



## Billy Wilders Spiel mit dem Sex

Prostitution, Promiskuität, Witz und ihre Beziehung zur Gesellschaft  
in freudscher Perspektiver

*Hedwig Wagner, Flensburg*

### Einleitung

Hätte Sigmund Freud Billy Wilders Filme sehen können, hätte er auf einen reichen Fundus für seine Theorie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) zurückgreifen können. Welche Verbindung zwischen dem Sexuellen und dem Witz in den Erscheinungsformen der Zote, des obszönen Witzes und des Komischen des Sexuellen besteht, hat Freud so tiefgründig ausgelotet, wie Wilder die unmögliche Beziehung des Sexes zum Witz inszeniert hat. Wie sich die freudsche Witztheorie für die wilderschen Sexualitätsinszenierungen in Anschlag bringen lässt, ist über die freudsche Perspektive der Beziehung des Witzes zum Unbewussten hinaus interessant für die Frage nach der Beziehung desselben zur Gesellschaft. Was offenbart Billy Wilders Spiel mit dem Sex? Sind die Inszenierungen der Sexualitätsformen Prostitution und Promiskuität gesellschaftskritisch? Wie zeigen sich freudsche Grunderkenntnisse in Wilders Filmen und wo haben sie ihre Grenzen? Um dies zu ergründen, werden zwei Filme herangezogen: *KISS ME, STUPID* (1964), ein Film, der promiskuitiv gelebte Sexualität evoziert (die aber nicht im Verhalten der Protagonist\_innen zu sehen ist, sondern verfehlt wird) und *IRMA LA DOUCE* (1963), ein Film, der Prostitution als Sujet setzt, jedoch Sex nicht explizit zeigt, sondern die romantische Liebe vorführt.

### Prostitution, Promiskuität und Sozialkritik

Typisch für Wilders Filme ist auch ihre bunte Palette amerikanischer Typen, von zwielichtigen Betrügern und Prostituierten zu Durchschnittsangestellten bis hin zur Schickeria der oberen Zehntausend. (Gemünden 2006: 27)

Dass Billy Wilder Protagonist\_innen mit promiskuitiv gelebter Sexualität und Prostituierte – männliche wie weibliche – inszenierte, ist weder biografisch zu erklären<sup>1</sup> noch ausschließ-

---

<sup>1</sup> Volker Schlöndorff stellt diesen Zusammenhang her, indem er die Tätigkeit des ‚Eintänzers‘, eines Tanzpartners für alleinstehende Damen, die Billy Wilder in seiner Wiener Zeit zeitweilig ausübte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, mit dem Begriff Gigolo bezeichnete. „Er [Wilder, Anm. H.W.] hat sich sogar

lich vor dem Hintergrund seiner Vorliebe für zwielichtige Figuren zu sehen, sondern liegt im ambigen Verhältnis von Promiskuität/Prostitution und Sozialkritik selbst begründet. Abweichende Sexualität gesellschaftskritisch in Szene zu setzen, wird allen großen Regisseur\_innen nachgerühmt – so auch Wilder.<sup>2</sup> Die Darstellung von Prostitution kennt eine enorme Bandbreite an populären Hurendarstellungen und für die Komödie ist die ‚Hure mit dem goldenen Herzen‘ (vgl. Seeßlen 1996: 252-261) zweifelsohne am besten geeignet. Es ist eine Motivkonstante in ‚Prostituiertenfilmen‘ – auch jenseits des reinen Opferstatus der frühen ‚Dirnenfilme‘<sup>3</sup> –, die Prostituierte nicht als die Perverse, sondern als Opfer der pervertierten kapitalistisch-ausbeuterischen Gesellschaft darzustellen. Prostitution als kapitalistisch verkehrtes beziehungsweise bei Wilder verqueertes<sup>4</sup> Intimitätsverhältnis ist höchst individuell – eben intim – wie gesellschaftspolitisch zugleich.

Billy Wilders ‚sexaktives‘ Figurenensemble jedoch ist von Protagonist\_innen getragen, die selbst aktive Intrigant\_innen in diesem Spiel der Werte-Perversion sind. Vom Eintänzer (vgl. Wilder 1927), der zwischen gesellschaftlich akzeptiertem Charmeur mit ausgesprochen höfischen Tugenden und dem jungen Gigolo, der sich aushalten lässt und seine sexuellen Dienste anbietet,<sup>5</sup> changiert, über den männlichen Liebhaber wider Willen (A FOREIGN AFFAIR, 1948) und den Kuppler (KISS ME, STUPID) zeigt Wilder Männer, die ein Sexualeben führen, das weder sozial anerkannt noch aus der Perspektive der Protagonisten selbst erstrebenswert ist. Vielleicht müsste man in einer Passivwendung, die die Gender-Zuschreibungen von aktiv-männlich und weiblich-passiv verkehrt, davon sprechen, dass ihnen ihr Sexualeben geführt wird. Doch wird es ihnen nicht unbedingt von Frauen geführt, die Männer *ver*-führen, vielmehr werden sie von Finanz- und Machtverhältnissen sowie von Karrieresystemen geleitet, wie in THE APARTMENT (1960) zu sehen.<sup>6</sup> Das Brechen sexueller Tabus, für das Wilder auch als Vorreiter herangezogen wird,<sup>7</sup> wird aber

---

als Gigolo auf Tanzböden à la Café Keese eingeschlichen, um über seine Erlebnisse zu berichten.“ (Schlön-dorff 2006: iii)

<sup>2</sup> Wilder steht diesbezüglich in Gefolgschaft von Erich von Stroheim. „Mit seinem Hang zum Grotesken, scharfer Sozialkritik und der Darstellung sexueller Abweichung erwies sich von Stroheim als für das Studiosystem Hollywoods untragbar. Eben darin liegt aber sein großer Einfluß auf Wilder“ (Gemünden 2006: 25).

<sup>3</sup> Die sogenannten ‚Straßenfilme‘, bisweilen auch als ‚Dirnenfilme‘ bezeichnet, sind ein Filmgenre der 1910er und 1920er Jahre. Sie zeichneten dieses Bild von Prostitution. Vgl. Hagener 2000.

<sup>4</sup> Queering als ein Durchkreuzen der Geschlechter- wie der Gesellschaftsordnung ist weit mehr als die Darstellung homosexuellen Begehrens.

<sup>5</sup> So in SUNSET BOULEVARD – „ein mittelmäßiger Drehbuchautor, der sich von einer alternden Diva aushalten lässt“ (Gemünden 2006: 3).

<sup>6</sup> THE APARTMENT wird von Gemünden folgendermaßen charakterisiert: „ein Angestellter, der die Karriereleiter hochklettert, indem er Vorgesetzten sein Apartment für außereheliche Schäferstündchen zur Verfügung stellt“. (Gemünden 2006: 3) Dies könne man als „zentrale Folie für viele Wilder-Filme betrachten, in denen es um Durchschnittamerikaner geht, die für ihr Fortkommen ihre moralische Integrität aufs Spiel setzen (zum Beispiel THE APARTMENT).“ (Ebd.: 26)

<sup>7</sup> So in DOUBLE INDEMNITY. Die für den deutschen Verleih titelgebende ‚Frau ohne Gewissen‘ ist als Femme fatale gekennzeichnet und macht sich des Ehebruchs schuldig.

eingehgt von einer aktiven Affirmation der bestehenden kapitalistischen Gesellschaftsordnung, die die Protagonist\_innen willentlich leisten. Die Männer prostituieren sich (hier nicht im engen sexuellen Sinne zu verstehen) nicht für die Frauen oder einige wenige vermögende Frauen, sondern für die Männerdomäne der Karriere, der Wirtschaft, des gesellschaftlichen Aufstiegs. Sie geben sich her und sie geben sich preis für andere Männer mittels Frauen, wobei auch die scheinbar auf der Machtseite stehenden Frauen nur Untergeordnete sind.

Das ist die eine Ambiguität, die spezifisch bei Wilder das Verhältnis der Geschlechter unterläuft. Die Pole männlich und weiblich werden nicht einfach vertauscht, sondern sie verlassen ihre angestammten Plätze und Zuschreibungen, werden ver-rückt, an Plätze gerückt, die – da sie weder von Gesellschaft/Wirtschaft noch von Werten getragen – unmögliche und unhaltbare sind. Die andere Ambiguität besteht im Verhältnis von Sozialkritik und Prostitution:

Wilders Filme positionieren sich zwar stets im Mainstream des Hollywood-Unterhaltungskinos. Was sie aber einmalig und gewagt macht, ist eine Art Sozialkritik, die innerhalb des Studiosystems funktioniert, es jedoch gleichzeitig unter Druck setzt und stets schwärzer, verstörender, sexueller oder politischer zu werden droht, als es das System erlaubt. (Gemünden 2006: 27)

Gemeinhin wird die subtile Schärfe von Wilders beißender Sozialkritik, die sich humorvoll, schlagfertig und leichtfüßig gibt, gelobt. Viele Filme, die das Sujet der Prostitution im Autorenfilm behandeln, setzen die Prostituierte sehr ernsthaft in Szene. Sie wird aus dem Opferstatus herausgeholt, die Viktimisierung einer handlungsmächtigen Figur wird so aufgehoben, gleichwohl wird ein Schlaglicht auf gesellschaftliche Verhältnisse geworfen, die unmöglich zu billigen sind und aus denen kein widerspruchsfreier Weg herausführt. Kommt die Prostituierte jedoch, wie in der Komödie oder im Musical, als Nebenfigur, als Type vor, trägt sie eher zum Geschlechtergelächter bei. Bei Wilder jedoch ist das nicht das tragende Narrativ. Dass Sexualität ein ungleiches Tauschgeschäft ist, zeigen seine Komödien wie *SOME LIKE IT HOT* (1959) und viele andere Filme. Das ist ihr spezifischer Hintergrund, vor dem die Figuren der Lolita (*THE MAJOR AND THE MINOR*, 1942), der Femme fatale, die sexuelle Tabus bricht (*DOUBLE INDEMNITY*, 1944), die Sexualisierung und Erotisierung eines weiblichen Moralapostels (*A FOREIGN AFFAIR*), und der außereheliche Seriensex (*LOVE IN THE AFTERNOON*, 1957) zu sehen sind. Der Sex, der verhindert werden sollte, kommt gerade durch die Verhinderung zustande (*KISS ME, STUPID*), und in *A FOREIGN AFFAIR* wird der Sex offen für militärische Zwecke instrumentalisiert, sodass am Ende der Leutnant per Militärbefehl eine Liebesaffäre eingehen muss und somit sexuelle Handlungen zu vollführen hat mit einer Frau, mit der er dies nicht wollte: Sex wider Willen im Auftrag der Staatsräson. Solche Volten in Moralverquerungen<sup>8</sup> spielen mit dem Anzüg-

---

<sup>8</sup> Mit Blick auf das Schlussbild von *SOME LIKE IT HOT*, das den Millionär mit Daphne, die ihre Verkleidung als Frau abgelegt hat und nun als Mann enttarnt ist, als Brautpaar davonfahren zeigt, könnte man auch von Moralver<sup>queer</sup>ungen sprechen.

lichen, machen es aber lächerlich. Auf Sexualität wird angespielt, sie wird aber nicht ausgeführt, selbst die Vorstellung der Ausführung dieser nicht gemeinten und nicht gewollten Sexualität wird verunmöglicht, sodass Sex nur das Lachen der Anderen ist. Auch in KISS ME, STUPID hat Sex diesen Aspekt der Strafe oder des Leidwesens, in IRMA LA DOUCE den des Komischen. Explizite sexuelle Handlungen wären in diesem Film-Kosmos, in dem die Schlusspointe stets die Andeutung von Sex bereit hält, dessen Vollzug aber außerhalb des Films bleiben muss, der Ernstfall, der den Witz über den Sex zunichtemachte.

### Freud: Sex und Witz

Sigmund Freud, der im grundlegenden analytischen Teil seiner Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* wie ein Linguist Witze zerlegt, um zunächst zur sprachwissenschaftlichen Erkenntnis und Klassifikation von verschiedenen Techniken des Witzes, etwa der Wort- und der Gedankenspiele, zu kommen, hätte an Billy Wilder seinen Gefallen gefunden. Mit Freud stellt sich somit bei der Analyse einzelner Dialoge von Filmfiguren oder einzelner Szenen die Denkaufgabe, ob Wilders Protagonist\_innen eher harmlose<sup>9</sup> beziehungsweise abstrakte<sup>10</sup> Witze einfallen – die nach Ansicht Freuds für die Theoretisierung des Witzwesens wertvoller sind als die tiefsinnigen – oder ob sie eher dem tendenziösen Witz zusprechen. Witze mit Tendenz sind Witze, die mit Absicht auf etwas zielen, die die Intention haben, Personen, Institutionen und Wert- und Moralvorstellungen zu diskreditieren und die auf Widerstand seitens der Zuhörer\_innen stoßen können.

Wenn Wilders beißende Sozialkritik gerühmt wird, präsentiert in Form der Satire, die sich leichtfüßig als Gesellschaftskomödie ausgibt, dann muss er nach der freudschen Bestimmung ein Meister des tendenziösen Witzes sein. Die drei Haupttendenzen,<sup>11</sup> die Freud beim Witz ausmacht, sind die des feindseligen Witzes, der zur Aggression, Satire und Abwehr dient, die des zynischen, der im Dienste der Kritik und der Blasphemie steht, sowie die des obszönen Witzes, der der Entblößung dient (vgl. Freud 1999: 105 u. 127).

Wenngleich Freud im zweiten Teil des Buches, im synthetischen Teil, der die psychischen Wirkmechanismen des Witzes ergründet, die Trennung von tendenzlosem und tendenziösem Witz in Bezug auf die Lustmechanismen und die Psychogenese aufzuheben scheint, eine Steigerung vom Scherz über den harmlosen Witz zum tendenziösen Witz nachzeichnet (ebd.: 149 u. 154), so hebt dies doch nicht die analytische Scheidung auf und belässt auch den Unterschied in der Absicht. Mag auch der „eigentlich nie tendenzlos[e]“ Witz (ebd.: 149) eine zweite Absicht verfolgen, nämlich die Schwächung des kritischen Urteils,

<sup>9</sup> Wortwahl Freuds für Witze, die durchaus semantisch treffend und erkenntnisreich sind, doch eher aufgrund ihrer Technik lachen machen.

<sup>10</sup> Freud recurriert hier auf die Wortwahl Vischers für Witze mit Selbstzweck und ohne besondere Absicht. Vgl. Vischer 1856-1858.

<sup>11</sup> Am Ende seiner Ausführungen zu den „Tendenzen des Witzes“, einem Kapitel im analytischen Teil der Studie, streift er noch das Phänomen der skeptischen Witze, die „die Sicherheit unserer Erkenntnis selbst, eines unserer spekulativen Güter“ angreifen (Freud 1999: 127f.).

so ist davon immer noch die erste Absicht des tendenziösen Witzes abzusetzen: die Abwehr, die Entblößung und der Kampf gegen die Moralvorstellungen.

Freud legt die psychische Natur und soziale Entstehung der Zote dar:<sup>12</sup>

Man weiß, was unter der ‚Zote‘ verstanden wird: Die beabsichtigte Hervorhebung sexueller Tatsachen und Verhältnisse durch die Rede. [...] [E]s gehört noch dazu, daß die Zote an eine bestimmte Person gerichtet werde, von der man sexuell erregt wird und die durch das Anhören der Zote von der Erregung des Redenden Kenntnis bekommen und dadurch selbst sexuell erregt werden soll. Anstatt dieser Erregung mag sie auch in Scham oder Verlegenheit gebracht werden, was nur eine Reaktion gegen ihre Erregung und auf diesem Umwege ein Eingeständnis derselben bedeutet. Die Zote ist also ursprünglich an das Weib gerichtet und einem Verführungsversuch gleichzusetzen. (Ebd.: 105f.)

Diese ursprüngliche Adressierung ändert sich jedoch in einem kommunikativen beziehungsweise medialen Setting. Eine erste Person, der Witzeerzähler, und eine zweite weibliche Person, Objekt und Adressatin der Rede, kennzeichnen die Ursprungskonstellation. In einer Kommunikationssituation kommt eine dritte Person hinzu: die zuhörende Instanz. Objekt und Adressat treten auseinander. In niederen Schichten wird durch die Anwesenheit der Frau die Zote hervorgebracht, in höheren jedoch beendet und auf einen reinen Männerkreis beschränkt. In beiden Fällen wird die Frau als schämende und abwehrende gedacht. Die Adressierung verschiebt sich von der Frau auf den männlichen Zuschauer oder Zuhörer. In seinen Darlegungen bezeichnet Freud sehr genau den Übergangspunkt von nicht-medialer Kommunikation zu medialer Kommunikation in Hinsicht auf Gender:

Der tendenziöse Witz braucht im allgemeinen drei Personen, außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt. [...] Der libidinöse Impuls des Ersten entfaltet, sowie er die Befriedigung durch das Weib gehemmt findet, eine gegen diese zweite Person feindselige Tendenz und ruft die ursprünglich störende dritte Person zum Bundesgenossen auf. Durch die zotige Rede des Ersten wird das Weib vor diesem Dritten entblößt, der nun als Zuhörer – durch die mühelose Befriedigung seiner eigenen Libido – bestochen wird. (Ebd.: 109)

Die Zote wird durch die Hemmung, die sie erfährt, beim Zuhören zur sexuellen Aggression, nimmt also Züge des feindseligen Witzes an, der die Satire kennzeichnet. Im medialen Setting wird aus der Zote durch das Verwenden der Witztechniken der obszöne Witz unter Hinzuziehung der aggressiven Tendenzen. Der *männliche* Zuschauer wird jetzt die Instanz, an die sich die Zote richtet – als obszöner Witz. Die Adressierung des Aggressiv-Sexuellen wandelt sich mit der Schichtzugehörigkeit, die Lustquelle des obszönen Witzes aber bleibt über verschiedene Schichten hinweg die gleiche: die Libido. Dass der männli-

---

<sup>12</sup> Die folgende Auseinandersetzung mit dem Filmschaffen von Billy Wilder in der Lesart der Beziehung von Sex und Witz nach Sigmund Freud ist (passagenweise wortidentisch) meinem Buch entnommen beziehungsweise dort in Grundzügen geleistet worden. Vgl. Wagner 2007.

che Zuschauer/Zuhörer<sup>13</sup> statt der Frau zur Instanz wird beziehungsweise zum Adressaten der Zote, beschreibt – als Miniatur – den Übergang von nicht-medialer zu medialer Kommunikation, aber auch ihre gegenseitige Bedingtheit.

### **Wilder: Sex und Witz**

In *KISS ME, STUPID* muss sich Polly the Pistol, die Kellnerin im *Belly Button*, nach der freudschen Bestimmung berufsmäßig Zoten anhören.<sup>14</sup> Als Ersatzehfrau des Kirchenchorleiters Spooner wird sie zur zweiten Person, auf deren Kosten der Witz gehen soll, und der Zuschauer wird jetzt die Instanz, an die sich die Zote richtet – als obszöner Witz. Doch Polly ist kein ‚schämendes Weib‘ und stellt kein Hemmnis dar, weshalb, folgen wir Freud, leicht einsichtig wird, dass der Witz seinen obszönen Charakter verliert. In den Köpfen der Zuschauer\_innen von Wilder-Filmen stehen Sex-Witz, ob als obszöner Witz oder als Zote, und Komödien-Witz im Dialog. Einen typischen Sex-Witz macht in Wilders Komödie *KISS ME, STUPID* Barney, der Freund Spooners, der sich über den sexhungrigen Songstar und die angeheuerte Polly (die Prostituierte) als vermeintliche Ehefrau Spooners so äußert: „He’s going to get all the action he wants. He can tickle her and pinch her, grab her, wrestle with her.“ Was die Zuschauer\_innen bei diesem Witz potenziell zum Lachen bringt, ist die in der Vorstellung evozierte Entblößung. Es ist eine Aufforderung, sich das Kitzeln, Kneifen und Ringen vorzustellen. Doch Barneys Äußerung ist nicht im direkten Wortsinn eine Zote, sondern ein obszöner Witz. Wie funktioniert er im Unterschied zur Zote, ihrer direkten aggressiven Adressierung an die anwesende Frau? Im Gegensatz zur Zote ist der obszöne Witz diskursiv und medial verfasst, braucht die Instanz des zuhörenden Dritten, der als ‚Bundesgenosse‘ an die Stelle der nun abwesenden Frau getreten ist. Barney evoziert mit seinem Witz die Vorstellung dieser Handlungen, ‚entblößt‘ also Polly. Doch was er sagt, ist keine Zote, er bedient sich der sublimierteren Form des obszönen Witzes. Damit zieht er die Filmzuschauer\_innen, die er zum Lachen gebracht hat, auf seine Seite.

Bei den Freunden Orville J. Spooner und Barney Millsap, die das Komplott gegen Dino aushecken und ihre Witze auf Kosten von Polly reißen, gelingt die Adressierung des obszönen Witzes: die Abwesenheit der Frau, das Vergnügen des Ersten und das Lachen des Dritten. Die Witzadressierung findet innerhalb der Diegese statt und hat so für Zuschauer\_innen keinen bedrohlichen Charakter; das heißt sie werden nicht unfreiwillig zu Komplizen des verletzenden Witzes oder der Zote.

---

<sup>13</sup> Die Frage, wie sich die psychoanalytische männliche Subjektposition (in der Theorie wie im Kino) zur weiblichen Zuschauerschaft verhält, beschäftigt die feministische Filmtheorie seit Mary Ann Doane (vgl. Doane 1982). Im Laufe der Jahrzehnte wurden verschiedenste Modelle entwickelt, unter anderem eines, demzufolge auch Zuschauerinnen die männliche Subjektposition annehmen können.

<sup>14</sup> Freud illustriert seine These der Schichtabhängigkeit beim Erzählen von Zoten beziehungsweise obszönen Witzen anhand der Kellnerin, die „[b]eim Landvolk oder im Wirtshaus des kleinen Mannes [...] die Zote zum Vorschein bringt“ (Freud 1999: 108).

Im Verlauf des Filmes, insbesondere in der Szene der arrangierten Anbahnung mit der Dreierkonstellation der anwesenden Ersatzehfrau Polly, des schon durch Übertreibung absurd erscheinenden „libidinösen Impuls[es] des Ersten“, des Sexprotzes Dino, und des in der Funktion des ‚Bundesgenossen‘ stehenden Orville J. Spooner gelingt der Mechanismus des obszönen Witzes nicht mehr. Erstens, weil er „die Befriedigung durch das Weib“ eben gerade nicht „gehemmt findet“ (Freud 1999: 109) und somit die feindselige Tendenz beziehungsweise die sexuelle Aggression nicht auftreten kann. Zweitens, weil die „ursprünglich störende dritte Person“ (ebd.) gar nicht als Störer auftritt, sondern in der Funktion des Ermöglichers in Erscheinung tritt. Somit kann er nicht wider Willen bestochen und zum ‚Bundesgenossen‘ gemacht werden. Durch diese Konstellation wird der nicht gelingende obszöne Witz aber nicht zur Zote. Auf der diegetischen Ebene schlägt die Intention, „von der Erregung des Redenden Kenntnis [zu] bekommen und dadurch selbst sexuell erregt [zu] werden“ (ebd.: 106), fehl. Es bleibt bei harmloser Plänkelei, die das Komische – als freudsches Gegenkonzept zu den tendenziösen Witzen – hervorruft.

Wilder verkehrt Freuds Theorie über die Beziehung des Witzes zum Sex. Die Zote beziehungsweise der obszöne Witz, der gemeinhin durch metaphorische Anspielung, der Umdeutung von Nicht-Sexuellem ins Sexuelle, den Sex evoziert, ohne ihn explizit auszusprechen, und somit den Sex ins Leben ruft, wird von Wilder durch das Lachen abgetötet. Die Anzüglichkeit, die Zote, die immer auf Kosten eines Dritten gehen muss, zumeist der naiven ZuhörerIn (hier ist bewusst einzig die weibliche Form gewählt), der Unschuld, der Scham, der Hemmung, wird von Wilder aber vom vermeintlich Sexuellen entsexualisiert, in die nicht-sexuelle Harmlosigkeit zurückgeschickt: nicht in die asexuelle kindliche Unschuld, sondern in die kindische Plänkelei. Es ist das Komische des Sexuellen.

### **Das Komische des Sexuellen**

IRMA LA DOUCE ist ein Prostitutionsfilm, in dem Sex Anathema ist – so paradox das klingen mag. In dem Kostüm-Musical, in dem die fröhlichen Huren ausstaffiert und dekorativ am Kulissen-Straßenrand drapiert einen bonbonfarbenen Reigen bilden, gibt es keinen prostitutiven Sex, stattdessen aber romantische Liebesszenen und Bettgeschichten – wobei hier Geschichten als narrative Elemente zu verstehen sind. Der ausgesparte Sex, der in der elliptischen Ausblendung verschwindet, erscheint gerade nicht in der Imagination der Zuschauer\_innen. Sie stellen sich nicht den Sex vor, sie verlachen die unrealisierte Vorstellung von Sex. Er verschwindet im Amusement des Dritten (des Zuschauers/der Zuschauerin), der mit dem Lachen über das Paar Abstand vom Sex gewinnt.

Eine weitere Spielart des Witzes, deren sich Wilder in der Inszenierung bedient, lässt sich als Art des Komischen beschreiben. Auf der diegetischen Ebene greift Wilder „Techniken des Witzes“ und „Arten des Komischen“ (vgl. Freud 1999, insbesondere 97-128 u. 206-269) auf, die eher dem allgemeinen harmlosen Witz eignen. In der arrangierten Annäherungsszene zwischen dem reichen englischen Gentleman alias Nestor und Irma kommt,

so könnte man den Film auch lesen, nichts direkt Sexuelles oder Obszönes zum Vorschein, lediglich „das Komische des Sexuellen und Obszönen“ (ebd.: 252). Nicht die gelungene Verführung sieht man, gesuchte heimliche Körperkontakte, sondern ein nervöses Körpergezappel, Körpergrotesken wie beim Slapstick.

Eine zufällige Entblößung wirkt auf uns komisch, weil wir die Leichtigkeit, mit welcher wir den Anblick genießen, mit dem großen Aufwand vergleichen, der sonst zur Erreichung dieses Zieles erforderlich wäre. [...] *Hingegen ist das Belauschen einer Entblößung für den Lauschenden kein Fall von Komik, weil die eigene Anstrengung dabei die Bedingung der komischen Lust aufhebt; es bleibt hier nur die sexuelle Lust am Erschauten übrig.*“ (ebd.: 252f., Hervorhebung H.W.)

Der Witz, der den Aufwand der Hemmnisüberwindung für die Zuhörenden/Zuschauenden übernehmen könnte, er bleibt also aus. Die Filmzuschauer\_innen sind brüskiert, nennen den Filmautor zynisch (vgl. Naumann 2011: 263), weil er es soweit gebracht hat, dass sie sich als Voyeure ertappen, als interessierte Zuschauer einer Entblößung. Der ‚Skandal‘, das ist diese Entblößung des Schauinteresses der Zuschauer\_innen durch den Film.

### **Sex-Witz und Komödien-Witz**

Shirley MacLaine kommt als Irma la Douce in der Bar rauchend, trinkend und anrührend daher, doch diese Anspielung auf Sexualität und Vulgarität ist von vornherein gebrochen. Irma la Douce und ihre lustigen Kolleginnen werden zur zweiten Person, an die der Witz sich richtet und werden aber genau nicht zur dritten Person, auf deren Kosten der Witz gehen soll. Die Erwartung an die Sex-Farce der 1950er- und 1960er-Jahre hängt an der Erzählfigur der steten Verfehlung von Erotik und Obszönität, nimmt ihren Ausgang von, und findet immer wieder zurück zu heilloser Naivität, Harmlosigkeit, Harmonie. Wird geküsst, so nur als lächerliches Täuschungsmanöver.

Fundamental anders als die damals zeitgenössisch in der Gesellschaft verankerte und von Freud in ihren psychischen Auswirkungen begriffene Rollenverteilung von aktiv-männlich und weiblich-passiv ist die wildersche Gender-Verkehrung, ein Subvertieren der Rollenzuschreibung. Irma la Douce ist nicht eine passive Exhibitionistin, die vom aktiven männlichen Part (als unbewusster Wunsch) entblößt zu werden wünscht. In einer die Techniken der Psychoanalyse nachgerade karikierenden Szene liegt Nestor, einen impotenten englischen Milliardär spielend, auf dem Bett wie ein Patient der Psychoanalyse auf der Couch und wird in einer das Sexuelle evozierenden Rede von Irma adressiert. Hier verwehrt sich der zuhörende Mann – als fingierte Figur der wilderschen Filmfigur –, die Entblößungsabsicht durchschauend (psychoanalytisch gesprochen eine Offenlegung des unbewussten libidinösen Begehrens), gegen die passive Exhibition. Hier wird die passive Exhibition einer männlichen Figur zugeschrieben, doch sie wird wiederum nicht bestätigt, sondern abgewehrt.



Ziehen der feindselige und der obszöne Witz ihre Lust aus den seelischen Vorgängen der Aggression beziehungsweise der Libido und greifen damit in tiefliegende psychische Schichten des Menschen, so haben harmlose oder abstrakte Witze ihre Lustquelle im Intellektuellen. Der von Freud weit weniger theoretisch tief durchdrungene zynische Witz rekuriert auf die psychische Lustquelle der Aggression und die geistige Einsicht in nach Machtverhältnissen gesetzte Moralvorstellungen. Der spekulative Witz wäre wieder dem intellektuellen Vergnügen zuzurechnen. Er ist zwar nicht mehr von einer Intention gegen etwas getragen, doch zeitigt er den Effekt einer tiefgreifenden Verunsicherung des Selbstverhältnisses zur Welt – und gerade deshalb wäre er nach der freudschen Klassifikation den tendenziösen Witzen zuzuordnen.

Zynische Witze sind Verhandlungen von Trieb(aufschub) und Moralvorstellungen. Freud ist in der Erklärung der zynischen Witze erstaunlich wenig psychoanalytisch und dafür umso mehr sozial- und gesellschaftskritisch und bringt damit einen Punkt zur Sprache, der auch für Wilder Ausgangs- und Zielpunkt ist:

Es läßt sich laut sagen, was diese Witze flüstern, daß die Wünsche und Begierden des Menschen ein Recht haben, sich vernehmbar zu machen neben der anspruchsvollen und rücksichtslosen Moral, und es ist in unseren Tagen in nachdrücklichen und packenden Sätzen gesagt worden, daß diese Moral nur die eigennützige Vorschrift der wenigen Reichen und Mächtigen ist, welche jederzeit ohne Aufschub ihre Wünsche befriedigen können. (Freud 1999: 121)

Dass die Moral im Dienste der Macht (und nicht des zivilisatorischen Fortschritts durch die kulturelle Leistung der Triebsublimierung) steht, artikuliert Freud hier so deutlich wie an keiner anderen Stelle. Weder werden hier die Witztechniken eingehender analysiert, noch werden Wünsche und Bedürfnisse psychoanalytisch grundiert. Eine in Ansätzen formulierte (und darin stecken gebliebene) Sozialtheorie bricht sich hier Bahn, die der Triebunterdrückung das Potenzial zutraut, die gesellschaftliche Ordnung abzuändern.<sup>15</sup> Moral im Dienste „der wenigen Reichen und Mächtigen“ (Freud 1999: 121), das wird in IRMA LA DOUCE geradezu paradigmatisch illustriert beziehungsweise sogar paraphrasiert. So äußert sich Moustache im Film: „Shows you the kind of world we live in. Love is illegal – but not hate. That you can do anywhere, anytime, to anybody. But if you want a little warmth, a little tenderness, a shoulder to cry on, a smile to cuddle up with, you have to hide in dark corners, like a criminal.“<sup>16</sup>

Zynismen nutzen die Witztechniken, um ihren Zynismus zu camouflieren und so laut zu sagen, was im artikulierten Diskurs gesellschaftlich nicht tragbar ist. Die gesellschaftliche Funktion des Witzes, gegen eine unterdrückerische Moral zu opponieren, ist Grundwissen

---

<sup>15</sup> „[M]an darf die Forderung der eigenen Bedürfnisse nicht unrechtmäßig erfüllen, sondern muss sie unerfüllt lassen, weil nur der Fortbestand so vieler unerfüllter Forderungen die Macht entwickeln kann, die gesellschaftliche Ordnung abzuändern.“ (Freud 1999: 121)

<sup>16</sup> Ich danke Wieland Schwanebeck für diesen Hinweis und das Filmzitat und Dominik Orth und Wieland Schwanebeck für kritische Durchsicht und Anregungen.

für Freud wie für Wilder: Der zynische Witz ist wie kein anderer prädestiniert, die Ehe anzugreifen. Das hat Freud formuliert (1999: 122), wie Wilder es in IRMA LA DOUCE anhand der Freier vorführt. Bei Wilder ist eine Kombination des tendenziösen Witzes (lustquellenstark und witztechnikarm) mit den Witztechniken zu beobachten. Anders jedoch als beim tendenziösen Witz ist bei Filmen von Wilder das Bewusstsein der Rezipierenden vorhanden, dass sie über die Witztechnik lachen. Aus diesem Grunde liegt eine Verharmlosung der tendenziösen Witze unter Beibehaltung des Sujets des Sexuellen vor.

### **Konklusio**

Der Witz der Sexualitätskomödie zieht seine Pointe aus dem entgegengesetzten Anspielungspotenzial des Sex-Witzes. Der Sex-Witz lässt in Metaphern und Bildern Nicht-Sexuelles zu Obszönem werden, konnotiert um, sexualisiert. Das geht stets auf Kosten des anders Konnotierten. Die Filmkomödie hingegen meint offenkundig Sex, ihre Gegenstandsebene ist Sexualität, die aber spielt sie so aus, dass das Obszöne nur im Subtext präsent ist, nicht verwirklicht beziehungsweise verfehlt wird. Anders gesagt: Was in der Komödie durchscheint, ist nicht Obszönität, sondern die Lächerlichkeit einer versuchten und gescheiterten Obszönität. In KISS ME, STUPID lachen die Zuschauer\_innen über Dummheit und Lächerlichkeit, Naivität und Harmlosigkeit, denn die Protagonist\_innen sind schlichtweg zu trottelig, um wirklich verderbt sein zu können. In IRMA LA DOUCE schmunzeln sie über das Anrührende romantischer Liebe, die das Herz ergreift, erträglich nur durch die komischen Volten, die das Geschehen ins Absurde treiben.

Es ist also eine Harmlosigkeit der wilderschen Figuren in Bezug auf das Obszöne zu konstatieren. Sie intendieren nicht die Entblößung, sie sind jedoch nicht harmlos in Bezug auf den Zynismus, einem radikalen Angriff auf die Moralvorstellungen der Gesellschaft, die Wilder wie Freud im Dienste der Macht stehen sehen. Bei Wilder reicht die Sexualitätsinszenierung nicht zur Gesellschaftskritik. Was bleibt, sind das Komische und die Körpergrotesken.

Kann solch eine Position des Komischen des Sexuellen sozialkritisch sein? Sie kümmert sich nicht um das Ansehen des Sexes, darum, dass Sexualität ein Tabu ist und dass es sanktionierte und illegitime Formen des Sexes gibt. Der Sex in der Ehe/Beziehung ist genauso lächerlich wie der in der Prostitution. Damit stellt sich Wilders Prostitutionsthematisierung radikal gegen die im feministischen Autorenfilm (zum Beispiel GEBROKEN SPIEGELS, 1984), die an der Ernsthaftigkeit des unlösbaren Widerspruchs von einseitiger Lust und gleichgültig ausgeführter Körperhandlungen (die der Sex im Professionellen ist), am Widerspruch von Emotion und Geld festhalten muss, um daran ihren Einspruch festzumachen.

Bei Wilder ist der prostitutive Sex keine Thematisierung eines Widerspruchs oder gar Einspruchs gegen die Gesellschaft; er signalisiert Einverständnis in die Irrelevanz ihrer

moralischen Kategorien. Ist das sozialkritisch oder sozialgleichgültig? Weder noch – es zeigt die Irrelevanz von Sex für die Gesellschaft, entgegen der Behauptung der moralischen Werteordnung der Gesellschaft, die den Sex stets zu domestizieren suchte. Ob promiskuitiv gelebter Sex, prostitutiver Sex oder romantischer – in Wilders Universum ist er nichts weiter als das Lachen Dritter.

\*\*\*

### Über die Autorin

Hedwig Wagner, Professorin für Europäische Medienwissenschaft an der Europa-Universität und Hochschule Flensburg. Promovierte 2005 mit der Schrift *Gender als Medium. Die Prostituierte als Film- und Diskursfigur* an der Bauhaus-Universität Weimar, zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich der *Gender Media Studies*, aktuelles Forschungsprojekt zur filmwissenschaftlichen Präsentation von territorialen Grenzen und zum medienwissenschaftlichen Impakt von Grenzschutztechnologien.

### Filme

A FOREIGN AFFAIR (EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE, USA 1948, Billy Wilder)  
 DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944, Billy Wilder)  
 GEBROKEN SPIEGELS (DIE GEKAUFTE FRAU, Niederlande 1984, Marleen Gorris)  
 IRMA LA DOUCE (DAS MÄDCHEN IRMA LA DOUCE, USA 1963, Billy Wilder)  
 KISS ME, STUPID (KÜSS MICH, DUMMKOPF, USA 1964, Billy Wilder)  
 LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE – LIEBE AM NACHMITTAG, USA 1957, Billy Wilder)  
 SOME LIKE IT HOT (MANCHE MÖGEN'S HEIß, USA 1959, Billy Wilder)  
 SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, USA 1950, Billy Wilder)  
 THE APARTMENT (DAS APPARTEMENT, USA 1960, Billy Wilder)  
 THE MAJOR AND THE MINOR (DER MAJOR UND DAS MÄDCHEN, USA 1942, Billy Wilder)

### Literatur

Doane, Mary Ann (1982): Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator. In: *Screen* 23.3-4, S. 74-87.

Freud, Sigmund (1999): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. *Gesammelte Werke*, Bd. VI. Frankfurt am Main: Fischer.

Gemünden, Gerd (2006): *Filmemacher mit Akzent. Billy Wilder in Hollywood*. Wien: Synema.

Hagener, Malte (Red., 2000): *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*. München: Edition text + kritik.

Naumann, Michaela (2011): Billy Wilder: Hinter der Maske der Komödie. Der kritische Umgang mit dem kulturellen Selbstverständnis amerikanischer Identität. Marburg: Schüren.

Schlöndorff, Volker (2006): Auf seine Art ein Klassiker. In: Gerd Gemünden: Filmmacher mit Akzent. Billy Wilder in Hollywood. Wien: Synema, S. i-v.

Seeßlen, Georg (1996): Erotik: Ästhetik des erotischen Films. Marburg: Schüren.

Vischer, Friedrich Theodor (1846-1858). Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Reutlingen u. a.: Mäcken.

Wagner, Hedwig (2007): Die Prostituierte im Film: Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: Transcript.

Wilder, Billie (1927): „Herr Ober, bitte einen Tänzer!“. Erlebnisse eines Eintänzers. In: Die Bühne, Nr. 134, S. 33-37.