbst, indem man den Stoffwechsel-Vorgang als unanständig und peinlich diskreditiert. Gerade der Moment größter Leibnähe wird als entfremdeter Moment erfahren, als despektierliche Begegnung mit dem eigenen Körper. Bunuels Verkehrung nimmt dies alles als Lachanlaß.

Das Provokante und der Tabubruch sind heute also in eigenartiger Weise mit dem Komischen vermischt. Das findet sich bis in die Dramaturgie einzelner Handlungsmotive hinein. Ist die Berührung mit den Exkrementen eines anderen im Badewasser ein barockes Motiv der Fäkalkomik (Neumann 1986, 71), wird die Darstellung heute als Provokation und als expliziter Tabubruch angesehen. Noch in *STILLE TAGE I CLICHY* (STILLE TAGE IN CLICHY, Dänemark 1969, Jens Jörgen Thorsen) pinkelt ein junger Mann in die gemeinsame Badewanne, in der schon Gemüse- und Essensreste herumschwimmen - erst seine Handlung führt zur Abwehr durch die junge Frau, die in der Wanne sitzt. Im gleichen Film parfümiert der Protagonist „einen aus einem Mülleimer gefischten Keks mit einem Duft, der aus seinem Anus stammt“ (Vogel 1997, 228).

Viele komödiantische Klo- und Pissoirszenen sind drastisch und grob, gehören zu einer besonderen Form manchmal pubertär anmutenden Klammauks. Wenn z.B. in *Abhör*geschichten Wanzen in Kloschüsseln angebracht werden, darf man sicher sein, dass das überlaute Rauschen des Wassers über die Lautsprecher der Abhörenden verstärkt wird und dass man zumindest nichts mehr von dem versteht, was gesprochen wird (Beispiel: *LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIR*, *DER GROSSE BLONDE MIT DEM SCHWARZEN SCHUH*, 1972, Yves Robert). Ein anderes Szenario zeigt eine Figur auf dem Klo, die mit einem geheimen Adressaten spricht - und ein anderer verwechselt die Adressierung; in *THE NAKED GUN 2 1/2: THE SMELL*

OF FEAR (DIE NACKTE KANONE 2 1/2, David Zucker) ist Leslie Nielsen mit Mikrofon auf dem Klo und unterhält sich zur Verwunderung des Abhörers und zum Vergnügen des Zuschauers offensichtlich mit seinem Penis. Zum Vergnügen des Zuschauers, weil er die Perspektive der Abhörer einnehmen kann, wissend, was tatsächlich geschieht. So wird das Belauschen selbst zum Thema, weil es durchsichtig wird. Den Vermutungen der Lauscher steht die Szene gegenüber, die das Pinkeln nicht als heimliches Tun, als verdächtiges Handeln, als unverständlichen Zusammenhang zeigt, sondern als vergnügtes In-seinem-Körper-Sein des Helden.

Summa

Ich will an dieser Stelle schließen. Statt eines Resümees noch einmal ein Rückblick auf die drei ersten Bemerkungen:

1. Eine Kulturgeschichte des Films ist auch als „innere Soziologie des Films“ zu verstehen. Sie thematisiert die Ordnungen des Alltags, wie sie sich im Film widerspiegeln. Sie reflektiert dabei die Regulierung des Darstellens, Verbote, Anstandsregeln, Rücksichtnahmen etc. (Das Voyeuristische ist im übrigen eine Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem Apparat dieser Regeln.)
2. Die Handlungsorte des Films repräsentieren eine Ordnung der öffentlichen Orte, eine Gliederung der Räume in Sphären des Privaten, des Familiären, der Öffentlichkeit, in Sphären der Arbeit und der Freizeit. Fragen der Zugänglichkeit und der Schicklichkeit, die hier allenthalben im Zentrum stehen, bestätigen die Bindung in eine „innere Soziologie des Films“.

3. Die Nähe des Fäkalen zum Komischen begründet sich darin, dass das Fäkale ein Ort verbotener Lust ist, ein unvermittelter Körpervollzug, ein Rückzug der Handlungsrolle einzig auf das Erleben des Körpers. Subversion und Provokation, Respektlosigkeit und grobe Herabminderung äußerlicher Würde: Das Fäkale steht im Horizont der Aufgaben der Kunst.

Literatur

Bahr, Hans-Dieter (1976) Das unheimliche Heim oder: Die schaurige Geborgenheit bürgerlichen Wohnens. In: *Missgestalten. Über bürgerliches Leben*. Lollar: Andreas Achenbach, pp. 71-113.

Bourke, John Gregory (1992) *Das Buch des Unrats*. Frankfurt: Eichborn (Die andere Bibliothek.).

Englisch, P. (1928) *Das skatologische Element in Literatur, Kunst und Volkesleben*. Stuttgart, 192 pp.

Inglis, Ruth A. (1951) *Der amerikanische Film. Eine kritische Studie*. Nürnberg: Nest-Verlag.

Schenda, Rudolf (1977) *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. -- Zuerst Frankfurt: Klostermann 1970 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. 5.).

Vogel, Amos (1997) *Film als subversive Kunst*. André-Wördern: Hannibal Verlag. -- Zuerst u.d.T. *Kino wider die Tabus - von Eisenstein bis Kubrick* 1974.

Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.