



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Frauen auf der Suche nach ihrer sexuellen Identität in
den Filmen von Catherine Breillat“

Verfasserin

Julia Horvath,

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater,- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Danksagung

Ich danke meinen geliebten Eltern Hermine und Walter Horvath, ohne deren uneingeschränkte Liebe und Unterstützung es mir nicht möglich gewesen wäre, diese Diplomarbeit fertig zu stellen.

Zusicherung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werke im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen sowie für Quellen aus dem Internet.

Wien, am 10. 12. 2012

Julia Horvath

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	6
2. ALLGEMEINES.....	10
2.1. Definition und Klärung der Begriffe.....	10
2.2. Catherine Breillat.....	12
3. FILMTHEORIEN.....	16
3.1. Filmtheoretische Entwicklungen.....	16
3.2. Feministische Filmtheorie.....	17
3.2.1. Laura Mulvey- Psychoanalyse und Film.....	19
3.3. Politique des Auteurs.....	24
3.4. Screening Sex.....	26
3.4.1. Amos Vogel- Entmystifizierung des Körpers	27
3.4.2. Linda Williams- Die Macht von Sex on screen.....	28
3.5. Sexuelle Revolution im französischen Film.....	32
4. REVOLUTIONÄRE ANSÄTZE ZUR SEXUELLEN IDENTITÄT.....	35
4.1. Sigmund Freud - Defizite und Bahnbrechendes.....	35
4.2. Wilhelm Reichs Orgasmustheorie.....	39
4.2.1. Wilhelm Reichs Verknennung.....	44
5. PHILOSOPHISCHE ANSÄTZE ZUR SEXUELLEN IDENTITÄT.....	47
5.1. Simone de Beauvoir- Die Frau als „das andere Geschlecht“.....	47
5.1.1. Machtstrukturen der Geschlechter.....	50
5.2. Michel Foucault- Die Unterdrückung der Sexualität.....	51
6. FILMANALYSE.....	54
6.1. Une Vraie jeune fille.....	54
6.1.1. Handlung.....	55
6.1.2. Filmische Umsetzung der sexuellen Identitätssuche.....	55

6.1.2.1. Stille Provokation.....	57
6.2. Romance.....	66
6.2.1. Handlung.....	67
6.2.2. Liebe und Macht.....	68
6.2.3. Der Beginn von Maries` Befreiungsschlag.....	70
6.2.4. Eine Sexszene mit einem „echten Profi“.....	72
6.2.5. Identitätsfindung mittels sexueller Transgression.....	74
6.2.6. Schwangerschaft und Mutterglück.....	78
6.2.7. Offene Fragen und Missverständnisse	82
6.2.8. Schuld und Scham bei Breillat und Beauvoir.....	84
6.3. Anatomie de l'enfer.....	85
6.3.1. Filmische Umsetzung.....	86
6.3.1.1. Die erste Szene als ungewöhnlicher <i>establishing shot</i>	87
6.3.1.2. Die Obszönität des weiblichen Geschlechts.....	88
6.3.1.3. Flashbacks als Erklärungsversuche.....	90
6.3.1.4. Körperliche Annäherung, Passivität und Missbrauch.....	91
6.3.1.5. Blut als Symbol und Teil des Rituals.....	93
6.3.1.6. Unterschiedliche Bedeutung der Ereignisse für Frau und Mann.....	96
6.3.1.7. Kunst und Bildkomposition.....	98
6.3.1.8. Radikalität der Bilder.....	102
6.4. Tonebene und voice-over.....	103
7. SCHLUSSWORT.....	109
8. FILMVERZEICHNIS.....	112
9. LITERATURVERZEICHNIS.....	113
10. INTERNET.....	117
11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	119
12. ABSTRACT.....	120
13. CURRICULUM VITAE.....	121

1. EINLEITUNG

Die Suche nach der eigenen weiblichen sexuellen Identität ist das Hauptmotiv im filmischen Schaffen der zeitgenössischen französischen Regisseurin und Autorin Catherine Breillat. In ihren Spielfilmen problematisiert sie vorwiegend das schuld- und schamgeprägte Verhalten junger Frauen, das sie ihrer Sexualität gegenüber empfinden. Für meine Diplomarbeit habe ich drei ihrer Filme ausgewählt, um sie dahingehend zu analysieren. Mit welchen filmischen Mitteln die Regisseurin ans Werk schreitet, um die weibliche Sexualität und die mit ihr verbundenen Tabus und Schuldgefühle darzustellen, ist Thema der folgenden Kapitel.

Catherine Breillat ist eine Regisseurin, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, ganz bewusst die Welt durch die Augen einer Frau zu zeigen. In ihren Filmen beschäftigt sie sich hauptsächlich mit Themen wie Sex, Machtverhältnissen, Mutterschaft und Lust aus weiblicher Sicht. Ihre Protagonistinnen durchleben meist eine Identitätskrise, die sich auch in ihrem oft sehr jungen sexuellen Leben niederschlägt. Es kommt zu einem sehr offenen, freizügigen und radikalen Umgang mit gefilmter Sexualität. Breillat sieht sie als konkreten Teil der menschlichen Identität, der nicht immer ausschließlich mit Lust und Begierde zu tun haben muss. Sie wirft Fragen auf wie: „Was bedeutet es, eine Sexualität zu haben? Was ist das Wesen der Lust? Wie unterscheiden sich die Geschlechter in ihrer sexuellen Identität?“¹

Ihr erster Film *Une vraie jeune fille* aus dem Jahr 1976 gibt schon sehr deutlich eine Richtung vor, in der weibliche Sexualität durch teils explizite und unverblünte Darstellungen enttabuisiert werden soll. Auch die Filme *Romance* (1999) und *Anatomie de L'Enfer* (2004) sollen im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden, können sie doch als Weiterführung von Breillats Gedanken, der Sichtbarmachung der weiblichen Sexualität und Lust, verstanden werden.

Bevor ich konkret auf die Filmanalysen eingehe, erscheint es mir wichtig, einige für die Filme Breillats relevante theoretische Aspekte zur Filmtheorie zu besprechen. Einen wesentlichen Punkt dabei stellt ein Einblick in die Entwicklung der feministischen Filmtheorie dar. Die Forderungen vieler früher Filmtheoretikerinnen,

¹ Interview in: Mandy, Marie. *Le desir de filmer le desir - Voyage a travers le cinema des femmes* (Die Lust im Blick – Frauen machen Kino). Arte. 2000.

wie etwa Molly Haskell oder Marjorie Rosen, die Frau im Kino realitätsgetreu und frei von Frauenklischees darzustellen, entspricht auch der Art und Weise, wie Breillat ihre weiblichen Charaktere in Szene setzt. Laura Mulveys Erkenntnisse zur Filmrezeption, welche die Lust am Schauen in den Vordergrund rücken, spielen für Breillats Filme eine ebenso große Rolle, auch wenn ihre Filme eher das Gegenteil von Mulveys These repräsentieren, da sie ein lustvolles Betrachten der Filme eher vereiteln. Das Ziel Breillats ist es, beim Rezipienten eine distanzierte Reflexion der Geschehnisse hervorzurufen und dies erreicht sie durch den Einsatz filmischer Mittel, die zu einem theoretischen Charakter der Filme beitragen.

Um weitere Aspekte für die Filmanalyse Breillats anzubieten, stelle ich im weiteren Verlauf dieser schriftlichen Arbeit die Filmtheorie der *politique des auteurs* vor. Diese anerkennt gewisse Regisseure als Alleingestalter eines Filmes, als *auteurs*, sofern Auflagen wie Drehbuch, Kamera, Ausstattung, Produktion und natürlich Regie in der Entscheidungsgewalt eines einzelnen *auteurs* liegen. Die Regisseure der *Nouvelle Vague*, aber ebenfalls einige wenige des Hollywoodstudiosystems wie Fritz Lang oder Alfred Hitchcock, entsprechen den Kriterien eines sogenannten *auteurs*. Auch Catherine Breillat tendiert bei ihren Filmen dazu, als alleinige kreative Einheit ans Werk zu gehen und steht somit durchaus in der Tradition der *politique des auteurs*.

Eines der markantesten Elemente in Breillats Filmschaffen ist die explizite unverblünte und realistische Darstellung von Sexualität, Geschlechtsteilen und Körperfunktionen. Die Autoren Amos Vogel und Linda Williams widmen diesem Thema in ihren Büchern jeweils große Aufmerksamkeit. Abgebildete, gezeigte Sexualität, *screening sex*, hat sowohl für Vogel als auch für Williams die Funktion, Lernprozesse beim Rezipienten in Bewegung zu setzen, die bewirken, dass Scham- und Schuldgefühle überwunden werden können. Vogel tritt dafür ein, dass das Medium Film die Möglichkeit habe, die letzten visuellen Tabus der Gesellschaft aufzubrechen und durch Entmystifizierung des menschlichen Körpers dazu fähig sei, negative Gefühle wie Ekel und Scham zu transzendieren. Williams schreibt der Abbildung und Rezeption von gefilmter Sexualität, und damit auch der Pornografie, sogar eine pädagogische Qualität zu. Eine Sensibilisierung auf dargestellte Sexualität habe im Laufe der Jahre stattgefunden und trage dazu bei, dass Sex und Erotik immer offener und unverschleierter als Teil der menschlichen Identität

angenommen werden können. Breillats größte filmische Intention ist es, die weibliche Sexualität zu entmystifizieren, indem sie unretuschierte und realistische Bilder von jungen Frauen zeigt. Auch wenn ihre Filme fiktional und in eine klassisch narrative Rahmenhandlung eingebettet sind, verstehen sich ihre Figuren doch immer auch als theoretische Charaktere. Dadurch soll eine Identifikation mit den Figuren verhindert werden, was zu einer reflektierten Rezeption beiträgt.

Da Breillats Hauptaugenmerk auf der problematischen Suche nach der weiblichen sexuellen Identität liegt, empfinde ich es als unumgänglich, die Frage zu stellen, ob es überhaupt ein Problem der weiblichen Sexualität gibt und wenn ja, woher es rührt. Antworten auf diese Fragen habe ich unter anderem bei den Psychoanalytikern Sigmund Freud und Wilhelm Reich sowie bei den Philosophen Simone de Beauvoir und Michel Foucault gefunden.

Speziell hervorzuheben hat sich durch die erstmalige gesonderte Berücksichtigung der weiblichen sexuellen Identität Dr. Wilhelm Reich. Er gesteht der Frau, etwa im Gegensatz zu Freud, eine eigene von der des Mannes differente Sexualität zu und setzt sich dadurch über manche von Freuds Thesen, wie die des „Penisneids“ beim Mädchen, hinweg. Zudem verleiht Reich der Funktion der Sexualität an sich einen enormen Stellenwert und er geht sogar so weit zu behaupten, dass jede psychische Störung von der Unfähigkeit, zum Orgasmus zu kommen, herrührt. Seine Kritik richtet sich gegen einen unnatürlichen und mit Schuldgefühlen behafteten Umgang mit Sexualität, er nimmt damit bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts vorweg, was in den 60er Jahren von der Bewegung der sexuellen Revolution gefordert wird.

Als Ursache für die Unterdrückung der Frau, aus der letztlich Scham- und Schuldgefühle ihrem sexuellen Körper gegenüber entstehen, erkennt Simone de Beauvoir das Patriarchat, das sich bereits vor mehreren tausend Jahren etabliert hat und nach wie vor besteht. Die Frau begreife sich als „das andere Geschlecht“, das sich immer im Verhältnis zum und vorgegeben vom Mann definiere. Diesen Misstand gelte es zu überwinden.

Breillat möchte mit ihren Filmen zum Überwinden der Schuld- und Schamgefühle und der Unterdrückung der Frau beitragen. Die Filme, die ich für die Filmanalyse gewählt habe, *Une vraie jeune fille*, *Romance* und *Anatomie de l'enfer*, versuchen mittels expliziter Darstellungen, ein neuartiges Bild auf die weibliche Sexualität zu werfen.

Zentrales Element in Breillats Filmen ist das Moment der sexuellen Transgression. Indem die weiblichen Charaktere ihrer Filme, die mit ihrer Sexualität nicht im Reinen sind, Akte sexueller Grenzüberschreitungen wagen, erreichen sie einen neuen Seinszustand, der frei von Schuld und Schamgefühl ist. Breillat sieht die sexuelle Transgression als Möglichkeit, Ekel und Scham zu überwinden.

Bei meinen Filmanalysen werde ich immer wieder auf die theoretischen Anhaltspunkte der ersten Kapitel Bezug nehmen, denn viele der besprochenen Inhalte finden sich in Breillats Filmen wieder. Wichtig für die Filmanalyse werden allerdings auch die filmischen Mittel und technischen Aspekte sein, mit denen Breillat ihre Filme umsetzt. Anhand von genauen Analysen einzelner Szenen oder Sequenzen lassen sich etwa ein kontinuierlicher Montagestil oder die Liebe zum Detail in der Bildkomposition der Regisseurin beobachten. Auch die radikalen expliziten Filmaufnahmen von Sex und Geschlechtsteilen sind markant für Breillats Filme und natürlich bewusst eingesetzt.

Im letzten Teil meiner Diplomarbeit widme ich mich schließlich einem weiteren sich durch alle Breillat- Filme ziehenden Element, dem Einsatz des *voice-over*. Mithilfe des Filmtheoretikers Michel Chion werde ich die Besonderheiten der Off- Stimmen der jeweiligen Filme herausarbeiten. Weitere akustische Merkmale wie Stille oder Musik sollen in diesem Zusammenhang ebenso einfließen.

2. ALLGEMEINES

2.1. Definition und Klärung der Begriffe

Bevor ich mich der Erörterung des Themas meiner Diplomarbeit widme, erscheint es mir sinnvoll, die für den Diskurs zentralen Begriffe, die fortlaufend immer wieder gebraucht werden, bereits am Beginn zu klären.

Der Begriff Identität bezeichnet beim Menschen die ihn kennzeichnende und als Individuum von anderen Menschen unterscheidende Eigentümlichkeit seines Wesens.² Die psychologische Begriffserklärung im Duden lautet: „Identität ist die „Selbst“- erlebte innere Einheit der Person“ (Duden Bd. 5 2010, 450).

Die Charaktere in Catherine Breillats Filmen haben oft Probleme, ihre eigene Identität zu erkennen, sich selbst in ihrer Einzigartigkeit wahrzunehmen. Doch der Drang, dieses Defizit zu überwinden, ist stark und treibt sie meist über den Weg der sexuellen Transgression auf eine Suche nach sich selbst.

„Sex ist Teil der Identität und Identität hat nicht zwangsläufig mit Lusternheit zu tun.“³

Sexuelle Identität wird im Sprachgebrauch oft mit sexueller Orientierung gleichgesetzt, was in meinen Augen einen zu kleinen Bereich der sexuellen Identität abdeckt. Der Sexualforscher E. J. Haeberle trennt 1985 in seinem Buch *Die Sexualität des Menschen* die menschliche Sexualität klar in die Bereiche biologisches Geschlecht, Geschlechtsrolle und sexuelle Orientierung.

Das biologische Geschlecht definiert die Männlichkeit oder Weiblichkeit eines Menschen und basiert auf rein körperlichen Kriterien, wie etwa Chromosomensatz oder inneren und äußeren Geschlechtsmerkmalen. Die Geschlechtsrolle meint die Maskulinität oder Feminität eines Menschen, Bezug nehmend auf bestimmte psychische Eigenschaften, die bei einem Geschlecht gefördert, beim anderen

² <http://de.wikipedia.org/wiki/Identit%C3%A4t> Zugriff: 24.11.2011

³ Interview in Mandy, Marie. *Le desir de filmer le desir - Voyage a travers le cinema des femmes* (Die Lust im Blick – Frauen machen Kino). Arte. 2000.

unterdrückt werden. Sexuelle Orientierung definiert einen Menschen laut Haeberle als hetero- oder homosexuell, in seltenen Fällen als ambisexuell (Haeberle 1985, 152).

Im Jahr 1990 bringt die feministische Philosophin Judith Butler neue Sichtweisen zum Thema Geschlechtsidentitäten zu Papier. In ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* unterscheidet sie zwischen den englischen Termini *sex* und *gender*, wobei *sex* dem biologischen Geschlecht entspricht und *gender* eine Geschlechtsidentität meint, die nicht unbedingt mit dem körperlichen Geschlecht übereinstimmen muss. So ist etwa ein Mensch, der anatomisch weiblich ist, nicht zwangsläufig eine Frau. Butler geht so weit zu sagen, dass „die Geschlechtsidentität an sich eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag.“ (Butler 1991, 22).

Der in der vorliegenden Diplomarbeit häufig verwendete Begriff „Sexuelle Identität“ umfasst sowohl die Wahl des eigenen Geschlechts, die Zuwendung zu einem, mehreren oder gar keinem Geschlecht als auch die individuellen Bedürfnisse, wie etwa die Häufigkeit von sexuellem Verlangen, bevorzugte Praktiken etc. Dieser letzte Punkt der unterschiedlichen sexuellen Gelüste, der Triebhaftigkeit und Vorlieben beschäftigt mich in meiner Arbeit besonders. Catherine Breillat beschränkt sich in ihren Filmen auf die Identitätskrisen junger heterosexueller Frauen und Mädchen, die mit Erniedrigungen und vorgegebenen sexuellen Klischees über Schuld und Scham eines seit langer Zeit bestehenden Patriarchats zu kämpfen haben.

Der Terminus *Transgression* soll an dieser Stelle ebenso geklärt werden. Da für den Begriff *Transgression* im aktuellen Fremdwörter-Duden ausschließlich seine geologische Bedeutung vermerkt ist, greife ich hier auf die für meine Zwecke mehr zutreffende Definition der Internet Enzyklopädie *wikipedia* zurück: „*Transgression* ist das Überschreiten von Grenzen sozialer Normen.“⁴

In den Filmen Breillats erreichen die Protagonistinnen jeweils durch das Übertreten von Grenzen, meist durch einen Akt der sexuellen *Transgression*, eine neue Lebensphase, in der sie ihre eigene Existenz als weibliches sexuelles Wesen besser akzeptieren können. Der Akt der *Transgression* ist gleichsam ein Ritus der Initiation,

⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Transgression> Zugriff: 26.10.2012

eine Einführung und Überleitung in einen anderen persönlichen Seinszustand (Duden 2010, 471).

Auch das Wort *Patriarchat* wird sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit des Öfteren wiederfinden. Es beschreibt eine Gesellschaftsform, in der der Mann eine bevorzugte Stellung in Staat und Familie inne hat (Duden 2010, 780), und die somit die Art der Gesellschaftsform ist, in der die meisten Menschen seit Jahrtausenden leben. Das vorherrschende Patriarchat wird von vielen Psychologen und Philosophen dafür verantwortlich gemacht, dass die Frau unterdrückt wird und ein problematisches Verhältnis zu ihrer Identität und folglich auch zu ihrer Sexualität hat. Catherine Breillats Filmcharaktere leben ebenfalls in einer vom Patriarchat geprägten Welt. Die tief sitzenden Schuld- und Schamgefühle, die sie ihrer eigenen sexuellen Identität gegenüber fühlen, entspringen den Normen und Tabuzonen des patriarchalischen Konstrukts.

Die Emanzipation der Frau, zu der Breillats Filme im weitesten Sinne einen Beitrag leisten, ist ein wesentliches Moment in der Überwindung und im Aufbruch des Patriarchats, jedoch in vielen Teilen der Erde gegenwärtig noch nicht verwirklicht.

Weitere Begriffe einzelner Teilbereiche werden sich im Zusammenhang der folgenden Kapitel erklären.

2.2. Catherine Breillat

In meiner Diplomarbeit werde ich anhand von Beispielen des filmischen Werkes der Regisseurin Catherine Breillat zu klären versuchen, mit welchen filmischen Mitteln sie die sexuelle Identitätsfindung von Frauen bearbeitet und problematisiert.

Die 1948 geborene französische Filmmacherin und Autorin beginnt ihre kreative Arbeit als Siebzehnjährige mit der Veröffentlichung des Romans *L'homme facile*. 1976 folgt ihre erste Regiearbeit bei dem Film *Une vraie jeune fille* nach dem Roman *Le soupirail*, der ebenfalls aus der Feder Breillats stammt.

Dieser Film stellt den Beginn einer Reihe von Filmen dar, deren Handlungen allesamt den Fokus auf junge Frauen und Mädchen legen, die sich auf die Suche nach ihrer eigenen sexuellen Identität begeben. Die Filme erzählen von den Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens, vom Erwachen der Sexualität, von der fehlenden Akzeptanz

dem eigenen Körper gegenüber bis hin zu den Problemen in Beziehungsgefügen mit dem anderen Geschlecht, die von Machtstrukturen geleitet werden.

Mit diesem Zyklus, wie Breillat in einem Interview erwähnt (Gaillac-Morgue 2004), meint sie etwa zehn ihrer Filme in der Schaffensperiode zwischen 1976 und 2004, wobei ich in der vorliegenden Diplomarbeit hauptsächlich die Filme behandle, die man als Eckpunkte dieses Zyklus bezeichnen kann; Breillats ersten Film *Une vraie jeune fille* (1976), ihren kommerziell erfolgreichsten Film *Romance* (1999) sowie ihren skandalösesten Film, der gleichzeitig den Endpunkt des Zyklus darstellt, *Anatomie de l'enfer* (2004). Catherine Breillat zeichnet bei allen drei Filmen sowohl für die Regie als auch für das Drehbuch verantwortlich.

Die Filme Breillats setzen voraus, dass das Thema weibliche Sexualität ein tabubehaftetes und problematisches ist. Catherine Breillat macht Filme, um die Scham, die Frauen bei diesem Thema empfinden, zu beschreiben und aufzuzeigen.

“Twenty years ago, I had lunch with Roberto Rossellini. He asked me, “What would a woman’s vision add to the vision of love in cinema?” At that time I had made only one film, *Une vraie jeune fille*. I answered him very resolutely, “A woman would add the point of view of shame, which men are incapable of having”.” (Sklar 1999)

Es ist Breillats wichtigstes Anliegen, die den Frauen schon lange durch die Gesellschaft und die Moral oktroyierten Schuldgefühle zu überwinden. Ihr Dasein als Frau befähigt sie dazu, diese tief sitzenden Schuld- und Schamgefühle zum Thema ihrer Filme zu machen, weil sie diese selbst empfindet (Sklar 1999). Dabei erkennt sie das Medium Film als das für sie am besten geeignete, da es dem Filmemacher aufgrund der mannigfaltigen filmischen Ebenen erlaubt, unterschiedlichste Nuancen und Gegensätze nebeneinander zu stellen und Widersprüchlichkeiten aufzuzeigen. (Sklar 1999)

“Breillat’s [...] films foreground young women’s experiences of the social and sexual conflicts that emerge at the onset of adolescence and continue during young adulthood. They focus on young women exploring intimacy, finding out their needs and limits, and trying to work through and understand their responsibilities to self when these responsibilities enter into conflict with existing social conventions about sexuality and socially sanctioned forms of intimacy.” (Constable 2004, 674)

Breillat sieht sich selbst nicht als Feministin, empfindet es aber als wichtig, gerade als weibliche Filmemacherin andere Sichtweisen zu präsentieren und Erwartungshaltungen zu zerstören.

“Ms. Breillat maintains that there’s an expectation for female filmmakers to make only „pretty movies“ and to leave cruelty and eroticism to their male contemporaries. She is more interested in making devastating films, whatever their constitution.” (Tsaj 2008)

Diese erklärte Aufgabe, Filme über Themen zu machen, die niemals oder kaum zuvor angesprochen wurden, stellt für Breillat gleichzeitig den entscheidenden Impuls für ihre Kreativität dar und liefert unter anderem den Ansporn für ihre Filmprojekte.

Wie die französischen Regisseurinnen Claire Denis (*Beau Travail*, Frankreich 1999) und Laetitia Masson (*A Vendre*, Frankreich 1998), deren Stil sich Catherine Breillat zugehörig fühlt, richtet sie in ihren Filmen den Blickwinkel auf die weibliche Sexualität (Sklar 1999).

Die Darstellungsweisen, die Breillat wählt, sind radikal und unverhüllt. *Close-ups* von männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen, die Darstellung von Sex, Masturbation und Sadomasochismus sowie das bewusste Zeigen von Körpersekreten wie Menstruationsblut oder Scheidenflüssigkeit sind eingebettet in eine klassisch narrative Handlungsabfolge, bestehend aus langen und langsam geschnittenen Szenen. Weitere Merkmale eines sich durch alle Filme Breillats ziehenden Stils sind zum einen das häufig eingesetzte *voice-over* und zum anderen ein markant eingesetzter Symbolismus, der sich intensiv in der *mise-en-scene* herauskristallisiert.

In meinen Filmanalysen werde ich der Frage auf den Grund gehen, mit welchen filmischen Mitteln Catherine Breillat versucht, die fragile weibliche Sexualität darzustellen, um die damit verbundenen Probleme und Ängste zu überwinden. Der Begriff der Transgression wird dabei entscheidend sein.

Erst wenige Autorinnen wie Liz Constable, Liza Johnson und Linda Williams haben sich bisher mit dem filmischen Schaffen Catherine Breillats auseinandergesetzt. Auf ihre Überlegungen sowie auf die zahlreichen Interviews von Breillat selbst werde ich mich in meinen Analysen stützen. Bevor ich mich konkret der Erörterung der Filme

widme, erscheint es mir jedoch wichtig, weitere Punkte zum Thema weibliche Identitätsfindung zu klären. Einerseits werde ich auf filmwissenschaftliche Entwicklungen eingehen, die für das Werk Breillats relevant erscheinen, andererseits müssen in weiterer Folge Fragen zum Ursprung des Problems der weiblichen sexuellen Identität gestellt werden. Wie die Schuld- und Schamgefühle, die das weibliche Geschlecht - so mutmaßt Breillat in ihren Filmen - schon seit vielen Jahrhunderten mit sich herumschleppt, entstanden sind, soll anhand psychoanalytischer sowie philosophischer Ansätze analysiert werden.

3. FILMTHEORIEN

Die Filme von Catherine Breillat, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt, sollen in den nächsten Kapiteln analysiert werden. Um das nötige Werkzeug dafür zu erhalten, werde ich davor kurz auf allgemeine sowie auf spezifische, für das Verstehen von Breillats Werk notwendige filmwissenschaftliche Prozesse eingehen.

3.1. Filmtheoretische Entwicklungen

Die Frage „Was ist Film bzw. Kino?“ beschäftigt schon die Urväter des Kinos, Lumière und Méliés, die sie zu konkreten filmtheoretischen Antworten bewegt (Albersmeier 2003, 3).

Bereits ab den 1910er Jahren, also ungefähr 15 Jahre nach der Erfindung des Cinématographen durch die Brüder Lumière, entwickeln sowohl Filmemacher als auch Theoretiker wie etwa Sergej Eisenstein und Béla Balázs aus unterschiedlichen Richtungen motivierte filmwissenschaftliche Konzepte. In den Anfängen der Filmtheorie geht es meist um die Frage, ob Film als eigenständige Kunst angesehen werden könne.

In der weiteren Folge debattiert man vorwiegend über die Einführung des Tonfilms, über Filmstilistik, über Montagetechniken, über die kinematografische Sprache und Dramaturgie. Einen bedeutenden Aspekt im Hinblick auf die Filmtheorie liefert auch die Psychoanalyse, was mich nun zur feministischen Filmtheorie führt, die stark von dieser geprägt ist. Auch wenn Catherine Breillat sich selbst nicht unbedingt als Feministin sieht, ihre Filme teilweise sogar vom feministischen Lager heftig kritisiert werden (Gaillac-Morgue 2004), prägt die Entwicklung der feministischen Filmtheorie doch in vielen Grundzügen ihr Schaffen. Das Hauptthema ihrer Filme, der Versuch, weibliche Scham zu transzendieren, findet bereits in den Anfängen der feministischen Filmtheorie eine Ausgangsposition.

3.2. Feministische Filmtheorie

Besonders die Kritik an dem großen Einfluss der Medien auf die Manifestierung und Aufrechterhaltung patriarchalischer Strukturen ist ein bedeutender Punkt in der Entwicklung der feministischen Filmtheorie in der Anfangsphase, die Ende der Sechziger-, Anfang der Siebzigerjahre zum ersten Mal von sich hören lässt. Hauptintentionen der ersten Jahre sind Medienanalysen, die ein komplett verzerrtes Bild von Frauen entlarven sollen. Wie wird die Frau in den Medien, in Film und Fernsehen dargestellt? Die ersten Bücher über dieses Thema sind *Popcorn Venus* (1973) von Marjorie Rosen und *From Reverence to Rape* (1974) von Molly Haskell. Rosen bezieht sich darin auf Simone de Beauvoirs These, unter anderem seien Mythen dafür verantwortlich, dass die patriarchalische Gesellschaft ihre Autorität über die Frau ausüben könne. Die Industrie des klassischen Hollywoodkinos unterstütze diese Mythen, indem sie die weiblichen Filmstars stereotype Frauenrollen spielen ließe, die in einer männlich dominierten Welt leben (Thornham 1997, 14). Rosen kritisiert die Fehlerhaftigkeit dieser Darstellungen, die sich umgekehrt wieder auf die soziale, wirtschaftliche und politische Welt auswirke und die männliche Angst vor der Veränderung, die eine Gleichberechtigung und eine reale Darstellung der Frau mit sich bringen würde, forcieren.

“An industry devoted to producing images in the service of a patriarchal society will produce misrepresentations, distorted images which embody both male fantasies [...] and male fears. Movies, then, form part of “the politics of fantasy”, their images and narratives an “opiate for the masses” which has constantly “attempted to squash feminine self-determination whose seeds are rooted in the reality of events”.
(Thornham 1997, 14)

Ebenso in Anlehnung an Beauvoir fordert Molly Haskell eine realitätsgetreue Darstellung der Frau im Film, wobei sie das bloße Schauspielen der Rolle Frau schon als Verstärkung einer verzerrten Medienrealität erkennt. Sie sieht die Motivation, die Frau durch die Art ihrer Abbildung klein zu halten, jedoch nicht als bewusste Verschwörung der Männerwelt. Eher empfindet sie diese Bilder als:

“....unconscious drive working to keep women in their place, a taboo that has arisen out of a fear, or awe, of woman`s greater survival and sexual powers.” (Haskell 2005, 15)

Obwohl viele ihrer Standpunkte von späteren feministischen Theoretikerinnen übernommen werden, wie etwa ihre Meinung zur ambivalenten Natur der Fantasie oder zur fragwürdigen Identifikation der weiblichen Filmstars mit einem falschen Weiblichkeitsbild, so bleibt Haskell laut Sue Thornham doch mehr Filmkritikerin als Feministin. Sie wirft dem Buch ein Fehlen einer adäquaten theoretischen Struktur vor, was darauf hindeute, dass Haskell ihre eigenen Argumente zur Komplexität des Themas nur als nicht-feministisch interpretieren könne (Thornham 1997, 19).

Da der Hauptkritikpunkt der feministischen Filmtheoretikerinnen in den sechziger und siebziger Jahren auf der falschen Darstellung von Frauen liegt, ist es ihren AnhängerInnen ein Anliegen, eine Veränderung herbeizuführen, indem sie Authentizität der Bilder fordern. Sie geben dem Dokumentarfilm den Vorzug, weil er es eher ermögliche, die Frau realistisch darzustellen. Einige produzieren schließlich selbst Filme, jedoch mit der Erkenntnis, dass auch ein Dokumentarfilm nicht ohne ein gewisses Eingreifen in die Handlungen der Frauen umsetzbar ist und somit ebenso wenig wie der Spielfilm fähig ist, die angestrebte Realität widerzuspiegeln.

Genau zu dieser Zeit, also Mitte der 70er Jahre, dreht Catherine Breillat ihren ersten Film *Une vraie jeune fille*, der aufgrund seiner expliziten und naturalistischen Aufnahmen einer Frau sicherlich ein gutes Beispiel für die damaligen Tendenzen der feministischen Filmtheorie gewesen wäre, zumindest hätte er vermutlich großes Diskussionspotential versprochen. Da der Film aber der damaligen scharfen Zensur zum Opfer gefallen ist, konnte er nicht in filmtheoretische Diskussionen dieser Zeit miteinbezogen werden.

In den Anfängen der feministischen Filmtheorie geht es also hauptsächlich um Inhalt und Darstellungsweise des Films, doch ab Mitte der siebziger Jahre erlebt die junge Wissenschaft einen radikalen Umschwung und der Film wird nun als ein Konstrukt aus filmischen Codes, Montage und Kameratechniken angesehen. Die

Aufmerksamkeit verlagert sich vom Inhalt des Films auf die Sprache der filmischen Repräsentation.⁵

3.2.1. Laura Mulvey/ Psychoanalyse und Film

Ein bis heute häufig zitierter Text, der den Filmgehalt nicht nur mittels Inhalt und in Darstellungsweisen analysiert, sondern auch das Zusammenspiel verschiedener technischer Gegebenheiten mit einbezieht und besonders die Rolle des Zuschauers neu bewertet, ist Laura Mulveys *Visual and other Pleasures*, den sie erstmals 1973 veröffentlicht, und der mit Hilfe der Psychoanalyse aufzuzeigen versucht, wie das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat.

“The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world.” (Mulvey 2009, 14)

Hier spricht Mulvey abermals die Angst des Mannes an, eine gewisse Macht an die Frau abzugeben, beziehungsweise sie mit ihr zu teilen. Sie erkennt im Blick, im bewussten Sehen, Qualitäten von Macht, Autorität und Wissen, die Männer lange für sich allein beansprucht haben. Dies äußert sich zum Beispiel in der unausgesprochenen Regelung, die Frauen lange Zeit nicht erlaubt, einen Film ohne männliche Begleitung anzusehen. Die Frustration über das Gefangensein in einem phallozentrischen System spornt Mulvey dazu an, den Wurzeln der Unterdrückung der Frau auf den Grund zu gehen, um sie letztlich überwinden zu können.

“There is an obvious interest in this analysis for feminists, a beauty in its exact rendering of the frustration experienced under the phallocentric order. It gets us nearer to the roots of our oppression, it brings an articulation of the problem closer, it faces us with the ultimate challenge: how to fight the unconscious structured like a language while still caught within the language of the patriarchy.” (Mulvey 2009, 15)

⁵ http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html. Zugriff: 10.12.2011

Die Psychoanalyse empfindet Mulvey als phallozentrische Theorie, jedoch setzt sie sie ganz bewusst als eine Art „politische Waffe“ ein und sieht sie als adäquaten Ausgangspunkt, um die Mitte der siebziger Jahre herrschenden Ausformungen der patriarchalischen Ordnung zu analysieren. (Mulvey 2009, 16)

Kern ihres Aufsatzes ist die Frage, wie das Unbewusste Wahrnehmungsformen und die Lust am Schauen strukturiert und beeinflusst. Dabei führt sie den nicht sofort offensichtlichen Zusammenhang von Vergnügungen des Kinos mit dem Freudschen Begriff der Skopophilie ins Treffen. Was bei Freud, im Extremfall abseits von kindlicher Neugierde, eine triebhafte Form der katalogisierten Perversionen darstellt, findet für Mulvey in der Situation des Kinobesuchs eine neue Dimension. Der extreme Kontrast zwischen der Dunkelheit des Zuschauerraums, die auch die Besucher voneinander trennt, und der Helligkeit der Bilder auf der Leinwand fördert die Illusion der voyeuristischen Distanziertheit (Mulvey 2009, 17).

„Was wäre denn das Kino ohne Voyeurismus?“ (Williams 2009, 16)

Im Vergleich zu diesem skopophilen Vergnügen, das aus der Lust entspringt, eine andere Person durch Betrachten als Objekt sexueller Stimulation zu benutzen, erkennt sie im Narzissmus und in der Identifikationsbereitschaft des Zuschauers ein weiteres Vergnügen im (konventionellen) Kino (Albersmeier 2003, 395).

“The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect. [...] Here, curiosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world.” (Mulvey 2009, 18)

Das sich- wiedererkennen, Ähnlichkeiten festzustellen, die Möglichkeit, seine eigene Identität an der der Filmcharaktere zu messen, sich einzufühlen bedeuten wohl eines der größten Vergnügen im Kino. Das Ego des Zuschauers wird durch die Identifikation mit dem Dargestellten bestärkt und produziert lustvolles Betrachten.

Ob diese Art der Identifikation auch in den Filmen von Catherine Breillat, die rein formal dem klassischen narrativen Stil folgen (Breillat/ Kraus 2007, 11), erfolgen kann, ist eher zu verneinen. Sie legt ihre Charaktere eher bewusst so an, dass eine

Identifikation schwer bis gar nicht möglich ist, da es ihr wichtig ist, einen neutralen Blick auf die Geschehnisse des Films zu bewahren.

Ein anderer wichtiger Punkt in Mulveys Aufsatz über die „Lust am Schauen“, der sich vor allem mit dem Hollywoodstil der zwanziger bis fünfziger Jahre beschäftigt, ist die Unterscheidung in einen passiven weiblichen und einen aktiven männlichen Blick, wobei sie hier sowohl den Blick des männlichen Zuschauers als auch den des männlichen Protagonisten meint. Die sexualisierte und exhibitionistische Darstellungsweise der Frau, oft forciert durch *close-ups* der Kamera auf ihren Körper, liefert eine Projektionsfläche für die männliche Fantasie. Die Frau wird zur Schau gestellt, während der Mann (ob als Zuschauer oder Akteur) als Träger des Blickes fungiert. Der männliche Charakter hat so gut wie immer die Funktion des Handlungstreibenden und er lässt die Frau höchstens auf ihn einwirken, indem er von den Emotionen wie Liebe oder Angst, die sie in ihm auslöst, in seinem Tun beeinflusst wird. Nie hat jedoch die Frau an sich eine Bedeutung (Albersmeier 2003, 397).

Mulvey erklärt diesen Mangel an weiblicher Subjektivität in Filmen, die in einer männerorientierten Struktur entstehen, anhand der psychoanalytischen These der Kastrationsandrohung. Durch das Fehlen des Penis bei der Frau wird eine Kastrationsangst beim Mann ausgelöst, die unbewusst dazu führt, dass die Frau als Sexobjekt ohne Einfluss auf die Handlung dargestellt wird. Die Fetischisierung des Frauenbildes entsteht aus dem Drang heraus, diese Angst zu kompensieren und so werden erniedrigende bzw. abwertende Momente der Objektivierung der Frau geschaffen (Albersmeier 2003, 400).

Catherine Breillat formuliert Ähnliches in einem Interview zu ihrem Film *Anatomie de l'enfer*:

“Frankly, I don’t think girls are born missing a penis. I believe it’s men who are born missing the power to give birth. I believe they are missing ovaries. That’s more accurate.” (Gaillac-Morgue 2004)

Laura Mulvey fordert eine Aufwertung und Gleichstellung der Frau im Kino, ist sich jedoch darüber im Klaren, dass dieses Ziel im klassischen Hollywoodkino nicht erfüllt wird. Ihre Hoffnung liegt also auf neuen Filmgenres, die es schaffen, diese

eingefahrenen Schemata und filmischen Codes aufzubrechen und zu zerstören (Albersmeier 2003, 406).

Zwar ist ihr filmtheoretisches Werk nach wie vor von großer Bedeutung für die feministische Filmwissenschaft, jedoch gibt es einen großen Kritikpunkt an der Einseitigkeit ihrer Ausführungen. Sie verabsäumt es einerseits, die Zuschauerin in ihrer Eigenheit zu analysieren, und andererseits kategorisiert sie die Geschlechter Mann und Frau einzig und allein in heterosexueller Hinsicht (Thornham 1997, 43). Ersteres Defizit holt Mulvey in ihren 1981 veröffentlichten *Afterthoughts* nach und gesteht darin der Zuschauerin zumindest eine eigenständige Identifikation mit dem aktiven männlichen Part zu (Mulvey 2009).

In weiterer Folge spielen Analysen zum Melodrama und zum sogenannten Frauenfilm eine bedeutende Rolle in der feministischen Filmtheorie, da diese Gattungen als „für die Frau produziert“ angesehen werden und so automatisch den weiblichen Zuschauer als wesentlichen geltend machen. (Thornham 1997, 46) Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams bezeichnet diese Art von Filmen in einem Aufsatz über die Körpergenres Melodrama, Horror und Porno, die als Gemeinsamkeit das Spektakel des weiblichen Opfers haben (Williams 2009,17), als *Woman`s Film* oder *Weepee*.

„Dabei handelt es sich um Filme, die Frauen in ihrem traditionellen Status im Patriarchat adressieren- als Ehefrauen, Mütter, verlassene Liebhaberinnen, oder in ihrer traditionellen Rolle als Verkörperung der Hysterie, als Exzess - wie so oft - von tödlicher oder lähmender Krankheit gequälter Frau.“ (Williams 2009, 12)

Anknüpfend an Laura Mulvey formuliert Mary Ann Doane ihren Beitrag zur Filmtheorie über die Zuschauerin anhand der These, dass Weiblichkeit als eine Art Maskerade genutzt wird und das Tragen einer solchen weiblichen Maske die Möglichkeit bietet, eine gewisse Distanz zum Filmbild aufzubauen. In ihren ebenfalls die Psychoanalyse einbeziehenden Ausführungen spricht sie nicht nur die Rolle der Zuschauerin an, sondern versucht auch dahinter zu kommen, wie sich weibliche Subjektivität in der patriarchalischen Gesellschaft manifestieren kann (Erens 1990, 48).

Die Psychoanalyse als Werkzeug für Filmtheorie zu benutzen, wie es Laura Mulvey oder Mary Ann Doane in ihren Büchern tun, wird später vor allem unter dem Aspekt kritisiert, dass sie nicht imstande sei, soziale Themen wie Rassen- und Klassenunterschiede adäquat zu analysieren.

„Der Einfluss der Freudschen und Lacanschen Psychoanalyse war zwar zunächst für die Filmwissenschaft zentral geworden, weil sie einen Erklärungszusammenhang zwischen kulturellen Repräsentationsformen wie dem Film und der Entwicklung einer Subjektidentität - die vorwiegend über die Kategorie Geschlecht läuft - zu liefern imstande waren. Die Grenzen des psychoanalytischen Ansatzes liegen jedoch gerade darin, dass er nicht zur Erklärung anderer Unterschiede zwischen Individuen wie Klasse oder Rasse herangezogen werden kann und aufgrund seiner ahistorischen Anlage Überlegungen zu möglichen alternativen Leseformen, die sich aus dem Sehkontext ergeben könnten, ausschließt.“ (Warth 1992, 75)

Immer mehr Einfluss auf die feministische Filmtheorie erhalten die fächerübergreifenden Cultural Studies, die es den WissenschaftlerInnen ermöglicht, weiter gefächerte Handlungsbereiche von Frauen zu erfassen. Der Vorteil der Cultural Studies als Basis einer Filmtheorie ist jener, dass abgesehen von textbezogenen Analysen auch der politische, historische und soziale Kontext miteinbezogen werden kann.

Trotz dieses oben genannten Defizits der Psychoanalyse erscheint sie mir als ein für die vorliegende Diplomarbeit geeignetes Werkzeug, da sich Catherine Breillats Filme weniger mit Klassen- oder Rassengleichheit beschäftigen, sondern eher mit der Identifikationsfindung weißer heterosexueller Frauen, wobei man dazu erwähnen muss, dass es Pläne für einen neuen Film gibt, in dem das schwarze Supermodel Naomi Campbell die Hauptrolle spielen soll (Secher 2008).

3.3. politique des auteurs

Ein weiterer Bereich der Filmtheorie, den ich in meine Analysen einfließen lassen werde, ist die *politique des auteurs*, die Theorie des Autorenkinos, zu der ich Breillats filmisches Schaffen unbedingt zählen möchte.

Entstanden in den 1950er Jahren ausgehend von französischen Filmkritikern und Filmemachern wie André Bazin, Francois Truffaut und Jean-Luc Godard, die ihre Texte in dem bis heute einflussreichen Filmmagazin, dem *Cahier du Cinema*, veröffentlichen, beschreibt die *politique des auteurs* einen neuen Zugang zum Filmeschaffen als Gesamtkonzept eines einzigen *auteurs* beziehungsweise Regisseurs. Die Theorie fordert die Anerkennung bestimmter Regisseure als Alleingestalter eines ganzen Films, quasi als Inhaber der gesamten kreativen Intention, die letztlich zur Filmrealisierung führt, weg von der gängigen Idee, dass sich ein Film aus einer Reihe unterschiedlicher Vorgänge mehrerer Beteiligter wie Kameraführung, Setausstattung, Drehbuch etc., zusammensetzt und schließlich ein großes Ganzes ergibt. Die Autorentheorie spricht Filme an, bei denen diese vielen Tätigkeiten von einer kreativen Einheit ausgehen, in der alle Entscheidungen beim Prozess der Filmproduktion zusammenlaufen. Dabei ins Treffen geführt werden Regisseure wie etwa Luis Buñuel und Jean Renoir sowie einige Vertreter des Hollywoodstudiosystems, beispielsweise Alfred Hitchcock und Fritz Lang und ebenso die Gründer der *Nouvelle Vague* von Jean-Luc Godard bis Claude Chabrol.

Die Anhänger der Theorie erklären, dass Filme, bei denen Regisseure die Freiheit haben, sie so umzusetzen, wie sie es haben möchten, ohne dabei etwa die Wünsche großer Filmproduzenten im Nacken zu haben, im Ergebnis qualitativ hochwertiger sind.

Was bald zu Kritik führt, ist die der Autorentheorie implizite Forderung, den Regisseur als gottgleichen Alleingänger anzuerkennen. Nicht nur das klassische Produzentenkinos Hollywoods spricht sich dagegen aus, auch Theoretiker aus den eigenen Reihen wie Roland Barthes kritisieren den Begriff des „kreativ-egozentrischen“ *auteurs*. Barthes schlägt zum Beispiel im Gegenzug den Begriff des *écrivain* vor.

“The auteur theory grew up rather haphazardly; it was never elaborated in programmatic terms, in a manifesto or collective statement. As a result, it could be interpreted and applied on rather broad lines; different critics developed somewhat different methods within a loose framework of common attitudes. This looseness and diffuseness of the theory has allowed flagrant misunderstandings to take root, particularly among critics in Britain and the United States.” (Wollen 1980, 77)

Peter Wollen greift hier den großen Zweifel an der Autorentheorie auf, den auch der Literaturkritiker Roland Barthes in seiner Kritik *Tod des Autors* hegt (Jannidis 2003). Es handelt sich dabei um ein großes empirisches Defizit der Theorie, und zwar um die äußerst schwierige Beweisbarkeit daran, wie viel Einfluss ein *auteur* tatsächlich auf seinen Film hat. Dieses Dilemma der Nichtbeweisbarkeit der Autorenschaft führt dazu, dass die Autorentheorie im Kino nicht einheitlich anwendbar ist und nur individuell und auf Basis größten Vertrauens in die Aussagen des Regisseurs Anerkennung erlangen kann.

Nach intensiven Recherchen über Catherine Breillat wird für mich klar, dass ihre Filme in der Tradition des Autorenkinos gedreht sind, nicht zuletzt, weil sie die Faktoren Drehbuch, Cast, Setting, Kostüm etc. zum großen Teil allein bestimmt und umsetzt.

“An image exists only when you give it meaning, and that meaning depends on your vision, the way you look at things. If your vision is hideous and obscene, what you film will be hideous and obscene. If you look at it with love, it will be extremely beautiful. Cinema never films reality, it films only the director's thoughts, the director's vision, his/her way of looking at things. People don't really understand that. They think that in cinema an image is an image, but that's not the case.” (Sklar 1999)

Jedoch kommt auch Breillat nicht ganz ohne kreative Einflüsse von außen aus und so ist der Kameramann Giorgos Arvantis, der die meisten Filme Breillats gedreht hat, sicherlich maßgeblich an dem sich durch alle Filme ziehenden markanten Stil der Kameraarbeit beteiligt.

Breillats filmische Arbeit, ihr Umgang mit weiblicher Identität, mit dargestellter Sexualität und die daraus resultierenden unterschiedlichen Arten der Rezeption werden in den nächsten Kapiteln erörtert.

3.4. Screening Sex

Um das Kapitel der Filmtheorien abzurunden und um den Bogen zu Catherine Breillats Filmschaffen, dessen prägnantestes Merkmal die Darstellung von Sexualität ist, weiterzuspannen, erscheint es mir wichtig, die Werke zweier Autoren zu besprechen, die sich jeweils mit der Geschichte und mit der Rezeption gefilmter Sexualität auseinandersetzen. Der gebürtige Österreicher Amos Vogel schreibt bereits 1974 in seinem Buch *Film as a subversive art* über die Bedeutung des Films als Medium, das fähig ist, Tabus aufzubrechen.

„Die Überwindung des letzten visuellen Tabus - die realistische, poetische oder lyrische Darstellung des Sexualakts - ist das erklärte Ziel der subversiven Filmkünstler von heute.“ (Vogel 1997, 219)

Rund 30 Jahre später analysiert die amerikanische Filmwissenschaftlerin Linda Williams 2008 in ihrem Werk *Screening Sex* die Entwicklung der gefilmten Sexualität als eine Geschichte der Gegensätzlichkeit von Enthüllung und Verschleierung.

“Historians of cinema have told a compelling story of the rise and fall of the Hollywood Production Code and the institution of new kinds of regulations, but no one has told the story of screening sex as a history of the relation between revelation and concealment. *Screening Sex* is about the ways sex acts have come into our movies.” (Williams 2008, 7)

3.4.1. Amos Vogel - Entmystifizierung des Körpers

Amos Vogel verleiht dem Film in seinem Buch die fundamentale Bedeutung, das am besten geeignete Medium zu sein, um die Wirklichkeit darzustellen. Er stellt fest, dass gerade dieser Realismus der Hauptgrund ist, wieso das Publikum im Kino Schockzustände erlebt.

„Der Schock, der unweigerlich mit der Darstellung eines Tabuobjekts oder- Akts einhergeht, wird im Film beträchtlich verstärkt. Das Bild selbst ist riesig und schafft dadurch eine unmittelbare Spannung zwischen sich und dem Zuschauer. Es bewegt sich im hellen Umfeld vor einem vollkommen schwarzen Hintergrund. Durch Schneidetechnik, Zooms, rasche Schwenks, Spezialeffekte, die einzeln - oder noch wirkungsvoller - kombiniert auftreten, kann es auf höchst unmittelbare, absichtlich erschreckende oder brisante Weise eingeführt werden.“ (Vogel 1997, 195)

Vogel schreibt dem Kino die Macht zu, gesellschaftliche Tabus zu überwinden, indem es visuelle Tabus angreift und dadurch beseitigt. Als tiefgreifend subversiv bezeichnet er die ungehinderte realistische Darstellung von Sex, Blut, Gewalt etc., da sich dies explizit gegen die Moralvorstellungen von Recht und Ordnung seiner Zeit stelle. Durch solche Darstellungsweisen würden die ewigen veralteten Werte endlich in Frage gestellt sowie deren historische Bedingtheit veranschaulicht. Sex, Lust und Begierde würden dadurch als normale, unskandalöse menschliche Bedürfnisse akzeptiert und Ekel und Scham davor würden sich immer weiter verringern. Vogel spricht hier von einer Entmystifizierung des menschlichen Körpers und Lebens, die notwendig sei, um sich endlich von dem eingetrichterten Schuldgefühl die eigene Existenz betreffend zu befreien (Vogel 1997, 201).

Wie ich in weiterer Folge aufzeigen werde, ist gerade dieser Punkt der Entmystifizierung des (weiblichen) Körpers ein wesentlicher Antrieb für Catherine Breillats Filmschaffen. Ihre Filme zeigen unverblümete Wahrheiten über weibliche Geschlechtlichkeit, ohne dabei in den pornografischen Bereich abzudriften.

Amos Vogel bedauert bereits in den 70ern die starke Tendenz der Filmproduktionen hin zur harten Pornografie, die er in einer sexuellen Repression begründet sieht.

„Wenn in heutigen Sexfilmen das pornografische Element vorherrscht, so deshalb, weil sie in einer sexuell unterdrückten Gesellschaft produziert werden. Der enorme finanzielle Erfolg der harten Pornofilme lässt sich nicht anders erklären.“ (Vogel 1997, 220)

Die Pornografie empfindet Vogel hauptsächlich als Geldmacherei des Produzententums; sie bliebe ohne Anspruch und ohne Aussage stehen und nütze einzig und allein der akuten Lustbefriedigung und bediene sich meist sexistischer und gewaltbereiter Inhalte. Er plädiert daher für ein subversives erotisches Kino, das dazu fähig ist, die letzten visuellen Tabus zu überwinden. Und dazu brauche es erotischen Realismus, erotische Spannung, Subtilität und Lyrik, Zutaten, die im Genre der harten Pornografie vergeblich zu suchen seien.

„[...] die realistische, poetische oder lyrische Darstellung des Sexualakts ist das erklärte Ziel der subversiven Filmkünstler von heute.“ (Vogel 1997, 219)

Unter Berücksichtigung dieser von Amos Vogel geforderten Kriterien für das erotische Kino dürften die filmischen Arbeiten Catherine Breillats durchaus seinen Geschmack treffen.

3.4.2. Linda Williams - Die Macht von *Sex on screen*

Linda Williams benutzt den Begriff *Screening Sex* als Titel für ihr 2008 erschienenes Buch über die Geschichte der Sexualität im Film. Williams' ursprüngliche Idee war es, einen Amateurfilm zu drehen, der auf Aussagen von Freunden und Kollegen beruhen sollte, die auf die Frage nach den für sie erotischsten Momenten in Filmen antworten.

“Some answers were long and complex, some short and simple, but they all revealed the role movies have played in our sexual coming of age and development, and they all demonstrated that screening sex was both a revelation and a concealment.” (Williams 2008, X)

Williams spricht in diesem Zitat die immense Bedeutung an, die ihrer Meinung nach Filme mit erotischem oder sexuellem Gehalt auf die Gesamtentwicklung der sexuellen Befreiung und des sexuellen Grundverständnisses haben und hatten. Ihr Buch *Screening Sex* prüft herausragende Filme der Filmgeschichte auf ihre erotische und sexuelle Wirkung. Inszenierte Kusszenen wie die in *Casablanca* (Michael Curtiz, USA 1942) oder in *Pride and Prejudice* (Joe Wright, Frankreich/Großbritannien 2005) werden hier ebenso heiß diskutiert wie die an Pornografie grenzenden Sexszenen wie etwa in *Intimacy* (Patrice Chéreau, Frankreich 2001) oder *Shortbus* (John Cameron Mitchell, USA 2006). Auch Catherine Breillats Filme *Romance* (Catherine Breillat, Frankreich 1999) und *À ma soeur!* (Catherine Breillat, Frankreich 2001) werden in dieser umfangreichen Abhandlung über gefilmte Sexualität konkret besprochen. Nach Williams' Buch *Hard Core*, das bereits 1989 veröffentlicht wird und in dem es um Pornografie an sich geht, umfasst *Screening Sex* einen weit größeren filmischen Bereich, nämlich sowohl den der unsimulierten als auch den der simulierten sexuellen Darstellungen im Kino. Sie geht darin der Frage auf den Grund, warum Sex im Film eine so große Faszination ausübt und die Menschen in die Kinos oder vor den Bildschirm lockt.

“[...] Williams confirms her status as the leading scholar of on-screen carnality with an authoritative cultural history of cinematic sex acts based on the premise that prurience has always been an important reason for interest in the movies [...]” (Nault 2010)

Wie Amos Vogel und Simone de Beauvoir vermutet Linda Williams einen durch das Patriarchat als etablierte Gesellschaftsform, in der wir leben, verloren gegangenen natürlichen Zugang zur menschlichen Sexualität. Das Begreifen der eigenen sexuellen Identität eines jeden einzelnen ist problematisch und einer Unterdrückung von außen unterworfen, die nur langsam aufzuheben ist. Die Gesellschaft muss einen Lernprozess durchlaufen, der letztlich zu einem unverkrampften schuld- und schamfreien Gefühl der Sexualität gegenüber führen kann.

Ein weiterer zentraler Punkt in Williams' Analysen ist ihr Glaube daran, dass das Betrachten von Sex am Bildschirm durchaus pädagogische Qualitäten haben kann (Nault 2010). Filme wie die von Catherine Breillat, mit explizitem sexuellem Inhalt sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene, haben den Anspruch, beim

Rezipienten, einen Lernprozess auszulösen, der dazu führt, dass der Rezipient sich weiterentwickeln und Gefühle von Schuld und Scham überwinden kann.

Die Bemühungen der vorausdenkenden Pioniere im Sektor der sexuellen Befreiung im 20. Jahrhundert sieht Williams wesentlich unterstützt von der Macht des Films. Der Einfluss des Kinos auf die Gesellschaft ist in vielen Bereichen spürbar, ähnlich wie der Einfluss des Theaters auf Moral und Ethik, und außerordentlich wirksam, wenn es um eine Gewöhnung an dargestellte Erotik geht. Vor 60 Jahren noch löst das Herzeigen eines nackten Busens einen Skandal aus, während heute sogar im Mainstreamfilm explizite sexuelle Darstellungen kaum mehr aufregen, wie etwa die Eröffnungsszene im kommerziell sehr erfolgreichen Film *Antichrist* (Lars von Trier, Dänemark 2009) zeigt. Eine Art Abstumpfung und Sensibilisierung hat beim Filmrezipienten offenbar stattgefunden. Diese Sensibilisierung auf dargestellte Sexualität ist im Laufe der Jahre, in denen sich der Film entwickelt hat, erlernt worden und trägt laut Williams wesentlich dazu bei, dass Sex und Erotik immer offener und unverschleierter als Teil der menschlichen Identität angenommen werden.

“Moving images are surely the most powerful sex education most of us will ever receive.” (Williams 2008, 6)

Anders als Amos Vogel, der die Hardcore-Pornografie ablehnt, sieht Williams deren Funktion sehr pragmatisch und bezeichnet sie als *sex aid*, also als Sex-Hilfestellung. Die Tatsache, dass es bei der Pornokonsumation zu keinem körperlichen Kontakt zwischen Zuschauer und Darsteller kommt, ist zufällig. Selbst wenn der Rezipient die Reaktion aufweist, auf die die Pornografie abzielt, bleibt es immer noch ein gewaltiger Unterschied, echtem Sex beizuwohnen oder gefilmten Sex zu betrachten (Williams 2008, 17). Für Williams steht bei der Konsumation gefilmter Sexualität nicht nur das Vergnügen bereitende Element im Vordergrund, sondern vor allem auch das Hemmungen lösende. Die Empfindungen eines Betrachters, der zum ersten Mal eine solche Szene sieht, reichen von Erregung bis zu Schock und Erstarrtheit. Konsumiert er jedoch öfter gefilmte Sexualität, verfliegt der Schock irgendwann und es können sich durch den Gewöhnungseffekt die eigene Sexualität inspirierende visuelle Eindrücke entwickeln, selbst wenn bestimmte gesehene Praktiken nie den Einzug ins eigene Schlafzimmer finden sollten.

Eine Erklärung dafür, dass es im Verhältnis zur überschwappenden Pornoindustrie nur sehr wenige Filme gibt, die man als echtes erotisches Kino bezeichnen kann, steckt für Williams ganz klar im finanziellen wie auch im ästhetischen Aufwand der Produktion eines solchen Films.

“Where hard-core, moving-image pornography is easy to make and has flourished since the seventies in its own parallel universe devoid of much art, art films that venture to depict unsimulated sex acts have been difficult to make, both aesthetically and financially.” (Williams 2008, 22)

Interessanterweise nennt Williams Catherine Breillats erklärten Lieblingsfilm als Hauptbeispiel für ein gelungenes Projekt dieser Art: *In the realm of the senses*, (Nagisa Oshima, Japan 1976), ein Film der laut Williams erfolgreich Hardcore-Sex mit erotischer Kunst verbindet. Eben diesen Film bezeichnet Breillat als „masterpiece in every aspect“ (Whitely 2003) und nennt ihn mehrfach in Interviews als den Film, der sie und ihr filmisches Schaffen am meisten beeinflusst hat. Auf der Webseite des *British Film Institutes*⁶ werden Filmregisseure aufgefordert, die Top Ten ihrer Lieblingsfilme anzuführen. Catherine Breillats Nummer eins, Oshimas *In the realm of the senses* begründet sie wie folgt:

“First, because I wouldn’t otherwise have been able to make Romance. It made me understand that an image is not pornographic in itself, it’s the way we look at it that renders it pornographic. More generally, I’d say that the image doesn’t exist in itself, but is deciphered through our emotions. It is the means through which film-makers translate their ideas. This is why I make personal films, because in the end it’s my signature on the film, even though others contribute to its making.” (Breillat 2002)

Im filmanalytischen Teil dieser Diplomarbeit, der sich schließlich konkret Catherine Breillat, ihren Filmen und der Thematik der sexuellen Identifikationssuche junger Frauen widmet, sollen Linda Williams Forschungen zum Thema *Screening Sex*, die mir vor allem wegen ihrer Aktualität besonders wichtig erscheinen, noch mehrfach zu Rate gezogen werden. Zuvor möchte ich jedoch noch erläutern, in welcher Tradition Breillats Filme stehen und welcher französischen Filmströmung sie sich zugehörig fühlt.

⁶ <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/poll/voter.php?forename=Catherine&surname=Breillat> Zugriff: 03.06.2012

3.5. „Sexuelle Revolution“ im französischen Film

Im französischen Kino lässt sich seit den 90er Jahren ein Trend erkennen, der sich dadurch auszeichnet, dass Filme aus einem neuartigen femininen Blickwinkel gedreht werden. Besonders weibliche, aber auch männliche Regisseure machen es sich zur Aufgabe, einen filmischen Realismus im französischen Kino zu etablieren. In dieser Reihe zu nennen sind etwa *Gaspar Noé* (*Irreversibel*, Frankreich 2002) und *Patrice Chéreau* (*Intimacy*, Frankreich 2001) sowie *Virginie Despentes* und *Coralie Trinh Thi* (*Baise-moi*, Frankreich 2002).

Der Trend, den diese Regisseure verfolgen, bezieht sich auch auf eine vorher kaum dagewesene Freizügigkeit, was zur Folge hat, dass ihre Filme des Öfteren mit Pornografievorwürfen und der Zensur zu kämpfen haben.

Auch Catherine Breillat reiht sich in die Riege dieser Filmströmung, die weibliche Sichtweisen und explizite Darstellungsweisen salonfähig macht. Da sie bereits Mitte der 70er bei ihrem Regiedebüt *Une vraie jeune fille* (1976) mit sehr radikalen filmischen Mitteln arbeitet, wird sie öfter als Wegbereiterin für die „sexuelle Revolution“ (Downing 2004, 265) des französischen Kinos bezeichnet.

“Breillat has been in the forefront of those filmmakers expressing a woman's viewpoint on sexuality in French cinema and fiction, but, as she remarks below, other women directors in France have been catching up to her. What began as a singular and often reviled personal effort has now become something of a movement.” (Sklar 1999)

Breillat sieht in der modernen Bewegung der vor allem weiblichen französischsprachigen Filmemacherinnen eine positive Entwicklung, die imstande sei, großen Einfluss auf einen offeneren und freieren Umgang mit sexuellen Tabuthemen zu nehmen, wobei ihr persönliches Hauptaugenmerk auf der Entmystifizierung des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität liegt.

“For French spectators, women are taking power to talk about sex in a way that men don't. A movement makes us strong because it's something that can't be stopped. We're no longer isolated, locked up in our ivory towers. The films are doing well although there's something violent, a little bit sad and harsh about them.” (Sklar 1999)

Die belgische Filmemacherin *Agnès Varda*, deren eigene Filme ebenso neue Blickwinkel eröffnen, weniger mit sexuell expliziten Tabubrüchen, sondern wie im Falle von *Kung Fu Master* (1987) etwa durch die realistische Darstellung einer Liebesbeziehung zwischen einem fünfzehnjährigen Jungen und einer vierzigjährigen Frau (*Jane Birkin*), erkennt im Trend, Filme über weibliche Sexualität zu machen, den Drang weiblicher Regisseurinnen, sich von ihren männlichen Kollegen in ihren filmischen Arbeitsweisen klar abzugrenzen.

„Auffällig, dass Regisseurinnen Filme in den Neunzigern bis heute machten, die verstärkt die Sexualität der Frauen zum Thema haben. Manchmal auf sehr radikale Weise, so als müssten sie ein Etappenziel erreichen, indem sie ein völlig anderes Bild der Sexualität zeichnen, als es Männer in ihren Filmen tun.“ (Mandy 2000)

Varda meint einen eindeutigen Unterschied zwischen der Art, wie eine Frau eine Nackt- bzw. Sexszene erarbeitet, und dem Zugang, den ein männlicher Regisseur dabei hat, feststellen zu können. Sie beobachtet, dass männliche Filmemacher beim Filmdreh den weiblichen Körper in sehr viel kleinere Stücke zerlegen und sich etwas stärker auf die so genannten erogenen Zonen konzentrieren wie etwa Gesäß und Busen. Frauen hingegen filmen ihrer Meinung nach einen Frauenkörper eher als Ganzes. Sie neigen dazu den ganzen Körper der Frau ins Bild zu rücken. In Filmen von Männern sei Nacktheit außerdem immer das Resultat eines Entkleidungsprozesses oder Gegenstand von Voyeurismus, an den sich eine Sexszene anschließt. Der Körper würde also einem unmittelbaren Zweck zugeführt (Mandy 2000). Auch wenn diese Aussage sicherlich bei vielen von Männern gedrehten Nacktszenen augenscheinlich ist, fällt es freilich leicht, sie mit Filmbeispielen zu widerlegen. In *Le Mépris* (1963) filmt Jean Luc Godard zum Beispiel die nackte Brigitte Bardot keineswegs zerstückelt oder fokussiert auf ihre sekundären Geschlechtsmerkmale, sondern lässt die Kamera, fast liebevoll, Zentimeter für Zentimeter ihren gesamten Körper von Kopf bis Fuß entlangfahren. Interessanterweise kehrt Catherine Breillat die Art, Frauen und Männer nackt zu filmen, teilweise ins Gegenteil. Sie filmt den weiblichen Körper sehr bedächtig ab, während sie den nackten männlichen Körper durchaus bewusst erotisch inszeniert. Sie kreiert in ihren Filmen quasi den „homme fatale“ (Mandy 2000), dessen ideale

Verkörperung sie vor allem im italienischen Pornodarsteller Rocco Siffredi (*Romance*, *Anatomie L'enfer*) gefunden zu haben scheint.

Bevor ich mich den Filmanalysen zu *Une vraie jeune fille*, *Romance* und *Anatomie de l'enfer* widme, versuche ich anhand der psychoanalytischen Ansätze von Sigmund Freud und Wilhelm Reich sowie der Philosophen Simone de Beauvoir und Michel Foucault zu erörtern, wie sich das Problem, das Frauen mit ihrer sexuellen Identität zu haben scheinen, in unserer Gesellschaft manifestiert hat.

4. REVOLUTIONÄRE ANSÄTZE ZUR SEXUELLEN IDENTITÄT

Catherine Breillat setzt in ihren Filmen voraus, dass Frauen Schwierigkeiten mit ihrer sexuellen Identität haben. Ihre Protagonistinnen durchleben schwere Krisen, die aufgrund ihrer Uneinigkeit mit dem eigenen weiblichen Körper entstehen. Breillats weibliche Figuren sind nicht imstande, ihre Sexualität als Teil ihrer Identität zu akzeptieren.

Im folgenden Kapitel möchte ich der Frage auf den Grund gehen, welche theoretischen Anhaltspunkte es dafür gibt, dass tatsächlich ein Problem mit der weiblichen sexuellen Identität zu bestehen scheint. Die Psychoanalyse hat sich als erste wissenschaftliche Form hervorgetan, die sich mit der weiblichen Sexualität gesondert beschäftigt hat. Die Thesen Sigmund Freuds und vor allem die des „Sexualrevolutionärs“ Wilhelm Reichs, der sich erstmals gesondert mit dem femininen sexuellen Verlangen auseinandersetzt, geben einen interessanten Aufschluss darüber, wie das weibliche Geschlecht zu Beginn des 20. Jahrhunderts beurteilt wird. In diesem Zusammenhang werde ich in der Folge auf die philosophischen Thesen Simone de Beauvoirs sowie Michel Foucaults zum Thema Sexualität und weibliche Sexualität eingehen.

4.1. Sigmund Freud - Defizite und Bahnbrechendes

Viele Wissenschaftler, Psychologen und Philosophen haben sich über den Identitätsbegriff und die Sexualität des Menschen Gedanken gemacht, wobei nur wenige dabei die Frau in ihrer Eigenheit miteinbezogen haben. Sigmund Freud (1856 - 1939) legt den Grundstein für eine offene Diskussion über Sexualität und deren Zusammenhang mit der menschlichen Psyche.

„Außer Freud glaubten alle, dass die Sexualität in der Pubertät wie aus blauem Himmel über den Menschen hereinstürzt. „Die Sexualität erwacht“, hieß es. Wo sie vorher war, wagte niemand anzugeben. Sexualität und Fortpflanzungsfähigkeit galten als ein und dasselbe.“ (Reich 1987, 31)

Die von Freud gegründete neue Therapieform der Psychoanalyse stellt in vielen Belangen das Weltbild der Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf den Kopf.

„Die Sache der Psychoanalyse war groß und stark. Sie schlug dem üblichen menschlichen Denken ins Gesicht. Du glaubst, dass du mit freiem Willen dein Handeln bestimmst? Falsch! Dein bewusstes Handeln ist nur ein Tropfen auf der Oberfläche eines Meeres unbewusster Vorgänge, von denen du nichts wissen kannst, die zu wissen du fürchtest. Du bist stolz auf die „Individualität deiner Persönlichkeit“ und die „Weite deines Geistes“? Falsch! Du bist im Grunde nur ein Spielball deiner Triebe, die mit dir tun, was *sie* wollen. Das kränkt deine Eitelkeit schwer, gewiss! Doch ebenso kränkst du dich, als du erfahren musstest, dass du von den Affen abstammst und dass die Erde, auf der du kriechst, nicht das Zentrum der Sternenwelt ist, wie du einmal gerne glaubtest. Du glaubst noch immer, dass die Erde unter den Milliarden Sternen als einziger Stern belebte Materie trägt. Du bist kurzerhand bestimmt von Vorgängen, die du nicht beherrschst, nicht kennst, fürchtest und falsch auslegst. Es gibt eine seelische Wirklichkeit, die weit über dein Bewusstsein reicht.“ (Reich 1987, 38)

Die Erkenntnis Freuds, dass das Bewusstsein des Menschen aufgeteilt ist in ein kleines Bewusstes und ein übergroßes, kaum genutztes Unterbewusstes, gleicht einem Meilenstein in der Psychologie und revolutioniert die damalige Sicht auf die Welt und den Menschen. Ebenso bedeutend für die Entwicklung der Psychologie sind Freuds Überlegungen, dass die Sexualität des Menschen bereits im Kindesalter Teil der Identität ist.

Was aber auch bei Freud bis auf wenige Thesen auf der Strecke bleibt, ist ein gesonderter Umgang mit der Sexualität der Frau.

„Er räumt ein, dass die Sexualität der Frau genauso entwickelt ist wie die des Mannes, aber er untersucht sie kaum. [...] Er lehnt es ab, die weibliche Libido in ihrer Eigenheit zu setzen.“ (Beauvoir 2011, 64)

In seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, erstmals veröffentlicht im Jahr 1905, wandelt Freud höchstens seine auf den Mann bezogenen Theorien, wie zum Beispiel die des Ödipuskomplexes ab und macht, unter Mitarbeit seines Kollegen C.G. Jung,

für die Frau daraus etwa einen Elektrakomplex⁷. Außerdem schreibt er ihr einen höchst umstrittenen Kastrationskomplex zu. (Freud 1983) Im Bewusstsein, dass er mit solchen Behauptungen nicht nur bei Feministinnen auf Kritik stoßen wird, schreibt er:

„Der Ödipuskomplex ist also beim Weib das Endergebnis einer längeren Entwicklung, er wird durch den Einfluss der Kastration nicht zerstört, sondern durch ihn geschaffen, er entgeht den starken feindlichen Einflüssen, die beim Mann zerstörend auf ihn einwirken, ja er wird allzu häufig vom Weib überhaupt nicht überwunden. Darum sind auch die kulturellen Ergebnisse seines Zerfalls geringfügiger und weniger belangreich. Man geht wahrscheinlich nicht fehl, wenn man aussagt, dass dieser Unterschied in der gegenseitigen Beziehung von Ödipus- und Kastrationskomplex den Charakter des Weibes als soziales Wesen prägt.“ (Freud 1983, 173)

Aussagen wie diese oder etwa wie folgende...

„Wenn das kleine Mädchen durch den Anblick eines männlichen Genitales seinen eigenen Defekt erfährt, nimmt sie die unerwünschte Belehrung nicht ohne Zögern und ohne Sträuben an. Wie wir gehört haben, wird die Erwartung, auch einmal ein solches Genitale zu bekommen, hartnäckig festgehalten, und der Wunsch danach überlebt die Hoffnung noch um lange Zeit.“ (Freud 1983, 176)

...erregen bis heute die Gemüter derjenigen, die sich mit „Frauenthemen“ auseinandersetzen wie etwa Simone de Beauvoir oder Judith Butler. Beauvoir kritisiert:

„Das Schicksal der Frau hat Freud nicht besonders beschäftigt. Ganz offensichtlich hat er es mit einigen Abwandlungen nach dem Muster des männlichen Schicksals beschrieben. [...] Er räumt ein, dass die Sexualität der Frau genauso entwickelt ist wie die des Mannes, aber er untersucht sie kaum. Er schreibt: „Die Libido sei regelmäßig und gesetzmäßig männlicher Natur, ob sie nun beim Manne oder beim Weibe vorkomme.“ Er lehnt es ab, die weibliche Libido in ihrer Eigenheit zu setzen, sie muss ihm notwendigerweise als eine komplexe Abart der allgemein menschlichen Libido erscheinen.“ (Beauvoir 2011, 64)

⁷ **Ödipuskomplex/ Elektrakomplex:** Diese Begriffe sind Konzepte aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds, welche die Gesamtheit der ambivalenten Wünsche, die das Kind während der phallischen Phase seiner psychosexuellen Entwicklung seinen Eltern gegenüber empfindet, beschreiben. Unbewusst richten sich die sexuellen Wünsche des Kindes auf den Elternteil entgegen gesetzten Geschlechts und parallel wird gegenüber dem gleichgeschlechtlichen Elternteil, den es als Rivalen betrachtet, Eifersucht und Hass empfunden./ Nach <http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96dipuskomplex>. Zugriff: 6.12.2011

Auch wenn Freuds obiges Zitat über den „Penisneid“ beim Mädchen wohl mehr oder weniger wörtlich gemeint ist, so könnte man dies mit dem heutigen Wissen und Erfahrungsstand als Symbol für eine andere Form von gerechtfertigtem Neid, den Frauen gegenüber Männern entwickelt haben, sehen. Nicht der Penis ist es, den sich die Frau wünscht, sondern die Privilegien, die Macht, das Ansehen und die Autonomie, die über Jahrhunderte einzig und allein im Besitz des Mannes waren. Seit kurzem erst wird dieses Ungleichgewicht zwischen Mann und Frau entsprechend diskutiert und zumindest in der sogenannten westlichen Welt versucht, es aufzuheben. Simone de Beauvoir beschäftigt sich schon sehr früh mit diesen Themen und setzt mit ihren Schriften maßgebliche Impulse für die Emanzipation der Frau.

Bevor ich mich jedoch den Erkenntnissen Beauvoirs widme, möchte ich einen Mann hervorheben, der sich schon vor über hundert Jahren mit der Sexualität und Psyche von Frauen auseinandergesetzt hat. Wilhelm Reich beschäftigt sich eingehend mit der Psychoanalyse, vor allem mit dem Teilgebiet der Sexualität sowie mit der menschlichen Psyche, die er als untrennbar von entscheidenden kulturhistorischen Zusammenhängen sieht.

„Reichs Forderung nach einer Befreiung der Frau aus ihrer Passivität und Unterdrückung und seine Bemühungen um eine „gesunde“ Heterosexualität lassen sich auf dem Hintergrund der chronischen Arbeitslosigkeit und der potentiell revolutionären Situation seiner Zeit erklären.“ (Schmid 1989, 214)

So bedeutend und wegweisend Sigmund Freuds Lehren über die menschliche Sexualität sind, stellen sie womöglich doch nur den Beginn eines Diskurses dar. Das, was heute an der frühen Psychoanalyse manchmal so seltsam anmutet, ist der Fakt, dass Freud zwar scheinbar mit allen Mitteln aufzudecken versucht, wie die sexuelle Entwicklung des Menschen abläuft, sie mit Fallbeispielen belegt und daraus Wahrheiten macht, ohne aber den problematischen historischen und kulturellen Kontext der Geschlechterrollen in seine Überlegungen mit einzubeziehen. Bei Freud vermisst man eine Kritik an diesen kulturellen Gegebenheiten, die die Rolle und Sexualität der Geschlechter ja so wesentlich bestimmen. Er nimmt diese, etwa im Gegensatz zu Reich, als gegeben hin.

4.2. Wilhelm Reichs Orgasmustheorie

Der österreichische Sexualforscher und Psychiater Wilhelm Reich (1897 - 1957) ist zunächst ein enthusiastischer Schüler Sigmund Freuds, der regen Briefkontakt mit dem Begründer der Psychoanalyse pflegt. In seinen Aufzeichnungen finden sich zahlreiche Belege darüber, dass Reich die Psychoanalyse als Therapieform erfolgreich angewendet hat. Reich ist geradezu begeistert über die grundlegend neuen Erkenntnisse, die Freud in die Psychologie eingebracht hat.

„Man muss die geschilderte Atmosphäre in der Sexuologie und Psychiatrie vor Freud kennen, um die Begeisterung und Erleichterung zu begreifen, die mich erfasste, als ich ihm begegnete. Freud hatte eine Straße zum klinischen Verständnis der Sexualität gebaut. Die reife Sexualität geht aus sexuellen Entwicklungsstufen in der Kindheit hervor. Es leuchtete sofort ein: *Sexualität und Fortpflanzung sind nicht dasselbe*. Die Worte „sexuell“ und „genital“ dürfen nicht in identischem Sinn gebraucht werden. Das sexuelle ist weit umfangreicher als das genitale Erleben, sonst wären Perversionen wie Lust am Kotessen, Freude am Schmutz oder Sadismus nicht sexuell zu nennen. Freud deckte Widersprüche im Denken auf und brachte Logik und Ordnung in die Sache.“ (Reich 1987, 32)

Im Laufe seiner praktischen Erfahrungen in der Anwendung der Psychoanalyse als Therapieform an Patienten entwickelt Reich seine eigenen psychotheoretischen Thesen. Er sieht die Funktion der Sexualität und besonders die des Orgasmus als Schlüssel zu einer gesunden Psyche und er geht sogar so weit zu sagen, dass jede geistige Krankheit oder Indisponiertheit mit dem Fehlen der Fähigkeit, zum sexuellen Höhepunkt zu kommen, einhergeht. 1927 schreibt er das Buch *Die Entdeckung des Orgons* über die Funktion des Orgasmus.

„Die Theorie der sexuellen Lebensforschung ist in wenigen Sätzen zu fassen. Die seelische Gesundheit hängt von der orgastischen Potenz ab, das heißt vom Ausmaß der Hingabe- und Erlebnisfähigkeit am Höhepunkt der sexuellen Erregung im natürlichen Geschlechtsakt. Ihre Grundlage bildet die unneurotische charakterliche Haltung der Liebesfähigkeit. Die seelischen Erkrankungen sind Folgen der Störung der natürlichen Liebesfähigkeit. Bei orgastischer Impotenz, unter der die überwiegende Mehrzahl der Menschen leidet, entstehen Stauungen biologischer

Energie, die zu Quellen irrationaler Handlungen werden. Die Heilung der seelischen Störungen fordert in erster Linie die Herstellung der natürlichen Liebesfähigkeit. Sie ist von sozialen Bedingungen ebenso abhängig wie von psychischen.“ (Reich 1987, 15)

Den Ursprung dieser um sich greifenden „Volkskrankheit“ der, wie Reich sie nennt, „orgastischen Störung“ beziehungsweise Aufstauung sexueller Energien erkennt er in einer charakterlichen Panzerung der Menschen gegen die innere Natur, die sich über Tausende von Jahren in einer patriarchalisch autoritären Kultur fortpflanzt. Er sieht darin die Grundlage von Vereinsamung, Hilfsbedürftigkeit, Autoritätssucht, Angst vor Verantwortung, mystischer Sehnsucht, sexuellem Elend, neurotisch-hilfloser Rebellion ebenso wie krankhaft-widernatürlicher Duldsamkeit. In seinen Überlegungen darüber schreibt er von einer Entfremdung des Menschen seiner eigenen Natur gegenüber und stellt fest, dass in Stadien der Menschheitsgeschichte, noch vor der Entwicklung des Patriarchats, eine solche nicht zu existieren scheint (Reich 1987, 16). Reich setzt sich also wie kein anderer davor mit Themen auseinander, die erstmals die Rolle der Frau in einer männerorientierten Welt in Frage stellen. Die bloße Existenz weiblicher Sexualität und weiblichen Lustempfindens werde von jeher ignoriert, unter den Tisch gekehrt oder gar als das Böse schlechthin gewertet. Schon Pythagoras trifft eine Unterscheidung in gute und böse Geschlechter:

„Es gibt ein gutes Prinzip, das die Ordnung, das Licht und den Mann geschaffen hat, und ein böses Prinzip, das das Chaos, die Finsternis und die Frau geschaffen hat.“ (Beauvoir 2011, 107)

Durch solche Aussagen tragen Männer mit einer gewissen geschichtlichen oder philosophischen Wichtigkeit und Tragweite über die Jahrhunderte hinweg zur Degradierung der Frau wesentlich bei. Dazu gesellt sich auch Friedrich Nietzsche, der sich im Jahr 1886 über Frauen, die wissenschaftliche Ambitionen haben, folgendermaßen äußert:

„Wenn ein Weib gelehrte Neigungen hat, so ist gewöhnlich etwas in ihrer Geschlechtlichkeit nicht in Ordnung. Schon Unfruchtbarkeit disponiert zu einer

gewissen Männlichkeit des Geschmacks; der Mann ist nämlich, mit Verlaub, „das unfruchtbare Tier.“ (Nietzsche 1999, 71)

Auch die Psychoanalytikerin Helene Deutsch unterstützt gewissermaßen mit ihrem Buch *Psychoanalyse der weiblichen Sexualfunktionen*, das 1925 von Sigmund Freud herausgegeben wird, ein diskriminierendes, männlich dominiertes Frauenbild. Sie baut ihre Thesen auf Freuds psychoanalytische Konzepte (wie etwa den Ödipuskomplex) und nimmt diese als gegeben hin. Obgleich ihr Aufsatz ein Versuch ist, der Frau einen gesonderten Platz in der Analyse einzuräumen, gelingt es ihr nicht, eine gewisse Verbahrheit in Bezug auf weibliche Sexualität und geistige Fähigkeiten wegzulassen. So schreibt sie zum Beispiel:

„Wohl ist das sporadische Auftreten einzelner weiblicher Individuen, deren geistige Leistungen ganz originell und vollwertig sind, nicht zu leugnen; wir trachten aber, unvoreingenommen psychologisch zu verstehen, warum dies nur in Ausnahmefällen möglich ist. [...] Es ist dies jener Typus, der auf die narzisstische Kränkung des Penisverlustes in der Pubertät mit einer Art Verlegung „von unten nach oben“ reagiert hat und sich das mangelnde Organ durch die Überwertung des Intellekts ersetzt.“ (Deutsch 1925, 35)

Einige Aspekte ihrer Gedanken, wie etwa das Eingeständnis, dass gewisse Schwierigkeiten, die Frauen mit ihrer sexuellen Identität haben, von kulturellen Bedingungen herkommen und Verbote, sexuelle Befriedigung zu erfahren wie z.B. das Verbot, vor der Ehe Geschlechtsverkehr zu praktizieren, einen normalen Zugang zur Sexualität, der frei von Schuldgefühlen ist, praktisch unmöglich machen, könnte man als fortschrittlich betrachten. Trotzdem steht ihre Arbeit unter einer Grundaussage, die aus heutiger Sicht indiskutabel erscheint. Sie nimmt an, dass der Geburtsakt die Akme (den Gipfelpunkt) der sexuellen Lust darstellt. (Deutsch 1925, 67)

Ansichten über Frauen und die Geschlechter allgemein wie die von Deutsch, Nietzsche oder Pythagoras sind freilich immer im historischen Kontext ihrer Zeit zu lesen, umso wichtiger erscheint es mir, die Menschen herauszustreichen, die sich über die jeweils herrschenden Konventionen hinwegsetzen und mutig versuchen, neue Blickwinkel zu schaffen.

Selbst wenn Wilhelm Reich nicht so detailliert auf die physischen Gegebenheiten der Frau eingeht wie Helene Deutsch, sind es doch die Inhalte, die entscheidend sind für ein Vorankommen und ein Ausbrechen aus alten, für eine freie sexuelle Entwicklung schädlichen Mustern.

Reich soll, so sehr er auch von seinen Zeitgenossen für seine Arbeit kritisiert wird, vor allem von Freud selbst, äußerst wichtig für die Entwicklung des feministischen Gedankenguts werden und erst im Nachhinein dafür Anerkennung erlangen. Auch für die Inhalte der sogenannten „sexuellen Revolution“ in den Vereinigten Staaten der 60er Jahre werden Reichs Schriften nach seinem Ableben zu Rate gezogen. Man könnte sogar vermuten, dass der Begriff „sexuelle Revolution“ auf ihn zurückgeht (Williams 2008, 8), veröffentlicht er doch im Jahr 1945 sein Buch *The Sexual Revolution*, die Übersetzung seines Werkes *Die Sexualität im Kulturkampf* von 1936, und bringt hiermit seine Theorien über die verlogene Sexualmoral und die Unterdrückung der vitalen sexuellen Triebe einer größeren englischsprachigen Leserschaft näher. Abseits seiner sehr umstrittenen, jedoch teilweise durchaus einleuchtenden Orgasmustheorie, die besagt, dass jedes psychische Gebrechen eine Folge einer Orgasmusstörung sei, erschließen sich erst bei genauerem Lesen seiner Ideen die tieferen Zusammenhänge mit der Menschheitsgeschichte, die aus einer falschen Entwicklung heraus zu einem unnatürlichen Umgang mit Sexualität im Allgemeinen führen musste.

Wie Friedrich Nietzsche (Nietzsche 1999, 79) geht auch Reich davon aus, dass Moral und Natur nicht vereinbar sind und fordert eine von den vorgegebenen Moralvorstellungen unabhängige Selbststeuerung.

„Die Moral funktioniert als Pflicht. Sie ist mit natürlicher Triebbefriedigung unvereinbar. Die Selbststeuerung folgt den natürlichen Gesetzen der Lust und ist mit natürlichen Trieben nicht nur vereinbar, sondern vielmehr funktionell identisch. Die moralische Regulierung schafft einen scharfen, unauflösbaren seelischen Widerspruch, den der *Natur contra Moral*.

[...] Die Selbststeuerung funktioniert in einem steten Wechsel von Spannung und Entspannung, liegt somit im Bereiche aller natürlichen Funktionen.“ (Reich 1987, 139)

Ganz bewusst stellt er sich damit gegen die Wertvorstellungen seiner Zeit und kritisiert die Gesellschaftsform, in der er lebt, aufs Heftigste:

„Die gesunde, durch Selbststeuerung bestimmte Struktur passt sich dem irrationalen Teil der Welt nicht an und setzt ihr natürliches Recht durch. Sie erscheint dem neurotischen Moralisten krank und dissozial, ist jedoch in Wirklichkeit zu dissozialen Handlungen unfähig. Sie entwickelt ein natürliches Selbstbewusstsein, gegründet auf sexueller Potenz. Die moralische Struktur ist genital regelmäßig schwach und daher genötigt, ständig zu kompensieren, das heißt, ein falsches, steifes Selbstgefühl zu entwickeln.“ (Reich 1987, 139)

Indem er sagt, dass diese gesellschaftlichen Strukturen zu einem falschen Selbstbild des Individuums führen, begreift Wilhelm Reich den wesentlichen Punkt der problematischen sexuellen Identitätsfindung bei Frauen. Wie kann eine Frau oder ein Mädchen mit ihrer Sexualität im Reinen sein, wenn sie doch von jeher erlernte, dass ihre sexuellen Gefühle, ihre empfundene Lust, moralisch verwerflich seien? Auch wenn Reich sich diese Frage vor hundert Jahren gestellt hat, ist sie leider bis heute aktuell. Die Sexualität und die Lust der Frau unterliegen nach wie vor in vielen Teilen der Welt einer Verleugnung und Unterdrückung von außen und unbewusst von innen, die dazu führt, dass Frauen nicht auf natürlichem Wege ihre Identität - wenn man annimmt, dass die Sexualität ein wesentlicher Teil davon ist - entwickeln können.

Reichs Thesen geben darüber Aufschluss, wie es zu diesem unnatürlichen, mit Schuld behafteten Umgang mit Sexualität kommt und nennt dabei zum Beispiel den Onaniekonflikt bei Jugendlichen, in diesem Fall bei beiden Geschlechtern.

„Die Jugend erkrankt an ihren Onaniekonflikten. Nur Selbstbefriedigung ohne Schuldgefühle ist nicht gesundheitsschädlich. Die Jugend hat ein Recht auf ein glückliches Geschlechtsleben unter den besten Bedingungen. Sexuelle Abstinenz ist auf Dauer unbedingt schädlich. Krankhafte Fantasien verschwinden nur bei befriedigendem Geschlechtsleben. Kämpft um dieses Recht!“ (Reich 1987, 186)

Er wettet hier gegen die vorherrschende Meinung seiner Zeit, dass Selbstbefriedigung etwas Schmutziges und Schlechtes und in jedem Fall zu Vermeidendes sei, denn mit dieser Versagung wird der Grundstein zur sexuellen Verklemmtheit und generell zur Angst vor Sexualität gelegt.

„Ist der körperlichen Sexualerregung der Weg zur Wahrnehmung und Abfuhr gesperrt, so verwandelt sie sich in Angst.“ (Reich 1987, 103)

4.2.1. Die Verkenennung Reichs

Vor allem sein Lehrer Sigmund Freud wendet sich von Reich ab, nachdem dieser unbeirrt seine Meinungen vertritt und veröffentlicht. Da er mit seiner Orgasmustheorie Freuds noch nicht veröffentlichter Neurosenlehre in die Quere gekommen ist, verhindert Freud eine weitere Karriere Reichs als angesehener Gelehrter des engeren Psychoanalytikerkreises, der sogenannten *Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung*, und schließt ihn 1934, scheinbar ohne jede sachliche Auseinandersetzung, aus diesem aus (Schlegel 1972, 52).

Reich macht sich auch auf politischer Ebene seine Gedanken, tritt 1927 der kommunistischen Partei Österreichs bei und eröffnet mit anderen kommunistischen oder sozialdemokratischen Ärzten in verschiedenen Stadtteilen Wiens Sexualberatungsstellen. Reich misst der Sexualität und Liebe eine so große gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung bei, dass seine politische Aussage lautet: „Allgemeines kulturelles und im Besonderen sexuelles Glück müsse der eigentliche Inhalt des Lebens und das Ziel einer praktischen Volkspolitik sein“ (Reich 1987, 160). Seine politischen Anschauungen verknüpft er gleichsam mit seinen psychotheoretischen Thesen und erkennt einen fundamentalen Zusammenhang zwischen autoritärer Triebunterdrückung und faschistischer Ideologie. Die patriarchalische (Zwangs-)Familie als Keimzelle des Staates schaffe die Charaktere, die sich der repressiven Ordnung trotz Not und Erniedrigung unterwerfen würden (Schlegel 1972, 60).

Mit dem heutigen geschichtlichen Hintergrundwissen ist es nicht verwunderlich, dass Reich 1933 vor den Nationalsozialisten fliehen muss und seine Bücher zur Zeit des Hitlerregimes in Deutschland verbrannt werden.

Zwanzig Jahre später werden seine Bücher noch ein weiteres Mal Opfer des Feuers und dies geschieht wieder aus einer fragwürdigen politischen Entscheidung heraus. In den fünfziger Jahren lebt Wilhelm Reich im Exil in den USA, wo er ein Labor eingerichtet hat, in dem er wissenschaftliche Forschungen zu biophysikalischen Energieströmungen, die er „Orgonakkumulatoren“ nennt und die bei der Entwicklung einer neuen Therapieform helfen sollen, durchführt.

Eine gerichtliche Verordnung hält Reich 1955 dazu an, alle Geräte zur Herstellung der „Orgonakkumulatoren“ sowie alle seine Schriften und Bücher selbst zu vernichten. Die Tatsache, dass er sich weigert dies zu tun, führt dazu, dass er eine zweijährige Haftstrafe antreten muss, wobei er während der Haft im Jahr 1957 verstirbt. Interessanterweise legt er in seinem Testament fest, dass sein Nachlass erst fünfzig Jahre nach seinem Tod der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden darf. Somit werden jegliche Dokumente tatsächlich erst 2007 von der Bibliothek der Harvard University Medical School für wissenschaftliche Studien freigegeben.⁸

Der Verlauf der Rezeption von Reichs Arbeit ist wohl bezeichnend dafür, welche große Angst die Menschen vor einem Umbruch, vor einer „neuen Aufklärung“ wohl gehabt haben müssen. Die Methoden der Unterdrückung, Verleugnung und Geheimhaltung von Wahrheiten sind zahlreich. Die Furcht davor sich einzugestehen, dass die Realität eine andere ist als die bisher geglaubte, ist übermächtig und eine Lüge zu leben dem Menschen scheinbar ein Leichteres als seine Schwächen zuzugeben.

Auch wenn Michel Foucault „eine Ängstlichkeit unter den großen Ausbrüchen Reichs“ (Foucault 1983, 13) erkennen mag, sind es eben gerade diese „großen Ausbrüche“, die zeigen, dass Reich ein Mann ist, der sich über die gängigen Konventionen hinwegsetzt, um mit idealistischem Mut zu versuchen, eine ganze Gesellschaft aufzurütteln.

Was Freud und Reich gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass sie Pionierarbeit in einem vorher fast unangetasteten Sektor der Psychologie leisten, jeder zu seiner Zeit und in seinem Umfeld. Dass der Sexualität endlich die wichtige Bedeutung zugemessen wird, die sie verdient, ist unumgänglich wegbereitend für eine Entwicklung im 20. Jahrhundert, die eine Diskussion über Geschlechterrollen und die Gleichberechtigung von Frau und Mann überhaupt erst möglich machen.

Natürlich gibt es viele weitere Philosophen, Wissenschaftler, Autoren etc., die wichtige und einflussreiche Impulse liefern, die den Weg zu einer Debatte über einen offenen Umgang mit Sexualität ebnen.

Ein Marquis de Sade etwa ist mit seinem Werk *Die 120 Tage von Sodom* einer grausamen Geschichte, in der er alle sexuellen Perversionen, alle pathologischen

⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Reich. Zugriff: 6.12.2011

Formen der Lust, die durch die Herrschaft von Menschen über andere auftreten, detailliert beschreibt, seiner Zeit voraus. Er schafft mit dieser Novelle, die er etwa 1782 bis 1785 verfasst, ein bis dato nicht dagewesenes Dokument an Radikalität und Provokation. Herauszulesen ist eine harsche Kritik an den Idealen der Aufklärung, die er für naiv und realitätsfremd hält. Er stellt sich damit gegen die damalige Gesellschaft und versucht ihr einen Spiegel vorzuhalten, indem er seine „Helden“, die vier reichen, abgrundtief brutalen Libertines, als Repräsentanten des Ständesystems einsetzt und somit klar macht, dass seine Sympathie für diese Gesellschaftsschicht eher begrenzt ist (Lely 2001).

Mit diesem skandalumwitterten literarischen Dokument über die tiefen Abgründe der menschlichen Sexualität greift de Sade Freuds Auflistung der Perversionen vor und ist somit unbedingt als einer der Pioniere der Erforschung der Sexualität einzureihen.

Mein Interesse gilt in der vorliegenden Diplomarbeit also Menschen, die sich mit der menschlichen Sexualität, losgelöst von Tabus und Scham, beschäftigen und dabei mit ihren Thesen, Schriften und künstlerischen Ausdrucksformen nicht davor zurückschrecken, gewisse Grenzen der Gesellschaft, in der sie leben, zu überschreiten. Der Grund, wieso ich mich in meiner Arbeit mit der Regisseurin Catherine Breillat beschäftige, ist jener, dass auch sie mit ihren Filmen einen wichtigen Teil zum Begreifen der, in ihrem Fall ausschließlich weiblichen, Sexualität beiträgt. Sie gewährt darin intime Einblicke in das Leben junger Frauen und möchte mit ihrer Fähigkeit, Frauen auf völlig andere Weise in Szene zu setzen als es etwa das klassische Hollywoodkino forciert, das Frauenbild verändernde Einsichten erreichen.

So wie sich das vergangene Kapitel mit psychologischen Erkenntnissen zum Thema „*Weibliche Sexualität*“ auseinandersetzt, sollen nun im nächsten Kapitel einige philosophische Ansätze dazu beschrieben werden.

5. PHILOSOPHISCHE ANSÄTZE ZUR SEXUELLEN IDENTITÄT

In diesem Kapitel werden Überlegungen der Philosophen Simone de Beauvoir und Michel Foucault herangezogen die sich mit der weiblichen sexuellen Identität, der Rolle der Frau in der Gesellschaft und dem Umgang mit der menschlichen Sexualität allgemein auseinandersetzen. Die Erkenntnisse der Kapitel vier und fünf mögen als Vorbereitung auf die späteren Filmanalysen der Filme von Catherine Breillat gelesen werden. Ohne ein Wissen darüber, dass es konkrete theoretische Anhaltspunkte für die Problematik gibt, die Frauen mit ihrer sexuellen Identität haben, ohne eine Sensibilisierung der weiblichen Körperlichkeit gegenüber, die letztlich frei von Ekel und Scheu existieren soll, wäre es schwierig, diese Filme zu verstehen.

Catherine Breillat setzt ihre weiblichen Charaktere in eine Welt, in der gelebte weibliche Sexualität noch immer mit dem Gefühl von Schuld und Scham einhergeht, und in der das Beziehungsgefüge zwischen Mann und Frau von Machtverhältnissen dominiert ist. Die enge Beziehung, die Liebe, Sex und Macht miteinander verbindet - fast so, als ob die Liebe dieses Kräfteressen brauche wie der Mensch die Luft zum Atmen - ist das „Überthema“ in Breillats Filmen.

5.1. Simone de Beauvoir- Die Frau als „das andere Geschlecht“

Simone de Beauvoir (1908 – 1986) schreibt in ihrem Buch *Das andere Geschlecht* 1949 über die Frau als „das Andere“ und rollt darin geschichtliches, biologisches, psychologisches sowie mythisches Wissen zugunsten des weiblichen Geschlechts auf. Ihr Buch wird als Meilenstein der feministischen Literatur gewertet; viele Philosophen und Intellektuelle der Gegenwart wie etwa Judith Butler sowie Filmtheoretikerinnen wie Molly Haskell oder Liz Constable berufen sich noch heute auf einige ihrer Inhalte. Beauvoir spricht als erste eine Grundlage der Gender Studies⁹ aus:

⁹ **Gender Studies** bezeichnet ein wissenschaftliches Feld, in dem es um die Analyse der Entstehung, der Relevanz, der Geschichte und der Praxis der Geschlechterdifferenz geht. Es gibt zwei Richtungen der Gender Studies, wobei sich die eine mit

„Nicht jeder weibliche Mensch ist zwangsläufig eine Frau. [...]

Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es.“ (Beauvoir 2011, 9)

Beauvoir geht grundlegend auf die Fragen ein, ob und warum es überhaupt ein Frauenproblem gibt und wie es dazu kommen kann, dass die Frau sich als das unwesentliche Geschlecht sieht.

„Wie kommt es, dass diese Welt immer den Männern gehört hat und dass die Dinge erst heute anfangen sich zu verändern?“ (Beauvoir 2011, 18)

Sie konstatiert, dass die Menschheit männlich sei und dass der Mann die Frau nicht als solche definiert, sondern immer im Vergleich zu sich selbst und niemals als autonomes Wesen (Beauvoir 2011, 12). Den Ursprung dieses Ungleichgewichts der Geschlechter vermutet sie im sich durchsetzenden Patriarchat.

„Der Triumph des Patriarchats war weder ein Zufall noch das Ergebnis eines gewaltsamen Aufstandes. Von Beginn der Menschheit an hat der biologische Vorteil den Männern erlaubt, sich allein als souveräne Subjekte zu behaupten. Sie haben nie auf diesen Vorteil verzichtet. Teilweise haben sie ihre Existenz in der Natur und in der Frau entfremdet, aber anschließend haben sie sie zurückerobert. Dazu verurteilt, die Rolle des Anderen zu spielen, war die Frau auch dazu verurteilt, eine nur unsichere Macht zu besitzen: ob Sklavin oder Idol, nie hat sie ihr Los gewählt. [...] der Platz der Frau in der Gesellschaft ist immer der, den der Mann ihr zuweist. Zu keiner Zeit hat sie ihr eigenes Gesetz vorgeschrieben.“ (Beauvoir 2011, 103)

Beauvoir schreibt dem Mann die Rolle des Unterdrückers zu, der nicht dazu imstande ist, die Frau als ebenbürtig zu akzeptieren, da sie in seinen Augen immer die Dimension des Anderen behält (Beauvoir 2011, 104).

Möglicherweise lässt sich hier eine Antwort darauf erkennen, wieso die Frau Schwierigkeiten mit der eigenen Identität hat: sie hat gelernt, dass es ihr nicht möglich ist, ihre Identität selbst zu definieren, sondern immer nur im Verhältnis zum und vorgegeben vom Mann.

Völlig konträr zu Beauvoirs Theorie „der Rolle des Anderen“, welche die Frau aus einer historischen Entwicklung gewinnt, sieht Friedrich Nietzsche die Rolle der Frau in der Gesellschaft. Er schreibt, dass das „Weib“ aus einem Instinkt heraus die „zweite Rolle“ (Nietzsche 1999, 71) oder mit anderen Worten die Nebenrolle einnimmt und nimmt somit die durchaus frauenfeindliche Freudsche Aussage „Anatomie ist Schicksal“ (Freud 1983) vorweg.

Dass Frauen praktisch als das Andere konstituiert worden sind, führt Simone de Beauvoir darauf zurück, dass die gesamte Geschichte von Männern geschrieben wurde und dass diese es seit den frühesten Zeiten des Patriarchats für nützlich befunden haben, die Frau in einem Zustand von Abhängigkeit zu halten (Beauvoir 2011, 190). Diese Hörigkeit dem sogenannten starken Geschlecht gegenüber sei immer dann am schädlichsten, je mehr Besitz der Mann habe, da die finanzielle und damit auch existentielle Abhängigkeit den größten Raum für Unterdrückung liefere. Beauvoir räumt damit dem Beginn der Öffnung des Arbeitsmarktes für die Frau äußerste Wichtigkeit für die Entwicklung ihrer Autonomie ein. Als bedeutende Errungenschaften für die Selbstbestimmung der Frau sieht sie somit einerseits den Sozialismus, das Aufkommen des Maschinenzeitalters, das die Emanzipation der Arbeiterklasse und in Wechselwirkung die der Frau begünstigt, und andererseits die Fortschritte in der Fortpflanzungsverhütung, denen sie eine ungeheure Relevanz beimisst. Die Frau hat nun die Möglichkeit die Zahl ihrer Schwangerschaften einzuschränken und kann sie vernünftig in ihr Leben einbauen, anstatt ihre Sklavin zu sein (Beauvoir 2011, 167). Die Einführung der Antibabypille im Jahr 1960 gestattet der Frau trotz der Einwände der in unseren Breiten sehr einflussreichen römisch-katholischen Kirche, deren Moralvorstellung vorschreibt, (eheliche) sexuelle Handlungen seien ausschließlich dann sittlich gut, wenn sie für die „Weitergabe des Lebens“ offen blieben,¹⁰ eine bis dato ungeahnte Form der Selbstbestimmung und ist somit ein enorm wichtiges Puzzleteil im Fortschritt der Emanzipation der Frau.

Nun geht es aber bei der Gleichstellung der Frau dem Mann gegenüber nicht nur um die Angleichung politischer Rechte oder um gleiche Voraussetzungen am Arbeitsplatz. Auch wenn diese Ziele bis heute nicht hundertprozentig erreicht sind, scheinen sie leichter umsetzbar zu sein als die Gleichberechtigung auf sexueller Ebene. Weibliche sexuelle Lust und weibliche Sinnlichkeit sind heute nach wie vor oft

¹⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Antibabypille>. Zugriff: 12.01.2012

noch Tabuthemen, während Männer einen meist lockereren Umgang mit ihrer Sexualität pflegen. Wie viel Verantwortung an dieser Entwicklung kann man nun aber dem Mann vorwerfen und wie viel Schuld hat die Frau vielleicht selbst daran?

„Stärke und Schwäche sind relative Begriffe. Stärke ausüben kann nur der, dem sich ein anderer als schwächer anbietet.“ (Schmid 1989, 218)

5.1.1. Machtstrukturen der Geschlechter

Gertrud A. Schmid schreibt in einem Beitrag zur Sexualforschung über Stärke und Schwäche der Geschlechter. Sie sieht in der sexuellen Anziehungskraft, die die Frau auf den Mann ausübt, eine große Macht, die aber gleichzeitig Angst und sich daraus ergebend eine Art Hass beim Mann schürt. Um das männliche Selbstbewusstsein, das von der Existenz dieser Macht so sehr erschüttert wird, wieder herzustellen, gebe es nur eine Möglichkeit: die Frau zu entwürdigen und zu unterdrücken (Schmid 1989, 218).

„Der Körper der Frau wurde zu ihrem Schicksal.“ (Schmid 1989, 218)

Schmid erklärt sich also den heute noch unnatürlichen und verkrampften Umgang von Frauen mit ihrer Sexualität damit, dass weibliche Empfindungen wie sexuelles Begehren, Lust, das Verlangen nach Autonomie und persönlicher Entfaltung seit jeher, zumindest seit die Gesellschaftsform eine patriarchalische ist, verboten und verleugnet wurden. Auch Simone de Beauvoir sucht nach einer Antwort auf die Frage, wie es dazu kommen kann, dass

„[...] zwischen den Geschlechtern die Wechselseitigkeit nicht hergestellt worden ist, dass der eine der beiden Begriffe sich als der einzig wesentliche behauptet hat und jede Relativität in Bezug auf sein Korrelat verleugnet, indem er dieses als die Alterität schlechthin definiert? Wieso fechten die Frauen die männliche Selbstherrlichkeit nicht an? Kein Subjekt versteht sich ohnedies als das Unwesentliche. [...] Woher kommt diese Unterwerfung der Frau?“ (Beauvoir 2011, 14)

Beauvoir ist der Meinung, die Entwicklung der Menschheit hätte entscheidend anders verlaufen können, wenn die Existenz des weiblichen Begehrens schon immer als ursprüngliche und natürliche Gegebenheit betrachtet worden wäre.

5.2. Michel Foucault - Die Unterdrückung der Sexualität

Der Philosoph Michel Foucault setzt sich 1976 in seinem Werk „Der Wille zum Wissen“ ebenfalls mit der Entwicklung der westlichen Gesellschaft und den Begriffen Macht und Sexualität auseinander und stellt die Frage, ob es der Gesellschaft bereits gelungen sei, sich von den letzten zwei Jahrhunderten, in denen die Geschichte der Sexualität hauptsächlich als Chronik einer zunehmenden Unterdrückung gelesen werden müsse, loszulösen (Foucault 1983, 12). Zu Beginn seiner Abhandlung fordert er eine Befreiung von der Repression, die er als die seit dem klassischen Zeitalter grundlegende Form der Verbindung von Macht, Wissen und Sexualität erkennt.

„Es braucht dazu nicht weniger als eine Überschreitung der Gesetze, eine Aufhebung der Verbote, einen Einbruch der Rede, eine Wiederherstellung der Lust im Wirklichen und eine vollkommen neue Ökonomie in den Mechanismen der Macht.“ (Foucault 1983, 13)

Die Repressionshypothese, die besagt, dass Sexualität in der abendländischen Gesellschaft ständig unterdrückt wurde, sieht Foucault im weiteren Verlauf seines Buches in ambivalenter Weise. Er stellt fest, dass gerade in den Zeiten großer Unterdrückung besonders intensiv über Sex geredet werde und ein ausgeprägtes Interesse daran herrsche. Foucault stellt aber nicht die historisch nachweisbaren Ausformungen und Folgen sexueller Unterdrückung in Frage, sondern zweifelt daran, dass der gegen die Unterdrückung gerichtete kritische Diskurs den Lauf eines bis dahin unangefochtenen funktionierenden Machtmechanismus unterbrechen könne. Zudem glaubt er nicht an einen historischen Bruch zwischen dem Zeitalter der Repression und der kritischen Analyse der Repression. (Foucault 1983, 18) Seine

Kritik richtet sich dabei gegen die Sexualanalytik und die pathologische Katalogisierung von Sexualpraktiken und somit unter anderem vor allem gegen Freud.

„[...] Dafür ist allerdings jetzt die Medizin gewaltsam in die Lüste des Paares eingedrungen: Sie hat eine organische, funktionelle oder geistige Pathologie erfunden, die angeblich aus den „unvollständigen“ sexuellen Praktiken hervorgeht; sie hat mit großer Sorgfalt alle damit verbundenen Lüste bestimmt und in die „Entwicklung“ und die „Störungen“ des Tierlebens eingereiht. Sie hat ihre Verwaltung übernommen.“ (Foucault 1983, 45)

Foucault sucht nach Gründen, warum die Sexualität in der zeitgenössischen Gesellschaft fortwährend hervorgerufen wird, anstatt unterdrückt zu werden. Er erkennt in den neuen Machtprozeduren, die sich im Laufe des klassischen Zeitalters entwickelt haben und im 19. Jahrhundert voll eingesetzt wurden, die Ursache für den vermehrten Drang, Sexualität bis ins kleinste Detail zu analysieren. Was ihm dabei widersinnig erscheint, ist die Tatsache, dass der in Gesellschaft und Medien inflationär gewordene Diskurs über Sexualität paradoxerweise dazu dient, Sexualität zu regulieren.¹¹ Laut Foucault heizen Verbote und Tabuisierung von Sexualität eher das Sprechen darüber an.

“For Foucault, a belief in the power of sexual „permissiveness“ is wrongheaded, as it leads to the same compulsory production of sexual representation and, concomitantly, of sexual knowledge as its apparent opposite: a belief in a repressed or perverted sexuality that needs to be “freed up” and appropriately channelled by the medical and psychological discourses.” (Downing 2004, 266)

Spielt das Sprechen über Sexualität wirklich ihrer Unterdrückung zu? In den Filmen Catherine Breillats wird Sexualität sowohl häufig besprochen, ob nun in innerer Monologform oder als Dialog, als auch intensiv bildlich dargestellt.

Foucaults These sehe ich im krassen Gegensatz zu Breillats Arbeit, die das heikle Thema lediglich anspricht und keineswegs zerredet. Breillats Intention ist es gewiss nicht, Sexualität zu tabuisieren, sondern im Gegenteil, die bestehenden Tabus aufzubrechen. Im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit werde ich intensiv darauf

¹¹ <http://www.3kmodels.com/michel-foucault>. Zugriff: 07.06.2011

eingehen, mit welchen filmischen Mitteln Breillat versucht, Grenzen zu überschreiten, um bisher Unsichtbares sichtbar zu machen.

6. FILMANALYSE

6.1. Une Vraie Jeune Fille

“...an uncomfortably physical account of a young girl’s sexual awakening.” (Secher 2008)

Catherine Breillat dreht ihren ersten Film 1976 nach der Vorlage ihres eigenen Romans *Le Soupirail*. Der Film ist für die damalige Zeit sehr freizügig, was dazu führt, dass er sofort nach der offiziellen Premiere Opfer der Zensur wird und bis zum Jahr 2000 im Zuge der Veröffentlichung von *Romance* nicht gezeigt werden darf (Johnson 2004). Breillat selbst versucht die Zensurwächter davon zu überzeugen, dass der Film nicht etwa den Zweck habe, sexuell animierend zu wirken, sondern im Gegenteil ein Film sei, der die Schamgefühle, die Sexualität beeinflussen, zum Thema habe. Obwohl es ihr sogar teilweise gelingt, die Mitglieder der Zensur umzustimmen, sind sowohl die Majorität der öffentlichen Meinung als auch die Kritiker und Filmverleiher nicht auf ihrer Seite und empfinden den Film als inakzeptabel für den allgemeinen Geschmack der Zeit (Johnson 2004). Da von der Filmpremiere 1976 kaum Kritiken zu existieren scheinen, vermutlich zusammenhängend mit der raschen Verbannung des Films, kann man nur erahnen, dass es die unverblünte Darstellungsweise und die teilweise grotesken Bilder waren, die Breillats Erstlingswerk auf solche Ablehnung stoßen ließen.

Ein hartes Schicksal, das diesem Film widerfährt, wenn man bedenkt, dass zur selben Zeit ebenfalls delicate Filme wie *In the Realm of the Senses* (Nagisa Oshima, Japan 1976), *Saló, or the 120 Days of Sodom* (Pier Paolo Pasolini, Italien / Frankreich 1975) und *Last Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, Frankreich / Italien 1972) die Prüfung der Zensur bestehen.

6.1.1. Handlung

Bei der Analyse dieses Films steht die detaillierte Handlung nicht so sehr im Vordergrund wie die Aussagen einzelner Szenen, weshalb ich im Folgenden nur kurz auf den Inhalt eingehe.

Une vraie jeune fille handelt von der vierzehnjährigen Internatsschülerin Alice (*Charlotte Alexandra*), die Mitte der 70er Jahre ihre Sommerferien eher unfreiwillig im ländlichen Elternhaus mitten in der französischen Provinz verbringen muss. Um der Langeweile und der unangenehmen Stimmung zwischen den einzelnen Familienmitgliedern zu entfliehen, widmet sie sich ausgiebig der Erforschung ihres zunehmend reifenden weiblichen Körpers sowie Radausflügen zum abseits gelegenen Sägewerk ihres Vaters, wo der junge Angestellte Jim ihre Aufmerksamkeit erregt. Sie beobachtet ihn und gibt sich sexuellen Fantasien mit ihm hin. Später verabreden die beiden sich mehrmals, werden intim, jedoch ohne den endgültigen Geschlechtsverkehr zu vollziehen. In einer Nacht, in der Jim sie besuchen soll, damit „sie es endlich tun können“, tötet ihn die vom Vater im Feld aufgestellte Wildschweinfalle.

6.1.2. Filmische Umsetzung der sexuellen Identitätssuche

Anhand der folgenden Ausführungen möchte ich aufzeigen, mit welchen filmischen Mitteln Catherine Breillat das Thema des Films, nämlich die Reise eines jungen Mädchens, das nach seiner sexuellen Identität sucht, umsetzt.

Breillat überschreitet in diesem Film Grenzen, nicht nur weil sie Geschlechtsorgane explizit filmt, sondern vor allem, weil sie eine junge Frau in ihrem kompletten körperlich menschlichen Dasein zeigt, mit allem, was dazu gehört. Es werden sozusagen alle Körperfunktionen thematisiert, für deren bloße Existenz man sich im Normalfall als Frau eher schämt (Beauvoir 2011, 53). Breillat zeigt unter anderem

Körperausscheidungen wie Urin, Kot, Menstruationsblut, Scheidenflüssigkeit, Ohrenschmalz und Erbrochenes. In einem Interview sagt sie:

“The esthetic code we are taught says everything organic is horrifying, everything slimy, too, organic secretions. It’s something that shouldn’t exit. It exits, and we all know it. That’s the link. There is this whole conspiracy of the human race, and at the same time, is it a conspiracy? Should it not be hidden, because it’s initiatory, in reality. It’s a path, and on it we move away from society, which its concept of decency which negates the sexual body, as if the sexual body were horrible, to seeing the sexual body free from obscenity.” (Gaillac- Morgue 2004)

Mit der filmischen Abbildung der menschlichen Ausscheidungsprodukte greift Breillat indirekt ein wesentliches Produkt des patriarchalischen Gesellschaftskonstrukts auf, nämlich die Scham und Verleugnung von den Wahrheiten der menschlichen Anatomie, mit denen eigentlich jeder Mensch im täglichen Leben konfrontiert ist. Wie bereits anhand von Beauvoirs oder Reichs Thesen erörtert, legt die Etablierung des Patriarchats den Grundstein für diese negativ behafteten Gefühle dem eigenen Körper gegenüber. Man könnte also der Figur Alice eine gewisse transgressive Vorbildwirkung zuschreiben, denn sie verleugnet ihre Körperauswürfe keineswegs, sondern spielt im wahrsten Sinne des Wortes mit ihnen. So schreibt sie etwa mit ihrer Scheidenflüssigkeit auf dem Zeigefinger ihren Namen auf einen Spiegel und ein anderes Mal benutzt sie ihr Ohrenschmalz als Tintenersatz. Sie entdeckt ihren Körper und ihre erwachte Libido in exzessiver Weise.

Breillat zeigt die junge Alice in einer Phase ihres Lebens, die für die meisten Menschen, ob für Frau oder Mann, eine der schwierigsten ist. In einem Interview gibt Breillat einen Einblick über ihre eigene problematische Pubertät:

“Well, when you're a girl, and you go through puberty at a very young age, like eleven or so, mentally you're still a little girl, although suddenly, physiologically, you've supposedly become a woman. From that moment on, you feel that you are subjected to a wave of suspicion, but you don't understand what it is you're being suspected of. I started menstruating when I was ten or eleven, my breasts were a size thirty-six. Suddenly you're deprived of freedom and, even worse, you're deprived of dignity. As far as sexuality and women's sexuality in particular are concerned, women are given an image of themselves that has lost its dignity. I've never believed that that person

was me. I need to be able to look at myself in a mirror, and that image does not suit me.” (Sklar 1999)

Une vraie jeune fille sowie ihre späteren Werke *36 Fillettes* und *À ma soeur* scheinen letztlich aus einem Drang der Autorin zu entstehen, ihre eigene Pubertät zu verarbeiten. Die Pubertät, die Zeit in der sich Körper und Gefühle rasant verändern, ist eine aufreibende und zugleich intensive und aufregende Zeit, eine Zeit der Rebellion, und ist auch jene Zeit, in der sich der Mensch seiner Sexualität zum ersten Mal bewusst wird (Haeberle 1985, 175). Alice entdeckt sich selbst als sexuelles Individuum und lässt keine Gelegenheit aus, um sich ihrer erwachten Sexualität gewahr zu werden. Die Disbalance zwischen Körper und Geist während der Phase der Pubertät, in der das heranwachsende Mädchen weder Kind noch Frau ist, unterstreicht Breillat, indem sie die für ihr Alter körperlich sehr weibliche Alice stets puppenhaft gekleidet darstellt.¹²

“[...] I`m well- developed for my age.”¹³

6.1.2.1. Stille Provokation

Ein weiterer wichtiger Punkt beim Erwachsenwerden ist bekanntlich die Loslösung von den Eltern, die oft mit auflehnendem, rebellischem Verhalten einhergeht (Hurrelmann 1995, 51). Breillat greift dieses Thema auf ihre Art und Weise auf und zwar, indem sie Alices Provokationen gegen ihre Eltern nicht als lauten, frechen Befreiungsschlag, sondern als intimen entfesselnden Kampf für ihre körperliche und geistige Unabhängigkeit inszeniert.

In der ersten Szene nach der Ankunft im Elternhaus sitzen Alice, Mutter und Vater am Tisch und essen Marmeladebrote. Die Stimmung ist kühl und man weiß nicht so recht, was man miteinander reden soll. Wie der Zuseher zuvor von Alices Offstimme

¹² Die Rolle der vierzehnjährigen Alice ist mit der damals 21 Jahre alten Schauspielerin Charlotte Alexandra besetzt, die ausgeprägte weibliche Rundungen aufweist.

¹³ Breillat, Catherine: *Une Vraie Jeune Fille*. Timecode: 0:15:53

erfährt, fühlt sie sich von ihren Eltern unterdrückt, während die Eltern umgekehrt ihre abweisende Haltung nicht verstehen können.

Breillat zeichnet hier eine beklemmende Essensszene, in der über 3 Minuten¹⁴ lang kein Wort fällt. Das unangenehme Schmatzen und Schlürfen der Nachmittagsjause sowie eine herumschwirrende Fliege sind die einzigen Geräusche, die zu hören sind. Der Ekelfaktor wird durch die Kameraarbeit verstärkt, indem Breillat harte Schnitte von einem schmatzenden Familienmitglied zum nächsten in Großaufnahme setzt. Diese kaum erträgliche Stille wird erst dann unterbrochen, als Alice ihren Teelöffel auf den Boden fallen lässt. Der erste fühlbare Kameraschwenk dieser Szene verfolgt Alice dabei, wie sie sich hinunter beugt, um ihn aufzuheben. Die Kamera bleibt unter der Tischkante, während Alice den Löffel in ihre Vagina einführt und schwenkt dann wieder hinauf zu Alices Oberkörper, die nun ihren Tee damit umrührt. Ihr leicht schelmisches Lächeln während dieser Aktion deutet auf eine Art Provokation gegen die elterliche Unterdrückung hin. Selbst wenn die Eltern nicht mitbekommen, was Alice unter dem Tisch treibt, empfindet sie es trotzdem als Triumph für ihre weibliche körperliche Selbstbestimmung. Die Eventualität, dabei entdeckt zu werden, stellt für Alice einen gewissen Reiz dar, was auch eine Szene verdeutlicht, in der sie im Garten vor dem belebten Elternhaus mit heruntergezogener Unterhose umhermarschiert und sich letztlich zum Urinieren auf der Terrasse hinhockt.

Breillat schafft mit Alice einen Charakter, der sich auf der Suche nach seiner sexuellen Identität bewusst dagegen entscheidet, Moralvorstellungen und Schamgefühlen zu unterliegen. Sie probiert sich aus, ihren Körper, ihre Gefühle und überschreitet dabei manchmal die Grenzen dessen, was von der Gesellschaft als „normal“ empfunden wird.

Beispielsweise benimmt sie sich in einer Szene wie ein Huhn und gackert vor ihrem Angebeteten Jim mit einer Feder im Hinterteil umher. Ob diese Szene ihrer Fantasie entspricht oder Teil der eigentlichen Diegese, der Intradiegese (Genette 1998) ist, lässt sich nicht genau bestimmen, jedoch könnte man aufgrund der entsprechenden Stelle in der Romanvorlage vermuten, dass Alice dies wirklich erlebt:

„Apropos, wissen sie eigentlich, dass ich eine gewisse Wolllust empfinde, mir die Federn in den Hintern zu stecken, die ich im Hühnerstall den schwarzen Hühnern

¹⁴ Breillat, Catherine: *Une Vraie Jeune Fille*. Timecode: 00:5:43 – 00:8:44

herausgerissen habe. Manchmal in den After, manchmal woanders hinein. Ich krieche mit hochgeschlagenem Rock auf allen Vieren vor Jim, so dass nur der Hintern nackt ist,

put! put! put!

Und tue so, als wäre ich ein Huhn, so hat er das Recht sich mir zu nähern. [...] Er muss verstehen, dass ich selbst dann, wenn ich mich ihm freiwillig ausliefere, die Stärkere, weil Intelligenter bin.“ (Breillat 2001, 156)

In diesem letzten Satz des Roman auszuges kristallisiert sich ein weiteres Hauptaugenmerk Breillats heraus, nämlich das Problem der Machtgefüge in zwischenmenschlichen Beziehungen. Was in ihrem ersten Film noch eher hintergründig durchsickert, soll in den nachfolgend diskutierten Filmen *Romance* und *Anatomie de L'Enfer* verstärkt thematisiert werden.

In *Une vraie jeune fille* kann man eine Tendenz Breillats, hin zum Thema Macht und Liebe gut daran erkennen, dass Alice immer wieder davon spricht, dass sie sich nicht unterdrücken lassen will, weder von ihren Eltern noch von Jim, ihrem Freund. Sie lässt sich nicht darauf ein, mit Jim zu schlafen, nur weil er es will, sondern bestimmt selbst den Zeitpunkt, an dem es geschehen soll. Gleichzeitig beweist sie sich durch ihre sexuellen Experimente ständig, dass ihre Eltern die Macht über sie längst verloren haben.

In der Romanvorlage zu *Une Vraie Jeune Fille, Le Soupirail* (z. D. Ein Mädchen) bringt Catherine Breillat den Zwiespalt zwischen sexueller Neugier und Schuldbeziehungsweise Schamgefühl, die eigene Sexualität betreffend, auf den Punkt:

„[...] Hierher gehören auch die Hochsitze, die errichtet worden waren, um den Enten aufzulauern, und auf denen ich immer wieder schamhaft und, da sie einzeln und abgeschieden im Wald standen, doppelt geschützt mit natürlichem Interesse meine leuchtend rote Vagina untersuchte und ihre Geheimnisse endlos erforschte, ohne dass mir die geringste Erregung in die Quere kam (eher war das Gegenteil der Fall), denn für mich war es wichtig zu wissen, was ich da hatte, selbst wenn ich angezogen war und zwischen meinen Eltern ging, darin war ich unverbesserlich.“ (Breillat 2001, 149)

Catherine Breillat widmet also ihre filmische sowie schriftstellerische Arbeit stets einer Fragestellung: Wieso ist weibliches sexuelles Verlangen scham- und

schuldbehaftet? Ihre Filme verstehen sich als Versuche, diese inneren Zwänge zu überwinden. Jedoch sieht Breillat die Existenz von Schuld und Scham nicht als das Grundübel der Frauen schlechthin, sondern räumt ihr die Funktion ein, ein legitimes Element in der Gesamtheit der sexuellen Entwicklung zu sein.

„[...] shame functions as an element of experience that can be explored. For Breillat, since shame and other „taboo“ or degraded elements and affects are integral parts of the fullness of sex acts, the exploration and engagement of those elements may themselves work toward restoring “female dignity” not so much because the exploration removes shame but because it acknowledges and spends time with shame.” (Johnson 2004)

Durch diese Sichtweise wird es dem Filmrezipienten möglich, Alices verschiedenste Arten des sexuellen Verlangens, die sich nicht nur auf Männer, sondern vor allem auf ihren eigenen Körper und auf nicht-menschliche Objekte beziehen, besser zu verstehen und zu spezifizieren. Alices verspürte Lust ist oft an ein Trotzverhalten gegenüber Konventionen und Verboten gekoppelt. Ein verbotener Blick weckt ihr sexuelles Interesse wie zum Beispiel in einer Szene, die zwar wieder nicht ganz eindeutig, aber tendenziell eher Alices Fantasie entspringt.

Der Vater sitzt in seinem feudalen jedoch heruntergekommenen Fernsehstuhl und sieht Fußball, während Alice sich ihm nähert und ihn von hinten umarmt. Ein harter Schnitt zeigt Alices Mund im extremen *close-up*, der sehr zärtlich, man könnte fast meinen erotisch, die Schläfe ihres Vaters küsst, was die Mutter im nächsten Bild durchaus misstrauisch beäugt. Darauf folgt eine Halbtotale, in der Vater und Tochter einander liebkosend zu sehen sind und Alice schmiegt sich nun seitlich an ihn. Ihr Blick senkt sich in Richtung seines offenen Hosenschlitzes, worauf eine weitere Detailaufnahme Alices geschlossenes Auge zeigt, das sich langsam und mit verstohlenem Ausdruck öffnet. Ein harter Schnitt führt zur Nahaufnahme des aus der Hose des Vaters hängenden Penis und zurück zu Alices Augen, die sich nun wieder schließen. Ihr Blick wendet sich sozusagen beschämt ab. Der Film schneidet dann assoziativ zu einer Szene, in der Alice mit nacktem Unterkörper auf einem Geländer neben Bahngleisen hockt und an sich selbst hinunter schaut. Sie präsentiert sich so einem vorbeifahrenden Zug und der Film macht klar, dass das, was sie selbst sieht, wenn sie an sich hinunter blickt, ihre eigenen Genitalien sind. Im nächsten Bild sitzt

sie mit ausgestreckten, gespreizten Beinen auf den Bahngleisen und führt kleine Steine in ihre Vagina ein.

Liza Johnson, die sich in ihrer filmwissenschaftlichen Arbeit *Perverse Angel: Feminist Film, Queer Film, Shame* unter anderem mit Catherine Breillats Film *Une vraie jeune fille* auseinandersetzt, empfindet die gerade beschriebene Sequenz als eine von der Regisseurin logisch geplante filmische Umsetzung des Phänomens, dass Verbote Verlangen auslösen können und Scham ein Bestandteil davon ist, der dazu führt, dass sich ein Blick beschämt entzieht. Johnson geht davon aus, dass der Film immer wieder zwischen zwei verschiedenen Arten von sexueller Lust schwankt, entweder hervorgerufen durch das Verbotene oder durch die Scham an sich. Für Catherine Breillat sind die Begriffe Scham und Tabu unweigerlich mit der weiblichen Sexualität verbunden und sogar notwendig.

“[...] The taboos, prohibitions, and shame that surround women`s sexuality are necessary because desire comes from taboos. But at the same time, since these taboos and prohibitions must exist, they have to be transgressed. Transgression is the condition of their very existence. If they cannot be transgressed they turn into morality and censorship, which end up harming women.” (Sklar 1999)

Breillat dreht Filme, um Möglichkeiten der Transgression darzustellen und anzubieten, die letztlich zu einer inneren Befreiung führen können. Alice lebt in einer pruden Welt voller Tabus, Verbote und moralischer Wertvorstellungen, die sie zwar nicht daran hindern, ihre sexuellen Erfahrungen zu machen, die aber zwangsläufig Scham- und Schuldgefühle in ihr auslösen. Ihr Problem ist exakt das, was etwa Wilhelm Reich schon vor über hundert Jahren erkannt hat. Die durch das gefestigte Patriarchat entstandene verlogene Sexualmoral, die immer unterschwellig in den Köpfen junger Menschen mitschwingt, verhindert eine freie sexuelle Entwicklung.

In einer Szene ist Alice im Schlafsaal ihres Internats gerade dabei, unter der Bettdecke zu masturbieren, als eine weibliche Aufsichtsperson erscheint und ihr die Hand aus dem Schritt entfernt. Die Wärterin führt ihren Zeigefinger zum Mund, so als ob sie sagen wolle: „Pst, hör auf damit und wir sprechen nie wieder darüber!“ Mit ihrem Verhalten unterstützt die Wärterin Alices Gefühl, dass Selbstbefriedigung etwas Schlechtes und moralisch Verwerfliches und in jedem Falle zu verleugnen sei. Breillat greift hier den Begriff des „Onaniekonflikts der Jugend“ auf, den Reich als den Grundstein für sexuelle Verklemmtheit und Angst vor Sexualität bezeichnet (Reich

1987, 186). Interessanterweise durchbricht die Regisseurin jedoch den Moment des Schamgefühls. Nachdem Alice beim Masturbieren erwischt wird, verkriecht sie sich nicht etwa schuldbewusst unter die Bettdecke, sondern zeichnet mit der Scheidenflüssigkeit die noch an ihren Fingern hängt, ihren Namen auf einen Spiegel. Dieser Akt beschreibt deutlich, was Breillat mit Transgression meint. Schuld- und Schamgefühle im Zusammenhang mit Sexualität werden nie ganz verschwinden, weil sie Teil des Ganzen sind. Um sich aber von ihrer Last zu befreien, müssen sie mittels Transgression überschritten werden. Jedes weitere Erlebnis, das Alice mit ihrem Körper, mit verschiedenen Objekten oder Subjekten macht, ist also Teil eines transgressiven Prozesses.

Liza Johnson greift einen weiteren interessanten Aspekt der filmischen Arbeit von Breillat auf und untersucht die Tatsache, dass es nicht ausschließlich Männer sind, die Alices sexuelles Interesse wecken, sondern meist ihr eigener Körper oder belanglose Gegenstände, durch die und mit denen sie ihre erwachte Sexualität auslebt. Johnson geht so weit zu sagen, dass Alices Experimente mit Löffeln, Steinen oder Fahrradsitzen einem sexuellen Fetisch entspringen.

“While the film is in many ways a precise account of Alice`s inculcation into heterosexual desire, the narrative is nevertheless located at a moment that is not fully about an engagement with desire for men. The film lingers on autoerotic, object, and fetishistic desire. Alice`s attachment is for the most part not really to men but to parts of her own body, her own fluids, to objects like a spoon or a bicycle seat. And when the attachment is to a man, it is precisely to treat him as a fetish object rather than as a desiring subject.” (Johnson 2004)

Der tatsächliche Kontakt zu Männern scheint Alice eher zu ängstigen als zu erregen, wie zum Beispiel eine Szene zeigt, in der Alice auf dem Fahrrad von einem Jungen verfolgt wird, den sie zuvor in einem Jugendlokal offensichtlich angehimmelt hat. Er zieht ihr den Rock hoch, worüber sie angewidert und gleichzeitig entsetzt reagiert. Ein Gefühl der Scham überkommt sie, weil sie sich darüber Sorgen macht, was der Junge eventuell zu Gesicht bekommen haben könnte.

“Hairs were curling out of my panties. I wished he`d die.” (Breillat 1976)

Ein anderes Mal zeigt sich Alice schockiert und bestürzt, als ihr Sitznachbar in einer Hochschaubahn, ein fremder Mann, sein Genital vor ihr entblößt und zu onanieren beginnt.

Das Moment der Erniedrigung spielt generell in Breillats Filmen eine zentrale Rolle, so auch in *Une vraie jeune fille*. Die Szene, die sich bei diesem Film wohl am meisten ins Gedächtnis einprägt, ist diesmal durch die Logik der Story sehr klar Alices Fantasie zuzuordnen, obgleich Breillat auf eine optische Unterscheidung von Fantasie und Realität, zum Beispiel durch Schwarz-Weiß oder Schärfenvariationen, verzichtet.

Die Szene wird durch eine lange Kamerafahrt eingeführt, die an einem durchgehenden Stacheldrahtzaun in einer wüstenähnlichen Landschaft entlang fährt. Die Kamera hält an einem Ausschnitt des Zaunes an und beginnt mit einer geradlinigen Änderung der Tiefenschärfe vom optisch hinten liegenden Draht bis zum vorderen Ende des Zaunes. Der nächste Schnitt rückt Jims Hand in die Nahaufnahme, die einen Regenwurm hält und danach sofort auf Jims verschmitzt lächelndes Gesicht, das nun plötzlich ernst wird. Es folgt ein extremes *close-up* auf Alices roten Mund, auf den sich für eine Sekunde eine Fliege setzt. Ohne den Rest ihres Gesichtes zu sehen, drückt ihr Mund Erregung aus. Abermals sind Hand und Wurm im Fokus der Kamera, die nun langsam nach unten in eine Totale schwenkt. Alice liegt nackt und mit Stacheldraht gefesselt mit ausgestreckten gespreizten Beinen auf einer trostlosen Sandstraße in der Einöde. Jim setzt den Wurm auf ihre Vagina. Die Kamera filmt zuerst frontal, danach aus einem seitlichen Winkel das Geschlechtsteil von Alice, während Jim den Regenwurm in sie einführt. Er reißt den Regenwurm dann in kleine sich bewegende Stücke und platziert sie auf Alices Schamlippen. Die schon sehr erniedrigende Situation wird noch verschärft, als sich Jim mit eingestützten Armen, die ihn wie einen stolzen Pfau erscheinen lassen, vor Alice aufbaut und sie auszulachen beginnt. Der letzte Schnitt dieser Szene zeigt Alice mit Stacheldraht um den Hals. Sie blickt ihm in die Augen und bedeutet ihm, endlich mit dem verhöhrenden Lachen aufzuhören.

“[...] it’s absolutely unacceptable for a woman to find pleasure in domination and humiliation, therefore, we have to transcend that.” (Gaillac- Morgue 2004)

Dass diese von Masochismus geprägte Szene Alices Fantasie entspringt, ist für das richtige Verständnis des Films bedeutend, da Jims sadistisches Verhalten nicht als Realität dasteht, sondern als Triebregung von Alice zu deuten ist.

„Wenn in dieser Szene auch ein Machtverhältnis inszeniert wird, so ist es in der Unterwerfungsfantasie von Alice dennoch nicht klar, wer wen dominiert, ob nicht Alices Lust stärker ist als Jims Triumph, ob der Wurm als kümmerliches Symbol für das männliche Geschlecht den Peiniger nicht mehr verhöhnt als die Gepeinigte, ob er mehr in den Bereich des Weiblichen oder in den des Männlichen gehört.“ (Henke 2004)

Im Endeffekt ist es Alice, die die Macht über ihre Fantasien hat. Und oft bleibt Fantasie das, was sie ist, Imagination. Dass sie eine solche sadomasochistische Fantasie erregt, muss keineswegs bedeuten, dass es das ist, was sie in der Realität braucht, um Lust zu empfinden. Linda Williams macht sich über die Natur der Fantasie folgende Gedanken:

„[...] Fantasien sind nicht, wie manchmal beschrieben, wunscherfüllende, lineare Erzählungen über Beherrschung und Kontrolle, die zu Abschluss und Erfüllung des Begehrens führen. Vielmehr zeichnen sich Fantasien durch die Verlängerung des Begehrens und durch den Mangel an festgezurrten Positionen der Objekte und Ereignisse, die fantasiert werden, aus.“ (Williams 2009, 24)

Alice scheint in ihrer sexuellen Entwicklung noch weit davon entfernt zu sein, ihre Fantasien wahr werden zu lassen. In ihrer realen Beziehung mit Jim ist Alice sexuell gehemmt und zurückhaltend, jedoch neugierig. Sie plant, mit ihm zu schlafen, doch in der Nacht, in der es passieren soll, tritt Jim auf dem Weg zu ihr unabsichtlich in eine vom Vater aufgestellte Wildschweinfalle und wird dabei tödlich verletzt. Dieses Filmende als Sieg des Patriarchats, des Vaters, der über die Jungfräulichkeit seiner Tochter wacht, zu interpretieren, wäre wohl zu einfach, abgesehen davon, dass diese Sichtweise nichts mit Breillats Intentionen, ihre Filme betreffend, gemein hat. Als Alice erfährt, dass Jim tot ist, zeigt sie weder Trauer noch große Emotionen. Möglicherweise ist das der Punkt, an dem sie erkennt, dass sie nicht in ihn verliebt ist, sondern dass der Grund, warum sie an ihm Interesse hatte, der war, dass sie ihn

sexuell ausprobieren wollte, so wie den Löffel und die Kieselsteine, quasi als Fetischobjekt (Johnson 2004), und er also durchaus austauschbar ist.

Der Film *Une vraie jeune fille* ist Catherine Breillats erster - durch das Abwürgen der Zensur leider lange verborgen gebliebener - Versuch, neue Blickwinkel auf die weibliche Sexualität zu gewinnen. Sie schickt die junge Alice auf eine Initiationsreise, die im Film wie wahrscheinlich auch in der Realität niemals gänzlich abgeschlossen werden kann. In den Filmen *36 Fillette* (1988) und *À ma soeur!* (2001) holt Breillat noch zwei Mal junge pubertierende Mädchen in den Fokus der sexuellen Identitätsfindung. Meine weitere Filmwahl ist jedoch auf zwei Werke Breillats gefallen, die den sexuellen Hürdenlauf von Frauen betrachten, die etwa Mitte Zwanzig bis Mitte Dreißig sind. Die Filme *Romance* und *Anatomie de L'Enfer* erzählen von Frauen mit intensiven Identitätskrisen, die eng mit ihrer Sexualität und mit Machtbeziehungen verbunden sind. Mit meiner Filmwahl möchte ich die verschiedenen Facetten Catherine Breillats Filmschaffen, aber auch die von Scham- und Schuldgefühlen aufzeigen.

6.2. Romance

Der Film *Romance* erscheint im Jahr 1999 und ist Catherine Breillats womöglich bekanntester und erfolgreichster Film bisher. Aufgrund der häufigen Probleme, die sie seit *Une vraie jeune fille* mit der nationalen und internationalen Zensur hat, verleiht Breillat dem Film selbstironisch ein X, ein Symbol, das kritische Filme ausweist (Downing 2004, 267). So kommt es zu den Alternativtiteln *Romance X* und *Romance XXX*, wobei ich in meinen Ausführungen den Titel *Romance* vorziehe, da auch Breillat in Interviews diesen verwendet und auf ein beziehungsweise drei X verzichtet.

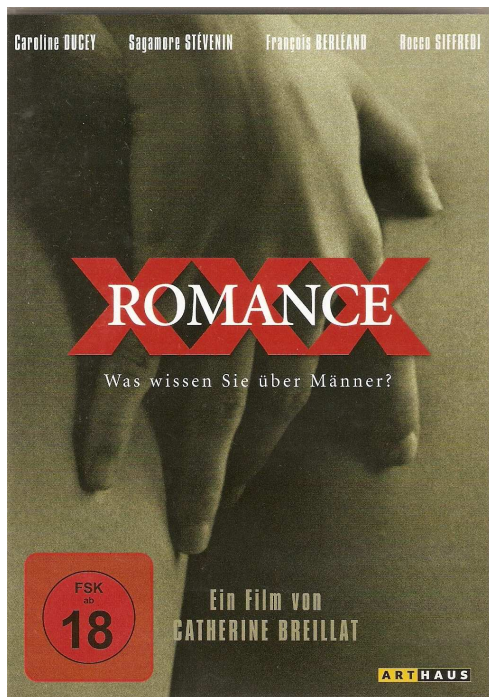


Abb. 1: Kauf- DVD „Romance XXX“
Deutscher Verleih Arthaus

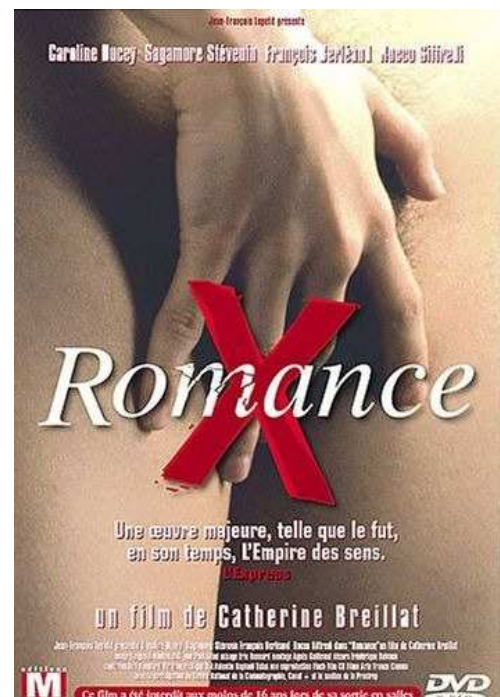


Abb. 2: Kauf- DVD „Romance X“

Das X sieht Breillat auch als perfektes Ideogramm, das die Widersprüchlichkeit zwischen romantischer Liebe und Entfremdung, die Thema des Films ist, aufzeigt (Mansfield/ Guillosson 1999). Denn er handelt nicht etwa, wie man durch den Titel vermuten könnte, von einer Romanze im klassischen Sinne, sondern von einer jungen Frau, die in ihrer bestehenden Liebesbeziehung zu einem Mann nicht auf ihre Kosten kommt, weder emotional noch sexuell gesehen. Catherine Breillat inszeniert hier den Befreiungsschlag einer Frau, die sich von ihrem Lebenspartner verachtet

und erniedrigt fühlt, indem sie sie auf eine Reise der sexuellen Transgression schickt. Durch das bewusste Überschreiten von Grenzen, von Scham- und Schuldgefühlen erreicht sie einen Zustand von Freiheit und Unabhängigkeit.

6.2.1. Handlung

Der Film spielt im Paris der Gegenwart, etwa um die Jahrtausendwende. Marie (Caroline Ducey), deren Alter ich Mitte bis Ende Zwanzig schätze, lebt in einer festen Beziehung mit Paul (Sagamore Stévenin). Die beiden lieben einander zwar, jedoch nicht mehr körperlich, was nicht etwa an Maries, sondern an Pauls vermeintlich schwacher Libido liegt. Marie leidet sehr unter diesem Zustand und versucht immer wieder erfolglos, Paul zu sexuellen Handlungen zu animieren. Sie empfindet die ständige Zurückweisung als in höchstem Maße erniedrigend, schafft es aber aus Liebe zu ihm nicht, sich zu trennen. Stattdessen beginnt sie sich heimlich zufälligen sexuellen Begegnungen mit unbekannten Männern hinzugeben, die ihr geknicktes Selbstbewusstsein einerseits aufrichten und andererseits den Machtverlust, den sie in ihrer Beziehung erlebt, bis zu einem gewissen Grad ausgleichen sollen. Ihre sexuellen Eskapaden reichen vom klassischen Seitensprung mit Paolo (Rocco Siffredi) oder sadomasochistischen Fesselspielen mit Robert (Francois Berléand) bis zu einer Vergewaltigung durch einen Fremden. Die Erlebnisse mit anderen Männern verschaffen Marie eine neu gewonnene anziehende Ausstrahlung, die sie kurzfristig auch für Paul wieder interessanter erscheinen lässt, und so kommt es, dass er sich eines Nachts doch zum Sex hinreißen lässt und Marie dabei schwängert. Sein Interesse an Marie beschränkt sich jedoch auf ihre Funktion als zukünftige Mutter seines Kindes, ansonsten legt er ihr gegenüber ein sehr hartes und kaltes Verhalten an den Tag, zum Beispiel indem er sie durch heftiges Flirten mit anderen Frauen bewusst provoziert und verletzt. Als die Wehen bei Marie einsetzen, schafft sie es nicht den betrunkenen Paul aufzuwecken, worauf sie Robert anruft, um sie ins Krankenhaus zu fahren. Bevor sie die Wohnung verlässt, dreht sie den Gasherd auf. Das Kind kommt zur Welt während gleichzeitig die Wohnung explodiert. Der Film

endet mit einer Begräbnisszene, in der klar wird, dass Paul tot ist, Maries Sohn aber seinen Namen trägt.

6.2.2. Liebe und Macht

„Um den Ansatz des Films zu verstehen, muss man die Beziehung zwischen Marie und Paul in ihrer ganzen Destruktivität wahrnehmen.“ (Stiglegger 2006)

Schon die erste Szene in *Romance* weist darauf hin, worum es in dem Film geht, nämlich um Machtstrukturen einer Liebesbeziehung. In dieser Szene sieht man Paul, der sein Geld als Fotomodell verdient, als spanischen Stierkämpfer verkleidet bei einem Fotoshooting. Seine Aufgabe ist es, mit heroischem Ausdruck neben einer dunkelhaarigen Schönheit zu posieren und das auf Zehenspitzen, da er um einiges kleiner als seine Partnerin zu sein scheint. Die Regieanweisungen des Fotografen lauten: „Make yourself taller! And be rejective, tense!“¹⁵, was man im Filmkontext auch so übersetzen könnte: „Zeig der Frau neben dir, dass du die Macht in eurer Beziehung hast. Und sei möglichst abweisend, damit sie das kapiert.“ Das weibliche Model hingegen solle sich „a little subservient“ gebärden.

Unterwürfigkeit ist es, was Paul von seiner Freundin Marie auch im echten Leben erwartet. Er will nicht mit ihr schlafen und lässt sich auch zu nichts überreden, aber er möchte, dass sie sich geduldet, ihr Begehren verleugnet und am besten ignoriert. Das sterile Setting und die hellen, meist weißen und schlicht geschnittenen Outfits des Paares spiegeln die leidenschaftslose und unterkühlte Beziehung der beiden wider.

Marie spricht immer wieder an, dass es für sie ein untragbarer Zustand ist, ständig zurückgewiesen zu werden. Eigentlich geht es in den Gesprächen der beiden ausschließlich um dieses Thema. Sie ist in dem, was sie sagt, keineswegs unterwürfig, sondern spricht die Drohung aus, sie werde ihn betrügen und schürt damit die Machtspielchen, die sich zwischen den beiden entspinnen. Zu dieser

¹⁵ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:02:20,000 - 00:02:34,000

Drohung, die sie später mehrmals wahrnehmen wird, verbietet sie ihm fremdzugehen, „You have no right to. No stiff dick for me, none for others!“¹⁶

Paul nimmt diese Aussagen mehr oder minder gleichgültig zur Kenntnis und schenkt ihnen offenbar keinerlei Bedeutung. Indem er ihr erklärt, sie solle sich gedulden, er würde schon wieder irgendwann Lust bekommen, mit ihr zu schlafen, ignoriert er komplett Maries Identität als sexuelles Wesen. Er ist in alten Mustern verhaftet, die besagen, dass die Frau sich selbst und ihre Wünsche in einer Beziehung unterzuordnen hat. Von ihren ständigen Argumentationen genervt, erwartet er von ihr stillzuhalten, die sexuelle Ebbezeit auszusitzen. Die Macht, die er ausspielt, indem er sich ihr sexuell verweigert, treibt Marie scheinbar in eine noch größere Abhängigkeit ihm gegenüber. Ihre Leidenschaftlichkeit ist wiederum enorm hoch und objektiv betrachtet unverständlich.

Maries Versuche, ihn zu Sex zu animieren, weist er eiskalt zurück und den Vorschlag, er möge, wenn er schon keine Lust empfindet, wenigstens ihr welche verschaffen, beantwortet er mit der Aussage: „If I did that, I'd despise you. I couldn't love you anymore.“¹⁷ Sie erkennt darin folgerichtig, dass er sie verachtet, weil sie eine Frau ist, womit er die Abneigung und den Hass, den sie sich selbst gegenüber empfindet, nur noch potenziert. Im Machtkampf, den die beiden ausfechten, ist sie vorerst unterlegen, da er uneinsichtig und kalt und sie schwach, gedemütigt und beschämt ist. Hier kommt Simone de Beauvoirs Theorie zum Tragen, die besagt, dass die Frau sich seit dem bestehenden Patriarchat stets als dem Mann unterlegen betrachtet und vom Mann in Abhängigkeit gehalten wird (Beauvoir 2011, 190). Marie lässt die Schmach und Erniedrigungen von Paul vorerst über sich ergehen, weil es in ihr als Frau verankert ist, die nebensächliche und somit schwache Rolle in der Beziehung zu spielen (Vgl. Beauvoir).

Da es immer Breillats Anliegen ist, durch ihre Filme neue Identitätskonzepte für Frauen anzubieten, verlangt diese ohnmächtige Ausgangshaltung Maries freilich nach einer Charakterentwicklung.

In seiner Gleichgültigkeit und Engstirnigkeit versteht Paul nicht, dass Maries Leidensdruck bereits so groß ist, dass sie kurz davor steht, aus dem Machtkonstrukt, auf dem die Beziehung aufgebaut ist, auszubrechen. Sie fühlt sich entehrt, denn „a

¹⁶ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:04:12,000 – 00:04:18,000

¹⁷ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:11:59,000 – 00:12:09,000

man who fucks a woman, honours her.“¹⁸ Allerdings zieht sie es nie in Betracht, die Beziehung zu beenden, ihre Liebe scheint dafür zu groß zu sein. Doch mehr als die Liebesgefühle, die sie für ihn empfindet, ist es wohl eher das Gefühl der Macht, das sie sich erkämpfen will. Würde sie mit ihm Schluss machen, hätte er, der sich die Beziehung betreffend ohnehin nicht ganz sicher zu sein scheint, den Machtstreit gewonnen. Für das „Push-Pull-Spiel“, welches sich das Pärchen liefert, findet Marie folgende Worte: „Love between men and women, one cannot stress it often enough, is a treacherous battle.“¹⁹

Das Thema Macht spielt auch in Maries sexuellen Begegnungen abseits ihrer Beziehung eine große Rolle. Vor allem die sadomasochistische Erfahrung mit Robert, in der sie die Macht über ihren Körper völlig in die Hände eines anderen legt, trägt wesentlich zu ihrer inneren Befreiung bei. „[...] it reframes Marie`s understanding of intimacy itself.“ (Constable 2004, 683)

6.2.3. Der Beginn von Maries Befreiungsschlag

Von Pauls mehrfachen Zurückweisungen verletzt und gedemütigt schleicht sich Marie eines Nachts aus der Wohnung, in der Paul seelenruhig schläft und fährt mit seinem Auto quer durch das nächtliche Paris in eine Bar.

Catherine Breillat gestaltet den Beginn von Maries Befreiungsschlag als lange, langsam geschnittene Kamerafahrt²⁰, in der die Kamera ihre Position öfter wechselt. Zuerst filmt sie vom Rücksitz des Autos aus, wobei Marie von hinten sowie Teile ihres Gesichts im Rückspiegel zu sehen sind. Nach einem harten Schnitt befindet sich die Kamera frontal vor dem Auto, aus etwa drei Meter Abstand. Ein *follow shot* aus größerer Distanz rundet diese Kamerafahrt ab. Die Kamera ist nun in der Position eines heimlichen Beobachters und diese Rolle der Kamera wird verstärkt, als das Auto stehen bleibt, und die Kamera auf Distanz bleibt. Anstatt Marie nun

¹⁸ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:13:44,000 – 00:13:51,000

¹⁹ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:05:15,000 – 01:05:23,000

²⁰ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:13:58,000 – 00:16:51,000

näher ins Bild zu holen, bleibt die Kamera wie ein heimlicher Verfolger hinter der Ecke stehen und beobachtet das Geschehen in einer Totale. Gleichzeitig ist diese letzte Aufnahme ein *establishing shot* für die darauffolgende Szene, die durch die distanzierte Position der Kamera auch vermuten lässt, dass in den folgenden Szenen etwas Verbotenes passieren könnte.

Marie betritt das Lokal und sucht sich einen Tisch. Kurz darauf wird Paolo in die Szene eingeführt, ein junger Mann, der an der Bar steht. Durch die Art der Montage, umgesetzt mit Perspektivenwechsel und *eye-line-match* zwischen den beiden, wird klar, dass sie aufeinander aufmerksam geworden sind. Die Kamera begleitet Paolo nun zu Maries Tisch. Er setzt sich zu ihr und es beginnt ein kurzes Kennenlerngespräch, eine klassische Dialogsituation mittels Schuss-Gegenschussverfahren, wobei die Einstellungsgröße sehr *close* ist, und die Kamera mit dem *over the shoulder shot* abwechselnd beide Charaktere im Bild hat.

Diese sechsminütige Sequenz²¹ bildet den Beginn eines neuen Lebensabschnitts für Marie. Von nun an öffnet sie sich sukzessive ihrer eigenen sexuellen Identität. Bisher war ihre Lust passiv, denn ihr größtes Begehren war es, von einem Mann gewollt und geliebt zu werden (Stiglegger 2006). Von dieser Fremdbestimmung beginnt sie sich nun zu lösen und ihre erste Handlung in jene Richtung ist es, mit dem fremden Paolo im Auto ein sexuelles Vorspiel anzufangen, welches sie zwar sehr genießt, das sie jedoch nach kurzer Zeit abbrechen muss, da es bereits dämmt. Die Leidenschaft wird von der Realität durchbrochen: Marie ist Grundschullehrerin und muss daher zum Unterricht. Was ihr jedoch bleibt, ist das ungehemmte pure Begehren, das sie plötzlich wieder in sich entdeckt, verursacht durch den fremden schönen Paolo.

Linda Williams verleiht dieser Szene in ihrem Buch *Screening Sex* eine besondere Bedeutung, denn Breillat schaffe es, dass die Tatsache, dass Paolo Marie im Auto um einen *Blowjob* bittet, nicht sexistisch wirke. Williams meint, in den meisten anderen Filmen, in denen es um diese Thematik geht, würde so eine Bitte für den Zuschauer meist als respektlos der Frau gegenüber oder als für die zweifelhafte Affäre signifikant erscheinen. In diesem Fall und mit dem Vorwissen von Maries oft verschmähtem Begehren durch Paul sind weder der Rezipient noch Marie von dieser Frage vor den Kopf gestoßen oder beleidigt. Marie erklärt Paolo lediglich, dass

²¹ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:13:58,000 – 00:19:24,000

Fellatio nicht zu ihren Spezialitäten gehöre und sie es nicht beim ersten Kontakt und schon gar nicht im Auto machen wolle (Williams 2008, 276).

6.2.4. Eine Sexszene mit einem „echten Profi“

Nach weiteren Streitigkeiten mit Paul, bei dem er unter anderem einräumt, dass er mit Marie schlafen würde, um ein Kind zu zeugen, trifft sie sich erneut mit Paolo und es kommt zum Geschlechtsverkehr.

Die Sexszene, die den Darstellern sowie dem Filmteam von *Romance* wohl große Überwindung abverlangt hat (Mansfield/ Guillosson 1999), dauert fast acht Minuten²², wobei die ersten acht Minuten in einem, also ohne Schnitt, gedreht sind. Dass der erste Schnitt nach acht Minuten²³ gesetzt ist, lässt vermuten, dass die Regisseurin eine Plansequenz im Sinne hatte, die Möglichkeit der Wiederholbarkeit einer solchen brisanten und der Nicht-Pornodarstellerin Caroline Ducey schwer zumutbaren Szene aber nicht gegeben war.

Für die Rolle des Paolo besetzt Breillat den Pornostar Rocco Siffredi („the Italian Stallion“), der in seinen Filmen meist den rüden Liebhaber mimt. Der Charakter Paolo ist hingegen eher ruhig und sanft, bespricht alle sexuellen Handlungen mit seiner Partnerin, bevor er zur Tat schreitet. Catherine Breillat beschreibt in einem Interview, welche Schwierigkeiten sich ergeben, wenn ein Pornodarsteller auf ein pornofremdes Filmset trifft:

„...Aber zugleich war es nicht leicht. Denn er kommt natürlich aus einer anderen Welt. Eine Welt, die keinerlei Hemmungen hat vor der Realität des sexuellen Akts. Er gibt seinen Körper einfach der Kamera hin, direkt, und damit übrigens allen am Set. Andererseits hatte er eine Schauspielerin vor sich, die überhaupt nicht vom Pornofilm kommt. Folglich war sie nicht dazu bereit, etwas in diese Richtung zu tun und zu sagen, das ist ein ganz normaler Dreh. Aber es war klar, dass auch ein Schauspieler nichts vortäuscht, da er die Gefühle empfindet. Und vielleicht ist das der Grund, warum Pornodarsteller nie Gefühle empfinden. Das heißt, sie glauben, nichts

²² Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:27:55,000 – 00:36:07,000

²³ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:35:22,000

vorzutäuschen, und tun es doch. Denn sie sind wie Huren: Sie täuschen Kälte vor. Sie täuschen keine Gefühle vor, sie tun nicht beides. Sonst müssten sie zu viel von sich geben. Und urplötzlich fand sich Rocco genauso hilflos wieder wie Caroline. Denn am Set musste er seine eigenen Gefühle geben.“ (Mansfield/ Guillosson 1999)

Die Szene beginnt mit einer Großaufnahme der völlig nackten Marie und schwenkt dann in eine amerikanische Einstellung, die das Paar im Fokus hat. Langsame Kamerabewegungen filmen die beiden beim Geschlechtsakt. Breillat überlässt hier jedoch nichts der Vorstellungskraft, sondern zeigt Paolos erigierten Penis, sowie den Akt des Kondom-Überstreifens. Linda Williams erkennt in diesem Akt einen wesentlichen Punkt, der diese Sexszene von einer Pornoszene unterscheidet.

One obvious difference in Breillat's sex scene is the presence of the condom, discussed, argued over, and displayed in both its used and unused state. In contrast, condoms are almost never displayed - let alone argued over - in heterosexual pornography. (Williams 2008, 277)

Was diese Szene optisch gesehen von anderen „Liebesszenen“, wie man sie in vielen Hollywoodfilmen sieht, unterscheidet, ist lediglich die Tatsache, dass Breillat das Bild nicht dort abschneidet, wo die Geschlechtsteile beginnen, sondern sie im Bild belässt. Durch das Nicht- Beschneiden der Körper entsteht eine sehr realistische Situation, die für den Zuschauer nachvollziehbar und keineswegs ordinär wirkt.

Marie lässt sich in diesem Moment nicht nur körperlich, sondern auch menschlich auf Paolo ein. Sie spricht ganz offen über ihre sexuellen Begierden, über Ekel und Scham und über die Schmach, die sie aufgrund ihrer Beziehung zu Paul empfindet. „I just want to be a hole, a chasm. The more gaping, the more obscene, the more it's me, my intimacy...“²⁴. Dass Paul nicht mit ihr schlafen will, obwohl er rein körperlich gesehen dazu imstande wäre, beschreibt Marie als Tantalusqualen²⁵. Indem sie sich dem nahezu fremden jedoch sanften und einfühlsamen Paolo in dieser Weise offenbart, findet sie scheinbar erstmals zu sich selbst. Marie lässt es jedoch nicht zu, ihren Liebhaber zu nahe an sich heranzulassen.

²⁴ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 00:36:09,000 – 00:36:23,000

²⁵ Tantalusqualen sind Qualen, die dadurch entstehen, dass etwa Ersehntes zwar in greifbarer Nähe, aber doch nicht zu erlangen ist. (Duden 2010, 1023)

„Marie has finally taken the sensual pleasure that had been missing in her life with Paul, but her pleasure in her new lover is guarded, ambivalent. Though she articulates a desire to disappear, in fact she seems to try hard not to give herself up completely to the experience. She cannot fully achieve what her philosophy in bedroom desires.” (William 2008, 278)

Um sich vor sich selbst und vor Paolos Anziehungskraft zu schützen, bricht Marie den Kontakt zu ihm ab, denn sie möchte trotz aller Demütigungen die Beziehung mit Paul aufrechterhalten.

Wie im vorangegangenen Kapitel besprochen, finden Catherine Breillats Protagonistinnen über Akte der Transgression zu ihrer sexuellen Identität. Auch wenn Marie beim Geschlechtsakt mit Paolo versucht, in der Beziehung zu ihrem Freund Paul zumindest emotional nicht fremdzugehen, stellt dieser erste Seitensprung, der körperliche Betrug an ihrem Lebenspartner, gleichzeitig die erste sexuelle Transgression auf ihrer Reise der Identitätsfindung dar.

6.2.5. Identitätsfindung mittels sexueller Transgression

Die wohl prägendste sexuelle Erfahrung außerhalb ihrer Beziehung erlebt Marie mit Robert, dem Direktor ihrer Schule, der sie zu sich nach Hause einlädt, um ihr Legasthenieproblem zu besprechen. Robert ist weitaus älter als Marie und im Gegensatz zu den sehr ansehnlichen Männern Paul und Paolo eher unattraktiv. Trotzdem oder gerade deswegen schafft er es in kürzester Zeit Marie sexuell so sehr zu erregen, dass sie sich dazu bereit erklärt, von ihm gefesselt und geknebelt zu werden. Nicht nur die neue Erfahrung der sadomasochistischen Fesselspiele, sondern vor allem die plötzliche Erkenntnis, dass das Hässliche und Abstoßende erregender auf sie wirkt als das Schöne und Glatte, versetzt sie in Erstaunen und Ekstase. Sie ist extrem erregt, weil sie es nicht fasst, dass ihr Vorgesetzter Robert es ist, der sie gerade sexuell berührt. Marie liefert sich ihm aus ohne zu wissen, was mit ihr passiert. Als der sexuelle Fesselakt vorbei ist, bricht sie in Tränen aus. Was nun aber zu sehen ist, ist kein verzweifelter, sondern ein befreites und entfesseltes Weinen. Alle emotionalen Belastungen scheinen in diesem Moment von Maries

Schultern zu fallen. Dass diese grenzwertige sexuelle Erfahrung eine solche Wirkung auf sie hat, fasziniert sie so sehr, dass sie von nun an öfter den sexuellen Kontakt zu Robert sucht.

Catherine Breillat beschreibt den Charakter Robert als Medium, das Marie von ihren Zwängen befreit und sie für ihren Masochismus öffnet (Mansfield/ Guillosson 1999). Allerdings meint Breillat damit nicht, dass Marie von nun an dem Masochismus verfällt und davon abhängig wird, sondern dass sie den Masochismus, der ihr als Frau sozusagen angeboren ist, der Frauen seit tausenden von Jahren aufgebürdet wird, überwinden und hinter sich lassen kann (Sklar 1999). Indem Robert sie in die Welt des Sadomasochismus einführt, wird er zu Maries Begleiter in eine neue Phase ihres Identitätsbewusstseins. Durch die Erfahrung des bewussten Machtverlustes über ihren Körper erhält sie ein Stück Macht über sich selbst zurück. Breillat sieht diese erste Fessel- Szene als Initiationsritus:

“In the first bondage scene, the "bondage in the white dress" scene, I wanted people to look at it as if they had walked into an initiation rite. The fact that he ties her up actually frees her from the fantasy of being tied up. It would be like a death that would allow her to be reborn, and there would be something very ritualistic and serious about it. I wanted her to be exalted, transfigured, instead of being debased, as she should be under the circumstances.” (Sklar 1999)

Der zweiten Bondage- Szene verleiht Breillat eine völlig andere Stimmung und Farbsymbolik. Während Marie in der ersten Szene ein weißes schlichtes Etuikleid trägt, das Unschuld und Scham ausdrückt, und Robert in einem roten Hemd einen schmierigen Don Juan Frankreichs repräsentiert, sieht man Marie nun in einem roten, weit ausgestellten Kleid und in schwarzer Unterwäsche. Dass sie plötzlich die Farben rot und schwarz trägt, deutet auf eine innere Veränderung Maries hin. Aufgrund der sexuellen Grenzüberschreitung durch Bondage, das sie offenbar nun schon öfter praktiziert hat, wirkt sie befreiter und drückt dies durch ihre offenerzigere und farblich erotischer konnotierte Kleidung aus. Breillat benutzt hier intensive Farbsymboliken, denn bis zum Zeitpunkt, an dem sich Marie aus ihrer Zurückgezogenheit in Scham und Schuldgefühle mittels ihrer neu gefundenen sexuellen Identität befreien kann, ist sie stets weiß, rein und unschuldig gekleidet.

Marie wird abermals von Robert gefesselt, aber anders als beim ersten Mal, als sie gebannt, ängstlich und beschämt und er arrogant, erregt und besorgt wirken, erscheinen die beiden in dieser Szene sehr locker und geradezu entfesselt. Während er sie festbindet und in Position bringt, erzählt er ihr unterhaltsame Geschichten über sich und seine angebliche Eroberung Grace Kellys. Die Art, wie er sie fesselt, hat etwas Mechanisches und ganz und gar Unerotisches, fast so als wäre es der Regisseurin ein Bedürfnis, die Arbeit und den Aufwand zu zeigen, die so ein Akt mit sich bringen. „Breillat verdreht das „SM-Psychodrama“ in eine dokumentarische Einführung in die hohe Kunst des Fesseln und Bindens“ (Downing 2004, 269). Mit einem Beinspreizer und Handschellen, die er zuvor aus einer Kiste herausgekrant hat, fixiert er Maries Körper in einer nach seinem ästhetischen Empfinden perfekten Pose. Die Kamera fokussiert am Schluss dieser Szene den schwarzen Schlüpfers Mariens im *close-up* und Roberts Hand, die ihn mit einer kleinen Schere zerschneidet. Die Einstellung bleibt genauso nah, als er mit seinen Fingern durch den Schlüpfers greift, in Marie eindringt und danach seine von Mariens Erregung feuchten Finger herauszieht.

„However, the point of the film is never simply to depict this desire but rather to show how difficult, complex, and short-lived „pure“ desire can be – indeed, how much it may be mixed with disgust, how much work must be invested in its achievement, and how complex the power-pleasure relations between male and female can be.“
(Williams 2008, 276)

In der darauffolgenden Szene sind Robert und Marie zu sehen, wie sie sich vergnügt in einem Restaurant unterhalten. Sie sind Freunde geworden, die zwar ab und zu unverbindliche sexuelle Erfahrungen miteinander teilen, sich aber nichts schuldig sind. Marie ist nach wie vor mit Paul zusammen und hat, was ihre Bondage-Spiele mit Robert betreffen, kein schlechtes Gewissen. Absurderweise sind es gerade die Fesselspiele, die sie befreien, und der Kontakt zu Robert, der keinerlei Verpflichtungen beinhaltet, „fesselt sie ohne sie zu binden“ (Mansfield/ Guilloson 1999). Die Erfahrungen mit Robert tun ihr und ihrem Selbstbewusstsein gut, während der Seitensprung mit Paolo und eine provozierte Vergewaltigung²⁶ durch einen Fremden eher aus einem Trotzverhalten geschehen. Auch Masturbation scheint sie

²⁶ Marie begegnet am Nachhauseweg einem fremden Mann, der ihr anbietet, sie gegen Geld oral zu befriedigen. Wortlos willigt sie ein und die beiden finden sich in einem Stiegenhaus wieder, wo er sein Angebot in die Tat umsetzt. Nach kurzer Zeit dreht er sie jedoch brutal um und vergewaltigt sie.

nicht zu erfüllen, sondern eher zu verhärmen. „I always masturbate with my legs crossed....I rape myself“²⁷. Sie empfindet dabei das racheähnliche Gefühl, dass sie, um zum Orgasmus zu kommen, ohnehin keinen Mann brauche.

Abseits ihrer sexuellen Eskapaden ist es für Marie noch immer deprimierend zu spüren, dass Paul keine Anstalten macht, sich zu ändern. Eines Abends kommt sie nachhause und findet ihn nicht vor. Sofort denkt sie, er würde sie betrügen, doch als sie wenig später durch die Nacht spaziert und ihn allein in einem japanischen Restaurant entdeckt, stellt sie fest, dass die Tatsache, dass er froh ist allein zu sein, für sie noch viel schlimmer ist, als wenn er sie hintergangen hätte.

Erst ab dem Zeitpunkt ihrer innerlichen und äußerlichen Veränderung weckt sie Pauls Interesse wieder. Als sie nach dem Abend mit Robert im roten Kleid zu Paul ins Bett steigt, möchte dieser auf einmal mit ihr schlafen. Maries Offstimme spricht nun den Kern des Inhalts von *Romance* an: „Love is bloody stupid. It's a question of power. A guy, you're faithful to 'cause you love him, won't fuck you anymore. Betray him and he'll start fucking you again. It's as simple as that.“²⁸ Marie hat sich verändert und Paul fühlt das. Was er spürt, ist ein Machtverlust, denn sie entgleitet ihm sukzessive. Er möchte, dass sie ihn in Stimmung bringt, doch sie ziert sich, so wie er es früher immer getan hat. Plötzlich hat sich die Situation umgedreht.

Hier kommt die von Getrud A. Schmid beschriebene Macht der Frau zu tragen, die sie aus ihrer sexuellen Anziehungskraft gewinnt. Für den Mann wirkt diese Anziehungskraft gleichzeitig erregend und beängstigend. Das männliche Ego ist von der Existenz dieser Macht so überwältigt, dass ihm nur die Möglichkeit bleibt, die Frau zu erniedrigen und zu unterdrücken (Schmid 1989, 218). Und genau so reagiert Paul im Film. In dieser Sexszene hat Marie die Oberhand und lässt ihn das auch spüren. Sie sitzt auf ihm und ist quasi in der Position des Mannes. Sie spielt durch Worte und durch ihre Körperhaltung ihre zurück gewonnene Macht aus, was Paul gar nicht gefällt und so stößt er sie hasserfüllt von sich und vom Bett.

In den wenigen Sekunden der geschlechtlichen Vereinigung wird Marie wie durch ein Wunder schwanger. Sie kommt sprichwörtlich wie die Jungfrau Marie zum Kinde, da Paul ja nicht einmal in ihr ejakuliert: „Making me the Virgin Marie, with a single droplet of sperm.“²⁹

²⁷ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:03:37,000 - 01:03:50,000

²⁸ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:19:33,000 - 01:19:46,000

²⁹ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:21:01,000 - 01:21:12,000

Für die Zeit der Schwangerschaft beschließt sie den sexuellen Kontakt zu Robert zu unterbrechen, aus Angst, das Ungeborene durch die harten Fesselspiele zu gefährden. Nun, da Marie ein Kind von ihm erwartet, möchte Paul sie auch heiraten. Jedoch ehrt er sie nicht wahrhaftig, sondern nur in ihrer Rolle als zukünftige Mutter. Catherine Breillat beschreibt Maries Schwangerschaft als eine weitere wichtige Station auf ihrer Reise auf der Suche nach ihrer sexuellen Identität.

6.2.6. Schwangerschaft und Mutterglück

Die Phase von Maries Schwangerschaft und Geburt erzählt Catherine Breillat in durchwegs extremen Bildern. Eine beklemmende Szene³⁰ zeigt Marie bei einer frühen Schwangerschaftsuntersuchung auf einem Krankenbett liegend mit nacktem Unterleib und offenen Beinen. Die unbewegte Kamera filmt sie von schräg oben in einer Großaufnahme, während insgesamt sieben Jungärzte nacheinander ihre Vagina untersuchen. Der erste Schnitt zeigt Maries Gesicht im *close-up*, das nachdenklich und peinlich berührt wirkt. Dann schneidet der Film zurück auf das Krankenbett und filmt Marie von schräg hinten und rückt durch einen langsamen Schwenk die interessierten und lernwütigen Arztpraktikanten in den Fokus. Obwohl die Szene nur drei Minuten dauert, wirkt sie aufgrund der unangenehmen Thematik sowie der durchwegs starren Kamera um vieles länger. Auch für Marie scheint die Zeit der Untersuchung nicht zu vergehen, was man an ihrem Gesichtsausdruck ablesen kann. So exponiert dazuliegen ist für sie, die von sich behauptet, aus Scham ihre Beine nicht spreizen zu können, offensichtlich sehr qualvoll. Die Offstimme kommentiert das Geschehen und ihre Gefühle, die sie dabei empfindet. Sie fühlt sich wie ein Stück Fleisch, das auf der Schlachtbank liegt und stellt fest, dass es, wenn man schwanger ist, nichts mehr bedeutet, die Beine zu spreizen und sich tief in die Vagina blicken zu lassen. Möglicherweise führt sogar diese Erfahrung dazu, dass sie einen Teil ihrer Scham überwinden kann.

³⁰ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:21:12,000 - 01:24:03,000

Was jedoch dagegen spricht, ist die nächste Einstellung, nachdem die Untersuchung beendet ist. Breillat greift hier das Thema Schuld- und Schamgefühle, die Frauen gegenüber ihrem Geschlecht empfinden, auf. Schon in ihrem ersten Film *Une vraie jeune fille* hat ihre Protagonistin Alice ein Problem zu akzeptieren, dass ihr weibliches Geschlechtsteil zu ihrem Körper und damit zu ihrer Identität gehört: „I cannot accept the proximity of my vagina and my face“³¹

In *Romance* verdeutlicht Breillat diese Diskrepanz mit einer kurzen, jedoch einprägsamen Szene. Die Kamera zeigt Maries Vagina in einem Handspiegel, der langsam von ihr gekippt wird, sodass folglich ihr Gesicht im Spiegel erscheint. Die Worte, die sie dazu denkt, zeugen von einem schweren Identifikationsproblem mit ihrem Geschlecht: „Paul is right. You can't possibly love this face with a cunt like this. This pussy can't possibly belong to this face.“³² Offensichtlich kann Marie zwischen ihrem Geschlechtsteil und ihrem Gesicht keinen Zusammenhang herstellen, was letztlich bedeutet, dass sie sich dafür schämt. Unterstützt von Pauls Meinung, dass er eine Frau, die er sexuell anziehend findet, nicht lieben könne, steigert sich Marie in ein ausgeprägtes Identitätsdilemma hinein.

Auch die folgende Szene verdeutlicht, dass sie Pauls frauenfeindlichen Ansichten trotz der vorhergegangenen Erfahrungen mit anderen Männern, die sie diese Dinge eigentlich haben überwinden lassen, noch immer Glauben schenkt und sie sich offensichtlich hartnäckig in ihr Gehirn eingebrannt haben.

Marie beschreibt hier eine wieder kehrende Fantasie von einem Bordell, das ein besonderes Konstrukt, ähnlich einem Schafott, bestehend aus einem Kreißsaal und einem darum herumliegenden Rondo bildet. Mehrere Frauen liegen auf Krankenbetten, die jedoch ab der Hälfte von einer Wand mit hüftgroßen Ausnehmungen abgetrennt sind. Die Unterleiber der Frauen befinden sich im äußeren Teil des Konstrukts, wo sie von umherstehenden Männern penetriert werden. Der Film schneidet immer wieder zwischen den beiden Zonen hin und her. So kniet sich ein Mann zum Beispiel vor die Beine einer Frau und beginnt sie oral zu stimulieren. Ein harter Schnitt zeigt plötzlich Marie, die diesen Körperkontakt zu spüren scheint und hilfesuchend nach Pauls Hand greift. Dieser steht neben dem Krankenbett und redet ihr gut zu, so als würde sie gerade unter Schmerzen gebären.

³¹ Breillat, Catherine: *Une vraie jeune fille*. 1976.

³² Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:24:03,000 - 01:24:17,000

Anders als in *Une jeune vraie fille* grenzt die Regisseurin die Fantasiesszene durch verschiedene filmische Mittel von einer realen Szene deutlich ab. Die beiden Räume, der eine klinisch weiß, der andere schmutzig und in dunklen Farbtönen gehalten, sind rauchverschleiert. Zusätzlich ertönen metallische unangenehme Klänge, wie sie zuvor nicht vorkommen. Auch auf der Sprachebene ist es klar, dass es sich um eine imaginierte Szene handelt, denn Marie sagt zu Beginn: „I often visualize a whorehouse...“³³

Wieder vernimmt man während dieser fantasierten Szene Maries Stimme aus dem Off, die erneut über die Liebe zwischen Männern und Frauen philosophiert. Sie bestätigt Pauls Aussage, dass es ein Mangel sei, eine Frau zu sein, und dass Männer, die mit einer Frau Sex haben wollen, diese eigentlich verachten.³⁴

Die Szene endet mit einem *cumshot* auf Maries Bauch. Nach wenigen Sekunden schneidet der Film assoziativ auf eine ähnliche Einstellung, in der nicht Sperma, sondern Ultraschallgel auf Maries Bauch aufgetragen wird.

Nach einer Ultraschalluntersuchung ist Paul plötzlich sehr versöhnlich und liebevoll, fragt Marie sogar, ob er sie heiraten soll (und nicht etwa ob sie ihn heiraten will). Je mehr die Schwangerschaft aber voranschreitet, desto mehr wendet er sich von ihr ab. Er provoziert und demütigt sie absichtlich, indem er mit anderen Frauen flirtet und ist ihr gegenüber eiskalt. Eines Morgens wacht Marie auf und hat Wehen. Alle Versuche, den alkoholisierten Paul aufzuwecken, schlagen fehl und so bittet sie Robert, sie abzuholen, um sie ins Spital zu fahren. Doch bevor sie die Wohnung verlässt, dreht sie alle Platten des Gasherds voll auf. Für diese unheilvolle Tat wählt Breillat laute verzerrte Gitarren als vorahnungsvolle akustische Verstärkung.

Eine der letzten Szenen des Films ist die Geburtsszene, in der die Regisseurin wie etwa bei der Sexszene mit Paolo auf nackte beziehungsweise unverhüllte Tatsachen setzt. Marie liegt mit schmerzverzerrtem Gesicht im Kreissaal in den Presswehen, Robert an der Seite. Breillat benutzt wieder den direkten Schnitt vom Gesicht auf die Vagina und spielt damit nochmals auf die Identifikation mit dem Geschlechtsteil an. Vielleicht kann sich Marie nun, da ihre Vagina eine mehr oder weniger asexuelle Funktion, nämlich die des Geburtskanals hat, besser mit ihrem Geschlecht identifizieren.

³³ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:24:17,000

³⁴ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:24:49,000 - 01:25:03,000

„The medicalisation of pregnancy and birth are strongly critiqued by Breillat. [...] Breillat also uses Marie`s pregnancy as a means of questioning the always-already sexual connotations of the exposure of the female genetalia.” (Downing 2004, 271)

Was Maries` Offstimme nun sagt, fordert feministische Kritiken geradezu heraus und bestärkt die Meinung, die Geburt sei der Höhepunkt der Lustempfindung der Frau, der zuvor genannten Psychoanalytikerin Helene Deutsch sogar teilweise: „People say, a woman is no woman, until she`s given birth to a child. I believe it`s true. Everything before that, has lost its significance.“³⁵

Die Kamera zeigt in zwei kurzen Zwischenschnitten eine richtige Geburt, die Vagina in Großaufnahme, von Breillat bewusst frontal und nicht aus einem Winkel gefilmt, inklusive dem Baby, das gerade herausgepresst wird. Im Moment, als das Baby zu schreien beginnt, schneidet der Film auf Pauls Wohnung, in der zeitgleich eine Explosion zu hören ist. Ein weiterer schneller Schnitt zeigt eine glückliche Marie mit dem Baby im Arm.

Im Vergleich zum Rest des Films, der durchwegs mit langen und bedächtig geschnittenen Szenen arbeitet, sticht die schnell geschnittene Geburtsszene extrem hervor. In einem Interview mit dem amerikanischen Filmmagazin *Cineaste* erklärt Breillat, warum sie den Montagestil in dieser Szene geändert hat und hebt außerdem ihren symbolischen Wert heraus:

“Yes, the pacing of the final scenes is much faster. Throughout most of the film, I had wanted the scenes to be slow because things needed to be established and understood. But once they were understood, well, a birth actually happens very fast. Life, on the other hand, is complicated and slow.

First of all, it's Marie's birth that we witness. It's also the birth of the baby, but it's primarily the birth of a woman into a whole being. She can then be accepted as she is, that is, with the triviality of her sex but also with the sublimating perception she has of it. She no longer needs a man and a romance with a man to be complete. It's alone that she finds self-realization. She no longer needs to ask Paul to give meaning to her life. She's the one who gives meaning to her life, by herself.” (Sklar 1999)

³⁵ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:34:27,000 - 01:35:50,000

Es ist also Maries Geburt, die die Autorin eigentlich im übertragenen Sinne meint. Die Suchwanderung nach der eigenen Identität, die Initiation, der Übertritt in ein neues Leben, das nicht mehr fremdbestimmt und frei von Schuld- und Schamgefühlen gegenüber sich selbst als weibliches Individuum ist, ist abgeschlossen.

Die letzte Szene, das Begräbnis, könnte wieder Maries Fantasie entspringen, ist filmtechnisch allerdings nicht so eindeutig abgegrenzt wie die Bordellszene. Es erscheinen eine Pferdekutsche und vier Männer mit Zylinder und in schwarzen Anzügen, die Pauls Sarg von der Kutsche heben. Was dafür spricht, dass es sich dabei um eine Fantasie Maries handelt, ist einerseits die Ausstattung der Szene, die wie einem anderen Jahrhundert entsprungen wirkt und andererseits Marie, die in schwarzem Kleid sowie mit kopftuchbedecktem Haar, das Baby im Arm haltend, dem Sarg barfuß durch eine steinige, karge Wüste folgt.

Die letzte Einstellung zeigt ihr Gesicht in der Nahaufnahme. Sie scheint glücklich zu sein, ihr Blick drückt aus, dass sie zu sich selbst gefunden hat und über den Dingen steht, auch scheint sie Pauls Tod nicht zu bereuen. Der Film endet mit einer Schwarzblende, die von Maries letzten Worten begleitet wird: „I gave my son his father`s first name. If someone up above counts the souls, then we`re quits.“³⁶

6.2.7. Offene Fragen und Missverständnisse

Nachdem ich nun die wichtigsten Szenen und Ereignisse in *Romance* untersucht habe, wirft der Film trotzdem noch einige Fragen auf. Es irritiert, dass der Punkt, an dem Marie ihre Selbstfindung endlich abgeschlossen hat, erst so spät und mit der Geburt des Kindes erreicht ist. Obwohl sie ihrem eigenen sexuellen Identitätsbewusstsein schon nach den Exzessen mit Robert einen großen Schritt näher zu sein scheint, ist sie nicht konsequent genug, Paul zu verlassen, sondern wird immer wieder rückfällig und schenkt seinen chauvinistischen Ansichten über Frauen sogar noch Glauben. Maries Aussage, sie glaube, dass eine Frau erst dann eine Frau sei, nachdem sie ein Kind geboren habe, widerspricht Catherine Breillats

³⁶ Breillat, Catherine: *Romance*. 1999. Timecode: 01:35:65,000 - 01:36:04,000

Erklärung, dass es sich eigentlich um Maries Wiedergeburt handelt. Es widerspricht zudem der ganzen Thematik des Films, der ja herausheben möchte, wie schwer es als Frau ist, zu sich selbst und zu seiner Sexualität zu stehen und wie hilfreich sexuelle Transgression sein kann, um Hemmungen zu überwinden. Indem Breillat jedoch den oben genannten Satz formuliert, reduziert sie scheinbar die Frau und ihre Sexualität doch wieder auf ihre Funktion der Reproduktion.

Diese Sichtweise der Rezeption kann allerdings zerstreut werden, wenn man Marie als theoretische Figur und nicht als psychologisch ausgestaltete Identifikationsfigur begreift. In mehreren Interviews (Vgl. Sklar 1999) verweist Breillat darauf, dass sie Marie eben als theoretischen Charakter geschaffen hat, der sich am Ende eines Lernprozesses sozusagen neu zur Welt bringt.

Ein weiteres Rätsel gibt der Charakter des Paul auf. Den gesamten Film hindurch wirkt er kalt und emotionslos, ohne jegliche Tiefe, ähnlich wie Jim in *Une vraie jeune fille*. Er ist im Gegensatz zu Paolo und Robert offenbar durch und durch oberflächlich und alles andere als ein guter Mensch, was es unmöglich macht, sich mit ihm zu identifizieren. Seine Ansichten über Frauen erscheinen auf den ersten Blick extrem verschoben und altertümlich, verdeutlicht etwa durch die Aussage, er könne eine Frau, die er sexuell anziehend findet, nicht lieben und ehren. Was hier förmlich nach schwerem ödipalem Konflikt schreit, löst Breillat aber nicht als solchen auf, sondern geht gar nicht auf Pauls Charakterentwicklung ein. In einem Interview verteidigt sie den von ihr geschaffenen Charakter jedoch in folgendem Punkt:

“For example, it's true that as far as Paul's character is concerned, the director did not give him much love. But if you really listen to him, he may be right. He tells her that it's like the myth of Circe in The Odyssey: one has to wait for things to happen naturally. When you force your destiny, you kill it. You prevent its birth. He gives her a key to understanding that she doesn't take into consideration. It's possible to defend this character even if emotionally the spectator is against him.” (Sklar 1999)

Breillat räumt Paul also ein, dass es schwierig sei, sich zu verändern, wenn man dahingehend ständig bedrängt wird. Marie kennt tatsächlich kein anderes Thema als Vorwürfe bezüglich der Schmach, die sie erleidet, weil er nicht mit ihr schläft, und hemmt so eventuell Pauls Bereitschaft, sich mit dem Problem auseinanderzusetzen. Den Film aus Pauls Blickwinkel zu sehen, ist jedoch nur partiell möglich und wird von der Regisseurin auch nicht forciert. Überhaupt geht es bei *Romance* nicht darum,

sich in die Charaktere einzufühlen, sondern darum zu verstehen, welchen Einfluss Macht, Schuld- und Scham auf Frauen haben und wie sie eventuell imstande sein können, ihre innere Zerrissenheit zu überwinden.

6.2.8. Schuld und Scham bei Breillat und Beauvoir

Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Liz Constable stellt in ihrem Artikel „Unbecoming sexual desires for Women becoming sexual subjects“ (Constable 2004) einen interessanten Vergleich zwischen der Schriftstellerin Simone de Beauvoir und der Regisseurin und Autorin Catherine Breillat an. Sie erkennt darin, dass Breillat das Medium Film nutzt, um Beauvoirs Gedanken und Theorien zum Prozess des Frauwerdens und den damit zusammenhängenden Faktoren Scham und Demütigung weiterzuentwickeln. Anhand einer US-amerikanischen Studie von Deborah L. Tolman, *Dilemmas of desire*, in der festgestellt wird, dass für weibliche Jugendliche Sexualität hauptsächlich mit Begriffen wie Moral, Krankheiten und Betrug und sehr selten mit den Termini Lust und Begehren konnotiert ist (Tolman 2002), bespricht Constable die Ähnlichkeiten zwischen Breillats filmischen Intentionen und Beauvoirs philosophischem Ansatz zum Dilemma der weiblichen Sexualität. Liz Constable konstatiert, dass Breillats Filme Beauvoirs Darstellungen von jungen Frauen widerspiegeln, die zwischen passiver Selbstentfremdung, erzeugt durch die verinnerlichte kulturelle Vorstellung, wie eine Frau sein soll (sanft, fügsam, passiv und schwach), und dem Verlangen, als vollwertige Individuen angesehen zu werden, gespalten sind. Tatsächlich befinden sich Breillats weibliche Hauptfiguren stets in einer Identitätskrise, aus der sie sich zu befreien versuchen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Französinen Breillat und Beauvoir besteht in ihrer Erwartungshaltung. Während Beauvoir Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem Buch *Das andere Geschlecht* eine Utopie spinnt, in der Frauen die selben sozialen, wirtschaftlichen und sexuellen Rechte wie Männer besitzen, sind Breillats Filme alles andere als utopisch. Sie zeigen auf, dass Schmerz und Lust oft gleichzeitig auftreten, wenn sich Menschen in einer Phase der Veränderung befinden.

“Her films candidly represent on screen the contradictions implicit when subjects undergo transformation and change from existing discourses of desire; she explores the potentially disquieting ways that pain and pleasure co-exist in transformative stages as the process of investigating less painful responses to familiar situations entails an inevitable revisiting of psychic wounds.” (Constable 2004, 679)

6.3. Anatomie de L'Enfer

Anatomie de l'enfer erscheint im Jahr 2004 und stellt den letzten von insgesamt zehn Filmen eines Zyklus dar, der weibliches Begehren, weibliche Sexualität im Rahmen der Subjektfindung thematisiert (Stiglegger 2006). Catherine Breillat bringt in diesem Film noch einmal all ihre Ansätze und Thesen zum Thema auf den Punkt und macht auch auf der Bildebene keine Abstriche, sondern schreitet mit großer Radikalität ans Werk. Die literarische Vorlage zum Film veröffentlicht sie 2001 unter dem Namen *Pornocratie*, ein eigentlich politischer Begriff, der die Beeinflussung der Regierenden durch Mätressen bezeichnet (Duden 2010, 830).

Wie bereits in *Une vraie jeune fille* und *Romance* geht es in Buch und Film um eine Initiationsreise, um den Übergang in einen Zustand der Transzendenz, der über den Weg der sexuellen Transgression erreicht wird. Zum ersten Mal aber findet in Breillats filmischem Werk ein Perspektivenwechsel statt. Zwar handelt der Film von einer Frau, die sich auf der Suche nach ihrer sexuellen Identität befindet, allerdings wird die Geschichte aus dem Blickwinkel eines Mannes erzählt. Es handelt sich also nicht wie zum Beispiel in *Romance* um die Initiation einer Frau, sondern um die eines Mannes.

Anatomie de l'enfer heißt übersetzt Anatomie der Hölle. Catherine Breillat meint damit den weiblichen Körperbau und versucht in diesem Film zu ergründen, wieso die weibliche Anatomie für Männer, aber auch für Frauen selbst, zur „Hölle“ werden kann. Marcus Stiglegger sieht den Filmtitel in seinem Essay über „das feminine Kino der Catherine Breillat“ als Ausdruck der unbewussten aber festgesessenen Wahrnehmung des weiblichen Körpers der patriarchalen Gesellschaft:

„Indem der Begriff Anatomie zum einen den Körperbau des Menschen, in Anatomie de l'enfer den Körper der Frau, bezeichnet, wird klar, dass das Leid, das die Frau durch ihre gesellschaftliche Abwertung erfährt, ihr Leben in der Hölle und als Hölle des Mannes, unmittelbar mit ihrem Körper, mit ihrer Sexualität zusammenhängt. Anatomie wird in der Breillatschen Untersuchung selbst zum dekonstruktivistischen Begriff, er drückt den apollinisch kühlen, seine Umwelt unterwerfenden, männlichen Blick aus, mit dem die Medizin als patriarchale Institution die Frau betrachtet. Durch den quasi objektiven Anstrich der Wissenschaftlichkeit erscheint so die Frau korrekt vermessen und für den Ursprung allen Übels befunden, per se sündhaft und zudem zum Bösen verführend, was eine Abwertung und Unterdrückung der Frau nicht nur rechtfertigt, sondern sogar erforderlich macht.“ (Stiglegger 2006)

Stiglegger stellt hier außerdem fest, dass sich in den Gesprächen zwischen Mann und Frau immer wieder Verweise auf eine Medizin finden, die die Weiblichkeit an sich als Krankheit begreift (Stiglegger 2006).

6.3.1. Filmische Umsetzung

Stilistisch gesehen bleibt sich Breillat in diesem Film treu. Die Kameraeinstellungen sind durchwegs unbewegt, die Montage ist sehr langsam, Farbsymbolik und Bildkomposition spielen eine große Rolle. Die Geschichte, die erzählt wird, ist jedoch eher rudimentär und theoretisch. Catherine Breillat sagt selbst, sie sehe ihren Film als Lehrsatz, als Theorem, bei dem mehr die Aussagen dahinter und weniger die Handlung von Bedeutung seien (Kraus 2007, 12).

Trotzdem ist der Film keine Dokumentation, sondern die Thesen sind eingebettet in eine kleine Erzählung über eine namenlose Frau (Amira Cacar) und einen ebenso namenlosen Mann (Rocco Siffredi), die einander in einem Schwulenclub kennenlernen. Der homosexuelle Mann findet die Frau auf der Toilette, wo sie sich gerade die Pulsadern aufgeschnitten hat und bringt sie zum Arzt. Die Frau bietet dem Mann an, ihn dafür zu bezahlen, sie in vier aufeinanderfolgenden Nächten zu besuchen, um sie, wie sie sagt, dort anzusehen, wo sie sich selbst nicht sehen kann. Er willigt in den unheilvollen Deal ein und wird nun Nacht für Nacht Gast in ihrem

Haus am Meer sein. Obwohl er die Aufgabe, ihren nackten Körper zu begutachten, anfangs nur widerwillig ausübt, wird seine Neugier am weiblichen Körper immer größer und die Intimität zwischen den beiden wächst von Mal zu Mal. Nach der vierten Nacht bezahlt sie ihn, worauf er sich in einer Bar betrinkt und plötzlich bemerkt, wie sehr ihn die Erfahrung mit der unbekannten Frau verändert hat. Er lässt sein Honorar liegen und fährt zurück zu ihrem Haus, das er leer vorfindet. Die letzte Szene zeigt, wie er die Frau von den Klippen hinab ins Meer stößt.

6.3.1.1. Die erste Szene als ungewöhnlicher *establishing shot*

Die einleitenden Bilder des Films führen unmissverständlich zur Erkenntnis, dass sich die erste Sequenz in einem Schwulenlokal zuträgt. Zu lauter Technomusik fokussiert die Kamera seitlich das Gesicht eines jungen Mannes, der gerade in einem heruntergekommenen Hinterhof Fellatio bei einem anderen Mann praktiziert. Dabei handelt es sich eindeutig um eine nicht- gestellte Szene, da der erigierte Penis des Mannes deutlich zu sehen ist. Ein harter Schnitt führt in eine Disco, die Musik wird lauter und man bemerkt, beeinflusst von der Blowjob-Szene zuvor, sofort, dass hier ausschließlich Männer tanzen. Die Kamera filmt nun eine Frau, die wahrscheinlich einzige im Lokal, neben einem Spiegel stehend. Dass sie ein wenig fehl am Platz ist, wird durch die Bildsprache verstärkt, indem die Frau die eine Hälfte und die tanzenden Männer im Spiegel, die andere Hälfte des Bildausschnittes einnehmen. Die Kante des Spiegels wirkt hier wie die Linie eines Splitscreens und separiert die Frau somit vom Geschehen.



Abb.3: Screenshot aus „Anatomie de l'enfer“

Sie fühlt sich sichtlich unwohl und geht über Treppen hinauf zur Toilette, wo sie sich mit einer Rasierklinge das Handgelenk aufschneidet. Ein Mann, der sie auf den Treppen gestreift hat, ist ihr gefolgt und fragt sie, warum sie das getan hat. Ihre knappe Antwort „Because I'm a woman“³⁷ deutet bereits auf einen wesentlichen Punkt in Breillats Theorem hin:

„[...] die Brutstätten der Geschlechterdifferenz aufzuspüren, in denen sich die männliche Angst vor der weiblichen Sexualität niederschlägt und in denen die Gleichsetzung und anschließende Abwertung von Frau, Körper und Sexualität produziert und festgeschrieben werden.“ (Stiglegger 2007)

Die Frau im Film meint, in dem schwulen Mann das ideale Subjekt dafür gefunden zu haben, um sich mit ihrem schandvollen weiblichen Körper auseinanderzusetzen. „Look at me where I'm unlookable“³⁸ lautet ihre einzige Anforderung an ihn und sie ist sogar bereit, ihn dafür zu entlohnen. Breillats These dazu heißt, dass das, was nicht sichtbar ist, wie etwa der Schlund der Vagina, Männer abstößt (Kraus 2007,12). Die Frau hat aber die Hoffnung, dass ein schwuler Mann dem weiblichen Körper unvoreingenommener gegenüber steht als ein heterosexueller, da - und dies ist eine weitere grundlegende Position Breillats - heterosexuelle Männer immer von einem Dominanzdenken getrieben seien. Sie seien so beschäftigt damit, eine Frau besitzen zu wollen, dass es für sie unmöglich sei, die Frau wahrhaftig und bis in ihr Innerstes zu sehen (Kraus 2007, 14). Die Frau im Film hegt offensichtlich das große Bedürfnis, innere Barrieren ihren Körper betreffend zu überwinden und die verborgenen Geheimnisse ihres Körpers mit einem sozusagen neutralen Mann zu teilen.

6.3.1.2. Die Obszönität des weiblichen Geschlechts

Wie in den zuvor besprochenen Filmen *Une vraie jeune fille* und *Romance* schildert die Regisseurin auch in *Anatomie de l'enfer* das Problem einer Frau, ihren eigenen weiblichen Körper zu akzeptieren. Sie setzt außerdem voraus, dass Männer im

³⁷ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:03:33,000

³⁸ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:08:45,000

Allgemeinen von der, wie sie es nennt, Obszönität der weiblichen Anatomie, abgestoßen sind. Mithilfe äußerst plastischer verbaler Ausdrucksweisen durch die Stimmen der Protagonisten oder durch ein von Breillat selbst gesprochenes *voice-over* beschreibt sie die vermeintlich „ekligen“ Gegebenheiten der weiblichen Anatomie.

In der ersten Nacht fährt der Mann mit dem Taxi zum abgelegenen Haus der Frau. Ein *establishing shot* zeigt ein altes weißes Haus, welches von nun an verhängnisvoller Ort des Geschehens sein wird. Sie öffnet ihm die Tür und begleitet ihn ins Schlafzimmer. Etwas beschämt entkleidet sie sich und legt sich aufs Bett. Er setzt sich ihr gegenüber auf ein grünliches schäbiges Fauteuil und macht sofort klar, dass er ausschließlich hier sei, um sie zu beobachten und nicht um sie zu berühren. Es entspinnt sich ein philosophisches Gespräch über die Obszönität des weiblichen Körpers, der sich offensichtlich auch der homosexuelle Mann gewahr zu sein scheint. Er vergleicht die Haut des weiblichen Geschlechtsteils mit der Haut eines Frosches, mit dem Unterschied, dass dieser wenigstens die Höflichkeit besäße, dezent grün und nicht, wie die weibliche Vagina, leuchtend rot zu sein. Breillat spricht in diesem Zusammenhang auch kurz das Thema der Körperrasur an, wobei sich der Mann nur wenig dafür begeistern kann. Er meint, dass auch eine Rasur die Obszönität der Frauen nicht vermindern könne, sie sogar noch hervorhebe.

Diese Szene kommt einem wahren sprachlichen Ausbruch gleich, der alles hervorbringt, was in Breillats Augen am weiblichen Körper als ekelhaft und verachtungswürdig wahrgenommen wird, von Männern wie von Frauen. Breillat fasst hier zusammen, was ihrer Meinung nach auf der körperlichen Ebene ausschlaggebend für Scham- und Schuldgefühle bei Frauen sein könnte, mit dem Ergebnis, dass die größte Angst der Männer vor Frauen daher rührt, dass diese ihre Obszönität verleugnen. Wenn man diesen Gedanken nun zu Ende führt, würde es bedeuten, dass es Männern leichter fiel, die weiblichen anatomischen Gegebenheiten zu akzeptieren, wenn die Frauen selbst offener und schambefreiter mit ihrem Körper und ihrer Sexualität umgehen würden.

6.3.1.3. Flashbacks als Erklärungsversuche

Ein von Catherine Breillat gesprochenes *voice-over* gibt die Gedanken des Mannes wieder, der sich in einer Kindheitserinnerung verliert. Zuvor gleitet die Kamera nahe am Körper der Frau vom Kopf über Brüste und Bauch, bis hin zum behaarten Venushügel hinab, wo sie verharret. Begleitet vom *voice-over*, das gerade die Vagina mit der Konsistenz von frisch geschlüpften Küken, die noch nass vom Ei sind, vergleicht, schneidet der Film in eine neue Szenerie, die einem Flashback³⁹ in die Kindheit des Mannes entspricht. Die Szene schließt assoziativ mit einem harten Schnitt von der Nahaufnahme des Venushügels der Frau auf ein Vogelnest an. Ein Junge klettert auf einen Baum, um die neugeborenen Vögel, die sich im Nest befinden, mit Würmern zu füttern. Einen davon nimmt er aus dem Nest, steckt ihn in seine Brusttasche und klettert den Baum hinunter. Unten angekommen, fällt sein Blick auf die Brusttasche, die blutig rot verfärbt ist. Er nimmt das tote Vögelchen heraus, wirft es zu Boden und trampelt brutal darauf herum.

Die Flashbackszene, der noch eine weitere folgen wird, ist ähnlich wie die Fantasieszenen in *Romance* deutlich vom Rest des Films abgegrenzt. Die helle Ausleuchtung und die Geräuschkulisse eines Parks oder Waldes stehen im Gegensatz zur totalen Stille, die in einem aseptischen kahlen und düsteren Raum höchstens durch schwere Worte oder Gedanken unterbrochen wird.

Die zweite Flashbackszene⁴⁰ spielt sich aus Sicht der Frau ab. Auch sie lässt eine Episode ihrer Kindheit Revue passieren. Genau wie der Mann versucht sie in Gedanken auf den Ursprung zu kommen, den sie für die allgemeine Verachtung, die Männer dem weiblichen Geschlecht gegenüber empfinden, verantwortlich macht. Das *voice-over*, ebenfalls von Breillat selbst gesprochen, unterlegt die Szene mit den Gedanken der Frau. Wie die erste Rückblende wirkt auch diese Szene hell, positiv und farbenfroh. Drei Burschen und ein Mädchen spielen in der freien Natur miteinander, hänseln sich ein wenig, kommen jedoch zum Schluss, dass es größeren Spaß machen könnte, Doktor zu spielen. Das Mädchen legt sich mit dem Oberkörper unter einen dicht bewachsenen Strauch, zieht den Rock hoch und die Unterhose zu den Knöcheln. Eine *medium close-up* zeigt die Regung der Burschen ob der Ansicht der kindlichen nackten Vagina vor ihren Augen, die einerseits begeistertes Lachen

³⁹ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:19:03,000 – 00:21:42:000

⁴⁰ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:26:20,000 – 00:27:23,000

andererseits Verhöhnung beinhaltet. Von dieser Einstellung schneidet der Film für drei Sekunden frontal zur Nahaufnahme des nackten Unterleibes des Mädchens und dann sofort zurück auf die Burschen. Einer nimmt seinem Freund die optische Brille ab und führt dem Mädchen einen Brillenbügel ein, zieht ihn wieder heraus und beginnt gemeinsam mit den anderen erneut laut zu lachen, weil auf dem Bügel nun Scheidenflüssigkeit klebt. Das Einführen des Bügels wird allerdings nicht explizit dargestellt, sondern erklärt sich rein assoziativ. Die Burschen spielen mit dem Schleim, der sich nun auf der Brille befindet, und lachen abermals. Die Gedanken der Frau, die wieder zum nackten Körper der Frau und somit zur Handlungschronologie zurückgeleiten, lauten: „So maybe all these budding young doctors were disgusted forever, of the sight of candid little virgin girls.“⁴¹

6.3.1.4. Körperliche Annäherung, Passivität und Missbrauch

Nach den Flashback-Szenen nähert sich der Mann der Frau das erste Mal körperlich, indem er ihre Vagina berührt und die auf seinen Fingern hängende Scheidenflüssigkeit eingehend betrachtet. In einem extremen *close-up* filmt die Kamera eine sehr behaarte und verschleimte Vagina, in die ein Finger tief eindringt.⁴² Breillat wählt hier eine Reihe an expliziten Aufnahmen, wohl um die Realität wiederzugeben. Die Forderung der Frau: „Look at me where I'm unlookable“, quasi das Motto des Films, entspricht Breillats filmischem Anspruch, das zu zeigen, was im Normalfall nicht gezeigt werden darf.

In der darauffolgenden Szene verwendet Breillat ein in vielen ihrer Filme wiederkehrendes Symbol, den Ozean. Der Symbolismus, der sich etwa in *Romance*, *Une vraie jeune fille* oder *Sex is Comedy* nur am Rande offenbart, wird in dieser Szene auf den Punkt gebracht, beziehungsweise auf dem Silbertablett serviert.

⁴¹ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:27:26,000 - 00:27:35,000

⁴² Diese spezielle Einstellung wirkt dem Film nicht ganz zugehörig, ist doch der Venushügel Amira Cacars, der zuvor lang zu sehen ist, eindeutig nicht mit der extrem behaarten Vagina dieses *shots* verwandt. Zudem erfährt man zu Beginn des Films per Textinserts, dass für die besonders intimen Aufnahmen ein Bodydouble für Amira Cacar zum Einsatz gekommen war. So wichtig die radikalen Bilder für Breillats Filme sein mögen, so stelle ich trotzdem die Notwendigkeit dieses szenischen Einschubs in Frage.

Von den bisherigen Ereignissen und Gesprächen verwirrt, verlässt der Mann das Haus und beobachtet das tosende Meer. Seine Gedanken im Off drücken aus, wovor Männer laut Breillat am meisten Angst haben, nämlich vor der Schwäche der Frauen. Männer seien machtlos gegenüber der weiblichen Schwäche.

„He is defenseless against her weakness. Weakness is stronger than strength, because it leaves room for thought.” (Gaillac-Morgue 2004)

Der Mann ist erschrocken über die Faszination, die die Obszönität und die Schwäche der Frau, die meist starr am Bett liegt, auf ihn ausübt. Er vergleicht sie mit der Macht des alles verschlingenden Ozeans:

„The ocean, despite its misleading male image, rolled in the darkness like a bitch in heat. This ocean, like a woman, could engulf you and make you vanish into its loins. So I felt trapped by a kind of sorcery, of the signs and obscene sounds of nature. Surrounded by the pleading moans of the weak, only I was strong, helpless against the whole world.”⁴³

Das Meer fungiert hier einerseits als Symbol für die Macht, die in der Schwäche der Frau liegt, und andererseits für die Unerforschtheit und die Fähigkeit des weiblichen Körpers, alles zu verschlingen.

Körperliche Schwäche ist es auch, die das Verhalten der Frau in den ersten Nächten auszeichnet. Ohne sich zu bewegen oder Initiative zu zeigen, liegt sie stets unbewegt und schlaff am Bett. Die erste Nacht endet mit einem Coitus, der beinahe wie ein nekrophiler Akt wirkt. Die Frau liegt regungslos am Bett, scheinbar schlafend, während der Mann zuerst ihre Genitalien, dann ihre Lippen mit rotem Lippenstift bemalt. Danach zieht er sich aus und penetriert sie. Während der ganzen Szene erscheint die Frau wie eine Leiche. Nach dem Geschlechtsverkehr erwacht sie und tröstet den nun schluchzenden Mann. Die plötzlich eintretende Emotionalität des Mannes, der bis dahin ausschließlich kühl und hartherzig erscheint, stellt gleichzeitig den Beginn seiner Initiationsreise dar. Von nun an lässt er sich auf ein für ihn unbekanntes Terrain ein und lässt sexuelle Transgression zu. Da er schwul ist, stellt der sexuelle Kontakt mit einer Frau grundsätzlich eine erste Form der Transgression dar.

⁴³ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:30:54,000 - 00:31:30,000

Auch in der zweiten Nacht liegt die Frau starr auf dem Bett, lässt sich vom Mann bewegen und in Position bringen. Ihre Passivität erleichtert es dem Mann, seine Neugier am weiblichen Körper zu befriedigen. Sie lässt alles mit sich machen, ohne ihm das Gefühl zu geben, dass sie etwas genießt oder gar nicht mag. Er ist in der Lage ihren Körper zu erkunden, während sie die Möglichkeit hat, sein Handeln und seine Reaktionen auf ihren Körper ausschließlich durch reines Spüren und durch das Gefühl, beobachtet zu werden, zu deuten. Ihre Passivität erlaubt ihm jedoch auch, ihren Körper zu missbrauchen. Was in der ersten Nacht noch als „relativ harmloser“ Missbrauch gewertet werden kann, nämlich das Bemalen der Genitalien mit Lippenstift sowie der Geschlechtsverkehr, bei dem sie zu schlafen scheint, kulminiert am Ende der zweiten Nacht in einer Penetration mit dem Stiel eines Dreizacks. Die Frau liegt abermals starr und scheinbar schlafend am Bett, während der Mann eine Art Gartenrechen in ihre Vagina einführt. Ohne ihre Augen dabei zu öffnen, stöhnt sie kurz auf, bleibt aber unbewegt liegen. Der Mann setzt sich ihr gegenüber auf den Stuhl und schläft ein. Obwohl er sie mit diesem Dreizack auch hätte töten können, behält sie ihre Teilnahmslosigkeit bei und lässt alles mit sich geschehen.

6.3.1.5. Blut als Symbol und Teil des Rituals

Bevor der Mann den Körper der Frau mit dem Dreizack vergewaltigt, verwendet Breillat in dieser zweiten Nacht ein starkes religiöses Symbol. Die Kamera schneidet direkt von der passiven schlafenden Frau auf ein Kruzifix, das über dem Bett hängt, und lässt die Kamera langsam und in der Nahaufnahme den gesamten Körper des gekreuzigten Jesus abfahren. Die nächste Einstellung wiederholt diese Kamerabewegung am nackten Körper der Frau und stellt somit einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Märtyrer Jesus und der Frau dar. Die Kamera verweilt hier allerdings bei ihrer vom Mann gerade untersuchten blutenden Vagina. Die Intention der Regisseurin ist hier wohl, eine Assoziation zwischen Jesus und der Frau herzustellen. Einerseits erscheint die Passivität der beiden als verbindendes Glied, denn sowohl die Frau als auch Jesus von Nazareth stehen ihrem Schicksal passiv gegenüber. Der noch viel eindeutigere Symbolismus liegt jedoch in der

Darstellung des Blutes. Jesus blutet aus Öffnungen an Händen und Füßen, die Frau blutet aus der Vagina. Breillat inszeniert hier die Frau als Opferlamm.

Der Mann hat Menstruationsblut an seinen Fingern und kostet es. Er atmet dabei schwer, wird emotional, fast panisch, als ob er gerade den heiligsten Tropfen überhaupt zu sich nehmen würde. Auch im Christentum wird das Blut Jesu Christi als heilig angesehen und im Rahmen eines Rituals, dem Sakrament der Eucharistie, symbolisch in Form von Wein getrunken. Das Blut eines anderen zu trinken, darauf zu schwören oder mit dem eines anderen zu verbinden, ist Teil vieler Kulturgemeinschaften und kommt in Religionen, in Geheimgesellschaften, in Form von Blutsbrüderschaft oder bei Initiationsriten vor. In Breillats Film *Anatomie de l'enfer* wird das Ritual des Bluttrinkens jedoch noch um eine Stufe verschärft, da es sich hier um Menstruationsblut handelt, Blut, das in den meisten Teilen und Kulturkreisen der Erde negativ konnotiert und mit falschen Mythen behaftet ist (Beauvoir 2011).

Breillat widmet sich in diesem Film ausgiebig dem Thema Menstruation, anders als etwa in *Romance*, wo sie es nur sehr kurz anschneidet, als Marie Paolo während der Sexszene erzählt, wie Frauen vor dem Sex aus Scham ihre Tampons unterm Bett verschwinden lassen. In *Anatomie de l'enfer* verweist Breillat ganz bewusst auf die Absurdität der Divergenz, dass die monatliche Blutung einerseits unspektakulärer Teil des Alltags einer Frau ist und andererseits zu den tabubehafteten Vorgängen gehört, die Frauen vor Männern verstecken beziehungsweise zu einem Mysterium machen, indem sie nicht darüber reden.

So erklärt die Frau dem Mann in der dritten Nacht, wie sie ein Tampon benutzt, erwähnt dabei die völlig asexuelle pragmatische Notwendigkeit eines solchen und lässt sich ein bereits blutgetränktes Tampon von ihm aus der Scheide ziehen. Nachdem er es eingehend gemustert hat, nimmt sie es ihm aus der Hand und trinkt es in ein nebenstehendes Wasserglas. Das Wasser färbt sich langsam rot und sie fordert ihn nun auf, die Hälfte davon zu trinken. Die andere Hälfte trinkt sie selbst.

Indem sie einen Mann Menstruationsblut trinken lässt, überschreitet Breillat bewusst die Grenze des „sogenannten guten Geschmacks“, um zu hinterfragen, warum denn Menstruationsblut soviel ekliger sein soll als Blut, das aus einer Wunde fließt.

Die in Kritiken mehrfach angedeutete Assoziation des Tampons mit einem Teebeutel, lehnt Breillat strikt ab. Für sie stellt diese Szene eben ein Ritual dar, das in anderer Form schon vor Urzeiten praktiziert wurde und einen Akt des Respekts beschreibt.

“People aren’t well-versed in the tradition, so it’s easier for them to associate it with Lipton tea bags, and consumption than a more sacred symbolism. To drink your enemy’s blood, it’s red blood, it’s royal, not blue, like in commercials. Red is the royal color. That’s the beautiful color. One drinks the blood of a respected enemy. In a way, they become a friend, because a respected enemy can become a friend, because they’re noble. They were just an enemy due to a passing argument, usually over territory.” (Gaillac-Morgue 2004)

Breillat sieht Männer und Frauen also als Gegner in einem Krieg der Geschlechter, die sich aber über den Weg des Rituals annähern können, indem sie einen Pakt eingehen. In der Szene des rituellen Bluttrinkens geht Breillat auf alte, aber noch immer festsitzende Mythen ein, die besagen, dass eine Frau während ihrer Menstruation unrein sei (Beauvoir 2011, 52). Die Frau im Film ist sich sicher, dass all die Vorurteile und Ängste vor der menstruierenden Frau von einem grundlegenden Unverständnis der Männer herrühren: „In fact, they’re scared of this blood that flows without the need of a wound.“⁴⁴. Trotz dieses sehr reflektierten Gedankens, fällt sie plötzlich in einen Zustand der Scham- und Schuldgefühle. Unter Tränen spricht sie ihre Angst aus, nun ihre gesamte Würde verloren zu haben, da sie vor seinen Augen den Tampon gewechselt hat. Dies deutet darauf hin, dass sie nach dieser dritten Nacht noch nicht am Punkt der totalen Transzendenz angelangt ist. Sie hat die Scham, diesen weiblichen Körper zu besitzen, eine Frau zu sein, noch nicht überwunden.

In der vierten Nacht wirken Mann und Frau sehr viel vertrauter als zuvor. Sie ist wach und nicht mehr passiv, er widmet sich eingehend und interessiert der Beobachtung ihrer Vagina. Während er sie mit einem Steindildo befriedigt, erklärt sie ihm, dass sie allein die Tatsache, dass er seinen Blick zwischen ihren Schenkeln hat, besonders erregt. Es folgt eine Sexszene, ähnlich der in *Romance*, mit dem großen Unterschied, dass sie in einem *close-up* endet, das zeigt, wie der Mann den Penis aus der stark blutenden Vagina der Frau zieht. Dass sein Penis blutrot gefärbt ist,

⁴⁴ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 00:53:27,000

beunruhigt ihn, obwohl oder gerade weil er weiß, dass das Blut von keiner Verletzung herrührt. Er äußert die Angst davor, sich dadurch mit der Obszönität der Frau infiziert zu haben.

Dass sich die Regisseurin in *Anatomie de l'enfer* so intensiv der Thematisierung des Menstruationsblutes widmet, liegt wohl an der Brisanz seiner Darstellung. Das Überschreiten von Grenzen, das Zeigen von Körperlichkeiten, die nie oder kaum zuvor gezeigt wurden, ist wesentliche Antriebskraft in ihren Filmen. Breillat möchte in ihren Filmen mittels realistischer Bildsprache all die Themen aufgreifen, die aufgrund von allgemeinem Schamgefühl und der Angst der Unzumutbarkeit für den Zuschauer bisher keinen Platz im Kino hatten.

6.3.1.6. Unterschiedliche Bedeutung der Ereignisse für Frau und Mann

Die Erlebnisse der letzten vier Nächte haben für Mann und Frau sehr unterschiedliche Bedeutung. Der Wunsch der Frau war es, sich dem Mann in ihrer Ganzheit zu präsentieren und sich ihm auszuliefern. Die von ihr angestrebte Offenbarung der Obszönität ihres Körpers ist abgeschlossen, da sie ihm alles gezeigt hat, was sie ihm zeigen wollte, und so bezahlt sie den Mann am Ende der vierten Nacht. Das Bedürfnis, ihr Innerstes preiszugeben, entstanden aufgrund einer Lebenskrise, die sie dazu gebracht hat, sich die Pulsadern aufzuschneiden, konnte sie durch die Abmachung mit dem Mann befriedigen. Indem der Mann ihren Körper und dessen Obszönität erforscht, kommt sie zu dem Punkt, an dem sie diesen nicht mehr verleugnet und so Schuld- und Schamgefühle überwinden kann. Alles, was in den letzten vier Nächten passierte, ist Teil der Transgression, die sie letztlich über eine Identitätskrise hinweg trägt. Der Weg, einen Mann für seine Dienste zu entlohnen, hat sich für die Frau sozusagen bezahlt gemacht.

Ganz anders ergeht es dem Mann. Im Gegensatz zur Frau, die sich bewusst dafür entschieden hat, den Weg der sexuellen Transgression zu wählen, in der Hoffnung, ein neues Identitätsstadium zu erlangen, wird dem Mann erst mit ein wenig Abstand

klar, dass ihn die Begegnung mit der fremden Frau nachhaltig verändert und beeinflusst hat.

Dies äußert sich in einer Szene, in der der Mann betrunken in einer Bar steht und einem anderen ebenso betrunkenen Mann von den Erlebnissen mit der Frau erzählt. In aller Brutalität und Härte beschreibt er ihm, wie er die Frau sexuell benutzt und genötigt hat: „I made her crap her shit and wallow in her piss... That slut! She was a pigsty by the time I left. A human being wouldn't let anyone use her as I did. But she always wanted more.“⁴⁵ Während er spricht, wird er immer weinerlicher und stellt am Ende mit großem Bedauern fest, dass er nicht einmal ihren Namen kennt. Er leidet und wirkt verloren. Ohne es zu wollen, hat ihn der finanzielle Deal, auf den er sich eingelassen hat, auf eine Reise der Identitätsfindung geführt. Die Frau hat sein Leben durcheinander gebracht, so sehr, dass er nicht mehr derselbe Mensch sein kann wie vor den vier Nächten. Dafür hasst er sie, fühlt sich gleichzeitig aber zu ihr hingezogen. Breillat beschreibt den Zustand des Mannes in einem Interview wie folgt:

“[...] I believe it's a door to initiation. That's what "taboo" means in terms of sexuality. "Taboo" means that after, we enter transcendence, initiation. Sexuality, seemingly mundane, is really a door to initiation. By speaking of it as something completely mundane, he realizes the lie. He realizes if he says all these things, he remains a man in the world of men. He's done all these things to a woman so he's a hero. It's like bringing back the antlers of a stag. In French, such a hinting trophy is called a "massacre." So, he brought back a massacre. But that's not true. That's not what happened. What happened is still happening inside him. It's something intimate and secret, which comes from the initiatory sexual act.” (Gaillac- Morgue 2004)

Die Erlebnisse der letzten Nächte haben ihn sein männliches Dominanzverhalten überwinden lassen. So wie im Film *Romance* Robert Maries Begleiter ihrer Initiation ist, übernimmt hier die Frau diesen Part und führt den Mann in einen neuen Seinszustand. Dass er die Bedeutung dieser Begegnung begriffen hat, beweist die Tatsache, dass er sein Honorar nicht behalten will. Ihm wird bewusst, dass er die für ihn heilig gewordene Verbindung mit der Frau entweiht hat, indem er das Geld angenommen hat.

⁴⁵ Breillat, Catherine: *Anatomie de L'Enfer*. 2004. Timecode: 01:06:21,000 – 01:06:42,000

Der Mann lässt sein Prostituiertenhonorar in der Bar und fährt noch einmal zum Haus der Frau, verzweifelt und auf der Suche nach weiteren Antworten. Als er dort ankommt, findet er das Haus leer vor, auch im Schlafzimmer liegt nur mehr ein blutiges Laken auf dem Bettgerüst. Er nimmt es huldvoll in seine Hände und verlässt das Haus. Es folgt eine kurze Szene, die fast wie im Zeitraffer erscheint, in der der Mann die in eine weiße Kutte gekleidete Frau vor dem Haus von den Klippen ins Meer stürzt. Damit endet der Film.

Catherine Breillat sieht das Ende ambivalent:

“For me, he doesn’t kill her. But it’s impossible to experience that without him killing her. It’s not about killing her, just that it’s not something concrete. It’s a tale of initiation, it’s a legend, so it’s an immaterial story, Period. That’s the kind of death it is. But, material death is eternity. You must realize that. Every material death leads to the concept of eternity. Transcendence is the desire to be immaterial while we are still material. Why? To be conscious of and desire eternity.” (Gaillac- Morgue 2004)

Wiederum setzt Breillat in dieser letzten Sequenz auf religiösen Symbolismus. Das blutverschmierte Bettlaken wird zum Leichentuch von Turin, indem der Mann es wie ein Heiligtum aufhebt und betrachtet. Gleich darauf erscheint die Frau in einem reinweißen kuttentartigen Gewand, das vielen Darstellungen des vom Tode auferstandenen Jesus gleicht.

Die Frau im Film, die ja stellvertretend für alle Frauen steht, mit dem Erlöser des Christentums zu vergleichen, das Menstruationsblut zum heiligen Blut zu erheben, ist radikal und stößt sicherlich bei vielen konservativen Christen auf größtes Unverständnis.

6.3.1.7. Kunst und Bildkomposition

Die Regisseurin legt in *Anatomie de l'enfer* großen Wert auf die Bildkomposition und lässt sich in mehreren Einstellungen von Bildern aus der Kunstgeschichte inspirieren (Gaillac- Morgue 2004). So konzipiert sie etwa die Nahaufnahme des Venushügels

der Frau angelehnt an das Bild *L'Origin du monde* des Malers *Gustave Courbet*, einem Vertreter des französischen Realismus.

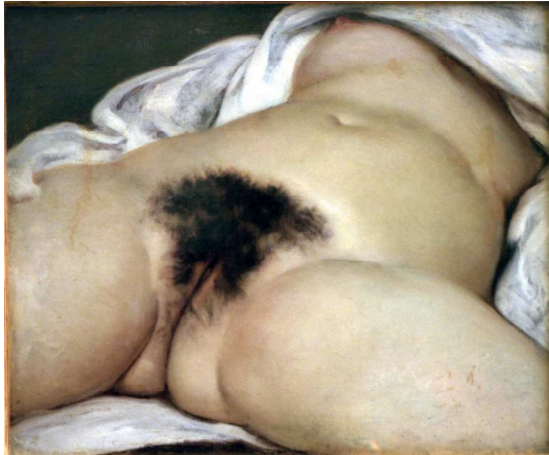


Abb. 4: „L'Origin du monde“ von Gustave Courbet



Abb. 5: Screenshot aus „Anatomie de L'Enfer“

Der Ursprung der Welt ist es auch, den Breillat mit dem Film *Anatomie de l'enfer* schildern möchte. Die Frau und der Mann entsprechen der ersten Frau und dem ersten Mann der Welt, Adam und Eva, wenn man so will. Diese Assoziation wird durch die Anonymität der beiden Charaktere sowie durch das Fehlen einer Einführung in deren Leben vor den vier Nächten verstärkt. Auch wenn der Film anhand der *mise-en-scène*, zum Beispiel aufgrund des Kleidungsstils und der Eingangssequenz im Schwulenclub, der Gegenwart zuzuordnen ist, wirken doch die Ereignisse dieser vier Nächte abgekapselt von Zeit und Raum und könnten sich theoretisch genauso gut in der Antike oder im Mittelalter abspielen. Wichtig ist nur das Aufeinandertreffen einer Frau und eines Mannes, die sich gegenseitig erforschen, Unterschiede ihrer Körper besprechen und über den Weg der sexuellen Transgression einen Punkt erreichen, an dem Scham- und Schuldgefühle sowie gegenseitige Verachtung überwunden sind.

“It's the first man and first woman. It's the confrontation of two natures and of their absolute difference, which I think is both upsetting and terrifying, and men and women experience it differently. [...] It's not about a relationship, it's a film about the solitude of belonging to one species, and the other belongs to a different species.”
(Gaillac-Morgue 2004)

Was Breillat hier als Einsamkeit, einem Geschlecht zuzugehören beschreibt, ist gleichsam die Angst vor der Unkenntnis des anderen Geschlechts.

Eine weitere Inspirationsquelle für Ausstattung und Stimmung einiger Szenen dürfte das Gemälde *Olympia* von *Édouard Manet* sein:



Abb. 6: „Olympia“ von Édouard Manet



Abb. 7: Screenshot aus „Anatomie de L'Enfer“ von Catherine Breillat

Nicht nur die Position der *Olympia* am Bett, sondern auch die Farbpalette dieses Gemäldes, finden in *Anatomie de l'enfer* eine durchgehende Verwendung. Das kühle Weiß der Wände, des Lakens, des Anzugs des Mannes sowie der porzellanartigen weißen Haut der Frau trifft auf mattes Grün des Bettegestells und des Fauteuils. Dazu mischt sich immer wieder die Farbe Rot, sei es in Form von Stöckelschuhen, Lippenstift, Nagellack oder letztlich Fleisch und Blut.

Abgesehen von der Anlehnung an klassische Gemälde entwickelt Breillat von sich aus eine ausdrucksstarke Bildsprache. So konzipiert sie zum Beispiel am Ende der dritten Nacht ein Bild mittels einer langen unbewegten Einstellung, das ebenfalls ein Ölgemälde sein könnte. Alle Utensilien dieser Nacht inklusive des Dreizacks, mit dem der Mann die Frau penetriert hat, werden in dieser abschließenden Einstellung bewusst so angeordnet, dass letztlich ein farblich und bildkompositorisch perfektes und künstlerisch ansprechendes Bild entsteht, das beim Rezipienten zudem die Vorkommnisse der Nacht in Erinnerung ruft.



**Abb. 8: Screenshot aus “Anatomie de L`Enfer“
von Catherine Breillat**

Für die Gestaltung der *mise-en-scène* ihrer Filme ist Breillat hauptsächlich selbst verantwortlich und trägt etwa auf Reisen oder auf Flohmärkten in langer Vorarbeit Kostüme, Möbel, Requisiten etc. zusammen (Gaillac-Morgue 2004), die sie dann für die Bildgestaltung kombiniert.

Das Licht, das Breillat in *Anatomie de l'enfer* verwendet, ist stets dunkel. Mit Ausnahme der beiden zuvor beschriebenen Flashback-Szenen, die hell und mit Tageslicht ausgeleuchtet sind, spielt der gesamte Film ausschließlich nachts oder bei Morgendämmerung. Einzig die helle Alabasterhaut der nackten Frau sticht aus der finsternen Farbgebung heraus. Die dunkle *mise-en-scène* führt bei der Rezeption des Films zu einer eher düsteren und ernsten Stimmung, die durch die schwierigen und beklemmenden Gespräche über die Obszönität des weiblichen Körpers verstärkt wird.

6.3.1.8. Radikalität der Bilder

„Breillats gesamtes Werk zeugt von dem unbedingten Willen, diese Scham aufzubrechen und das weibliche Geschlecht von seinem Tabu zu befreien.“
(Stiglegger 2007)

In ihren Filmen zeigt Breillat verschiedene Facetten des Schamgefühls und der Degradierung des weiblichen Geschlechts. Dieses Thema zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Werk. Als Markenzeichen ihrer Filme ist jedoch auch der radikale Einsatz von expliziten Darstellungen von Körpern und Sexualität zu nennen. Die Radikalität der Bildsprache ist in *Anatomie de l'enfer* am weitesten fortgeschritten. Breillat sagt selbst in einem Interview, dass sie diesen Film auch aus dem Grund gedreht hat, weil sie für ihr Empfinden in Romance nicht bis zur letzten Konsequenz gegangen ist, was die Radikalität der Bilder betrifft (Breillat 2007, 118). Die gewagten Darstellungen von weiblichen wie männlichen Geschlechtsorganen, von Menstruationsblut, die expliziten Ausführungen auf der sprachlichen Ebene und zuletzt der sich aufdrängende Vergleich mit dem Messias des Christentums machen *Anatomie de l'enfer* wohl zu Breillats extremstem und am schwersten verdaulichen Film. Verstärkt durch die Holprigkeit der schauspielerischen Leistung des männlichen Hauptdarstellers Rocco Siffredi, der ob seiner normalen Tätigkeit als Pornodarsteller über eher rudimentäre schauspielerische Kenntnisse verfügt, wird der Film von vielen Kritikern schlecht angenommen und verrissen (Gaillac-Morgue 2004). Wie sie in einem Interview ausführlich erzählt, leidet Breillat sehr unter den schlechten Kritiken, die sich teilweise gegen sie persönlich richten. Kurz nach diesem Interview, das auf der Kauf-DVD von *Anatomie de l'enfer* als Bonusmaterial zu sehen ist, erleidet sie einen schweren Schlaganfall, von dem sie sich bis heute nicht gänzlich erholt hat. Ob die psychische Belastung der Negativkritiken eine Mitschuld daran tragen, kann man nur mutmaßen.

Der immer wieder aufkommende Kritikpunkt, dass Breillats Filme dem Pornogenre angehören, weist sie in Interviews stets vehement zurück. Ihrer Meinung nach existiert so etwas wie ein pornografisches Kino überhaupt nicht, da das Wort Kino gleichsam keinen Platz im Bereich des pornografischen Films hat. Den

wesentlichen Unterschied zwischen ihren Filmen und pornografischen Filmen sieht sie bei den Darstellern. Im Porno müsse sich ein Akteur nicht emotional in seine Rolle einfühlen und einen Charakter tragen. Er sei lediglich Fleisch (Henke 2004, 13). Marcus Stiglegger fasst die Unterscheidung zwischen pornografischem Film und erotischem Spielfilm, zu dem Breillats Filme gezählt werden möchten⁴⁶, folgendermaßen zusammen:

„Der pornografische Film reproduziert den mechanischen, rein physischen Sexakt als Produkt und ignoriert dabei zugleich die emotionale Disposition der Akteure. Der erotische Spielfilm mag sich ähnlicher Darstellungsmöglichkeiten bedienen, die Inszenierung berücksichtigt aber immer auch die charakterliche und emotionale Verfassung der Akteure und den Kontext des Geschehens.“ (Stiglegger 2006)

Anatomie de l'enfer ist der letzte Film Breillats, der sich einer radikalen und tabu-überschreitenden Bildsprache bedient. Danach wählt sie für ihre Filmprojekte Märchenverfilmungen und Kostümfilme, wie *Une vieille Maitresse* (2007), *Barbe bleu* (2009) und *La belle endormie* (2010), die zwar noch immer den Werdegang von Frauen oder Mädchen im Fokus haben, jedoch weniger transgressiv sind.

6.4. Tonebene und Voice-Over

Abgesehen von einem sich durch alle besprochenen Filme ziehenden Stil der unverhüllten Bildsprache sowie der für Breillat typischen Montagetechnik, die immer langsam und bedächtig erscheint, gibt es auch auf der akustischen Ebene eine charakteristische Handschrift, die Breillats Filme auszeichnet.

Ein besonderes Merkmal ist die Stille, die Breillat bewusst und oft einsetzt, wie etwa das Beispiel der beklemmenden Essensszene in *Une vraie jeune fille* zeigt. Denn erst durch die herrschende eisige Stille wird die Szene unbequem und unbehaglich. Wäre die Szene mit Musik unterlegt, wäre der Effekt mit Sicherheit ein anderer. Auch in *Anatomie de l'enfer* spielt Stille eine besondere Rolle. Alle sexuellen

⁴⁶ <http://www.spielfilm.de/special/interviews/74/catherine-breillat-romance.html> Zugriff: 17.08.2010

Handlungen zwischen Mann und Frau passieren so gut wie lautlos, ohne Geräusche von außen, ohne Musik, ohne Stimmen. Die Macht der völligen Stille liegt darin, dass der visuelle Eindruck unmittelbarer und intensiver erscheint.

Catherine Breillats Filme sind also akustisch nicht überladen, sondern durchwegs leise und ruhig. Auch Musik findet eher selten ihren Einsatz. Nicht-diegetische Musik kommt zum Beispiel nur in ganz wenigen Ausnahmen vor, wie etwa am Ende von *Anatomie de l'enfer*. Die Szene, in der der Mann die Frau von den Klippen stößt, wird von basslastiger Electronic-Musik begleitet, die fließend in den Abspann des Films überleitet. Die ohnehin spärlich eingesetzte musikalische Untermalung der Szenen besteht ansonsten hauptsächlich aus diegetischer, der Handlung immanenter Musik, wie zum Beispiel die Discomusik, zu der Paul in *Romance* tanzt, oder ein Musikvideo, das Alice in *Une vraie jeune fille* im Fernseher sieht.

Ein weiteres wesentliches Merkmal, das alle drei analysierten Filme sowie die meisten anderen Breillat-Filme gemeinsam haben, ist das häufig eingesetzte *voice-over*. Die Autorin setzt in ihren Filmen eine Stimme aus dem Off ein, der jeweils eine besondere Bedeutung zukommt. In *Une vraie jeune fille* gehört diese Stimme dem Mädchen Alice, in *Romance* der jungen Frau Marie und in *Anatomie de l'enfer* sowohl der Frau als auch dem Mann.

Michel Chion beschäftigt sich in seinem Buch *The voice in cinema* ausführlich mit den unterschiedlichen Varianten, in denen die körperlose Stimme im Film zum Einsatz kommt. Er tritt darin für eine separierte Filmwahrnehmung ein, die einerseits die visuelle, andererseits die, wie er sie nennt, akusmatische Dimension bei der Filmrezeption voneinander trennt. Dabei kreiert er das Wort *akusmêtre*, das sich aus den Worten Akustik und dem französischen Wort für Wesen *être* auseinandersetzt.

„We should emphasize that between one (visualized) situation and the other (acousmatic) one, it's not the sound that changes it's nature, presence, distance, color. What changes is the relationship between what we see and what we hear.”
Chion 1999, 19)

Die akusmatische Dimension erhält ihre Bedeutung aus der Undefinierbarkeit ihrer Herkunft. Da die Stimme aus dem Off quasi keinen Ort bewohnt, wirkt sie aufgrund

ihrer Unsichtbarkeit faszinierend und allwissend. Mit der akusmatischen Stimme beschreibt Chion Stimmen, deren Identität im Filmkontext nicht oder noch nicht geklärt ist. Die Spannung für den Rezipienten liegt darin, dass eine Enttarnung des *akusmêtre* jederzeit möglich ist. Diese körperlose Stimme besitzt außerdem die Macht gegenüber dem unwissenden Zuschauer, alles zu wissen, überall zu sein, alles zu sehen und letztlich die Allmacht, über das gesamte diegetische Geschehen Bescheid zu wissen (Chion 1999, 24).

Chion zieht Vergleiche mit gottesähnlichen Wesen heran, etwa den Gott des Islams der in den Überlieferungen niemals körperlich, sondern ausschließlich stimmlich erscheint und sich mitteilt. Als akusmatische Stimme nennt Chion auch die mütterliche Stimme, die das Ungeborene, aber auch das bereits geborene Baby, solange der Sehsinn noch nicht ganz ausgeprägt ist, quasi als Off-Stimme wahrnimmt.

Im Gegensatz zur Theorie des *akusmêtre* führt Chion die *I-voice* ins Treffen. Dieser von ihm geprägte Begriff spielt nun für die Filme Catherine Breillats eine wichtige Rolle.

„Often in a movie the action come to a stillstand as someone, sere and reflective, will start to tell a story. The character`s voice seperates from the body, and returns as an acousmetre to haunt the past-tense images conjured by it`s words. The voice speaks from a point where time is suspended.“ (Chion 1999, 49)

Was Michel Chion hier beschreibt, ist genau die Art des *voice-over*, wie Catherine Breillat es in ihren Filmen einsetzt. Als wesentliche Merkmale der Ich- Stimme nennt Chion das Sprechen in der ersten Person Singular, sowie die Methode der Tonaufnahme. Eine *I-voice* zeichnet sich immer durch ihre unmittelbare Nähe und Direktheit aus. Die Stimme erscheint besonders dominant innerhalb der Szene und liefert aufgrund der fehlenden Distanz hohes Identifikationspotential für den Rezipienten. Dieser Effekt, der dazu führt, dass sich die vernommene Stimme wie die eigene innere Stimme oder zumindest wie die Stimme einer Person, die direkt zu einem spricht, anfühlt, wird mittels *close-miking* produziert. Bei der Aufnahme der Off-Textpassagen, die im Nachhinein in den Film eingefügt werden, ist der Mund des Sprechers also möglichst nahe am Mikrofon und jeglicher Hall auf der Stimme wird vermieden. So entsteht der intime, eindringliche Klang der *I-voice*, die es dem

Rezipienten ermöglichen, sich mit der Stimme und letztlich mit der dazugehörigen Figur zu identifizieren.

„What makes this an „I-voice“ is not just the use of the first person singular, but its placement - a certain sound quality, a way of occupying space, a sense of proximity to the spectator`s ear, and a particular manner of engaging the spectator`s identification.” (Chion 1999,49)

Catherine Breillats Off-Stimmen erfüllen diese von Michel Chion aufgestellten Kriterien für die *I-Voice*. Die Stimmen sprechen immer in der Ich-Form und der Sound der Stimmen hat stets einen intimen und direkten Charakter.

Der Gebrauch der *I-voice* ist gegenwärtig besonders bei aktuellen Fernsehserien wie zum Beispiel *Greys Anatomie* oder *Desperate Housewives* gängig, wobei das *voice-over* meist am Beginn und am Ende einer Einzelfolge vorkommt und somit einleitende und abschließende Worte formuliert. Diese Off-Stimmen wirken erklärend, über den Dingen stehend und abgeklärt und haben einerseits die Funktion, die Geschehnisse der Diegese zusammenzufassen, andererseits auf leicht philosophische Art und Weise Gedanken, wie es weiter gehen könnte, anzuschneiden, und am Ende jedoch offen zu lassen, um beim Rezipienten die Spannung und Vorfreude auf die nächste Folge zu schüren.

Im Unterschied dazu platziert Breillat die *I-voices* in ihren Filmen kontinuierlich während des ganzen Films und nicht nur am Anfang und am Ende. Aber auch hier wirken die Stimmen reflektiert und abgeklärt und drücken die Gedanken aus, die in einem konventionellen Dialog wahrscheinlich unpassend und artifiziell erscheinen würden.

In *Une vraie jeune fille* sowie in fast allen Filmen Breillats ist die Stimme aus dem Off, in diesem Falle die von Alice, ein zentrales Element, ohne die der Film nicht funktionieren würde. Die Off-Stimme treibt die Handlung voran und lässt den Rezipienten an Alices Gedanken- und Gefühlswelt teilhaben. Die Sprache, die Breillat für Alices Gedankensprache wählt, ist wortgewandt und poetisch, fast philosophisch. Die Sprache, der sich Alice im O-Ton bedient, was relativ selten vorkommt, ist im Gegensatz dazu eher einfach, beziehungsweise eine für eine Vierzehnjährige übliche.

Die *I-voice* der Figur Alice entspricht den reflektierten Gedanken ihrer Schöpferin. Alice fungiert hier als Sprachrohr für die eloquente und philosophisch angehauchte Regisseurin und Autorin. Auch in *Romance* und *Anatomie de l'enfer* wirken die *I-voices* der Figuren „serene and reflective“ (Chion 1999, 49), allerdings ist hier die Disparität zur Dialog-Sprache des O-Tons bei weitem nicht so groß wie im Falle von Alice. Marie (*Romance*) sowie die Frau und der Mann (*Anatomie de l'enfer*) bedienen sich auch im O-Ton einer durchwegs distinktierten Sprache, der Unterschied zur Off-Stimme ist also weniger groß beziehungsweise weniger irritierend.

In *Romance* fungiert das *voice-over* vor allem als Ausdruck von Maries Unsicherheiten bezüglich ihrer Existenz als weibliches sexuelles Wesen. In Gedanken spielt sie immer wieder die Unzulänglichkeit ihres Partners sowie ihre eigene immer wieder von Neuem durch. Maries *I-voice* fungiert außerdem als Erzählstimme, die die Handlung vorantreibt. Um die authentische Emotion der Stimme einzufangen, hat Catherine Breillat bei *Romance* darauf bestanden, das jeweilige *voice-over* unmittelbar nach dem Dreh der zugehörigen Szene aufzunehmen. Das bedeutete für die Hauptdarstellerin Caroline Ducey, dass sie zum Beispiel direkt nach den Filmaufnahmen der für sie schwierigen Sexszene mit Rocco Siffredi das *voice-over* sprechen musste.

“I wanted to record the voice-over immediately after the scenes were shot and while the actress was still emotionally invested. The sound engineer was opposed to doing it that way. He thought it would be better to record it in a studio afterwards, because they had to break down the set and everybody was tired. I had to impose silence before recording the voice-over. It went on and on and everybody was angry. But at the same time, I kept the stuff we recorded under these technically mediocre conditions almost in their entirety because it contained the shock of the emotion. The voice-over was not an explanation, it came from an emotion. Words came to Caroline Ducey, who played Marie, by themselves as if they articulated her thoughts right there in front of her.” (Sklar 1999)

Bei *Anatomie de l'enfer* spielt die Regisseurin auf der Sprachebene quasi ein Spiel mit den Geschlechtern. Zum einen spricht sie selbst alle im Film enthaltenen Off-Stimmen, zum anderen ergibt sich daraus, dass sie folglich auch die *I-voice* des Mannes wiedergibt. Die Gedanken und Empfindungen der Frau und des Mannes

werden in diesem Film also nicht von den Darstellern der Figuren gesprochen, sondern von der Regisseurin Catherine Breillat. Zwar entsprechen die Qualität des Sounds und die Wahl der Klangfarbe den Kriterien einer *I-voice*, doch trotzdem ergibt sich in diesem Fall eine neue Dimension eben dieser. Durch die plötzlich fremde, anonyme Stimme Breillats findet ein Bruch statt, der dazu führt, dass die Identifikationsmöglichkeit des Rezipienten erschwert wird. Ob Breillat diesen Bruch bewusst eingesetzt hat, um wie in Bertolt Brechts epischem Theater eine Identifikation und Einfühlung der Zuschauer mit den Charakteren zu vermeiden, damit diese die Geschehnisse und Aussagen des Films kritischer reflektieren und schließlich daraus lernen können, kann ich nur vermuten. Der Hinweis, dass sie selbst den Film vorwiegend als Theorem sieht, in dem sie all ihre Thesen zum Thema weibliche Sexualität noch einmal verpacken wollte (Breillat/ Kraus 2007,12), deutet darauf hin, dass Brüche der Illusion, die eine Einfühlung in die Charaktere verhindern, durchaus beabsichtigt sind.

7. SCHLUSSWORT

Die von mir untersuchten Filme Catherine Breillats zielen darauf ab, von ihren Rezipienten verstanden und überdacht zu werden. Die Inhalte sind im Großen und Ganzen stets die selben, es handelt sich um Frauen, die an einem Punkt ihres Lebens stehen, an dem sie sich intensiv mit ihrer Identität als sexuelles Wesen, mit ihrer Weiblichkeit an sich und mit ihrer Rolle als Frau in ihrem Umfeld auseinandersetzen. Sie alle fühlen sich in ihrer Haut nicht wohl und versuchen aktiv, diesen Zustand zu überwinden. Der Grund für das Unwohlsein ist einerseits das Schuld- und Schamgefühl, das sie ihrem eigenen Körper gegenüber empfinden und andererseits die Machtlosigkeit und Schwäche, die schon allein ihr Frausein bedingt. Breillat geht davon aus, dass dieses Unwohlsein und Identifikationsdefizit mit dem eigenen Körper ein allgemeines Frauenproblem ist.

In meiner Diplomarbeit habe ich anhand einiger theoretischer Ansätze aus der Psychoanalyse, Philosophie und Filmtheorie zu belegen versucht, dass dieses Frauenproblem existiert. Als das Grundübel für den unnatürlichen Zugang zur eigenen Sexualität nennen so gut wie alle von mir besprochenen Theoretiker und Philosophen das Patriarchat, von dem sich die Gesellschaft wohl auch aus Gewohnheit und fehlendem Mut der Masse nur allzu schwer lösen kann. Ein Resultat der von Männern dominierten Gesellschaftsform ist das Kleinhalten und Unterdrücken der Frau und folglich auch ihrer Sexualität. In meinen Untersuchungen offenbart sich, dass eine große Macht von der weiblichen Sexualität ausgeht, vor der der Mann unbewusst Angst hat. Um das patriarchalische Konstrukt also nicht ins Wanken geraten zu lassen, wählt er also die Degradierung der Frau zur Rolle des schwachen Geschlechts (Schmid 1989, 212).

Bemühungen, die ungleichen Voraussetzungen von Frau und Mann zu überwinden, existieren zum Beispiel in Form von Gleichberechtigung auf politischer Ebene oder am Arbeitsplatz. Die Gleichstellung auf sexueller Ebene scheint jedoch nach wie vor nicht ausreichend. Genau diesen Aspekt thematisieren Breillats Filme, die sich als Versuche verstehen, das Tabu, das auf weiblicher Lust und Sexualität zu liegen scheint, aufzuheben.

Breillat möchte mit ihren Filmen ebenso wie etwa Simone de Beauvoir oder Wilhelm Reich einen theoretischen Beitrag zur Entmystifizierung der weiblichen Sexualität leisten.

Die Direktheit ihrer Bilder schockiert und provoziert den Rezipienten, aber schaffen die Filme es auch, den von Breillat gewünschten Lernprozess auszulösen?

Nachdem Laura Mulveys Ansatz, die Lust am Schauen und die Identifikation mit den Figuren, in Breillats Filmen aufgrund ihres theoretischen Charakters eher nicht ins Gewicht fällt, ist das Betrachten ihrer Filme aus einer gewissen reflexiven Distanz möglich. Bei der Rezeption sehe ich allerdings das Problem, dass nur ein geringer Kreis von Zusehern einen intellektuellen Zugang zu dieser Art von Filmen hat. Durch den Einsatz unterschiedlicher filmischer Mittel, wie etwa das von Breillat selbst gesprochene *voice-over*, die immer wieder zu einem Bruch der Identifikation führen und zu einem naturalistischen ungeschönten Bild beitragen, liegt der Reiz bei der Rezeption dieser Filme weniger im erotischen Erlebnis. Die Filme wollen nicht genossen, sondern erlitten werden (Stiglegger 2006).

Wer sich also sexuelle Stimulierung verschaffen möchte, wird eher auf leicht zugängliche und unterhaltsamere pornografische Filme zurückgreifen, auf Filme, die wahrscheinlich weniger zum Nachdenken über Schuld- und Scham, die Rolle der Frau in der Gesellschaft oder ungleiche Machtverhältnisse in zwischenmenschlichen Beziehungen animieren.

Das folgende Zitat von Gilles Deleuze, das den Film als schockierendes Medium in Frage stellt, soll meine abschließenden Worte einleiten:

„Konfrontiert eine Kunst notwendigerweise mit dem Schock und der Vibration, so ist es klar, dass sich die Welt seit längerem verändert haben muss und die Menschen seit längerem denken. Diese Erscheinungsform des Films, zumindest bei seinen größten Pionieren, mag heute nur noch ein Lächeln hervorrufen. Sie glaubten daran, das Kino sei in der Lage zu schockieren, die Massen, das Volk einem Schock auszusetzen (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie, Faure...). Dennoch ahnten sie, dass das Kino auf sämtliche Mehrdeutigkeiten der anderen Künste treffen würde, dass dies bereits geschehen sei und dass das Kino sich mit experimentellen Abstraktionen, „formalistischen Späßen“ und kommerziellen Figurationen von Sex und Blut schmücken würde. Im schlechten Kino vermischte sich der Schock mit der figurativen Gewalt des Dargestellten, anstatt jene andere Gewalt eines Bewegungsbildes zu

erreichen, das seine Vibrationen in einer beweglichen Sequenz entwickelt, die in uns eindringt.“ (Deleuze 1991, 206)

Ich bin der Meinung, dass Filme und besonders die von Catherine Breillat durchaus die Kraft haben zu schockieren, mehr als es etwa Hardcore-Pornos, die objektiv gesehen mit viel härterem filmischem Material expliziter Sexualität gespickt sind, können.

Pornos (abgesehen von perversen Pornos wie Sex mit Tieren, Gewaltpornos, Kinderpornos, etc.) haben nicht die Kraft zu schockieren, zumindest nicht mehr, da das Genre Porno mittlerweile zum Massenmedium avanciert ist und somit für einen Großteil der Menschen zu jeder Zeit zugänglich ist. Dadurch entsteht zwangsläufig eine gewisse Abstumpfung (Vogel 1997, 219). Breillats Umgang mit gefilmter Sexualität ist anders, aufrüttelnder. Zum einen, weil die Szenen in eine Story eingebettet sind und die Charaktere emotional in das Geschehen involviert sind, und zum anderen, weil auf Text- und Bildebene Stimmungen geschaffen werden. Pornos sind auf der Bildebene explizit, auf der Textebene meist lächerlich und nichtssagend - haben allerdings auch nicht den Anspruch, besonders geistreich zu sein. Pornosequenzen existieren aus einem einzigen Grund, nämlich dem Zuschauer sexuelle Lust und in weiterer Folge Befriedigung zu verschaffen.

Breillats Filme wollen aufrütteln, aufklären und letztlich sichtbar machen, was bisher unsichtbar war. Das Unsichtbare bezieht sich jedoch nicht nur auf die Nahaufnahmen von Sex und Geschlechtsteilen, sondern auch auf das, was bis jetzt verschwiegen, verleugnet und ignoriert wurde, wie eben die Besonderheiten der weiblichen Sexualität und Anatomie, die oftmals mit Scham und Ekel konnotiert sind. Breillat sucht sich bewusst Themen aus, über die man nicht spricht und greift gnadenlos alles auf, was beim Rezipienten Beklemmungen auslösen könnte.

Ihre intensive Suche nach der sexuellen Identität der Frauen lässt mich darauf schließen, dass das Drehen der Filme Breillats persönlichen transgressiven Akt darstellt, der sie ihre eigenen schambehafteten Gefühle als Frau überwinden hat lassen.

8. FILMVERZEICHNIS

Une Vraie Jeune Fille. Regie: Catherine Breillat. Drehbuch: Catherine Breillat.
Produktion: Guy Azzi, Pierre-Richard Muller, André Génovés. Frankreich. 1976.
Fassung: DVD. Boomerang Pictures. 2010. 93`.

Romance. Regie: Catherine Breillat. Drehbuch: Catherine Breillat. Produktion:
Catherine Jacques, Jean- Francois Lepetit. Canal+, Centre de la Cinematographie,
Flach Films, CB Films, Arte, France Cinéma. Frankreich. 1999.
Fassung: DVD. Arthaus. 2009. 95`.

Anatomie L'Enfer. Regie: Catherine Breillat. Drehbuch: Catherine Breillat.
Produktion: Jean- Francois Lepetit. Canal+, Centre National de la Cinematographie,
Flach Films. Frankreich. 2004
Fassung: DVD. Tartan Video. 2005. 88`.

In The Realm of the Senses (Originaltitel: Ai no korida). Regie: Nagisa Oshima.
Drehbuch: Nagisa Oshima. Produktion: Nagisa Oshima, Anatole Daumann. Japan,
Frankreich. 1976.
Fassung: VHS. 3Sat. 2003. 98`.

36 Fillette. Regie: Catherine Breillat. Drehbuch: Catherine Breillat, Roger Salloch
Produktion: Emmanuel Schlumberger, Valérie Seydoux. Frankreich. 1988.
Fassung: VHS. 3Sat. 2002. 84`.

À Ma Soeur. Regie: Catherine Breillat. Drehbuch: Catherine Breillat. Produktion:
Jean- Francois Lepetit. Frankreich, Italien. 2001.
Fassung: VHS. Arte. 2003. 79`.

9. LITERATURVERZEICHNIS

Albersmeier, Franz- Josef [Hg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. 2003.

Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*. München: Matthes & Seitz Verlag. 1993.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. (11. Aufl.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften 2. Band*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1974.

Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. 2007.

Borneman, Ernest: *Das Patriarchat. Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems*. Frankfurt am Main: Fischer. 1989.

Braidt, Andrea: *Film- Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren. 2008.

Braun, Michael: *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2007.

Breillat, Catherine: *Ein Mädchen*. Aus d. Franz. von Sabine Müller und Holger Fock. Berlin: Kowalke. 2001.

Breillat, Catherine: *Pornocracy*. Los Angeles: Semiotexte. 2007.

Buñuel, Luis: *Erotik und andere Gespenster: nicht abreißende Gespräche mit Max Aub*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1995.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991.

Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press. 1999.

Constable, Liz: *Unbecoming Sexual Desires for Women Becoming Sexual Subjects: Simone de Beauvoir (1949) and Catherine Breillat (1999)*. In: The Johns Hopkins Univ. Press. Vol 119, Nr 4. MLN. 2004.

Deleuze, Gilles: *Kino 2. Das Zeit- Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1991.

Deutsch, Helene: *Psychoanalyse der weiblichen Sexualfunktionen*. Hg. von Dr. Sigmund Freud. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1925.

- Doane, Mary Ann: *Film and the Masquerade- theorizing the female spectator*. In: Screen 23. 3-4. 74-87. 1982.
- Downing, Lisa: *French Cinema`s New "Sexual Revolution": Postmodern Porn and Troubled Genre*. In: French Cultural Studies. S. 265 – 280. Sage. 2004.
- Eckert, Roland: *Grauen und Lust- die Inszenierung der Affekte. Eine Studie zum abweichenden Videokonsum*. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag. 1991.
- Erens, Patricia: *Issues in feminist film criticism*. Indiana: Indiana University Press. 1990.
- Evans, Peter William: *The films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire*. Oxford: Clarendon Press. 1995.
- Foucault, Michel: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1986.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1983.
- Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie und verwandte Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1983.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1991.
- Gansera, Rainer: *Der Virus des Masochismus*. In: Süddeutsche Zeitung, 15.6.2000.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Fink. 1998.
- Gindorf, Rolf [Hg.]: *Sexualitäten in unserer Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte, Theorie und Empirie*. Berlin: Walter de Gruyter. 1989.
- Good, David F.: *Austrian Women in the nineteenth and twentieth centuries*. (1. Aufl.) Providence: Berghahn Books. 1996.
- Hackmann, Kristina: *Adoleszenz, Geschlecht und Sexuelle Orientierung*. Opladen: Leske und Budrich. 2003.
- Haeberle, Erwin J.: *Die Sexualität des Menschen. Handbuch und Atlas*. Berlin: de Gruyter. 1985.
- Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: Univ. of Chicago Press. 2005.
- Henke, Silvia: *Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie: z.B. Catherine Breillat, Virginie Despentes und Almudena Grandes*. In: Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie. Freiburger Frauen Studien 15. S. 219 – 236. 2004.

Hunt, Lynn [Hg.]: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und Ursprünge der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994.

Hurrelmann, Klaus: *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung*. Weinheim: Juventa Verlag. 1995.

Ince, Katherine: *Is Sex Comedy or Tragedy? Directing Desire and Female Auteurship in the Cinema of Catherine Breillat*. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 64. S. 157 – 164. Jstor. 2006.

Johnson, Liza: *Perverse Angel: Feminist Film, Queer Film, Shame*. Chicago: Univ. of Chicago. Jstor. 2004.

Kinsey, Alfred C.: *Das Sexuelle Verhalten der Frau*. Berlin: Fischer. 1954.

Kromer, Gaye Suse: *Obszöne Lust oder etablierte Unterhaltung? Zur Rezeption pornografischer Filme*. Hamburg: Diplomica Verlag. 2008.

Jannidis, Fotis [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam. 2003.

Jonas, James H.: *Alfred C. Kinsey. A public, a private life*. New York: Norton. 1997.

Kluge, Norbert: *Sexualanthropologie. Kulturgeschichtliche Zugänge und empirisch analytische Erkenntnisse*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2006.

Kuczok, Wojciech: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. (1. Aufl.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2008.

Lely, Gilbert: *Leben und Werk des Marquis de Sade*. Düsseldorf: Albatros. 2001.

Mulvey, Laura: *Visual and other Pleasures*. (2. Aufl.) Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2009.

Nault, Curran: Screening Sex by Linda Williams. Bookreview. In: The Velvet Light Trap 65. S. 79-81. 2010.

Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. München: Goldmann. 1999.

Northrup, Christiane: *Frauenkörper, Frauenweisheit. Wie Frauen ihre ursprüngliche Fähigkeit zur Selbstheilung wiederentdecken können*. München: Zabert Sandmann. 2005.

Reich, Wilhelm: *Die bio- elektrische Untersuchung von Sexualität und Angst*. Frankfurt am Main: Nexus Verlag. 1984.

Reich, Wilhelm: *Die Entdeckung des Orgons. Die Funktion des Orgasmus*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch. 1987.

Reich, Wilhelm: *Die Funktion des Orgasmus. Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens*. Leipzig: Internat. Psychoanalyt. Verlag. 1927.

Sade, Donatien Alphonse Francois de: *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*. Köln: Anaconda. 2006

Schlegel, Leonhard: *Grundriss der Tiefenpsychologie. Die trieb- und bedürfnispsychologische Betrachtungsweise in der Tiefenpsychologie*. München: Francke. 1972.

Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 2008.

Sklar, Robert: *A Woman`s Vision of Shame and Desire*. An Interview with Catherine Breillat. In: *Cinéaste* 25.1.: 24-38. 1999.

Spoiden, Stéphane: *No Man`s Land. Genres en question dans Sitcom, Romance et Baide-moi*. In: *L`Esprit Créateur*. Volume 42.1. S. 96 – 106. Project Muse. 2002.

Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Fischer. 2006.

Thornham, Sue: *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory*. London: Arnold. 1997.

Tolman, Deborah L.: *Dilemmas of Desire: Teenage Girls Talk About Sexuality*. Cambridge: Harvard University Press. 2002.

Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick*. (1. Neuaufl.) St. Andrä- Wördern: Hannibal Verlag. 1997.

Verstraten, Peter: *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Press. 2009.

Warth, Eva-Maria: *Blickwechsel. Ansätze feministischer Filmtheorie*. In: Karin Fischer, Eveline Kilian, Jutta Schönberg [Hg.]: *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*. Tübingen: Attempto Verlag. 1992. S. 66-77.

Williams, Linda Ruth: *Critical Desire. Psychoanalysis and the Literary Subject*. London: Edward Arnold. 1995.

Williams, Linda: *Filmkörper: Gender, Genre und Exzess*. In: *Montage AV*. Nr. 18. S.9 – 30. 2009.

Williams, Linda: *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press. 2008.

Wollen, Peter: *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press. Cinema One- 9. 1980.

10. INTERNET

http://www.silviahenke.ch/data/she_Unordnung_.pdf

<http://catherinebreillatfilms.tumblr.com/>

<http://www.cineaste.com/articles/rewriting-fairy-tales-revisiting-female-identity-an-interview-with-catherine-breillat>

<http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/articles/>

<http://www.cahiersducinema.com/spip.php?page=recherche&recherche=breillat>

<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/poll/voter.php?forename=Catherine&surname=Breillat>

<http://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/when-violence-is-an-axe-and-romance-is-dark-an-interview-with-catherine-breillat/>

<http://www.abc.net.au/rn/arts/atoday/stories/s101866.htm>

<http://www.guardian.co.uk/film/2001/nov/23/filmcensorship.artsfeatures>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3598890/Film-makers-on-film-Catherine-Breillat.html>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3672302/Catherine-BreillatAll-true-artists-are-hated.html>

http://www.sensesofcinema.com/2005/34/breillat_interview/

<http://www.brightlightsfilm.com/62/62breillativ.php>

<http://www.nysun.com/arts/catherine-breillat-bares-her-romantic-side/80352/>

<http://www.nypress.com/article-18465-body-of-evidence.html>

http://www.wilhelmreichtrust.org/invasion_of_compulsory_sex-morality.pdf

http://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kinsey

http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Reich

<http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96dipuskomplex>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kastrationskomplex>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Identit%C3%A4t>

<http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudWeiblicheSexualitaet.pdf>. Zugriff. 7.12.2011

http://books.google.at/books?id=aqbOES7nl78C&pg=PA179&lpg=PA179&dq=reich+foucault&source=bl&ots=Oun2FxTNf6&sig=OOXaOlZkhWYlnX7-xeg5JpuQxM&hl=de&ei=bZnfTrTyOsLLswavncTnCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDsQ6AEwBA#v=onepage&q=reich%20foucault&f=false

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bio-Macht>

[http://de.wikipedia.org/wiki/Judith Butler](http://de.wikipedia.org/wiki/Judith_Butler)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Gender Studies](http://de.wikipedia.org/wiki/Gender_Studies)

[http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien und gender.html](http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Antibabypille>

<http://www.3kmodels.com/michel-foucault>

<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/244>

<http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2005-46/artikel-2005-46-in-pornos-bin-ic.html>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Transgression>

11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Scan, Kauf-DVD „Romance XXX“. Deutscher Verleih Arthaus. 2009

Abbildung 2: Internet, Kauf-DVD „Romance X“.

<http://www.cinemadebuteco.com.br/criticas/romance/romance-x/>

Abbildung 3: Screenshot „Splitscreen“ aus Anatomie de l'enfer. Kauf-DVD. 2005.

Abbildung 4: Internet, „L'Origin du monde“ von Gustave Courbet

http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Ursprung_der_Welt

Abbildung 5: Screenshot „Der Ursprung der Welt“ aus Anatomie de l'enfer. Kauf-DVD 2005.

Abbildung 6: Internet, „Olympia“ von Édouard Manet

http://de.wikipedia.org/wiki/Olympia_%28Gem%C3%A4lde%29

Abbildung 7: Screenshot „Amira Cacar“ aus Anatomie de l'enfer. Kauf-DVD. 2005.

Abbildung 8: Screenshot „Bildkomposition“ aus Anatomie de l'enfer. Kauf-DVD. 2005.

12. ABSTRACT

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Filmen von Catherine Breillat.

Die Suche nach der eigenen weiblichen sexuellen Identität ist das Hauptmotiv im filmischen Schaffen der zeitgenössischen französischen Regisseurin und Autorin. In ihren Spielfilmen problematisiert sie vorwiegend das schuld- und schamgeprägte Verhalten junger Frauen, das sie ihrer Sexualität gegenüber empfinden. Für meine Diplomarbeit habe ich drei ihrer Filme ausgewählt, um sie dahingehend zu analysieren. Mit welchen filmischen Mitteln die Regisseurin ans Werk schreitet, um die weibliche Sexualität und die mit ihr verbundenen Tabus und Schuldgefühle darzustellen, ist Thema dieser Arbeit.

Der Aufbau der Diplomarbeit lässt sich in drei Teile gliedern. Im ersten Teil geht es um filmtheoretische Thesen, die relevant für ein Verständnis der Filme Breillats erscheinen. Dazu zählen die feministische Filmtheorie, die *politique des auteurs* sowie Thesen zur filmisch dargestellten Sexualität von Linda Williams und Amos Vogel.

Da die Regisseurin in ihren Filmen den Gedanken, dass Frauen einen problematischen Zugang zu ihrer Sexualität haben, voraussetzt, wird im zweiten Teil der Arbeit auf die Frage eingegangen, ob dieses Problem tatsächlich nachweisbar ist, und woher es letztlich rührt. Psychoanalytische Ansätze von Sigmund Freud und Wilhelm Reich, aber auch die philosophischen Theorien von Simone de Beauvoir und Michel Foucault werden dabei zu Rate gezogen.

Die ersten beiden Teile verstehen sich als Vorbereitung auf den dritten Teil, der den Kern der Untersuchungen darstellt: Die Filmanalyse der Filme *Une vraie jeune fille*, *Romance* und *Anatomie de L'enfer*. Die detaillierte Analyse einzelner Szenen und Handlungsstränge, gibt darüber Aufschluss, welche Intention hinter Breillats Filmen steckt: die Enttabuisierung der weiblichen Sexualität. Der Weg zur sexuellen Freiheit führt für ihre Protagonistinnen dabei immer über den Weg der sexuellen Transgression. Charakteristische filmische Mittel Breillats sind unter anderem das explizite Abbilden sexueller Handlungen, eine bedächtige langsame Montage sowie ein exzessiver Einsatz des *voice-over*.

13. CURRICULUM VITAE

Name:

Julia HORVATH

Geburtsdatum:

25. Oktober 1982, in Hartberg

Anschrift:

Stättermayergasse 2/6

1150 Wien

Österreich

Telefon:

+436503822773

Email:

juliahorvath@gmx.at

.....
Schulbildung:

1989 bis 1993- Volksschule Hartberg

1993 bis 1997- Unterstufenrealgymnasium Hartberg

1997 bis 2001- Oberstufenrealgymnasium Hartberg

Matura im Juni 2001

Studium:

2001 bis 2004- Fächerkombination Musikwissenschaft und

Theaterwissenschaft Uni Wien

2004 bis dato- Theater, - Film- und Medienwissenschaft Uni Wien

Berufserfahrung:

August 1999- Praktikum bei den Stadtwerken Hartberg

2002 bis 2003- Hip-Hop- Dance Instructor im BG BRG BORG Hartberg

2006 bis 2007- Ballett Lehrerin Kiwi Huschkagasse, Wien

2006 bis 2008- Ballett und Hip-Hop- Lehrerin Verein für Tanzgymnastik

September 2010 bis Februar 2011- Praktikum bei Designtextur, Agentur für
Werbe- und Kommunikationsdesign

2005 bis dato- freiberuflich als Model bei Agentur Stellamodels Wien,
sowie Auslandsaufenthalte mit Agenturen in Mailand, Athen, Paris, Hamburg,
Istanbul und Oslo

Weitere praktische Erfahrung:

2005 Ausbildung zum Aerobic- und Fitnesslehrer

2005 Hip-Hop- Lehrer Aus- und Fortbildung

2008 Mode- und Reiseprojekt „Modelroadtrip“- leitende Position bei
Gestaltung, Organisation, Durchführung

2010 Mode- und Reiseprojekt „Modelroadtrip a lo Cubano“ – leitende
Position bei Gestaltung, Organisation, Durchführung

2011 bis dato- Foto- und Filmassistenz bei Mode- und Musikproduktionen

Besondere Kenntnisse:

Englisch: fließend in Wort und Schrift

Französisch: Grundkenntnisse

EDV: Word, Excel, Powerpoint

B- Führerschein