universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Konstruktion von Sexualität in ausgewählten Filmen von Christophe Honoré

Verfasserin

Daniela Latsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 344 347
Studienrichtung lt. Studienblatt:	UF Englisch UF Französisch
Betreuerin ODER Betreuer:	emer. o. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz

Danksagung

Ce grand et mystérieux voyage. Il n'en manque qu'un.

Nicci French (11)

Diese Worte gebühren meinem lieben Papa, der leider an diesem letzten großen Ereignis meiner Ausbildung und all den zukünftigen schönen Momenten in meinem Leben nicht mehr teilnehmen darf. Dennoch möchte ich ihm und auch meiner tollen Mama dafür danken, dass sie mir diese Ausbildung ermöglicht und sie trotz all den Höhen und Tiefen meiner Laufbahn immer an mich geglaubt haben.

Weiters möchte ich Christian dafür danken, mir immer positive Worte zugesprochen zu haben, obwohl er keine Ahnung davon hatte, wovon ich in meiner Arbeit schreibe. Ich schätze auch seine Bemühungen, meine Arbeit zu lesen, die aber eher zu lustigen Situationen als zu hilfreichen Anmerkungen führten - das Autorennkino wird in dieser Arbeit weiterleben.

Ein weiteres Dankeschön gebührt Claudia und Maggie, die dann wirklich durch Abgründe meiner sprachlichen Umsetzung geirrt sind und versucht haben, meine oftmals komplizierte Schreibweise zu einem Besseren zu verändern.

Zu guter Letzt möchte ich natürlich auch meinem Betreuer, emer. o. Univ.Prof. Dr. Georg Kremnitz dafür danken, dass er eingewilligt hat, mich mit diesem doch eher neuartigen Thema zu betreuen. Zudem bin ich für jeden Rat, den er mir in dieser Zeit gegeben hat, dankbar und finde es toll, dass er mir die Möglichkeit gegeben hat, eine solch nette Gruppe von AbsolventInnen kennen zu lernen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....5

2. Autorenkino.....6

2.1. Das Autorenkino allgemein.....6

2.2. Das französische Autorenkino der Gegenwart.....8

2.2.1 Merkmale des französischen Autorenfilms der Gegenwart.....9

2.3. Christophe Honoré - Ein Autorenfilmer?.....12

3. Sexualität und Filmwissenschaften.....15

3.1. Kommunikations- und Ausdrucksformen im Medium Film.....15

3.2. Sexualität nach Foucault.....16

3.3. Sexualität im Wandel.....19

3.4. Die Relevanz von Sexualität im Film.....21

3.5. Identitätsbildung.....22

3.6. Schaulust.....23

3.6.1. Rollenverteilung der Schaulust.....24

3.6.2. 'look' vs. 'gaze'.....27

3.6.3. Der Ort der Sexualität.....29

4. Sexualität und ihre Repräsentation im Film.....30

4.1. Die dichotome Filmsprache - Worte und Bilder.....30

4.2. Repräsentation durch Sprache - Allgemeine Feststellungen zur Sprache.....32

4.3. Gesprochene Sprache allgemein.....34

4.3.1. Gliederungssignale.....35

4.3.2. Kontaktsignale.....36

4.3.3. Überbrückungen.....36

4.3.4. Interjektionen.....36

4.3.5. Kohärenz.....37

4.3.6. Unvollständige Sätze.....37

4.3.7. Syntaktische Komplexität.....38

4.3.8. Semantische Phänomene.....38

4.4. Französische Nähesprache.....40

4.5. Austins Sprechakttheorie.....41

5. Filminhalte.....44

5.1. Dans Paris (2006).....44
5.2. Les Chansons d'amour (2007).....45
5.3. La Belle Personne (2008).....47
5.4. Die Filme im Vergleich.....49
5.4.1. Gemeinsamkeiten der Filme.....49
5.4.2. Inszenierung der Sexualität.....51
6. Analyse der Sexualität der Hauptcharaktere.....51
6.1 Dans Paris (2006).....51
6.2. Les Chansons d'amour (2007).....52
6.3. La Belle Personne (2008).....52
7. Analyse der Schaulust.....54
7.1 Dans Paris (2006).....54
7.2. Les Chansons d'amour (2007).....56
7.3. La Belle Personne (2008).....59
8. Analyse der Sprache.....62
8.1 Dans Paris (2006).....63
8.1.1. Situation 1, Minute 17:20 - 17:28.....63
8.1.2. Situation 2, Minute 35:35 - 35:50.....64
8.1.3. Situation 3, Minute 40:59 - 41:12.....67
8.1.4. Situation 4, Minute 54:17 - 54:50.....69
8.2. Les Chansons d'amour (2007).....71
8.2.1. Situation 5, Minute 11:25 - 12:09.....71
8.2.2. Situation 6, Minute 15:16 - 15:56.....74
8.2.3. Situation 7, Minute 16:57 - 18:46.....75
8.3. La Belle Personne (2008).....79
8.3.1. Situation 8, Minute 1:15:05 - 1:15:28.....79
8.3.2. Situation 9, Minute 1:16:03 - 1:16:28.....81
8.4. Wiederkehrende Merkmale.....82
9. Konklusion.....84
10. Bibliographie.....87
10.1. Filmographie.....89
11. Abstract 91
12. Résumé en langue française.....92

1. Einleitung

Christophe Honoré ist ein aufstrebender Jungregisseur, dessen Filme gerne als Autorenfilme kategorisiert werden. Die Verarbeitung seiner persönlichen Erfahrungen sind daher in den meisten seiner Werke sichtbar. Trotz seinen meist wiederkehrenden Thematiken gleichen sich seine Filme kaum, weder im Inhalt, noch in der Darstellung. Dies wird besonders in der zur Analyse gewählten "Pariser Trilogie" (Vanderschelden 136), bestehend aus *Dans* Paris (2006), *Les Chansons d'amour* (2007) und *La Belle Personne* (2008), ersichtlich. Alle drei Werke behandeln zumindest eines seiner Schlüsselthemen, jedoch spielen sich alle drei Filme in unterschiedlichen sozialen Umgebungen ab. Da Christophe Honoré an sich ein interessanter Filmemacher ist und trotz seiner erst kurzen Schaffensphase die Einteilung seiner Werke ins Autorenkino besonders ins Auge sticht, widmet sich das erste Kapitel dieser Arbeit der Aufarbeitung des traditionellen und des gegenwärtigen Autorenkinos. Die daraus gezogenen Schlüsse werden dann zur Vorstellung und Analyse des Christophe Honoré als Autorenfilmer verwendet.

Da das Thema der Arbeit die Konstruktion von Sexualität in den drei gewählten Werken von Honoré auf film- und sprachwissenschaftlicher Ebene ist, ist es auch wichtig, Grundzüge des Filmes zu verstehen. Wie Kessler (108) schreibt, hat der Film seine eigene Sprache. Kress (79) spezifiert diese Filmsprache und spricht von einer Kombination aus Sprache, Bild und Farbe. Die Sprache im Film setzt sich aus Dialogen oder Monologen und der Mimik und Gestik der Charaktere zusammen, die dem Bild Bedeutung verleihen (Kress 33). Weiters hauchen die bewegten Bilder und wechselnden Schauplätze dem Medium Film Leben ein, sodass er für die Zuseher nachvollziehbar ist und beeinflussend auf diese wirkt.

Demnach beginnt der Theorieteil dieser Arbeit mit der Aufarbeitung der Auffassungen von Sexualität und ihrer Einbettung in der Filmwissenschaft. Die Erklärungen zur Sexualität beziehen sich hauptsächlich auf Michel Foucault, dessen Theorien die Position von Sexualität vom viktorianischen Zeitalter bis heute umfassen. Im Bezug auf die Einbettung der Sexualtheorien in die Filmwissenschaften wird ein besonderes Augenmerk auf die von Laura Mulvey eingeführte 'Schaulust' gelegt, die auf Freuds und Lacans Theorien der Identitätsbildung und der Lustverhältnisse basiert.

Der zweite Teil der theoretischen Ausführungen bezieht sich auf die Sprache. Kapitel 4 widmet sich zuerst allgemeinen Auffassungen von Sprache und zielt folglich auf die Merkmale der gesprochenen Sprache ab, welche ausführlich für die später folgende Analyse aufgearbeitet werden. Weiters wird in diesem Kapitel auch auf Austins Sprechakttheorie näher eingegangen, da gerade in emotional geleiteten Gesprächen oder Diskursen, die zu sexuellen Handlungen führen, mit bestimmter Wortwahl gearbeitet wird, um erwünschte Wirkungen zu erzielen.

Mit Kapitel 5 endet der theoretische Teil dieser Arbeit. Es widmet sich der Vorstellung der drei gewählten Filme und ihren Gemeinsamkeiten. Um auf die Sexualität in den Werken zu sprechen zu kommen, werden in Kapitel 6 jegliche für die filmischen Handlungsabläufe relevante Charaktere im Bezug auf ihre Sexualität vorgestellt und analysiert.

Damit die im ersten Teil der Arbeit aufgearbeitete Theorie ihre Anwendung findet, folgt im 7. Kapitel dieser Arbeit die Analyse der Schaulust in allen drei Filmen. Es werden Szenen aus den drei Filmen, die in meinen Augen repräsentativ für das jeweilige Werk sind, vorgestellt und anhand der Theorie der Schaulust und Macht- und Lustverhältnisse analysiert. Im letzten Kapitel dieser Arbeit werden wieder ausgewählte sprachliche Situationen, die sich um Sexualität drehen, anhand der Theorie zur gesprochenen Sprache analysiert. Besonders spannend wird hier das Gesamtergebnis der sprachlichen Merkmale sein und die Erkenntnis, ob in diesen Filmen verbal sehr stark sexuell markiertes Vokabular verwendet wird oder Sexualität eher non-verbal konstruiert wird.

2. Autorenkino

2.1. Das Autorenkino allgemein

Das Autorenkino wurde von der Generation der *nouvelle vague* in den 1950er Jahren in Frankreich ins Leben gerufen. Die bekanntesten Vertreter waren unter anderem Truffaut, Godard, etc. (Felix 13). Laut Beylie (278) hat die *nouvelle vague* die Gratwanderung zwischen kommerziellem Kino und dem Autorenfilm geschaffen. Trotz des nötigen kommerziellen Erfolges wird in der *nouvelle vague* auf filmische, kulturelle und vor allem persönliche Qualität gesetzt. Kurz gesagt, bedeutet der Begriff Autorenkino, dass der Name des Filmemachers das Publikum antreibt, einen

Film zu besuchen, da sich dieser ein Markenzeichen zu eigen gemacht hat, welches die Zuseher begeistert. Dieses Markenzeichen ist ein „Attribut Auteur“ (Felix 15), das dem Film eine persönliche Handschrift, sozusagen eine Signatur, gibt, die eindeutig auf den Autor zurückzuführen ist. Felix (15) stellt weiters fest, dass in vielen Autorenfilmen oft autobiografische Elemente beobachtet werden können bzw. persönliche Erfahrungen und Konflikte im Autorenfilm verarbeitet werden. Schon Kracauer (242f) stellte fest, dass der Film die Ausdrucksform einer künstlerischen Vorstellung ist, welche es ermöglicht, die „innere Realität“ darzustellen.

Für Truffaut sind zwei Fähigkeiten für die Schaffung eines Autorenfilms notwendig: Erstens muss der Regisseur „filmisch“ denken können und sein technisches Handwerk verstehen, zweitens muss er auch in der Lage sein, den Inhalt des Filmes selbst zu kreieren (Felix 25). Diese beiden Fähigkeiten muss der Regisseur jedoch auch in Szene setzen können. Das heißt, dass Inhalt und Technik gemeinsam eine Symbiose bilden müssen, damit der Autorenfilm erfolgreich ist und auch als ein Kunstwerk anerkannt werden kann. Hillier (3) meint hiezu, dass es für ihn unmöglich ist, Inhalt und Technik zu trennen, da es als Produkt nur die „*expression*“, also Inhalt und technische Realisierung gemeinsam, gibt, welche in einem erfolgreichen Film ein Gesamtes formt.

Die Bewegung des Autorenfilms will damit auch darauf aufmerksam machen, dass ein Film ein „Werk von Künstlern“ ist, welches als Kunstwerk zu betrachten ist und nicht bloß der Unterhaltung dienen soll (Felix 20). Dadurch entsteht laut Felix (15) ein „mediales Kulturprodukt“. Dieses mediale Kulturprodukt wird auch leichter vermarktet; so lockt man den Zuseher mit dem Namen des Regisseurs, um einen Kassenschlager zu erlangen (Felix 18).

Das Autorenkino wird vor allem in Frankreich als Avantgardefilm gesehen, welches sich als „Gegenkino“ zum kommerziellen Kino durchsetzt (Felix 21). Auch im Avantgardefilm wird das Handwerk eines bestimmten Autors eindeutig ersichtlich (Felix 22). Es geht hauptsächlich um die „Befreiung von den Zwängen“ des kommerziellen Kinos, also um das freiere Schaffen als Filmemacher (Felix 22). Auf eine genauere Definition des Avantgardefilms können sich Filmtheoretiker jedoch bis heute nicht einigen. Es wurde jedoch ebenfalls der Begriff des Films als Kunst

angenommen. Daher bezeichnet sich das Avantgarde-Autorenkino gerne als „selbstständige Kunstform“ (Felix 21). Aus diesem Kontext kommt auch der Begriff des Filmes als "septième art" (Jeancolas 103).

Die große Herausforderung für den Autor ist neben der Realisierung auch die Anerkennung seiner Handschrift in der Filmwelt (Felix 29). In den 50er Jahren galt das Credo: Einen Autor zeichnet aus, dass er nicht nur „metteur en scène“, also Regisseur, sondern auch ein „auteur“ mit eigener „écriture“, der Handschrift, sein muss, der seine eigene Vision für die und Auffassung von der Welt hat (Felix 29).

Nun stellt sich die Frage, ob der Autorenfilm, kreiert in den 1950er Jahren, noch immer eine relevante Position in der heutigen Filmindustrie innehat. Mioc (25) meint, dass die Einheitlichkeit im Autorenkino der Gegenwart, die im Autorenkino der *nouvelle vague* vorhanden war, nicht mehr existiert. Trotz allem kann man das heutige Autorenkino als eigene Strömung ansehen, da gewisse "Tendenzen und Ähnlichkeiten" ersichtlich sind (Mioc 25). Mioc (25) nennt "Sensibilität für bestimmte Themen" und eine "ähnliche Auffassung vom Kino" als solche Ähnlichkeiten. Beylie (257) stellt im Bezug auf die angesprochene Einheitlichkeit der Themen fest, dass das französische Autorenkino ab den 1980er Jahren weniger auf die Aufarbeitung sozio-politischer Probleme baut, sondern eher ein Augenmerk auf Liebesgeschichten verknüpft mit sozialen Problematiken des individuellen Alltags legt. Daher spricht Felix (44) vom Kampf zwischen Moderne und Postmoderne, da sich die Filmindustrie und die Ansprüche an diese geändert haben. In den 90er Jahren bestand bereits die „zweite Moderne“, die aber oft kritisiert wurde, da sie andere Parameter als die ursprüngliche *nouvelle vague* hatte. Allgemein ist man sich jedoch einig, dass aktuell eine allgegenwärtige Postmoderne des Autorenfilms existiert, die zwar nach wie vor die ursprünglichen Attribute enthält, diese sich aber verändert haben (Felix 48). Beylie (259) konstatiert bestätigend, dass ab den 1990er Jahren ein sehr experimentierfreudiges Autorenkino mit sehr persönlichen Zügen entstanden ist.

Jameson (97) arbeitete vier Veränderungen im postmodernen Autorenkino heraus: (1) empfindet er eine „neue Oberflächlichkeit“, (2) ergibt sich daraus ein „Verlust an Historizität“, (3) stellt er eine „neue emotionale Grundstimmung“ fest, welche er als intensiver empfindet und (4) sieht er eine Abhängigkeit von den neuen technischen

Mitteln. Diese Merkmale weisen auf den Tod des Autorenfilms hin, da die persönliche Handschrift im traditionellen Autorenfilm jetzt durch Eigenzitate verloren geht und sich der Autor seiner eigenen Ideen bedient, diese wiederholt und dadurch diese „neue Oberflächlichkeit“ entsteht, wodurch der Film an Tiefgründigkeit verliert. Es gibt jedoch auch Stimmen gegen diesen Verlust/Verfall des Autorenfilms, welche meinen, dass die heutigen Autoren von der Pluralität profitieren und dadurch facettenreichere Filme kreieren können (Felix 47). Im modernen Autorenfilm existieren mehrere Welten gleichzeitig, in welchen Identitäten neu erfunden und Repräsentationen von Erinnerungen neu konstruiert werden (Felix 47). Aufgrund dieser Unterschiede zum ursprünglichen Autorenfilm der *nouvelle vague* sollte das Autorenkino der Gegenwart eher dem *jeune cinéma* zugeordnet werden, da schon das Programm andere Ansprüche voraussetzt (Mioc 25). Insgesamt aber scheint die Existenz des Autorenfilms heute gewahrt, wenn auch mit anderen Hintergründen und filmtechnischen Aspekten.

2.2. Das französische Autorenkino der Gegenwart

Nach dieser allgemeinen Erläuterung des Autorenfilms, der von Beginn an von den französischen Autorenfilmern geprägt war, stellt sich nun die Frage, wie das französische Autorenkino der Gegenwart aussieht. Jeancolas (105) stellt fest, dass Frankreich trotz der Veränderungen der Filmindustrie in der finanziellen und technischen Domäne noch immer offen für junge Autoren ist und dass sich trotz der Paradigmenwechsel die Originalität des französischen Kinos gehalten hat.

Die Originalität des französischen Kinos sieht Scheugl (168) darin, als dass Frankreich immer als Zentrum frivoler Erotik galt, offener ist und war als zum Beispiel das amerikanische Kino, jedoch nie zu krasse Tabubrüche darstellte. Dies bedeutet in seiner Auffassung, zum Beispiel, dass am Ende doch eine Ehe eingegangen wurde, obwohl zuerst lieber den Lüsten gefrönt wurde. Auch Tarr und Rollet (82) bestätigen Scheugls Annahme und bezeichnen das französische Kino als weniger moralistisch in der Darstellung von Nacktheit und Sex als das Hollywoodkino.

Bezogen auf Sexualität kann Scheugl (168) jedoch einen Paradigmenwechsel feststellen, als dass Selbstverleumdung von Homosexuellen in der Gründerzeit des Autorenfilms, zum Beispiel bei Truffaut oder Rohmer, gang und gäbe war und

Homosexualität unter Männern im französischen Film eher nebenher abgehandelt wurde (Scheugl 169). Damals herrschte eine eher patriarchalische Darstellung des Mannes und der Sexualität (Scheugl 177). Jedoch war der Umgang mit Sexualität oder auch Homosexualität in Europa immer offener als in Amerika (Scheugl 218). Diese doch vorhandene Scheu Sexualität gegenüber legte sich jedoch über die Jahre immer mehr. Tarr und Rollet (89) gehen sogar soweit und bezeichnen das französische Autorenkino der Moderne als alternativen Stil, welcher Sexualität erst zum Leben erweckt. Sie nennen als Beispiel ein *ménage à trois.*

2.2.1. Merkmale des französischen Autorenfilms der Gegenwart

Mioc hat Merkmale des Autorenkinos des *jeune cinéma* herausgearbeitet, welche in vielen aktuellen Autorenfilmen zur Anwendung kommen. Im Folgenden werden diese näher erläutert.

1) **Paris** ist nach wie vor ein beliebter Schauplatz des Geschehens, jedoch wird nicht die idealisierte, romantische Stadt der Liebe gezeigt, sondern das "graue, trostlose" Paris und seine Randbezirke. Die Stimmung ist aufgrund von Anonymität, finsteren Straßenzügen und namenlosen Orten eher trist (Mioc 26). Weiters typisiert Mioc (54f) Paris als unbekannten "Ort der Rastlosigkeit", an welchem Protagonisten herumirren, um Lösungen für ihre Probleme zu finden. Es scheint so, als hätten sie kein Ziel. Gerade aber mit dieser Kombination des grauen, tristen Paris und der Rastlosigkeit, dem Umherirren, scheint oft eine bestimmte Grundstimmung kreiert zu werden, die der Zuseher auch ohne viele Worte begreifen und dieser somit mitfühlen kann.

2) Der Einsatz von **Plansequenzen**, also entfernten Kamerastandpunkten, soll das Gefühl von Authentizität vermitteln und den Anschein geben, als ob der Zuseher selbst Beobachter der Situation ist (Mioc 26). Weiters erklärt Mioc (27), dass diese Kameraeinstellung dem Schauspieler die Möglichkeit gibt, den gesamten Körper zum Übermitteln von Gefühlen einzusetzen.

3) Auch die **Chronologie** spielt im neuen Autorenfilm eine große Rolle. Seien es nun Tage, Wochen, Monate oder gar Jahre von denen der Film erzählt, werden die Hauptcharaktere durchgehend und für den Zuseher bei den wichtigsten Erlebnissen

und Erfahrungen begleitet (Mioc 27f). Dadurch wird laut Mioc (28) deren Entwicklungsprozess sichtbar und zum zentralen Punkt der Geschichte.

4) Der Autorenfilm des *jeune cinéma* versucht nun wieder, die **Realität**, also den Alltag, anstelle von Traumwelten darzustellen (Mioc 17f). Dies ist einer der Bereiche, in welchem vermehrt biographische Elemente des Autors einfließen. Auch wenn der Autorenfilm sehr individualisiert ist, kann man, wenn man die Thematiken der Filme betrachtet, eine Generation von Autorenfilmern genauer definieren und die gesellschaftlichen Themen dieser Zeit herausarbeiten (Mioc 25).

5) Die Betonung des **Körpers** stellt einen weiteren essentiellen Teil des Autorenfilms der Gegenwart dar. Der verstärkte Einsatz von Gestik, Mimik und dem ganzen Körper, wie schon im Punkt 2) erwähnt, geben dem Film eine persönlichere und realistischere Note (Mioc 19). Mioc (19) spricht bei diesem Merkmal von einer "Rückkehr des Realismus im französischen Kino".

6) Laut Mioc (169f) zeichnet sich der Autorenfilm des *jeune cinéma* auch durch die Wiederkehr von **Schauspielern** der aktuellen Generation aus, welche meist mit der neuen Generation von Autorenregisseuren ihre Karriere starten. Dies bedeutet, dass die Produktionen nicht nur vom Autor geprägt werden, sondern auch von den wiederkehrenden Schauspielern, die trotz allem immer in verschiedenen Rollen auftreten. Weiters stellen diese immer präsenten Schauspieler eine Konstante in den Filmen eines bestimmten Autorenfilmers dar, welche dem Zuschauer in Erinnerung bleiben.

Wie aus diesen sechs Punkten hervorgeht, scheinen die Generationen der Autorenfilmer seit den 1990er Jahren ein gemeinsames Ziel im Hinblick auf die Darstellung im Auge zu haben. Es wird besonders auf die Übermittlung von bestimmten Gefühlen durch speziell realitätsnah wirkende Techniken und Körpermittel Wert gelegt, damit der Autorenfilm das bestimmte filmische und künstlerische Medium der Individualisierung bleibt.

2.3. Christophe Honoré - ein Autorenfilmer?

Christophe Honoré ist der Regisseur, dessen Filme im Zuge dieser Arbeit analysiert werden. Nun stellt sich natürlich die Frage, ob Honoré auch tatsächlich zu den Autorenfilmern der Gegenwart gezählt werden kann.

Honoré, geboren 1970, ist ein französischer Regisseur. Begonnen hat er seine Karriere als Autor und Filmkritiker (Honoré 5). Er startete seine eigene Regisseurkarriere 2001 mit dem Film *Nous deux*. Weiters wirkte er auch als Co-Autor bei Produktionen von Gaël Morel und anderen Regisseuren mit (Vanderschelden 138).

Christophe Honoré ist dafür bekannt unabhängiger Filmemacher mit relativ geringem Produktionskapital zu sein, was laut Vanderschelden (138) dazu führt, dass seine Produktionen mit Freiheit und Spontaneität in Verbindung gebracht werden. Trotz des finanziellen Mankos, welches oft der Knackpunkt einer großen Karriere sein kann, bezeichnet Pidduck (25) Honoré als einen Regisseur mit "prestigious *auteur* status", da er internationale Anerkennung erlangt hat. Die Einordnung seiner Werke ist strittig: Agar (175) bezeichnet ihn als "post-post-New Wave French director", während Aubron (29) der Meinung ist, dass Honoré zu der Sparte von rezenten Filmemachern gehört, die sich zwar dem großen Erbe der *nouvelle vague* bewusst, dennoch frei von ihren Zwängen sind, um wertvolles, zeitgenössisches Kino zu schaffen. Honoré (5) empfindet dieses Traditionsbewusstsein rund um die *nouvelle vague* beengend. Dahingehend bezeichnet ihn Vanderschelden (145) als einen Filmemacher, der zur Erneuerung des französischen Autorenkinos beiträgt, indem er traditionelle Elemente der *nouvelle vague* mit moderneren verschmelzen lässt.

Viele Produktionen von Honoré sind dafür bekannt, einen autorenhaften Ansatz zu haben, vor allem jene Filme, welche sich mit dem Verlust einer nahen Person beschäftigen (Vanderschelden 139). Vanderschelden (145) sieht diesen Aspekt als sein persönliches Motiv, da Honoré selbst mit 15 Jahren seinen Vater verloren hat und mit seinen Filmen versucht, das Trauma des Verlustes auf unterschiedliche Weisen aufzuzeigen und zu bearbeiten (z.B. in *Les Chansons d'amour, Dans Paris, Ma Mère oder La Belle personne*). Christophe Honoré ist aber auch als Autorenfilmer in der Queerstudy-Domäne bekannt, da er selbst homosexuell ist und dies somit

sozusagen sein zweites biographisches Steckenpferd darstellt, welches eine Berechtigung zur spezifischeren Auseinandersetzung hat. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema spiegelt sich zum Beispiel in seinen Filmen *Homme au bain* und *Les Chansons d'amour* wider. Damit gehört er laut Pidduck (23) zu Frankreichs traditionellen homosexuellen Autorenfilmern, Schriftstellern und Intellektuellen, zu denen auch Michel Foucault, François Ozon oder Guibert Hervé gehören.

Zu Honorés Signatur, die den Autorenfilm ausmacht, gehören neben den wiederkehrenden Motiven laut Vanderschelden (143) auch die Intertextualität zwischen seinen Filmen und auch der literarisch wirkende persönliche Ton seiner Werke. Dieser Ton ermöglicht es ihm, verschiedenste Genres auszuprobieren, sei es die Komödie, das Melodrama oder gar das Musical.

Um Honorés Autorenexistenz auf den Grund zu gehen, werden seine Filme überblicksmäßig mit den im vorherigen Kapitel erläuterten Merkmalen des aktuellen Autorenfilmes von Mioc verglichen.

ad 1) Der erste Punkt, Paris, trifft voll und ganz auf Honorés Werke zu. Viele seiner Filme spielen sich in Paris ab, welches nicht idealisiert, sondern ganz alltäglich dargestellt wird. Besonders in jenen Filmen, welche als Autorenfilme gesehen werden, wie zum Beispiel *Dans Paris* (2006), *Les Chansons d'amour* (2007) und *La Belle personne* (2008), die zusammen als "Pariser Trilogie" gesehen werden, bedient er sich des tristen Paris als Hintergrund (Vanderschelden 136). Laut Vanderschelden (139) sind Honorés filmische Werke das Sinnbild von "Parisianismus" und intellektueller Selbstspiegelung.

ad 2) Honoré wählt oft die Kameraeinstellung der Plansequenz, sodass das Leid, die Trostlosigkeit und die Hoffnungslosigkeit auch im passenden Maße beim Zuseher ankommt (siehe Les *Chansons d'amour, La Belle personne*).

ad 3) Honoré versucht, einen oder zwei Protagonisten der Geschichte so zu wählen, dass die Möglichkeit der durchgehenden Begleitung durch die Höhen und Tiefen des Lebens besteht und somit eine innere Chronologie geschaffen wird. Individuelle und vor allem spezielle Entwicklungsprozesse sind bei seinen Protagonisten sichtbar

(zum Beispiel Léa und Otto in *La Belle personne* oder Ismaël in *Les Chansons d'amour*). Oft enden die Filme jedoch abrupt und lassen den Zuseher in Unwissenheit über die weitere Entwicklung des Hauptcharakters/der Hauptcharaktere.

ad 4) Zur Darstellung der Realität hat Christophe Honoré einen besonderen Bezug. Er setzt es sich zum Ziel, die Jugend des 21. Jahrhunderts darzustellen und versucht aktuelle Themen zu bearbeiten (Vanderschelden 137/140).

Honoré sagt 2008 in einem Interview zu seinem Drang die Jugend darzustellen (in Vanderschelden 141):

> I wanted to film their way of dealing with a world that attacks them, always considering them more or less as enemies [...] and in the very movement which places them as objects of desire while in fact seeing them as the canon of today's beauty [...]

Laut Vanderschelden (143) versucht Honoré den "Zeitgeist" der aktuellen jungen Generation einzufangen und ihre komplexen und mehrdeutigen Gefühle begreiflich zu machen.

ad 5) Gerade die Betonung des Körpers spielt eine große Rolle in Honorés Werken, vor allem in jenen, in denen er die Protagonisten sexuelle Erfahrungen sammeln lässt. Körperliche Ausdrücke bezogen auf Sexualität werden jedoch in einem späteren Teil der Arbeit genauer erläutert.

Mimik und Gestik, die den Ausdruck jeglicher Gefühle unterstützen sollen, werden ebenso häufig angewandt. Plansequenzen und Nahaufnahmen von Gesichtern geben dem Zuseher die Möglichkeit, Gedanken und Gefühle aus dem Gesicht des gefilmten Charakters zu lesen, ohne von Worten abhängig zu sein.

ad 6) Auch Christophe Honoré hat sich bereits einen 'Schauspielerstamm' aufgebaut. Zu seinen zentralsten wiederkehrenden Schauspielern gehört Louis Garrel. Er wirkte in ca. sieben Werken von Honoré mit, in vielen sogar als Protagonist. In seinem Artikel (*Libération* 12.09.2008) bezeichnet der Journalist Philippe Azoury Garrel als "la caution glamour" in den Filmen von Christophe Honoré.

Weitere wiederkehrende SchauspielerInnen sind Chiara Mastroianni, Clotilde Hesme, Alice Butaud und Grégoire Leprince-Ringuet. Vanderschelden (140) zitiert Honoré seine Wahl erklärend: "ils parlent de [leur] temps". Dies ist möglicherweise einer der Punkte, warum seine Filme authentisch auf den Zuseher wirken: Die Schauspieler können sich persönlich in die Rolle einleben, da sie für Rollen eingesetzt werden, welche möglicherweise Teilen ihrer Lebenserfahrung entsprechen.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich Honorés Einordnung in eine spezifische Schaffensrichtung als komplex erweist. Seine Existenzberechtigung als Autorenfilmer scheint aber nicht nur in der Welt der Filmanalyse gesichert, sondern ist diese auch aus der eigenen Kurzanalyse nach Mioc ersichtlich.

3. Sexualität und Filmwissenschaft

3.1. Kommunikations- und Ausdrucksformen im Medium Film

Hayward und Vincendeau (4) sehen den Film als reine Widerspiegelung der Gesellschaft. Metz' (56) Behauptung, dass das Kino keine Reproduktion, sondern eine Simulation ist, bestätigt diese These. Jedoch besteht die Bedeutung des Filmes aus zwei Teilen: (1) dem natürlichen Sinn, der auch in der Realität vorkommt, und (2) der beabsichtigten Bedeutung, d.h. dem was der Autor bezweckt, mit dem Film auszudrücken und zu vermitteln (Metz 56).

Um jegliche Bedeutungen und Wirkarten einer kommunikativen Nachricht herausfiltern und einschätzen zu können, hat Kress den Ansatz der 'Multimodality' ins Leben gerufen. Kress nennt drei Modi, die zur Analyse verschiedenster kommunikativer Gebräuche anwendbar sind. Diese drei Modi sind Schrift, Bild und Farbe (Kress 1). Die Schrift steht für jegliche Kommunikation, auch für mündliche Kommunikation oder Kommunikation durch Musik und wird meist dafür verwendet, um das auszudrücken, was zu kompliziert zu zeigen ist. Bilder werden für Nachrichten verwendet, welche schwer sprachlich auszudrücken sind. Farben dienen dem Hervorheben der vermittelten Nachrichten und Stimmungen, die durch Bilder und Sprache ausgedrückt werden. Kress (8/19) weist jedoch auch darauf hin, dass diese Modi in verschiedenen Kulturen durch sozio-politische Unterschiede

verschiedenartig ausgeprägt sind und daher unterschiedliche Repräsentationen und Bedeutungen natürlich sind. Dies bedeutet jedoch auch, dass die cinematischen Simulationen, wie Metz sie nennt, trotz eventueller ähnlicher Handlungen, in einer Kultur anders dargestellt werden als in einer anderen und somit von Außenstehenden anders verstanden werden könnten.

Kress (32) ist der Meinung, dass Kommunikation allgemein multimodal ist, da in Kommunikationssituationen immer mehrere Aspekte für die Interpretation einer Nachricht ausschlaggebend sind. Daher weist er explizit darauf hin, dass Sprache nicht die einzige bedeutungsrelevante Einheit ist, sondern alle Modi zusammen in Kombination Bedeutung schaffen (Kress 79). Deshalb sieht er das Theater, und somit auch den Film, als multimodal an. Dies geschieht durch den 'gaze', ein Begriff, welcher im Folgenden noch näher besprochen werden wird, Berührungen, Kommentare und Aussagen, Gestik, Mimik und wechselnde Positionen (Kress 33). Im Film kommt der farbliche Aspekt durch Variationen der Helligkeit der Umgebung passend zur Stimmung hinzu.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die ausgewählten Filme von Christophe Honoré in Bezug auf Sexualität zu analysieren. Da Sexualität meist nicht nur sprachlich angedeutet, sondern auch mit physischen Mitteln ausgedrückt wird, werden beide Aspekte in dieser Arbeit genauer betrachtet. Dies bedeutet, dass die Simulation von Sexualität allein schon multimodal ist und dahingehend die Analyse multimodal sein sollte. Das Endprodukt dieser zweigliedrigen Analyse ist dann ein Gesamtbild des sexuellen Ausdrucks in den gewählten Filmen.

3.2. Sexualität nach Foucault

Sexualität ist laut Foucault etwas, das durch Diskurse immer mehr in den Vordergrund geraten ist (Foucault 28). Beim Begriff Diskurs ist es wichtig zu bemerken, dass Foucault von unterschiedlichen und vielfältigen Diskursen über Sexualität spricht (Foucault 47). Anfänglich, er spricht vor allem vom viktorianischen Zeitalter, war Sexualität etwas Heimliches und Unerforschtes, das aber doch jeder kannte (Foucault 11). Dadurch wurde Sexualität zu etwas, das mit Macht reguliert werden konnte (Foucault 11f). Schichten, die sich mit Sexualität auseinander setzten, - die Auseinandersetzung beschränkte sich in dieser Zeit besonders auf die Medizin

der Sexualität - hatten einen Wissensvorsprung denen gegenüber, die diesen Zugang nicht hatten. Giddens (31) meint dazu, dass Sexualität erst durch Schriften zum Geheimnis gemacht wurde. Dies stimmt mit Foucault überein, da sie ja zuvor, als niemand die Sexualität erforschte, kein Thema war, sondern ein großes Tabu im gesellschaftlichen Gespräch darstellte.

Auch heute sind die Diskurse über Sexualität Foucaults Meinung nach noch immer machtgebunden. Die Machtgeber sind an einer Vermehrung der Diskurse interessiert, da sie dadurch Einblicke in die sexuellen Gedanken der Gesellschaft bekommen (Foucault 34f). Mit der Macht, die durch Diskurse erlangt wird, wurden/werden auch Wahrheiten „unter einem Vorwand“ verbreitet, die in der Bevölkerung Angst auslösen (Foucault 70). Als Beispiel für solche 'Wahrheiten' nennt Foucault (64) Perversionen. Die Auffassung dieser Perversionen sind durch die gerade herrschende Macht durch Diskurse verbreitet worden und bleiben als Irrglaube über Generationen hinweg erhalten (Foucault 70). Diese ‚Wahrheiten’ haben laut Foucault (70) Abweichungen der Sexualität von der natürlichen Entwicklung bewirkt. Weiters sind diese Diskurse rund um Perversionen, der Auslöser für die Kategorisierung von sexuellen Vorlieben und Praktiken geworden (Cameron und Kulick 23). Um solche Wahrheiten und Kategorisierungen also verbreiten zu können, muss ein „Wille zum Wissen“ vorhanden sein, der sozusagen als Nährboden der Diskurse dient. Da diese verbreiteten Wahrheiten oftmals keine Wahrheiten waren, bedarf es der Macht an „Verschleierungsmechanismen“ (Foucault 107). Damit macht sie sich „erträglich“ und beeinflusst einfacher (Foucault 107) und die allgemeine Masse fühlt sich sicher und kommt gar nicht auf die Idee, dass sie betrogen und manipuliert wird.

Foucault meint weiters, dass ein „Imperativ“ errichtet wurde, um aus dem Begehren einen Diskurs zu machen (Foucault 31). Durch diese sich dauerhaft im Gespräch befindenden Sexualitätsdiskurse wird automatisch die Macht intensiviert. Diese Intensivierung der Macht bringt gleichzeitig eine Vermehrung der Diskurse mit sich (Foucault 43). Er sieht diese Diskursvermehrung als Möglichkeit der „Entfaltung der Macht“ (Foucault 46). Kurz gesagt, der Diskurs über Sexualität wurde salonfähig gemacht.

Auf Grund dieser Zusammenhänge bezeichnet Foucault (75) die westliche Welt als eine Gesellschaft, die keine ars erotica ausübt, sondern als eine solche, die sich um eine scientia sexualis bemüht. Dies steht im Gegensatz zu anderen Kulturen, in denen die Sexualität zu einem bedeutenden Ritual wurde. Die Bezeichnung der scientia sexualis als westliches Produkt zeigt auch, dass das Verständnis von Sexualität kulturabhängig ist (Cameron und Kulick 7). Bezüglich der scientia sexualis bedeutet dies in Foucaults Machtgedanken, dass die westliche Welt die Sexualität zur Wissenschaft gemacht hat und somit eine Art von „Macht-Wissen“ produziert (Foucault 75). Sichtbar wird dieses Verhältnis zwischen Macht und Sexualität für Foucault (104) zum Beispiel in der Sprache. Auch Cameron und Kulick (12) sehen die Sprache als einen wichtigen Bestandteil der Konstruktion von Sexualität zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort an, welcher anzeigt, was eine Gesellschaft für sexuell normal oder für möglich hält. Laut Foucault (104) waren es Machthaber, die während der Diskurse insgeheim geregelt haben, wie über Sexualität gesprochen wird.

In dieser Wissenschaft jedoch, die eine Macht angeleitet von Diskursen produziert, existiert auch das Phänomen der Lust. Macht ist laut Foucault (60) der Ort der Produktion von Lust. Dieses Macht-Lust-Verhältnis hat zwei Hintergründe: Der erste ist die Lust, eine Macht auszuüben, der zweite ist die Lust, von der Macht zu entkommen (Foucault 61). So kann jedermann seine Rolle in der Gesellschaft finden. Weiters analysiert Foucault (138), dass die Produktion von Sexualität immer mit einer Repression dieser einhergeht, was bedeutet, dass eine Macht, welche diese Repression ausübt, vorhanden sein muss, damit Sexualität überhaupt entsteht. Er geht sogar so weit zu sagen, dass es dem Prinzip entspricht, dass „Sexualität [immer] dem Gesetz unterworfen sein muss“, da sonst keine Sexualität existiert (Foucault 154).

Den Begriff der Repression sieht Foucault historisch, beginnend im viktorianischen Zeitalter, in welchem der Adel ein top-down-Verhältnis geschaffen hat und somit die Macht der Diskurse war, um damit die „Beherrschung der inneren Triebe“ zu gewährleisten (Giddens 28). Diese Feststellung vereinfacht es auch, Foucaults Gedanken nachvollziehen zu können, in welchem er behauptet, dass das Diskurs-Macht-Verhältnis zum „Prozess der Bildung und Festigung moderner

gesellschaftlicher Institutionen“ und auch Staaten beitrug (Giddens 32). Mit ausreichendem Machteinfluss konnte so das sexuelle Verhalten der Gesellschaft (z.B. sexuelle Umtriebigkeit zu bestrafen, Zucht und Ordnung) oder auch die Geburtenrate gesteuert werden. Heute sieht er die Repression eher verallgemeinert (Foucault 154). Dies geht mit seiner Ansicht einher, dass in der heutigen Gesellschaft „die Macht […] von unten [kommt]“ (Foucault 115). Dies bedeutet, dass die Diskurse nicht mehr von einer herrschenden Elite geleitet werden, sondern dass sich diese im Kleinen (Foucault spricht von Familien und Gruppen) entwickeln und sich durch Kommunikation weiter auf die Gesellschaft auswirken (Foucault 115).

Um es kurz zu sagen, Sexualität ist ein Produkt von Diskursen, die sich im Laufe der Zeit gewandelt haben und zu denen eine Machtausübung notwendig ist. Diese Macht kam früher von den herrschenden Schichten, heute ist sich Foucault darüber nicht mehr so sicher und gibt jedem Individuum oder jeder kleinen Interessensgruppe die Macht, einen Diskurs zu verbreiten.

3.3. Sexualität im Wandel

Sexualität wird im Oxford English Dictionary als „Eigenschaft sexuell zu sein oder Sex zu haben“ erklärt. Laut Giddens (33) tauchte das Wort aber bereits um 1800 auf, damals jedoch im Sinne der Zoologie und Biologie. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff so geprägt, wie wir ihn heute verwenden.

Michel Foucault vergleicht Sexualität unserer Zeit mit der Sexualität im viktorianischen Zeitalter, in welchem Sexualität unterdrückt und tabuisiert wurde. Diese Art und Weise mit dem Thema Sexualität umzugehen, wurde unter Foucaults „Repressionstheorie“ bekannt. Er erklärt, dass jene Art, in der mit Sexualität in medizinischen Zeitschriften und Diskursen umgegangen worden ist, immer nur eine Halbwahrheit präsentierte bzw. dass nur sehr wenige Werke für die breite Öffentlichkeit zugänglich waren (Foucault 69f). Diese Vorgehensweise, mit diesem tabuisierten aber doch allgegenwärtigen Thema umzugehen, kreiert Macht, Macht jener Schichten, die Zugang zu Literatur hatten, über jene, die diesen nicht hatten. Weiters sieht Foucault Macht nicht nur als regulierendes Konstrukt, sondern auch als Auslöser von Lust (Foucault 60).

Durch die fortwährenden Diskurse über Sexualität verändert sich über die Zeit die Wahrnehmung dieser. So meint Foucault, dass Diskurse für die Gesellschaft wesentlich werden, dadurch neue Ideen in das soziale Leben eindringen und somit eine neue soziale Ordnung herstellen. Foucault nennt dies ein Eindringen der Macht in die soziale Ordnung (in Giddens 39). Dahingehend scheint Giddens' (33) Definition von Sexualität Foucaults Sexualtheorie zusammenzufassen: „Sexualität ist ein soziales Konstrukt, das sich in den Sphären der Macht bewegt, nicht bloß eine biologische Antriebskraft, die entweder befriedigt wird oder auch nicht".

Giddens (34) bemerkt weiters, diese Theorie bestätigend, einen großen Unterschied zur damaligen Zeit und somit eine Entwicklung des Denkens Sexualität betreffend:

> Es gibt große Unterschiede zwischen der Sexualität, die in der viktorianischen medizinischen Literatur zum Vorschein kommt und effizient marginalisiert wurde, und jener heutigen Sexualität als alltägliches Phänomen in Tausenden von Büchern, Artikeln und anderen Beschreibungen.

Diese Entwicklung ist laut Giddens (39) den „unverklemmmteren Diskussionen" zu verdanken und bezeichnet diese Entwicklung die „sexuelle Revolution". Dadurch hat sich auch im Familienbild so einiges geändert. Früher war Sexualität hauptsächlich zur Familiengründung gedacht. Jedoch bereits im 19. Jahrhundert wurde eine Art von Individualisierung der Sexualität durch emotionale Bindung gefordert, die zuerst in der Bourgeoisie modern wurde, dann aber auch auf andere Bevölkerungsschichten Einfluss nahm (Giddens 36). Diese Forderung ist als eine Art Vorläufer der sexuellen Revolution zu sehen. Ein wenig später wurde durch die Einführung von Verhütungsmitteln erstens die Kinderanzahl stärker eingeschränkt und die Sexualität jeden Mannes und jeder Frau zum „Eigentum des [betreffenden] Individuums" (Giddens 38). Dahingehend wurde Sexualität endgültig individualisiert und differenziert und dient fortan nun nicht mehr rein fortpflanzungstechnischen Gründen (Giddens 38).

Weiters beinhaltet die „sexuelle Revolution" auch die Beendigung von sogenannten Perversionen, welche sexuelle Handlungen darstell(t)en, die verboten oder verpönt waren. Perversionen, wie zum Beispiel bestimmte Fetische oder Homosexualität, werden nun durch den Wandel öffentlich und oft auch gefördert (Giddens 38).

So ist zu bemerken, dass die „sexuelle Revolution“ zum Kampf um Toleranz der eigenen Bedürfnisse dient und die Bildung von individuellen sexuellen Identitäten unterstützt (Giddens 45). Abschließend ist zu sagen, dass sich die Gesellschaft durch diskursives Auseinandersetzen mit diesem Thema von einer versteckten Sexualität, welche oft auch nicht als Lust empfunden wurde, zu einer offener gelebten, individuelleren und auch toleranteren Sexualität hinentwickelt hat.

3.4. Die Relevanz von Sexualität im Film

Theresa de Lauretis (38) bezeichnet das Kino als „imaging machine“, die Bilder beider Geschlechter produziert und auch reale Bilder reproduziert. Es wird eine Realität auf der Leinwand kreiert, welche für den Zuschauer auch zu seiner Realität werden kann. Oftmals reproduziert der Film auch die gesellschaftliche Realität, was das Einleben des Zuschauers in den Film erleichtert. Durch die cineastische Darstellung kann der Zuschauer aus seiner eigenen Realität flüchten und beginnen, sich in eine andere Welt hinein zu leben und zu phantasieren. Jahraus (9) bestätigt dies, indem er bemerkt, dass sich in der Fiktion einiges Ausleben lässt, was in der Realität nicht möglich ist. Weiters stellt Jahraus (11) fest, dass die fiktionale Darstellung Thematiken enttabuisiert oder enthüllt, welche in der Realität gegen gesellschaftliche Normen verstoßen würden. Für den Zuseher entsteht dadurch laut John Fiske (in Angerer 123) die Möglichkeit der Flucht (*evasion*) aus der Realität, die für den Zuseher von Bedeutung wird. Kurz, die Zuseher schaffen sich ihre eigene Welt, in welcher sie beginnen, sich zu identifizieren. Diese Identifikation und Flucht sind jedoch hauptsächlich vom Empfinden von Lust abhängig.

Angerer (123) konstatiert, dass speziell Medien Unterhaltungsmethoden darstellen, welche „Lust und Vergnügen bereiten“. Gerade bei Sexualität treffen wir auf ein sehr kontroverses und oft verschleiertes Thema, welches den Zuschauer eines Filmes oft und gerne dazu veranlasst, zu phantasieren und seine Wünsche und Bedürfnisse imaginär zu befriedigen. Freud (in Angerer 78) ist der Meinung, dass menschliche Sexualität „mit dem Sehfeld, mit Phantasie und dem Begehren verknüpft“ ist. Bezogen auf Sexualität im Film deutet dies auf die viel diskutierte Schaulust hin, die dem Zuschauer Vergnügen bereitet (Weinbacher 7) und von Freud als „Basis des Vergnügens“ bezeichnet wird (in Angerer 79). Schaulust im Film muss jedoch nicht

nur als Schaulust des Zusehers gegenüber einer Filmfigur passieren, sondern kann auch innerhalb des Filmes zwischen den filmischen Charakteren stattfinden.

Der Begriff der Schaulust, die Verbindung dieser mit sexuellen Darstellungen im Film und sein Zusammenhang mit Macht wird im Folgenden erörtert.

3.5. Identitätsbildung

Das Spiegelstadium nach Lacan ist der erste Schritt der Identitätsbildung eines Menschen. Die Identität eines Menschen ist laut Giddens (41) ein reflexives Projekt, welches durch verschiedene Einflüsse geprägt und angepasst wird. Freud (in Giddens 42) stellte fest, dass es eine enge Verbindung zwischen Identität und Sexualität gibt, welche oft nicht unproblematisch ist. Hier kommt der menschliche Körper mit ins Spiel. Der Körper eines Menschen ist das äußere Erscheinungsbild einer Identität, welches unter anderem auch zur Definition der betreffenden Identität nach Außen hin genutzt wird. Dadurch entstehen Zwänge und Neurosen, um die eigene Identität ‚wahrheitsgetreu' darstellen zu können.

Im Film entsteht diese Identitätsbildung mit dem Film oder einem Charakter des Filmes durch eine Dreiecksbeziehung (Silverman in Angerer 82), welche durch die Kinosituation entsteht. Die erste Instanz ist der Lacan'sche Spiegel, also die Leinwand, die zweite ist der Zuseher und die dritte ist der Blick, der reale Ort. Das heißt, dass durch den Blick zwischen Spiegel und Zuseher eine solche Beziehung entstehen kann, sodass sich der Zuseher in einen Identifikationsprozess mit dem Spiegel, also dem filmischen Bild, begeben kann. Für Baudry (42) ist der Film hiefür ein perfekter „Schauplatz", da durch die aneinandergereihten Bilder des Filmes eine derartig lückenlose Kohärenz entsteht, dass diese Bilder zu einem „sinnvollen Subjekt" werden. Dieses „sinnvolle Subjekt" ist der Grund, der es dem Zuseher erleichtert, sich mit Geschehnissen, Figuren, etc. im Film zu identifizieren.

Im Bezug auf Identitätsbildung im Kino, scheint Giddens' (100f) Modell der „Mit-Abhängigkeit" sehr treffend zu sein. Ein Mit-Abhängiger definiert seine eigene Identität anhand von Handlungen und Bedürfnissen anderer (Giddens 105). Der Begriff ist eher psychologisch geprägt und umfasst großteils Menschen mit Problemen, wenig Selbstbewusstsein und dergleichen. Dennoch empfinde ich das

Kino als jenes verlockendes ‚Problem', welches eine „Mit-Abhängigkeit" des Zuschauers hervorrufen kann. Wenn man den Theorien der Identitätsverschmelzung Glauben schenkt, so ist dieser Moment höchstwahrscheinlich von einer „Mit-Abhängigkeit" geprägt. Der Zuschauer jedoch hat im Vergleich zu real betroffenen Personen die Kraft bzw. auch die Möglichkeit nach Filmende wieder aus dieser Abhängigkeit auszutreten und seine eigene Identität wieder walten zu lassen.

3.6. Schaulust

Wie bereits bemerkt, spielt die sogenannte Schaulust in der Bildung von sexuellen Mustern im filmwissenschaftlichen Bereich eine große Rolle. Hauptsächlich stützt sich diese auf psychoanalytisches Gedankengut nach Freud und Lacan. Mulvey bringt beide Theorien in ihrem Aufsatz „Visuelle Lust und narratives Kino" zusammen und zieht in Anbetracht einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung daraus Schlüsse für die Schaulust im Film.

Freud spricht von Skopophilie, welche den Grundstock des Empfindens von Lust und Vergnügen beim Zuseher begründet. Laut Mulvey (393) ist „Schauen an sich Lust, ebenso wie es lustvoll sein kann, angesehen zu werden". Freuds Theorie basiert auf Skopophilie als Instinktbestandteil des homo sapiens, in welchem Menschen andere Leute zum Objekt für sich machen und dadurch ihrer voyeuristischen Lust frönen können. Er sieht es als eine egoistische Ausprägung, die dem Menschen die Möglichkeit gibt andere Personen zu Objekten zu machen und diese erotisch zu betrachten. Freuds Theorie scheint mit Foucaults Bedingung der Macht für Sexualität einherzugehen, da die Objektmachung eines Wesens mit Macht verbunden ist und diese Macht dem Subjekt erlaubt, Lust zu empfinden.

Lacan hingegen baut auf die Theorie des „Spiegelstadiums", welche das Erkennen des Selbst darstellt. Der Film dient als Spiegel, in welchen sich der Zuseher auf Grund der Charaktere und des Aufbaus der Beziehungen einleben kann und dadurch eine Identifikation mit dem unechten Spiegelbild entsteht. Laut Nasio (45) "[sind] das Ich (*moi*) und die imaginäre Beziehung notwendig, damit eine Einlagerung der symbolischen Realität (Sprache, Gesetz, etc.) in die Realität des Subjekts stattfinden kann".

Mulvey (395f) analysiert, dass Freuds und Lacans Theorien zwei gegensätzliche sind. Während bei Freud von einer sexuellen Anregung durch das Anschauen eines Objekts die Rede ist, in welcher eine Abtrennung zwischen betrachtendem Subjekt (Voyeur/Zuseher) und betrachtetem Objekt stattfindet, spricht Lacan von einer Identifikation mit dem Gesehenen, wodurch Faszination für den Zuseher entsteht.

Bezogen auf den Film besagt Kochs (105) Studie „Netzhautsex - Sehen als Akt“ (2001), dass „[d]as Sehen im Kino sexualisiert und als Schaulust genossen [wird].“ Mulvey (393f) erklärt das Phänomen der Schaulust im Kino genauer und konstatiert, dass in Filmen allerdings eine geschaffene, „abgeschlossene Welt“ konstruiert wird, in welche der Zuseher nicht einbezogen wird. Es entstehen laut Mulvey dadurch Abtrennung und voyeuristische Phantasien gleichzeitig, da die Kinosituation eine dichotome ist. Auf der einen Seite entsteht durch die Dunkelheit des Raumes eine Distanz, die aber auf der anderen Seite durch die Lichtspiele im Film wieder aufgehoben. Dadurch wird die Phantasie des Zusehers gefördert und angeregt. Diese Bedingung und auch die Erzählkonstruktion des Filmes tragen laut Mulvey dazu bei, dass der Zuschauer Einblicke in und dadurch auch Empfindungen für ein anderes privates Leben hat. Jahraus (184) bezeichnet den Zuseher deshalb als Voyeur und erklärt auch, dass dem Zuseher eine einmalige Beobachtungsposition durch den Film geboten wird, welche nur ein Zuseher einnehmen kann. Man kann sagen, dass versucht wird, diese Position zumindest glaubhaft zu machen, da wir im Folgenden sehen werden, dass auch die Charaktere des Filmes eine Beobachterposition einnehmen können.

3.6.1. Rollenverteilung der Schaulust

Mulvey (397) ist der Meinung, dass bei der Schaulust der Mann die aktive, voyeuristische Rolle und die Frau die passive Objektrolle einnimmt. Somit stehen diese beiden Rollen in einem Machtverhältnis. Dieses Machtverhältnis entsteht jedoch nur, weil der Mann beim Anblick der Frau seine Kastrationsängste durchlebt und diese mit der Objektmachung der Frau unterdrückt (Mulvey 400). Sie konstatiert zudem, dass „[d]er bestimmende männliche Blick […] seine Phantasien auf die weibliche Gestalt [projiziert]“ (Mulvey 397). In dieser Rolle hat die Frau zwei Funktionen für den männlichen Blick. Auf der einen Seite ist sie das Objekt der Begierde für die Charaktere im Film, auf der anderen für die Zuseher. Es ist jedoch

durch gekonnte Kameraeinstellungen möglich, dass der Blick des männlichen Filmcharakters mit jenem des Zuschauers verschmilzt.

Bezogen auf den Mann als Lustobjekt erklärt sie, dass ein Mann ein solches nicht werden kann, da er sich „weigert, den Blick auf sein sich exhibitionierendes Ähnliches zu richten“ (Mulvey 398). Dies geschieht dadurch, weil sich der Zuseher mit dem männlichen Protagonisten identifiziert, welcher perfekter und besser ist als er selbst. Anstatt diesen zu beobachten, entsteht ein Ideal, welches der Zuseher selbst gerne darstellen möchte. Eben durch diese verherrlichende Anschauung wird der männliche Charakter nicht zum Objekt. Jahraus (183) konstatiert hinzufügend, dass diese Identifikation Einfluss auf das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer hat. Der neu identifizierte Zuseher nimmt Dinge dadurch so wahr, wie es der männliche Protagonist tut. Somit, erklärt Jahraus (183), kann die Banalisierung eines brutalen Aktes auch für den Zuseher automatisch banalisiert werden, obwohl dieser in der Realität möglicherweise anders empfinden würde. Dieses Hervorrufen von Identitätenvereinigung gehört für Mulvey (399) zu den „natürlichen“ Konventionen des Films. Weiter dieses Phänomen erklärend, nennt Mulvey (397) Haskell’s „buddy movie“ als einziges Filmgenre, in welchem es möglich ist, dass eine männliche Figur Schaulust bereitende Sexualität innehat, da es sich um die Homosexualität des Mannes handelt.

An diesem Punkt stellt sich nun die Frage, wie es um eine weibliche Schaulust steht. Laut Angerer (74) ist für Mulvey eine weibliche Schaulust unmöglich. Die Frau wird immer das Objekt und nicht das Subjekt im Gefüge der Schaulust darstellen, u.a. wegen der patriarchalischen Ordnung unserer Gesellschaft. Mulvey spricht im Original ihres Aufsatzes von der weiblichen „to-be-looked-at-ness“, die unmöglich umgekehrt werden kann.

Gertrud Koch (1980**.** 25f) versucht die Unmöglichkeit der weiblichen Schaulust dadurch zu erklären, dass Frauen versuchen, sich mit einem weiblichen Ideal, welches meistens in Filmen dargestellt wird, zu identifizieren. Diese Ideale folgen meist den Vorstellungen des männlichen Zusehers. Dadurch ordnen sich Frauen – mehr oder weniger unbewusst - durch das Verfolgen dieses Ideals wieder in die

patriarchalische Ordnung ein. In weiterer Folge entsteht wieder ein falsches Bild der ‚realen Frau' als Lustobjekt, da es jenem des Filmes ähnlich ist.

Diese Ausführungen befriedigen meine Suche nach der weiblichen Schaulust jedoch nicht. In vielen Theorien wird automatisch angenommen, dass die Frau eine Frau zum Objekt macht, worauf ich aber nicht hinaus möchte. Wie steht es dann um den Mann als Objekt für eine Frau?

Genau genommen ist es schwer, in der filmtheoretischen Literatur Annahmen darüber zu finden. Cohan und Hark (2), Kritiker von Mulveys Theorie, stellten fest, dass durch den großen Einfluss des filmtheoretischen Essays die Aufmerksamkeit kaum auf die Probleme der behauptet mächtigen Männlichkeit gerichtet wurde, die für die beiden Theoretiker aber ein sexuelles und soziales Paradox darstellt.

Eine Antwort, die ich erlangte, ist, dass Frauen versuchen, durch Filme aus der patriarchalischen Ordnung zu fliehen und sich den meist in Filmen dargestellten „idealen" Mann vorstellen (Angerer 101). Weiters konstatiert Angerer (101), dass die Schaulust der Frau mit ihrem Alltag, den sie im Film oder im Fernsehen auf dem Teller serviert bekommt, einhergeht.

Eine Antwort auf meine Frage könnte auch in der Beobachtung der Gesellschaft gefunden werden. Wie können Männer, wie George Clooney oder Orlando Bloom, zu solchem Ruhm gelangen, wenn Frauen keine Schaulust ausüben? Natürlich verkörpern Schauspieler in Filmen oft Rollen, mit welchen sich der männliche Zuseher identifizieren kann, jedoch bedarf es auch der Frauenwelt, um einen solchen Hype um einen männlichen Star auszulösen. Kreischende (junge) Frauen, ein schöner Mann, verglichen mit einem Gott; dies ist das Ergebnis weiblicher Schaulust. Bestätigend konstatiert Sexualmedizinerin Dr. Elia Bragagna [1], „dass eine Frau zum Ausleben ihrer Lust auch ein Gegenüber braucht, das […] eine (sexuelle) Anziehungskraft hat". Dies bedeutet also, dass auch die Frau Anregung zur lustvollen Vorstellung benötigt und somit einen attraktiven Mann gerne mit ihren Blicken verfolgt und beobachtet.

[1] Gastkommentar zur Lust der Frau im Standard vom 8. Mai 2013

Tarr und Rollet (106) bestätigen ebenfalls das Phänomen weiblicher Schaulust, indem sie feststellen, dass vor allem im französischen Kino die Männer zum Lustobjekt gemacht werden, wenn auch dieses Phänomen hauptsächlich in Filmen von Regisseurinnen anzutreffen ist. Auch Cohan und Hark (3) bestätigen die Existenz der weiblichen Schaulust und kritisieren damit Mulveys Essay, indem sie behaupten, dass sie ihre Annahmen über die männliche Schaulust auf kulturelle Konstruktionen der patriarchalischen Gesellschaft und eine traditionelle Rollenverteilung stützt. In ihrem Buch zeigen Cohan und Hark jedoch durchwegs filmische Situationen auf, in welchen der Mann das passive Objekt darstellt und die Frau das mächtige Subjekt ist. Die beiden Kritiker plädieren dafür, Männlichkeit und Weiblichkeit nicht als Termini mit fixierten Konnotationen zu sehen, sondern eher als von einander abhängige Konstrukte, die situativ variabel und austauschbar sind (Cohan und Hark 3).

So muss man wohl zugeben, dass es sehr wohl eine weibliche Schaulust gibt, diese jedoch vielleicht nicht, so wie die männliche, durch Macht über ein Objekt stattfindet, sondern über Verlangen diesen Mann oder einen ähnlich idealen Mann an seiner Seite zu haben.

3.6.2. ‚look' vs. ‚gaze'

Im Fachdiskurs zur Schaulust gibt es zwei verschiedene Arten von Sehen, welche von Lacan geprägt worden sind und mit den englischen Worten ‚look' und ‚gaze' bezeichnet werden, da es im Deutschen keine angemessenen Äquivalente gibt (Angerer 77). 'Gaze' ist die Bezeichnung für Lacans '*objet petit a',* da es das Objekt der Begierde ist, welches der Mensch zur Vervollständigung seiner Selbst benötigt und daher betrachtet (Braun 41). Den 'look', das Sehen, bezeichnet Lacan simpel als '*regard'* (Braun 52). Angerer (71) konstatiert, dass ‚look' und ‚gaze' jeweils ein anderes „Verhältnis zum Imaginären, Symbolischen und Realen" haben und darin ihr Unterschied liegt.

'Gaze' ist der Blick, der Begehren auslöst und antreibt. Dadurch ist er für Lacan real. Um 'gaze' von 'look' zu unterscheiden, scheint Cowie's (288) Zitat passend: „The gaze is not the look, for the look is merely to see whereas the gaze is to be posed by oneself in a field of vision". 'Look' ist demnach die Fähigkeit des Menschen zu sehen,

ohne auch nur an Interpretation zu denken, während ‘gaze’ einen Raum, ein Objekt oder auch Subjekt benötigt, welches dann genauer betrachtet wird und wie bereits vorher erwähnt Begehren oder Lust auslöst. Weiters definiert Cowie (in Angerer 81), dass ‚gaze’ den Blick eines Selbst darstellt, welcher ein imaginierter Blick eines Anderen ist. Dies bedeutet also, dass ‚gaze’ nichts real Gesehenes, sondern lediglich die imaginierte Realität repräsentiert. Silverman (195f) erklärt dies genauer, in dem sie feststellt, dass ‚gaze’ nicht mit dem Bild zusammenfällt, sondern das Etwas „hinter dem Bild“ darstellt. Dies erklärt auch ihre Aussage, dass ‚gaze’ eigentlich gar kein Blick ist, da er „nicht schaut“ (Silverman 195). Weiters wird der Zuseher jedoch durch die Kameraführung gezwungen, das zu sehen was die Kamera sieht, welches ich als ‚look’ definieren würde, und der ‚gaze’ im Vergleich zu diesem gezwungen Sehen im Hintergrund abläuft. Dies deutet wieder auf die imaginäre Natur des ‚gaze’ hin, welcher nichtsdestotrotz real scheint. Es gibt/gab angeregte Diskussionen über das Entstehen des ‚gaze’, ob er nun imaginär, real oder beides ist, doch dies würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Um diese ‚look’-‚gaze’-Theorie auf eine Filmsituation zu beziehen ist auch für Silverman (163f) die Dreiecksbeziehung - Spiegel/Leinwand, Zuseher, Blick – von Bedeutung. Diese Beziehung mündet für sie in einem „cultural gaze“ (Silverman 163f), da es darauf ankommt wie ein Zuseher etwas sieht. So sollte es nun so aussehen, dass der Zuseher eine Leinwand, auf welcher Bilder projiziert werden, betrachtet und vordergründig den ‚look’, das Sehen, ausübt. Während diesem banalen Sehen wird unbewusst der Reflex des ‚gaze’ ausgelöst, bei welchem sich der Zuseher „hinter das Bild“ begibt und sich Vorstellungen zur Realität des Subjektes im Film macht (Silverman 195f). Wie diese Vorstellungen aufgebaut sind, kommt darauf an, welchen ‚cultural gaze’ dieser Zuseher anwendet, d.h. wie seine eigenen Werte und Normen geformt sind. Aufgrund des Zusammenspiels zwischen ‚look’ und ‚gaze’ wird dann Schaulust produziert, welche wiederum eine Identifikation mit dem Gesehenen passieren lässt und sich der Kreis im Verhältnis zwischen Film und Zuseher schließt.

3.6.3. Der Ort der Sexualität

Wenn man von Schaulust spricht, muss man auch definieren können, wo sich diese Schaulust befindet. Deshalb werde ich diesen Teil der Arbeit dem Ort der Sexualität im Film widmen.

Michel de Certeau (in Angerer 71f) hat versucht, das Verhältnis zwischen Medium und Zuseher zu definieren. Dabei hat er festgestellt, dass es sich einerseits um einen Ort, gleichzeitig aber auch um einen „Nicht-Ort“ handelt. Er sagt, dass der Zuschauer und der Film zwei unterschiedliche Orte sind, die aber nicht einzeln existieren, da wir sie „durcheinander bringen“, d.h. dass eine Verbindung zwischen Medium und Empfänger entsteht und sich dadurch ein undefinierbarer Ort aufwirft. An diesem Ort befindet sich der Körper (hier des Zusehers), der durch die Verbindung mit dem Film eigene Bewegungen durchlebt. Um an das bereits gesagte anzuknüpfen, scheint die menschliche Psyche, die sich auf die eine oder andere Art und Weise in den Film hineinlebt, automatisch den Körper mit ins Spiel zu bringen, welcher auf die Reize, welche das unterbewusste, neue Leben mit sich bringt, reagiert. Diese Theorie bestätigend, meint Jonathan Crary (in Angerer 76), dass das Sehen zu diesem verschmelzenden Moment immer körperlich ist. Somit wird der materielle Körper zur Grundlage des visuellen Sehens und dadurch wird das Sehen subjektiv. Robnik (246) nennt dies das Leibhaftigwerden des Films.

Angerer (159) bemerkt jedoch noch zusätzlich, dass der Ort des Sehens immer unabgeschlossen und veränderbar bleibt. Dies bedeutet, dass sich wegen den wechselnden Phantasien und Eindrücken auch der Körper als Ort des subjektiven Sehens dauernd verändert. Somit ist de Certeaus undefinierbarer Ort, wo sich der Zuschauer und der Film befinden, laufend einer unvorhersehbaren Veränderung unterlegen, die immer von der Imagination des betreffenden Zusehers abhängt. Dahingehend ist auch dieser Ort oder auch „Nicht-Ort“ als ein individueller zu sehen.

Um über Sexualität zu sprechen, meint Angerer (159), dass man einen Körper in Bewegung benötigt, um einen „Ort für Begehren“ zu schaffen. Der individuelle Körper, der während des Phantasierens in Bewegung ist, ist der Körper eines Selbst, welches sich auf das Spiel des Filmes eingelassen hat. Dieser Körper ist laut Giddens (42) deshalb auch gleichzeitig das „Spielfeld der Sexualität“. Dieser Körper

als Spielfeld der Imaginationssituation während des Zusehens ist in der heutigen Zeit dauerhafter Reflexion und Kritik ausgesetzt. Daher spielt es laut Giddens (43) für die Entstehung der Sexualität am undefinierbaren Ort des Geschehens der Film-Zuseher-Vereinigung eine Rolle, wie das Selbst zu seiner Sexualität und zu seinem Körper steht.

4. Sexualität und ihre Repräsentation Film

4.1. Die dichotome Filmsprache - Worte und Bilder

Kessler (108) ist der Ansicht, dass die Filmsprache eine eigene Sprache ist, welche sich aus Bildern und gesprochener Sprache zusammensetzt. Peters (372) meint dazu, dass die Filmbilder anstelle von etwas anderem stehen, im Falle des Films anstelle von Worten. Kress (59) fügt bestätigend hinzu, dass die Bilder im Film wie Sprache organisiert sind und als "visual language" verstanden werden können. Man kann also sagen, dass Worte und Bilder in Filmen gemeinsam Informationen übermitteln und demnach Bild und Sprache gemeinsam die „kleinste bedeutende Einheit“ des Films bilden (Kessler 109). Diese spezielle Zusammensetzung der Filmsprache sieht Kessler als „universell verständlich“, da sich der Regisseur der Montage, der Gestik und der Mimik bedienen kann, um Inhalte zu vermitteln (Kessler 108). Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass es auf den Blickwinkel ankommt, wie eine Mitteilung verstanden wird. Das Verständnis von Sprache und Bild ist immer von soziokulturellen Faktoren abhängig und somit ist die Feststellung Kesslers zur Universalität der Filmsprache, mit Vorsicht zu genießen. Denn der einzelne Zuseher "spezifiziert die Mittelung und formuliert das Bild" (Peters 373) zu einem bestimmten Gedanken. Somit scheint die gesprochene Sprache oft nicht der alleinige Auslöser für das Verständnis eines Filmes zu sein und der Film somit sehr häufig auf die visuelle Sprache baut. Daher spricht Dyer (89) von Symbolen, welche in einem Kulturraum für etwas Bestimmtes stehen, in diesem Fall diejenigen, die Sexualität andeuten sollen. Um den Begriff des Symbols klarer zu machen, bediene ich mich der Theorie nach Peirce (1983 in Kessler 105): etwas (ein Repräsentamen, wie zum Beispiel ein Wort, ein Zeichen, etc.) steht für etwas (ein Objekt) und ruft bei jemandem ein anderes Zeichen (einen Interpretanten) hervor. Der Zusammenhang zwischen diesen drei Parteien wird konventionell und kulturabhängig festgelegt.

Bezogen auf Sexualität spricht Dyer (89) von festgelegten Symbolen für die männliche und weibliche Sexualität, die in unserer westlichen Gesellschaft und somit auch in der Filmwissenschaft verankert sind. So spricht er von der sexuellen Darstellung als symbolreiche Schau, da damit indirekt Sexualität angedeutet werden kann und diese doch für jeden Zuschauer zugänglich ist. Diese Symbole, die eine Assoziation hervorrufen sollen, sind meist Farben, Texte, Objekte, Lichteffekte und Formen von Dingen (Dyer 89), da der sexuelle Akt im Film für die breite Zusehermasse aus Anstandsgründen ausgespart wird.

In den Beispielen der Darstellung der männlichen Sexualität wirkt der Symbolismus sehr eintönig. Dyer (90) ist der Ansicht, dass die Sexualität des Mannes auf seine Genitalien reduziert und somit automatisch mit dem Penis assoziiert wird. Er behauptet, dass allgemein geglaubt wird, dass sich die männliche Sexualität „im“ Penis befindet (Dyer 90). Daher ist die Repräsentation in Filmen auch dementsprechend eintönig. So wird das Schwert, mit welchem der männliche Charakter beim Anblick der Frau der Begierde an seinen Beinen spielt, zum Symbol für seinen Penis.

Bei Frauen, erklärt Dyer (90), wird sexuelle Erregung oft nicht dargestellt und wenn, dann sehr lasziv, und laut Dyer mit Überfluss. So zählt Dyer gerundete Körper, sanfte Schultern, Brüste und Arme streichelnde Hände oder Hüfteinsatz zu den Möglichkeiten, die zur Verfügung stehen, um weibliche Sexualität zu übermitteln. In solchen Szenen der sexuellen Repräsentation durch Symbolik stellt Dyer (91) auch fest, dass meist nicht der ganze Körper gezeigt wird, sondern nur die Stellen, welche zur Übermittlung und Anregung dienen sollen. Interessanterweise sprechen auch Cameron und Kulick von einer anderen, passiveren Darstellung der Frau, jedoch bezogen auf Sprache. Sie stellen fest, dass eine Art "gender appropriate speech" existiert (Cameron und Kulick 50). Dies bedeutet auf der einen Seite, dass Frauen keine solch stark sexuell konnotierten Wörter in ihrer Sprache verwenden und auf der anderen Seite, dass Frauen durch ihre Sprache neben Bedeutung auch Nebeneffekte, wie zum Beispiel Machtlosigkeit, Unsicherheit, Zartheit, etc., produzieren, welche sie als passiveren und auch weicheren Teil der Lustszenerie wirken lassen (Cameron und Kulick 56). Diese generalisierende Symbolik die Frau betreffend ist jedoch wie die unmögliche Fähigkeit zur Schaulust in Frage zu stellen.

4.2. Repräsentation durch Sprache - Allgemeine Feststellungen zur Sprache

Das menschliche Phänomen der mündlichen und geschriebenen Sprache ist laut Koch und Oesterreicher (5)[2] die "materielle Realisierung sprachlicher Äußerungen". Im Fall von gesprochener Sprache sprechen Koch und Oesterreicher (5) von phonischer Realisierung, also Realisierung in Form von Lauten. Des Weiteren gehört die gesprochene Sprache durch diese Realisierung durch Laute zur "unmittelbaren Kommunikation" (Söll 13), d.h. dass das Gesprochene direkt bei dem Rezipienten ankommt. Sprache ist außerdem ein universales Medium, durch welches der Mensch in der Lage ist, auf etwas Bezug zu nehmen und Kontexte zu kreieren (Koch und Oesterreicher 7).

Sprache ist weiters ein Kommunikationsmedium, welches unter anderem eine Zugehörigkeit zu einer "Kommunikationsgemeinschaft" konstituiert (Kremnitz 9). Dies bedeutet, dass Sprache eine "kollektive Identität" schafft (Kremnitz 9), welche Sprachverwendungsregeln untersteht (Kremnitz 94). Diese Regeln sind von Sprachgesellschaft zu Sprachgesellschaft unterschiedlich. Searle (16) bezeichnet Sprache bestätigend als von Regeln beherrschtes, bewusstes Verhalten. In Koch und Oesterreichers (7) Auffassung sind diese Normen und einzelsprachlichen Diskurstraditionen, welche zur kollektiven Identität beitragen, historisch bedingt.

Bezogen auf gesprochene Sprache ist zu sagen, dass "der gesprochene Dialog [...] der Grundtyp der Sprache [ist]" (Söll 24). In diesem Fall stehen zumindest zwei "Interaktionspartner" in Kontakt und produzieren einen Diskurs oder Text (Koch und Oesterreicher 8). Zudem sind der Sender und der Empfänger einer Unterhaltung austauschbar (Kremnitz 95). Dieser Rollentausch passiert in einer natürlichen Kommunikationssituation von selbst. Trotz eventueller Zugehörigkeit zur selben Sprachgesellschaft besteht immer eine gewisse Distanz und Ungewissheit zwischen den Sprechern, da doch jeder eigene Interpretationen und Konventionen in eine Unterhaltung mitbringt. Laut Searle (21) hängt die Interpretation besonders davon ab, was der Sprecher sagen will, was der Satz bedeuten soll, was der Sprecher beabsichtigt zu vermitteln, was der Empfänger versteht und welche Gesprächsregeln der Sprecher anwendet. Daher bezeichnet Kremnitz (94) diesen ungewissen Teil der

[2] bei der Zitierung von Koch und Oesterreicher in der durchgängig verwendeten Zitierweise dieser Arbeit (*Autor Seite*, oder *Autor (Seite)*), wird von ihrem Basiswerk *Gesprochene Sprache in der Romania* (1990) ausgegangen. Ihr Aufsatz von 1985 wird gesondert ausgewiesen.

Sprache als "demarkative Funktion". Dahingehend hat die gesprochene Sprache jedoch einen Vorteil der geschriebenen Sprache gegenüber, da die Möglichkeit zur "Metakommunikation" besteht (Kremnitz 14), d.h. dass sie eine Kommunikation über Kommunikation ermöglicht und dadurch etwaige Abgrenzungen und Unklarheiten beseitigt werden können. In der geschriebenen Sprache besteht nämlich das Problem, dass der Leser den Autor darüber nicht befragen kann, sondern obliegt es der eigenen Interpretation (Kremnitz 14).

Im Film sieht die Situation etwas anders aus. Brumme (241) meint, dass für den Film die fingierte mündliche Sprache des Skriptes in mündliche Mitteilungen transformiert wird. Es wäre jedoch kompliziert, die Filmsprache zu analysieren, wenn man davon ausginge, dass die Schauspieler eigentlich nur Skripte oralisieren. Um filmische Sprache analysieren zu können, muss man annehmen, dass sie dieselben Regeln wie die natürliche gesprochene Sprache hat und in diesem Sinne der saussure'schen 'langue', im gegenwärtigen Fall des Französischen, untersteht. Daher kann man dann davon ausgehen, dass die gesprochene Filmsprache die natürliche Anwendung, also die 'parole', des Französischen ist.

Generell jedoch besteht, wie auch in der Theorie zur Schaulust beschrieben, eine Dreiecksbeziehung zwischen den Darstellern im Film und dem Zuseher. Der Zuseher hat sozusagen die Erlaubnis, das Gespräch zwischen den Darstellern zu verfolgen. Es ist ihm jedoch nicht möglich, nachzufragen, wenn etwas unklar ist. Die Charaktere im Film haben diese Möglichkeit und können daher Informationen vor dem Zuseher offenbaren oder verheimlichen, um ihn im Ungewissen zu lassen. Somit ist der Zuseher abhängig von der Wissbegierde des jeweiligen Filmcharakters. Bei der folgenden Analyse der sprachlichen Elemente wird jedoch auf den Zuseher keine Rücksicht genommen und nur der Teil der Sprache analysiert, der zwischen den Filmcharakteren passiert, da, wie bereits erwähnt, davon ausgegangen wird, dass die Diskurse zwischen den Charakteren spontan sind und somit den Regeln der gesprochenen Sprache entsprechen. Auswirkungen auf den Zuseher werden außer Acht gelassen, da er offiziell kein Teilhaber des Gespräches ist.

4.3. Gesprochene Sprache allgemein

Koch und Oesterreicher (10) sprechen von Nähe- und Distanzsprechen. Um diese Termini unterscheiden zu können, nennen sie verschiedene Kontextarten, nach denen man Nähe- von Distanzsprechen unterscheiden kann (Koch und Oesterreicher 10f). Dazu zählen der situative Kontext, der individuelle (gemeinsam erlebte) und der allgemeine Wissenskontext, der "sprachlich-kommunikative Kontext" und "andere kommunikative Kontexte", wie zum Beispiel non-verbale Kommunikation und "parasprachliche" Phänomene, wie Intonationsmuster. Koch und Oesterreicher (11) kommen zur Conclusio, dass alle erwähnten Kontexte im Nähesprechen Anwendung finden, während beim Distanzsprechen, zum Beispiel der individuelle Wissenskontext fehlt.

Im Bezug auf die analysierte sprachlich konstruierte Sexualität ist klar, dass es sich in einer solchen Situation meist um Nähesprechen handelt, in welcher alle genannten Kontexte eine Rolle spielen, vor allem aber die "anderen kommunikativen Kontexte", speziell die Körpersprache.

Koch und Oesterreicher (1985.19f) nennen weiters 10 Kommunikationsbedingungen, welche zur genaueren Einordnung von Kommunikationssituationen dienen:

a) "der Grad der Öffentlichkeit", d.h. wie viele Diskursteilnehmer gibt es?
b) "der Grad der Vertrautheit der Partner", d.h. wie viel Diskurserfahrung haben die Teilnehmer miteinander?
c) "der Grad der emotionalen Beteiligung", d.h. bezieht sich die Beteiligung auf den Kommunikationsgegenstand oder auf den Diskurspartner?
d) "der Grad der Situations- und Handlungseinbindung"
e) "der Referenzbezug", d.h. wie nahe ist der Kommunikationsgegenstand oder der Diskurspartner.
f) "die physische Nähe der Kommunikationspartner"
g) "der Grad der Kooperation", d.h. wie viel "Mitwirkungsmöglichkeit" jeder Kommunikationspartner hat.
h) "der Grad der Dialogizität", d.h. wie oft und wie wird turn-taking durchgeführt.
i) "der Grad der Spontaneität", d.h. gesprochene Sprache hat eine kürzere "Realisierungszeit" (Söll 16).

j) "der Grad der Themenfixierung"

Analysiert man nun ein Sexgespräch, etwas abgemildert, ein erotisierendes Gespräch, das eventuell zum sexuellen Akt führt oder ein Gespräch über Sexualität, könnte anhand dieser Kommunikationsbedingungen folgendes Schema das Ergebnis sein:

a) Privatheit (im Falle der analysierten Filme 2 oder 3 Personen), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, meist auf den Kommunikationspartner bezogen, d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern, da sie ja meist Gegenstand der Kommunikation sind, f) starke physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit, hängt aber von den Diskursteilnehmern ab, h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Im Folgenden wird auf bestimmte Merkmale der gesprochenen Sprache, herausgearbeitet von Koch und Oesterreicher 1990, die auch auf die französische Sprache zutreffen, näher eingegangen. Diese Merkmale sollen der Analyse der gesprochenen Sprache in den ausgewählten Szenen der Filme dienen. Jegliche Erklärungen beziehen sich nunmehr auf das Nähesprechen, da dieses in den analysierten Szenen vorherrschend ist.

4.3.1. Gliederungssignale

Gliederungssignale (Koch und Oesterreicher 51f) dienen dem "Aufbau mündlicher Diskurse". Wie ihr Name schon sagt, sollen sie den gesprochenen Text logisch gliedern. In der Nähesprache werden diese Gliederungssignale zusammenfassend und linear verwendet, d.h. dass mit dem verwendeten Gliederungssignal lediglich, anders als beim Distanzsprechen, ausgedrückt wird "**daß** *[sic]* ein Diskursabschnitt anfängt oder aufhört, nicht aber immer eindeutig präzisiert wird, **welcher**" (Koch und Oesterreicher 52). Beispiele für solche Gliederungssignale sind im Französischen *alors, puis,* etc. Weiters ist anzumerken, dass die Gliederungssignale in der gesprochenen Anwendung oft losgelöst von ihrer grammatikalischen Funktion in der Schriftsprache verwendet werden. Weiters unterscheiden Koch und Oesterreicher

(54) auch zwischen dialogischen Anfangs- ("*et, mais, alors, ou/ouais, eh bien, écoute, tu sais/tu vois*") und Schlusssignalen ("*non, n'est-ce pas, hein, quoi, tu sais*").

4.3.2. Kontaktsignale

Kontaktsignale (Koch und Oesterreicher 57f) dienen allgemein der Aufrechterhaltung der Kommunikation. Dies geschieht oft durch parasprachliche Phänomene oder non-verbale Kommunikation. Es existieren jedoch auch sprachliche Mittel, um diesen Kontakt aufrecht zu erhalten. Koch und Oesterreicher unterscheiden zwischen Sprecher- und Hörersignalen. Die Sprechersignale dienen dazu, den Hörer ins Gespräch einzubinden. Im Französischen sind diese meist ident mit den zuvor genannten Beispielen für Gliederungssignale. Hörersignale hingegen sollen dem Sprecher die Aufmerksamkeit, das Erstaunen oder ähnliche Gefühle des Hörers signalisieren. Beispiele hiezu wären "*hm, oui/ouais, d'accord, voilà, tiens, voyons, c'est vrai, sans blague"*, etc. (Koch und Oesterreicher 58). Hörersignale können zudem eine starke und eine schwache Ausprägung haben. Schwache Signale sind meist die genannten kurzen Signale, während starke Signale oft noch eine genauere Stellungnahme zum Gesagten beinhalten.

4.3.3. Überbrückungen

Durch die Spontaneität des Nähesprechens werden oftmals Überbrückungen angewendet. Diese Überbrückungen sind leere oder durch lautliche Dehnung gefüllte Pausen und Wiederholungen (Koch und Oesterreicher 60f).

4.3.4. Interjektionen

Ein weiteres Phänomen der gesprochenen Sprache sind Interjektionen (Koch und Oesterreicher 64f). Interjektionen sind sprachliche Phänomene, die Gefühle gegenüber dem Gesprächsgegenstand oder dem Gesprächspartner ausdrücken, und bestehen meist aus sehr kurzen Lexemen, wie zum Beispiel *zut, ouf, bah, bof, oh là là*, etc. (Koch und Oesterreicher 65). Wie aus den Beispielen ersichtlich ist, sind einige Interjektionen onomatopoetisch, also lautlich, geprägt (Koch und Oesterreicher 66). Durch die Privatheit und die Spontaneität des Nähesprechens werden Interjektionen häufig angewendet. Koch und Oesterreicher nennen verschiedenste emotionale Lagen, die durch Interjektionen zum Ausdruck kommen können. Darunter

befinden sich zum Beispiel Aufforderung, Zustimmung, Ablehnung, Schmerz, Enttäuschung, Freude und körperliche Empfindungen.

4.3.5. Kohärenz

Nähediskurse weisen andere Kohärenzcharakteristika auf als Distanzsprechen oder gar geschriebene Sprache (Koch und Oesterreicher 73f). Ein Beispiel hiefür ist die oft umgekehrte Thema-Rhema Abfolge (Söll 47f). Dies bedeutet, dass Sprecher oftmals mit dem Unbekannten, dem subjektiv gesehen Wichtigeren, beginnt und die bekannte Spezifikation erst nachfolgt. Weiters weist gesprochene Sprache Sprünge, Brüche, Widersprüche und Unvollständigkeiten auf, die auf Grund vom gemeinsamen situativen, Wissens- und nicht sprachlichen Kontext sowie auch auf Grund der zuvor beschrieben Gliederungs- und Kontaktsignalen verstanden werden. Besonders den non-verbalen, wie Mimik, Gestik oder Blickkontakt, und den parasprachlichen Merkmalen wird sehr viel Bedeutung bei der Entstehung von Kohärenz zugemessen.

4.3.6. Unvollständige Sätze

Unvollständige Sätze gehören wohl zu den typischten Merkmalen der gesprochenen Sprache. In der Fachsprache werden diese Unvollständigkeiten "Ellipse" genannt (Koch und Oesterreicher 86f), da sich die Unvollständigkeit auf die Syntax bezieht. Es werden meist jene Teile ausgelassen, welche aus dem Kontext des Diskurses heraus "rekonstruierbar" sind (Koch und Oesterreich 86). Oftmals entstehen durch diese Auslassungen "Holophrasen", also sprachliche Fragmente (Koch und Oesterreicher 87). Anstatt der Syntax Vorrang zu geben, scheint in der gesprochenen Sprache eher die Semantik zur Kommunikation von Bedeutung ausschlaggebend zu sein (Koch und Oesterreicher 88). So meint Blanche-Benveniste (317) ebenfalls, dass die Quantität in der gesprochenen Sprache auf Kosten der Qualität des Gesprächs verdrängt wird.

Ein weiteres Phänomen bezüglich der unvollständigen Sätze ist die "ungesättigte Verbvalenz" (Koch und Oesterreicher 87), d.h. dass Verben, welche bestimmte Formen von Objekten und Subjekten an sich binden, in der gesprochenen Sprache nicht mit diesen vervollständigt werden. Dies ist in Kommunikationssituationen des Nähesprechens mit hoher Gesprächspartnerkooperation, gemeinsamen Situations-

und Handlungskontext und unter Einsatz von Gestik und Mimik nicht ausschlaggebend für das Verstehen, sodass die grammatikalisch vorgeschriebene Verbvalenz keinen negativen Einfluss auf die Kommunikation hat.

4.3.7. Syntaktische Komplexität

Laut Koch und Oesterreicher (96f) hängt die Komplexität einer Syntax meist von der Anwendung von Parataxen in Verbindung mit Hypotaxen ab. Bei Parataxen werden nur gleichwertige Sätze aneinandergereiht, im Französischen beispielsweise mit *et, mais, ou*, etc, während bei der Hypotaxe Subsätze, im Französischen oft eingeleitet durch *que, qui, où, quand*, etc., hinzugefügt werden. In der gesprochenen Sprache und vor allem beim Nähesprechen wird speziell die Parataxe angewandt. Laut Blanche-Benveniste (321) ist dies der Fall, weil unser Kurzzeitgedächtnis keine längeren Fragmente aufnehmen kann und mit der Parataxe somit ein problemfreies Gespräch ermöglicht wird. Es spielen auch Hypotaxen eine Rolle, jedoch, wie Koch und Oesterreicher (98) bemerken, werden Hypotaxen meist erst nach einer Parataxe produziert, d.h. Sätze fangen selten mit Hypotaxen an, was in der geschriebenen Sprache keine Seltenheit ist.

Eine Besonderheit bei der gesprochen produzierten Hypotaxe ist das "polyvalente *que*" (Koch und Oesterreicher 99). Das "polyvalente *que*" besteht, da *que* "keine bestimmte semantisch-logische Relation explizit macht" und sich ihre kausale, temporale, etc. Bedeutung erst aus dem Kontext ergibt (ebda).

4.3.8. Semantische Phänomene

Lexeme sind dazu da, Signifikate (den Inhalt, den Gegenstand) durch einen Ausdruck (Signifikant) zu spezifizieren (Koch und Oesterreicher 102). Speziell im Nähesprechen wird mit Worten sehr sparsam umgegangen. Dadurch entsteht ein "geringer Formulierungsaufwand", der die Spontaneität des Nähesprechens fördert (Koch und Oesterreicher 102). Diese geringe Variation kann jedoch auch aufgehoben werden, was besonders in emotionalen Situationen passiert oder wenn man dem Gesprächspartner positive Gefühle vermitteln möchte (ebda).

Bezogen auf den geringen Formulierungsaufwand nennen Koch und Oesterreicher (102) "geringe Lexemvariation" als ein Phänomen der gesprochenen Sprache. Dies

bedeutet, dass für ein Signifikat durchwegs nur ein Lexem verwendet wird. In Sölls (155) Worten werden also für ein token (ein Signifikat) weniger types (Signifikante) verwendet als in der geschriebenen Sprache.

Ein weiteres Vorkommnis ist die Verwendung von "*passe-partout*-Wörtern", welche nur allgemeine Ausdrücke für zum Beispiel Dinge, Menschen oder Handlungen sind. (Koch und Oesterreicher 104). Diese "*passe-partout*-Wörter" werden durchwegs nach Belieben anstelle des eigentlichen Signifikanten angewendet. Beispiele für derartige "*passe-partout*-Wörter" sind im Französischen *truc, machin, type, mec*, etc. (Koch und Oesterreicher 104). Es werden jedoch nicht nur Substantive ersetzt, sondern auch Verben. Im Französischen passiert dies meist mit *faire, c'est* oder *y a*. Dies sind sogenannte "Präsentative" (sie "präsentieren ein neues Referenzobjekt", Koch und Oesterreicher 107), welche den sparsamen Gebrauch der Sprache fördern, da keine geschlechtliche oder numerische Anpassung passiert (Koch und Oesterreicher 109).

Ein weiterer Gesichtspunkt in der Semantik sind "expressiv-affektive Ausdrucksverfahren bei starker Emotionalität" (Koch und Oesterreicher 114f). Affektive Ausdrücke beziehen sich auf den Gesprächspartner, während sich die expressiven auf das Referenzobjekt oder das Thema beziehen. Um diesen Emotionen besser Ausdruck geben zu können, bedienen sich die Kommunikationspartner verschiedener sprachlicher Figuren wie zum Beispiel der Kontinguität (Metonymien, Dysphemismen), der Similarität (Metaphern, Vergleiche, Hyperbeln), der Steigerung, der Wiederholung oder der Verwendung der 2. Person Singular anstelle von 'man'. Weiters nennt Söll (26) die Verwendung von Intonation, Interjektionen, Vokativen und Imperativen als Ausdruck von Emotionalität. Insgesamt bedeutet diese Anwendung von speziellen semantischen Mitteln, dass gesprochene Sprache subjektiv beeinflusst ist (Söll 49).

Auf der semantischen Ebene wäre es generell ein Einfaches, die Konstruktion von Sexualität zu analysieren, da es sehr viele Ausdrücke für sexuelle Akte, Anspielungen, etc. gibt. Cameron und Kulick (30) zum Beispiel nennen einen englischsprachigen Korpus, für welchen oft verwendete Verben, die zum Ausdruck von gegenseitigem Verlangen dienen, gesammelt wurden. Unter den gängigsten

Beispielen für Zuneigung sind *kiss, hug, caress, fondle*, für sexuelle Aktivitäten *fuck, screw, shag* oder *make love*. Für die französische Sprache scheint ein professioneller Korpus nicht zu existieren, jedoch spricht Osthus (321) von "*remarqueurs de langue*", also von einem sexuell markierten Wortschatz, der im online *'dictionnaire sexuel'* (www.dictionnaire-sexuel.com; 11.7.2013) zusammengefasst ist. Für die Analyse der ausgewählten Filme ist dieses Wörterbuch jedoch kaum anwendbar, da die Charaktere selten solch stark sexuell markiertes Vokabular verwenden.

4.4. Französische Nähesprache

Zusätzlich zu allgemeinen Merkmalen der gesprochenen Sprache sind Koch und Oesterreicher auch auf spezielle Kennzeichen des Französischen eingegangen:

Im lautlichen Bereich ist das typischste Merkmal die *liaison consonantique*, welche im Standardfranzösischen bei jeder Möglichkeit realisiert wird, bei sinkendem Standard jedoch abnimmt und die Konsonanten wieder einzeln ausgesprochen werden (Koch und Oesterreicher 147).

Im semantischen Bereich ist die Unterscheidung des Sprachregisters von Bedeutung, d.h. ob sich der Sprecher im Bereich des *français standard (auch cultivé), familier, populaire* oder *vulgaire* bewegt (Koch und Oesterreicher 149). Dies ist oftmals schwer zu unterscheiden, da manche Lexeme im Nähediskurs einem 'gehobeneren' Register angehören als im Distanzsprechen. Weiters sollte man mit der Dreiteilung *familier, populaire, vulgaire* vorsichtig sein, da die Einteilungen jedes Wortes schnell altern kann, da sich Sprachgebrauch und –auffassung ständig ändern. Weiters basiert die Einteilung von Wörtern in diese Kategorien auf subjektiven Wertungen von Lexikographen, welche die *bon usage* der Sprache vorgeben und den Gebrauch von non-standard rar halten möchten (Armstrong 473).

Ein weiterer semantischer Unterschied in der gesprochenen Sprache liegt bei der Verwendung von *on* und *nous* (Söll 113f). So nennt er die Anwendung von "*on chante*" anstelle von "*nous chantons*" sowie auch "*nous, on chante*" anstelle von "*nous, nous chantons*", bei betonten Objektpronomina. Um auf das Sprachregister von *on* und *nous* zu sprechen zu kommen, betont Söll (113), dass die Verwendung

von *on* im Gesprochenen heute völlig registerfrei ist. Söll (113f) macht auch darauf aufmerksam, dass *on* laut Muller (53f) drei verschiedene Verwendungsarten aufweist: (1) die indefinite, im Deutschen gleichzusetzen mit 'man', (2) die stilistische, im deutschen Gebrauch 'du' und (3) die persönliche, gleichzusetzen mit 'wir'. Alle drei Anwendungsweisen können in der gesprochenen Sprache vorkommen und müssen je nach Situations- und Handlungskontext interpretiert werden.

Im grammatikalischen Bereich lässt sich feststellen, dass das *passé composé* das *passé simple* auslöscht, genauso wie das *futur simple* vom *futur composé* verdrängt wird (Koch und Oesterreicher 150/156). Weiters wird auf der gesprochenen Ebene bei Fragesätzen keine Inversionsfrage gebildet, sondern es überwiegen Intonationsfragen (ebda 150). Weiters weist die gesprochene Sprache kaum die Anwendung *cela* auf, welches fast immer mit *ça* ersetzt wird. Eine weitere Verkürzung des Formulierungsaufwands findet mit der Verwendung von *qu'* für *qui* und *que* (auch vor Konsonanten), genauso wie das allein stehende "postverbiale *pas*" für die Negation *ne pas*, seine Erfüllung (ebda 153/157). Im Bezug auf grammatikalische Abstimmungen wird gerne auf den *accord du participe passé* und den Pluralakkord von *c'est* verzichtet (ebda 154).

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass jegliche Merkmale dem geringen Formulierungsaufwand und der Simplizität des spontanen Sprechens entgegenkommen und das Nähesprechen vereinfachen.

4.5. Austins Sprechakttheorie

Austin hat seine Theorie der Sprechakte aufgestellt, um herauszufinden, wie eine Äußerung gebraucht werden kann (Austin 7). Seine Theorie basiert auf sprachphilosophischen Ansätzen. Somit geht Austin davon aus, dass die Bedeutung einer Äußerung von deren Gebrauch abhängt (Austin 7). Zuerst unterscheidet Austin in seiner Theorie konstative von performativen Äußerungen (150). Dies bedeutet, dass mit performativen Äußerungen etwas getan wird und diese, in seinen Worten, glücken können oder nicht, während konstative Äußerungen immer nur wahr und falsch sein können, d.h. dass man etwas richtig oder falsch feststellt. Sprachliche Äußerungen sind für Austin "Sprechakte" (Austin 7). Sprechakte deshalb, da man laut Austin beim Sprechen eine Handlung vollzieht: "[...] etwas Sagen [heißt] etwas

Tun" (Austin 110). Für Austin ist das sprachliche Tun nicht nur das Äußern von Lauten, sondern auch die Bildung von Bedeutung (Austin 110). Zur Festlegung verschiedener Gebrauchsarten dieser sprachlichen Äußerungen hat er drei wesentliche Möglichkeiten herausgearbeitet:

(1) der lokutionäre Akt (Austin 110f): Der lokutionäre Akt ist für Austin die gesamte Äußerungshandlung. Der lokutionäre Akt wird weiters unterteilt in drei Subkategorien, welche jedoch zusammenhängen. Diese wären der phonetische Akt (Lautäußerung), der phatische Akt (Äußerung von bestimmtem Vokabular in grammatikalisch logischem Zusammenhang) und der rhetische Akt (Benutzung der Vokabeln des phatischen Aktes, um über etwas Bestimmtes zu sprechen). Bezogen auf die Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen meint Austin (161), dass sich konstative Äußerungen auf den lokutionären Akt beschränken, da hinter diesen oft keine Intention der Beeinflussung, sondern nur der Hintergrund des richtigen oder falschen Feststellens steht. Die konstative Äußerung als lokutionärer Akt ist also das Streben nach allgemeiner Wahrheit.

(2) der illokutionäre Akt (Austin 114f): Der illokutionäre Akt wird laut Austin automatisch bei der Durchführung eines lokutionären Aktes vollzogen, d.h. der illokutionäre Akt bedeutet für Austin einen Akt zu vollziehen, "*indem* man etwas sagt" (Austin 115). Somit zählt nicht mehr nur der Fakt "*daß* [*sic*] man etwas sagt" wie beim lokutionären Akt (Austin 115). Dies bedeutet,

> daß [*sic*] es für die Äußerung wesentlich ist, bei welcher Gelegenheit sie getan wird, und daß [*sic*] man die benutzten Worte bis zu einem gewissen Grade durch den "Zusammenhang" zu erklären hat, in den sie im Sprachverkehr gehören und in dem sie vorkommen (Austin 115).

Daher spricht Austin von verschiedenen Funktionen, die ein Sprechakt haben kann, welche er "illokutionäre Rollen" nennt (Austin 115). Solche Rollen sind zum Beispiel "Fragen stellen und beantworten, informieren, eine Versicherung abgeben, warnen, Entscheidung verkünden, Absichten erklären, Urteile fällen, berufen, appellieren, beurteilen, identifizieren oder beschreiben" und weitere (Austin 114).

Damit die illokutionären Rollen ihre Wirkung erzielen, müssen sie verstanden werden (Austin 130). Dies bedeutet, dass bei der Interpretation einer Äußerung immer die

kommunikative Intention des Enunziators in Erwägung gezogen werden muss und man nicht von allgemeinen (semantischen) Interpretationen ausgehen kann. Daher sind performative Äußerungen immer illokutionär, wodurch diese auch automatisch perlokutionäre Sprechakte darstellen (Austin 161).

(3) der perlokutionäre Akt (Austin 116f): Der perlokutionäre Akt ist die dritte Seite der Sprechakte, in welcher es hauptsächlich um die Wirkung, die durch den illokutionären Akt beim Rezipienten ausgelöst wird, geht. Es dreht sich also darum "dadurch, daß [sic] [man] etwas gesagt hat, ha[t] [man jemanden beispielsweise] überzeugt" (Austin 124). So kann ein perlokutionärer Akt sein, jemanden zu etwas zu überreden, zu drängen, abzuhalten, umzustimmen, zu kränken, zu trösten, etc. Beim perlokutionären Akt ist auch zu berücksichtigen, dass die Wirkung, die der Enunziator beabsichtigt, nicht eintreten muss bzw. eine Wirkung eintreten kann, die der Enunziator gar nicht beabsichtigt hat.

Austin (146/147) hat eine Liste von illokutionären und perlokutionären Verben aufgestellt, um den Unterschied zwischen diesen beiden Akten begreiflicher zu machen. Jedoch betont er auch, dass die angegebenen Verben lediglich Beispiele sind, welche aber auch anders ausgelegt werden können. In den Fällen, in welchen er ein Fragezeichen eingefügt hat, ist es für ihn schwer passende Äquivalente zu finden, diese aber gut umschrieben werden können.

Tabelle 1: illokutionäre und perlokutionäre Verben (Austin 147)

	Illokutionär	**Perlokutionär**
aufreizen, anstacheln	drängen	Herumkriegen
beschämen, demütigen	?	Betroffen machen
herabsetzen	Kritisieren	in Mißkredit bringen [*sic*]
des Saales verweisen	?	Hinauswerfen
ermuntern	Ermahnen	Aufmuntern
trösten	Trost spenden	Beruhigen
locken	?	dazu kriegen
beleidigen, trösten	Beleidigung aussprechen	tief treffen
sich zur Front melden	?	an die Front gehen
schmeicheln	Lobhudeln	? [geehrt fühlen]

bereden	Drängen	überreden
unterstützen	Gründe anführen	plausibel machen
warnen	Warnung aussprechen	aufmerksam machen
sich erbitten	bitten um	Erwirken, entlocken

Wichtig zu erwähnen ist auch, dass illokutionäre sowie auch perlokutionäre Akte auch außersprachlich realisiert werden können. Jedoch muss dies bei illokutionären Akten durch konventionelle Mittel erfolgen, damit diese verstanden werden (Austin 132), während perlokutionäre Akte nicht zwanghaft durch konventionale Mittel zu Stande kommen müssen.

Gerade in Gesprächen über Sexualität geht es oft um das Sprechen als Handlung und um das Sprechen als Auslöser für eine Handlung, da das Gespräch oft von einer Intention geleitet ist. Daher ist Austins Sprechakttheorie für die Analyse der Sprache in den ausgewählten Szenen der Filme ein interessanter analytischer Gesichtspunkt. Es werden vor allem der illokutionäre Akt und die tatsächliche Wirkung des perlokutionären Aktes für das Verständnis der Situationen ausschlaggebend sein.

5. Filminhalte

Im Folgenden werden die drei Filme, welche ich für die spätere Analyse gewählt habe, inhaltlich aufgearbeitet. Es handelt sich hierbei um die "Pariser Trilogie" von Christophe Honoré, die in den Jahren 2006 bis 2008 entstanden ist (Vanderschelden 136). Der Name Pariser Trilogie deshalb, da sich alle drei Filme in Paris abspielen. Dennoch gibt es keinen Zusammenhang zwischen diesen drei Werken, d.h. dass sie weder dieselben Charaktere, noch dieselben Hintergründe behandeln. In allen drei Filmen wird jedoch mit viel musikalischer Unterstützung gearbeitet. Dies bedeutet, dass Dialoge und Monologe oft durch Gesänge ersetzt werden, jedoch bedeutet dies auch, dass instrumentale Musik die einzige Tonspur zum Bild bildet.

5.1. *Dans Paris* (2006)

Der erste Teil der Trilogie erzählt die Geschichte einer Familie in Paris. Ungewöhnlicherweise tritt eine der Hauptfiguren, Jonathan, zu Beginn hervor und gibt dem Zuseher als Erzähler der Geschichte eine Einleitung in das Szenario. Der Film wird musikalisch unterstützt, wie es in Filmen von Honoré üblich ist. Auch ein mit

Gesang begleitetes Chanson ersetzt ein klärendes Telefonat zwischen Paul und Anna.

Auf die Einleitung durch den Erzähler Jonathan folgt eine Rückblende, in welcher der Zuseher erfährt, dass Paul, der Bruder Jonathans, mit seiner Freundin Anna und dessen Sohn Loup von Paris aufs Land gezogen ist. Dort streiten sich die beiden nur mehr und haben Probleme in ihrem Sexleben. Man kann bereits in dieser Phase sehen, dass Paul sehr labil ist und mit Selbstmordgedanken spielt. Schließlich trennen sie sich.

Zurück in der Gegenwart, erlebt man Paul, der nun wieder bei seinem Vater und seinem Bruder Jonathan in Paris wohnt, als einen traurigen, depressiven Mann. Jonathan, der 'Gelegenheitsstudent', versucht seinen Bruder aufzuheitern und möchte diesen zu einer Einkaufstour (es ist kurz vor Weihnachten) überreden. Paul jedoch verweigert dies und bevorzugt es, im Bett zu bleiben und zu trauern. Jonathan macht sich dennoch auf den Weg zu einer scheinbar ewigen Einkaufstour, während der er die Bekanntschaften einiger Frauen macht, denen er einfach nicht widerstehen kann.

In der Zwischenzeit macht sich der Vater große Sorgen um seinen Sohn Paul, da dieser augenscheinlich mit dem Gedanken gespielt hat, sich vom Balkon zu stürzen. In einem Gespräch mit Jonathan kommt auch zum Vorschein, dass er von einer Brücke in die Seine gesprungen ist, jedoch ohne Erfolg. Auch Pauls Mutter kommt vorbei, um ihm gut zuzureden, doch nichts heitert ihn auf.

Zum Schluss kehrt Jonathan von seiner Fraueneroberungstour nach Hause und philosophiert mit seinem depressiven Bruder.

5.2. *Les Chansons d'amour* (2007)

Les Chansons d'amour ist der zweite Teil der Pariser Trilogie. In diesem Film wird, wie schon der Titel sagt, viel mit musikalischer Unterstützung gearbeitet, um die Gefühlslagen der Charaktere auszudrücken. Die Lieder sind fixer Bestandteil für das Verständnis des Filmes und repräsentieren Monologe wie auch Dialoge. Zu

bemerken ist hierbei, dass die Lieder, komponiert von Alex Beaupain, von den mitwirkenden Schauspielern selbst gesungen wurden.

Les Chansons d'amour dreht sich rund um den End-Zwanziger Ismaël, der in einer für den Zuseher unbekannten Zeitspanne durch eine tragische Zeit seines Lebens begleitet wird. Um die verschiedenen Stufen seiner Entwicklung in dieser Zeit einordnen zu können, wurden sie für den Zuseher benannt. Demnach teilt sich der Film in die drei Teile "le départ", "l'absence" und "le retour".

In "le départ" lernt der Zuseher das Umfeld, in welchem Ismaël lebt, kennen. Der junge Mann lebt in Paris, ist Mitarbeiter in einem Zeitschriftenverlag, immer zu kleinen Späßchen aufgelegt, wodurch er oft ein wenig wie ein Pausenclown wirkt, und ist mit Julie verlobt. Da ihre Beziehung ein wenig außer Schwung geraten ist, hat Julie Ismaëls Kollegin Alice mit ins Boot geholt und eine *ménage à trois* gestartet. Ihrer Mutter gegenüber erklärt sie, dass Alice für beide da ist. Diese Dreiecksbeziehung beginnt jedoch schon am Anfang des Filmes Probleme in der Beziehung der beiden zu erzeugen. "Le départ" endet tragisch: Das Dreiergespann geht auf ein Konzert, auf welchem Alice einen Bretonen, Gwendal, kennen lernt. Während sie abgelenkt ist, genießen Ismaël und Julie ihre Zweisamkeit. Julie jedoch fühlt sich unwohl und flüchtet auf die Toilette. Als Ismaël ihre Abwesenheit zu lange dauert, begibt er sich auf die Suche nach ihr. Sie bittet ihn, die Jacken zu holen; sie warte draußen vor dem Lokal. Als Ismaël nachkommt, liegt Julie am Boden, tot.

An diesem Punkt beginnt "l'absence". In dieser Phase seines Lebens versucht Ismaël den Tod seiner Freundin zu verarbeiten. Dies geschieht durch sinnloses Umherwandern durch das triste winterliche Paris und Alkoholmissbrauch. Julies Familie, vor allem ihre Schwester Jeanne, und auch Alice versuchen ihm beizustehen, doch bevorzugt er eher Einsamkeit. Durch seine rastlosen Nächte kommt er auch öfters zu Alice, die jetzt bei ihrer neuen Bekanntschaft Gwendal lebt. Dort lernt er dessen jüngeren Bruder Erwann kennen, der schnell Gefallen an Ismaël findet. Als Ismaël Erwanns Absichten zu verstehen lernt, weist er ihn zunächst ab.

Im letzten Teil, "le retour", jedoch erkennt Ismaël seine Zuneigung zu Erwann. Als Julies Schwester Jeanne die beiden im Bett erwischt, bezichtigt sie ihn des Betruges

an ihrer Schwester. Um eine neue Liebe eingehen zu können, besucht Ismaël zum ersten Mal das Grab seiner Verlobten. In einem Lied, in welchem Julie als Geist erscheint, gibt sie ihn frei. Somit kann Ismaël einen neuen Lebensabschnitt mit Erwann beginnen.

Zusammenfassend ist *Les Chansons d'amour* eine behutsame Zusammenführung von Trauer um eine verlorene Person und der sexuellen Neufindung, zuerst eines jungen Paares, folglich des Witwers in eine ganz andere Richtung.

5.3. *La Belle Personne* (2008)

Der dritte und letzte Film der Pariser Trilogie dreht sich altersbezogen im Gegensatz zu den anderen beiden Filmen um Jugendliche in einem Pariser Gymnasium. Als Grundlage für den Film hat Honoré *La Princesse de Clèves* von Mme Lafayette herangezogen, jedoch frei interpretiert und an die Moderne angepasst (cineclubdecaen.com, 1.8.2013). Demnach dreht sich alles rund um jugendliche Liebeserfahrungen und verbotene Liebe. Auch in diesem Werk hat Honoré musikalische Elemente einfließen lassen. Diesmal jedoch weniger in Form von Chansons mit ausschlaggebenden Liedtexten wie in Les *Chansons d'amour*, sondern dient die Musik der Untermalung von Gefühlen. Der Zuseher kommt nur einmal in den Genuss eines getexteten Liedes, nämlich als es darum geht, die Gefühle des Schülers Otto vor seinem Selbstmord begreiflich zu machen.

Die Geschichte dreht sich um Junie, ein 16-jähriges Mädchen, welches nach dem Tod ihrer Mutter zur Familie ihres Cousins Mathias zieht und dasselbe Gymnasium wie er besucht. Mathias führt sie auch in seinen Freundeskreis ein, in welchem sich im Folgenden alle Ereignisse abspielen. Durch Mathias lernt Junie Otto kennen. Die beiden verlieben sich schnell und verloben sich sogar.

An der Schule lernt Junie den Professor für Italienisch, Jacques Nemours, kennen. Nemours führt ein umtriebiges Leben. So hat er ein Verhältnis mit seiner Kollegin Florence, aber auch mit Marie, einer Mitschülerin und Freundin von Mathias.

Noch immer überwältigt von ihren Trauergefühlen wegen dem Tod ihrer Mutter flüchtet Junie aus dem Italienschkurs als eine Arie aus *Lucie de Lammermoor*

gesungen von Maria Callas gespielt wurde. Sie verliert ein Foto von sich, welches sich Nemours aneignet. Er ist sehr beeindruckt von der Schönheit des Mädchens und beendet seine Affären mit Florence und Marie.

Während eines Schulausfluges ins Kino, wird ein Liebesbrief auf einem Sitz gefunden. Die SchülerInnen setzen sofort das Gerücht in die Welt, dass dieser Brief ein Liebesgeständnis von Nemours an Junie sei. Als Junie den Brief zu lesen bekommt, ist sie verwirrt und bleibt der Gruppe bei der Rückfahrt fern. Nemours und ihr Cousin Mathias warten auf sie. Bei dieser Gelegenheit muss Mathias Nemours den Grund für Junies Fernbleiben, also den Brief, erklären. Dabei gesteht er ihm auch, dass es sein Liebesbrief ist, der für Martin, seine große Liebe, gedacht war. Mathias führte ein doppeltes Leben: Nach Außen hin ging er mit Esther aus, machte jedoch sexuelle Erfahrungen mit Henri. Doch dann lernte er Martin kennen und lieben und verletzte Henri damit sehr. Seither führte er eine versteckte Beziehung mit Martin, um niemandem zu schaden und um seine Homosexualität geheim zu halten. Darum bittet er Nemours, den Brief als den seinigen auszugeben, da Henri Mathias drohte, ein Foto von ihm und Martin zu veröffentlichen. Nemours tut dies auch, erklärt Junie aber, dass der Brief nicht von ihm sei.

Junie, die sich ihrer Gefühle für Nemours immer klarer wird, schwänzt die Italienischkurse. An einem der Tage versteckt sie sich mit Otto hinter der Schule und erklärt ihm, dass sie jemanden liebe, der sie jedoch zerstören würde, da ihre Liebe niemals erfüllt werden könne. Sie meint, dass es besser wäre, die Schule zu verlassen. Nemours belauscht dieses Gespräch heimlich. In der Zwischenzeit geht Henri auf Mathias los und wird von der Polizei abgeführt.

Otto und Junie treffen sich weiterhin hinter der Schule. Bei einem ihrer Treffen entblößt Junie ihren Oberkörper vor Otto. Otto steigt auf ihre Aufforderung ein, misstraut ihr jedoch nach wie vor und bittet einen Mitschüler sie zu beschatten. Dieser ertappt sie bei einem 'Kuss' mit Nemours am Gang. Otto ist verzweifelt. Er liebt Junie, realisiert jedoch, dass diese Liebe einseitig ist und begeht an der Schule Selbstmord.

Nemours, verrückt vor Liebe, verlässt die Schule und lauert Junie auf. Diese begleitet ihn nach Hause und erklärt ihm, dass sie die Schmerzen dieser Liebe nicht ertragen kann und keine Chance für die beiden sieht. Sie verabreden sich jedoch für übermorgen 5 Uhr. Nemours erwartet sie, jedoch umsonst. Spät abends kommt Mathias, um ihm mitzuteilen, dass Junie nicht mehr kommen wird. In der Abschlussszene sieht man, wie sie auf einem Schiff Frankreich verlässt.

5.4. Die Filme im Vergleich

5.4.1 Gemeinsamkeiten der Filme

Um die Relevanz der Filme für diese Arbeit und auch um ihre Berechtigung als Autorenfilme zu begründen, möchte ich nun auf einige wiederkehrende Elemente in den Filmen eingehen.

Wie eingangs schon erwähnt, handelt es sich bei diesen drei Werken um die Pariser Trilogie. Dies sagt aus, dass alle drei Filme in Paris spielen. Wie im ersten Kapitel erwähnt ist es typisch, Paris nicht idealisiert darzustellen, sondern so, wie es oftmals ist: kalt und traurig. Um dieses Gefühl besonders gut vermitteln zu können, spielen alle drei Filme im Winter.

Die winterlich finstere Atmosphäre bevorzugt die Vermittlung der Traurigkeit, die in den Charakteren herrscht. Alle drei Werke beziehen sich nämlich auf die Verarbeitung eines menschlichen Verlustes. In *Dans Paris* weint Paul seiner Liebe Anna nach, in *Les Chansons d'amour* ist es Ismaël, der um Julie trauert und in *La Belle Personne* trauert Junie wegen ihrer verstorbenen Mutter. Neben den menschlichen Verlusten, haben die Charaktere der Filme andere Probleme, die ihnen auf der Seele liegen.

Weiters ist zu sagen, dass das triste Paris und die Trauer, die in den Filmen behandelt wird, die Charaktere zu den beschriebenen rastlosen Personen macht. Vor allem sind es meist die Charaktere, die von Louis Garrel gespielt werden, also Jonathan, Ismaël und Nemours, welche wandernd an ihren Problemen arbeiten.

Weiters wurde zuvor erwähnt, dass Honoré auch als Autorenfilmer im Bereich der queer-Domäne gilt. Dies ist auch in diesen Filmen ersichtlich: In *Les Chansons*

d'amour lässt er Ismaël mit Erwann ein neues Leben, abseits vom Tod seiner Geliebten, beginnen. Es ist jedoch ein innerer Kampf für Ismaël, sich seiner Gefühle einem Mann gegenüber sicher und klar zu werden. Weiters wird diese Thematik auch in *La Belle Personne* bearbeitet, indem Mathias Nemours seine Homosexualität und Zuneigung zu Martin gesteht.

Auch wenn sich tragische Schicksale hinter den Personen verbergen, sind Liebe und Sexualität zentrale Punkte aller drei Werke. So werden Sexprobleme, zwangloser Sex (*Dans Paris*), Dreiecksbeziehungen, sexuelle Umorientierung (*Les Chansons d'amour*), verbotene Liebe und Jugendliebe (*La Belle Personne*) ausreichend behandelt und dargestellt.

Zur Betonung des Körpers ist zu sagen, dass mit Mimik und Gestik nicht gespart wurde, sodass sehr viele Situationen ohne Worte auskommen. Weiters wird in den Szenen, in welchen es um sexuelle Zuneigung geht, nicht auf das Zur-Schaustellen dieser Sexualität verzichtet. Oftmals sind nackte Körper zu sehen, Sexualakte jedoch werden immer ausgespart. Diese sprachlose und körperbetonte Ausdrucksweise wird meist durch den Einsatz von Musik unterstützt. Wie zuvor herausgearbeitet, gibt es in jedem Werk zumindest ein gesungenes Chanson.

Im letzten Punkt der Gemeinsamkeiten kann man Christophe Honoré nichts vorwerfen: den wiederkehrenden Schauspielern. Sein Stammschauspieler Louis Garrel spielt in allen drei Filmen eine Hauptrolle. Weiters kehren Chiara Mastroianni, Clotilde Hesme und Grégoire Leprince-Ringuet in *Les Chansons d'amour* und *La Belle Personne* und Alice Butaud in *Dans Paris* und *Les Chansons d'amour* wieder.

Zusammenfassend ist also an mehreren Punkten ein roter Faden zu erkennen, der sich durch die Filme windet. Musik stellt einen zentralen Punkt der Inszenierung dar, welche die Übermittlung von Gefühlen unterstützen soll. In allen drei Werken ist es die Problembehandlung, sei der Grund nun der Tod oder die Sexualität, durch welche die Charaktere wachsen, auch wenn sie manches Mal daran zu brechen scheinen.

5.4.2. Inszenierung der Sexualität

Zur Inszenierung der Sexualität ist in allen drei Filmen bemerkbar, dass keine Sexualakte direkt gezeigt werden. Wenn die Charaktere Sex haben, wird dieser in Form vom Vorspiel mit zugeneigter Mimik oder dem Entkleiden angedeutet. Manches Mal entfällt dies jedoch auch und es werden nur die spärlich bedeckten Körper der im Bett liegenden Charaktere nach dem Sexakt gezeigt

Generell jedoch wird mit nackter Haut in allen drei Werken nicht gegeizt. Die männlichen Charaktere zeigen ihren Körper gerne in voller Entblößung, während bei den weiblichen Charakteren meist nur der Oberkörper nackt zu sehen ist, manches Mal auch nur von hinten.

6. Analyse der Sexualität der Hauptcharaktere

Wie schon der Titel dieser Arbeit annehmen lässt, ist Sexualität neben dem bereits genannten Thema der Trauer ein wesentlicher Gesichtspunkt. Daher soll in diesem Kapitel der Umgang mit Sexualität der Protagonisten der drei gewählten Filme im Vordergrund stehen.

6.1. *Dans Paris* (2006)

Paul scheint sexuell etwas verklemmt zu sein. Dies kommt aus den Gesprächen mit seiner Freundin Anna zu Beginn des Filmes hervor. Diese Tatsache könnte jedoch auch auf dem unzufriedenen Beziehungsleben zwischen den zweien und Pauls Depressionen gegründet sein. Anna hingegen scheint sexuell extrovertiert und versucht alles, um Paul wieder für sich zu gewinnen. Sie geht offen mit ihrer Sexualität und ihrem Körper um und hat keine Scheu diesen zu zeigen. Dies zeigt sich in der Szene, in welcher sie nackt im Bett sitzt und ihr Oberkörper zu sehen ist oder auch in der Szene, in welcher sie oben ohne zu einem Lied tanzt.

Pauls Bruder Jonathan scheint relativ sorglos seine Sexualität betreffend zu sein. Alleine in der kurzen Zeit, die geschätzt fünf Tage ausmacht, in welcher wir die Familie begleiten, hat er drei Sexualpartnerinnen. Eine kennt er schon länger und dürfte öfters mit ihr Geschlechtsverkehr haben, die anderen beiden jedoch lernt er auf der Straße kennen und scheut nicht davor, sie nach Hause zu begleiten. Er geht offen damit um und lässt keine Chance aus, um Erfahrungen zu sammeln. Alleine

der Fakt, dass er zwei der drei Damen auf der Straße aufgabelt, macht ihn zum Womanizer, dem die Frauen nicht widerstehen können.

6.2. *Les Chansons d'amour* (2007)

Ismaël scheint zu Beginn des Filmes ein natürliches, offeneres Verhältnis zu seiner Sexualität zu haben, da er sonst nicht in eine Dreiecksbeziehung eingewilligt hätte. Jedoch erkennt man keine besonderen Ausprägungen in der Zeit, in welcher seine Verlobte Julie noch am Leben ist. Danach beginnt sich seine Sexualität durch Erwann zu wandeln und er ist sich selbst nicht sicher, wie er damit umgehen soll, dass er den Schüler attraktiv und anziehend findet. Es kostet ihn Überwindung, dieses Abenteuer einzugehen, aber er entscheidet sich doch dafür und entdeckt seine Sexualität aufs Neue. Ismaël zeigt sich auch ungeniert nackt.

Julie, Ismaëls Verlobte, scheint ebenso offen mit ihrer Sexualität umzugehen. Sie war diejenige, die Alice, in der Hoffnung, dass wieder mehr Schwung in ihre und Ismaëls Beziehung kommt, mit ins Boot geholt hat. In einem Gespräch ihrer Mutter gegenüber erwähnt sie jedoch, dass es seltsam und kompliziert in einem kleineren Bett sei, zu dritt miteinander zu schlafen. Aus Eifersuchtsgründen plante sie auch, die *ménage à trois* zu beenden. Julie ist niemals völlig nackt oder oben ohne von vorne zu sehen. Die einzige Szene, in welcher sie Haut zeigt, ist diejenige, in welcher sich Alice und Julie am Bettrand vor Ismaël umziehen. Hier ist sie dennoch nur von hinten zu sehen.

Alice scheint ebenso relativ offen für sexuelle Erfahrungen zu sein. Wie Julie hat sie bei Frauen keine Berührungsängste und dürfte es auch etwas lockerer als Julie sehen. Ihr scheint es allgemein eher um den Spaß als um feste Bindung und Gefühle zu gehen. Ismaël gegenüber erwähnte sie, dass sie "non-sex", was soviel wie 'keinen Sex mit Männern' bedeutet, betreibe. In einem späteren Gespräch jedoch kommt heraus, dass sie auch mit ihm Geschlechtsverkehr hatte.

Erwann ist noch Schüler und geschätzte 17 Jahre alt. Er dürfte sich seiner sexuellen Neigung Männern gegenüber jedoch schon länger im Klaren sein. Er hat auch keine Scheu, Ismaël zu zeigen, dass er für ihn interessant ist und er ihn mag. Wie Ismaël hat Erwann keine Probleme seinen nackten Körper zu zeigen.

6.3. *La Belle Personne* (2008)

Junies Sexualität ist schwer zu analysieren. Durch ihre traurige Grundstimmung aufgrund des Todes ihrer Mutter verhält sie sich anders als andere verliebte Jugendliche. Sie küsst Otto gerne in der Öffentlichkeit und öffnet sogar ihre Bluse versteckt hinter der Schule für ihn. Weiters ist sie sich ihrer Anziehungskraft für Nemours bewusst und weiß, wie sie ihn anzusehen hat. Inwiefern sie schon sexuelle Erfahrungen gemacht hat, ist nicht bekannt und wird auch im Laufe des Filmes nicht ersichtlich.

Nemours, der Lehrer, dürfte sehr umtriebig sein. Nicht nur, dass er in der Lehrerschaft Sexualpartnerinnen gefunden hat, vergnügt er sich auch mit seinen Schülerinnen. Demnach wirkt er nicht gerade verklemmt, auch wenn man ihn kein einziges Mal nackt sieht.

Otto, Junies Freund, dürfte sexuell relativ unerfahren sein. So scheint es zumindest in der Szene, in welcher Junie ihre Bluse für ihn öffnet und er ganz vorsichtig ihre Brüste berührt und streichelt. Es scheint fast so, als würde er zum ersten Mal den Oberkörper eines Mädchens entdecken. Weiters ist Otto unter seinen Freunden dafür bekannt, dass er Mädchen nicht ausnützt, aufrichtig ist und nur wenn er Gefühle hat, aus sich herauskommt. Dies deutet ebenfalls auf seine Unerfahrenheit hin.

Mathias musste sich seiner Sexualität erst klar werden. Wie das Geständnis, welches er bei Nemours ablegt, zeigt, hat er seine Zuneigung Männern gegenüber mehr oder weniger zufällig durch Henri entdeckt. Er selbst ist sich dessen schon des Längeren bewusst, dennoch versteckt er sich und seine Homosexualität vor dem Rest seiner Freunde, da er Angst vor dem Outing hat und auch Henri nicht damit verletzen wollte, dass ihm mehr an Martin liegt. Deshalb hat er sich in seinem Freundeskreis sogar ein Mädchen ausgewählt, mit welchem er ausgeht, dieses aber nicht eingeweiht hat. Letzten Endes jedoch rächt sich Henri an ihm und outet ihn, was in seinem Freundeskreis dennoch keinen Verstoß zur Folge hatte. Somit kann er seine Sexualität und seine Beziehung mit Martin auch öffentlich ausleben.

7. Analyse der Schaulust

Im Folgenden werden nun ausgewählte Szenen der drei filmischen Werke auf ihre Konstruktion von Schaulust in sexuell anregenden Situationen analysiert. Dabei wird auf eine Variation Wert gelegt, damit jegliche Positionen, in welchen sich der Zuseher befindet, vorgestellt werden.

7.1. *Dans Paris* (2006)

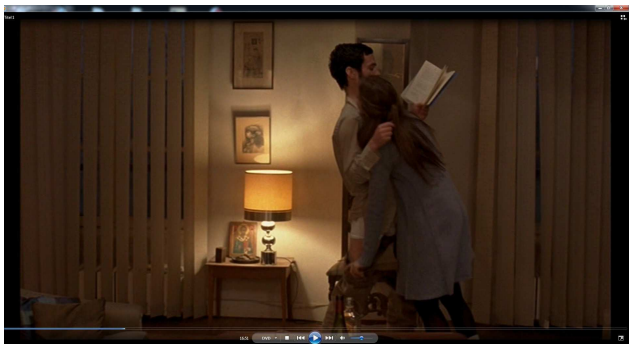

Abb 1*: Dans Paris* (2006), Minute 16:50

Anna zieht Paul spielerisch aus und versucht ihn zu verführen. Hier ist es die Frau, welche Macht über den Mann ausübt und ihn in ihren Fängen der weiblichen Unwiderstehlichkeit hat. Der Zuseher der Situation ist ein heimlicher Beobachter. Der Zuseher, der sich mit Paul, dem Mann, der in der Position ist, möglicherweise Sex mit einer hübschen Frau zu haben, identifiziert, fühlt sich durch die laszive Art und Weise von Anna beeinflusst und spürt die Anregung, die Paul verspürt. Auch der Zuseher möchte von Anna verführt werden.

Abb.2: *Dans Paris* (2006), Minute 17:18

Annas Kopf befindet sich plötzlich vor dem Genitalbereich von Paul. Er drückt ihren Kopf näher daran und reibt ihn an seinem Penis. Hier dreht sich die Situation und der Mann erlangt die Macht über die Frau. Auch in diesem Moment ist der Zuseher der heimliche Beobachter der erotischen Situation. Der männliche Zuseher identifiziert sich mit Paul, der gerade eine Frau unterworfen hat. Der Zuseher soll das Gefühl bekommen, Paul zu sein, um seine sexuelle Anregung und Macht zu verspüren.

Abb 3*: Dans Paris* (2006), Minute 21:00f

Anna tanzt, was Paul anregt. Der etwas labile Paul zieht sie aus und Anna tanzt für ihn oben ohne weiter. Er beobachtet sie von der Couch aus. Für den Zuseher ist diese Situation wieder als heimlicher Beobachter zu erleben. Er verspürt trotz des depressiven Verhaltens von Paul jedoch die Macht, die er über Anna hat, als er sie auszieht und sie brav für ihn weiter tanzt, als sie kein Oberteil mehr trägt. Da man Paul auf der Couch sitzend fast nicht sieht, fühlt es sich für den Zuseher so an, als ob Anna für ihn alleine tanzen würde und Paul nur als Mittler gehandelt hat, da er Anna für ihn ausgezogen hat. Dadurch wird die Macht, die zuerst Paul über Anna hat, umgewandelt in eine direkte Macht über Anna für den Zuseher.

Abb 4*: Dans Paris* (2006), Minute 26:39.

Jonathan steht genervt aus seinem Nachtlager auf. Da er nackt schläft, bekommt ihn das Publikum auch so zu sehen. Diese Situation ist für die weibliche Zuseherschaft gedacht, da Jonathan der junge, umtriebige Schönling des Filmes ist und im Gegensatz zu Paul den Mann darstellt, den die Zuseherinnen gerne an ihrer Seite sehen würden.

Abb 5*: Dans Paris* (2006), Minute 35:57

Jonathan befindet sich in der Wohnung der jungen Frau mit dem Moped und sitzt auf der Couch, auf die sie ihn verfrachtet hat. Man sieht wechselnde Kamerapositionen: Auf der einen Seite sieht man Jonathan aus dem Blickwinkel der jungen Frau. Er scheint peinlich berührt, aber doch zugeneigt zu sein. Auf der anderen Seite wechselt die Kamera immer zur jungen Frau, die sich vor Jonathan entblößt. Diese Kamerastellung gibt dem Zuseher den Eindruck, durch die Augen des Charakters zu sehen. Dadurch entsteht eine direkte

Identifikation mit Jonathan und der Zuseher muss nicht die Position des Voyeurs einnehmen, sondern erlebt die erotische Situation sozusagen selbst.

Abb 6*: Dans Paris* (2006), Minute 54:48

Jonathan, der schöne Charmeur, betrachtet das Spielzeug im Schaufenster eines Ladens. Ein hübsches blondes Mädchen stellt sich neben ihn. Es scheint als wären die beiden einander unbekannt. Jonathan fragt sie mit Charme, ob er sie küssen kann, worauf sie einwilligt. Der Zuseher ist durch die Spiegelung im Schaufenster heimlicher Beobachter. In dieser Situation geht es weniger um die Anregung, die beim Zuseher erzeugt wird, sondern einmal wieder darum, dass der Zuseher wünscht der Charakter zu sein, da dieser scheinbar bei den Frauen gut ankommt, beliebt ist und mit seinem Charme jede Frau herumkriegen kann. Demnach wird sich der eine oder andere Zuseher in dieser Szene mit Jonathan identifizieren, da er ein großes Vorbild im Bezug auf Frauen ist.

7.2. *Les Chansons d'amour* (2007)

Abb 7*: Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 9:46

Es ereignet sich die Szene im Bett der drei Akteure der *ménage à trois*. Da es Zeit ist, sich ins Bett zu legen, ziehen sich Alice und Julie aus/um. Dies geschieht jedoch auf eine sehr provokante Art und Weise: Sie sitzen am unteren Bettrand, mit dem Rücken zur Kamera und ziehen sich gemächlich, jedoch mit gewählten Handgriffen aus. Es scheint, als ob sie sich für den Zuseher ausziehen würden, der im Bett liegt. Daher hat der Zuseher den Eindruck, der Mann zu sein, in dessen Bett sich die beiden entkleiden. Dadurch verspürt er eine innerliche Befriedigung, da er in der Lage ist, zwei so hübsche junge Frauen in seinem Bett zu haben. Danach jedoch wird man darüber aufgeklärt, dass Ismaël der Mann ist, in dessen Bett sich die beiden Frauen entkleiden. Daher findet hier ein

Wechsel der Position des Zusehers statt: Der Zuseher erkennt, dass nicht er der mächtige, zwei hübsche Frauen im Bett habende Mann ist, sondern Ismaël. Anstatt Ismaël als Konkurrenten zu sehen, identifiziert sich der Zuseher mit ihm, da er die einzige Möglichkeit darstellt, der mächtige, begehrte Mann zu sein.

Die Situation könnte jedoch aus so gedeutet werden, dass nicht Ismaël derjenige ist, der im 'Besitz' der beiden Frauen ist, sondern die beiden Frauen im 'Besitz' des jungen Mannes oder auch des Zusehers sind. Dies deshalb, weil sie mit ihrer gewählten Position, in der ein Mann sie beide sehr gut beobachten kann, und mit ihren gewählten Handgriffen Ismaël/den Zuseher in ihren Bann ziehen und ihn verführen können. Er ist sozusagen das Opfer ihrer unwiderstehlichen Weiblichkeit.

Abb 8*: Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 11:42

Die oben genannte zweite Möglichkeit verwirklicht sich in dieser Szene. Alice beginnt sich neben Ismaël an Julie heranzumachen. Julie geht auf ihr Spiel ein und so beginnen sich die beiden Frauen neben Ismaël zu küssen. Alice verschwindet sogar unter der Decke. Ismaël ist eifersüchtig und versucht die Szene ins Lächerliche zu ziehen. Er ist zwar der direkte männliche Beobachter, in diesem Moment jedoch sind die beiden Frauen nicht im 'Besitz' von Ismaël, da dieser nicht gerade sexuell angeregt wirkt. Dennoch sind die beiden Frauen im 'Besitz' des männlichen Zusehers, der es bestimmt gerne sieht, wenn zwei hübsche, junge Frauen miteinander intim werden. Der männliche Zuseher agiert als heimlicher Beobachter und kann den Frauen ungestört zusehen. Der Zuseher könnte Ismaël jedoch als leicht störend empfinden, da dieser, wie bereits erwähnt, die Situation ins Lächerliche zieht und die beiden Frauen seinetwegen nicht weiter gehen.

Abb 9*: Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 1:17:41

Es ist die Szene in der *ma mémoire sale* gesungen wird. Erwann und Ismaël tauschen erste Zärtlichkeiten aus. Ismaël ist eher zurückhaltend, da er noch keine Erfahrung mit Männern gemacht hat und generell vorsichtig ist, da er wegen Julies Tod noch sehr verletzbar ist. Der Zuseher ist hier in einer heimlichen Beobachtungsposition. Der Zuseher, der hier angeregt wird, ist aber ein anderer als jener in den oben genannten Szenen, da es sich um einen Zärtlichkeitsaustausch zwischen zwei Männern handelt. Mit welchem der beiden Charaktere sich der Zuseher identifiziert oder zu welchem er sich hingezogen fühlt, kommt auf den persönlichen Geschmack des Zusehers an.

Möglicherweise spricht diese Szene auch schaulustige Frauen an, da man selten zwei junge Männer so intim miteinander umgehen sieht und die beiden Schauspieler doch hübsche Männer sind, die Frauen, trotz der homosexuellen Ausprägung, als perfekt ansehen könnten.

Abb 10*: Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 1:29:26

Es ist die letzte Szene des Filmes. Nach seinem Friedhofbesuch ist Ismaël betrunken und sucht Zuwendung. Dabei bekennt er sich gezwungenermaßen seiner Zuneigung zu Erwann. Die Szene spielt sich am Fenster und an den Fenstersimsen von Erwanns Zimmer ab. In dieser Szene gibt es zwei Möglichkeiten der Beobachtung. Auf der einen Seite ist der Zuseher ein eigener heimlicher Beobachter, vor allem darüber, was sich im Zimmer von Erwann abspielt. Da Alice den betrunkenen Ismaël zu Erwann gebracht hat, befindet sie sich zu der Zeit, als sich die Szene ereignet, noch in der näheren Umgebung des Hauses. Sie versteckt sich hinter einem Baum und beobachtet all das, was sich auf dem

Fenstersims ereignet. In diesen Szenen sieht der Zuseher durch die Augen von Alice. Somit kommt es zu einem Wechselspiel der Bezugspunkte.

Diese Szene ist wie die vorherige Szene wieder besonders interessant für den homosexuellen Zuseher. Da er auf der einen Seite selbst beobachtet und auf der anderen Seite durch Alice die Möglichkeit hat, das Spiel der beiden Männer zu beobachten, kann er durchgehend der Schaulust frönen. Auch wenn der Zuseher teilweise durch Alices Augen sieht, identifiziert er sich nicht mit ihr, da sie selbst diese Situation nicht als anregend empfindet, aber selbst schaulustig dem Treiben gegenüber steht. Es ist der Zuseher, welcher sich wieder entscheiden muss, welchen der beiden männlichen Charaktere er anziehender findet und wie er Erwanns Spiel der Überzeugung für eine Beziehung deutet.

Zusammenfassend ist zu diesem Film im Bezug auf Schaulust hervorzuheben, dass er die verschiedensten Arten von Zusehern einbezieht und die Schaulust für alle ermöglicht.

7.3. *La Belle Personne* (2008)

Abb 11*: La Belle Personne* (2008), Minute 11:25

Da sich der Film in einem Lycée abspielt, ist die Jugendliebe ein sehr präsentes Thema im Film. Man kann jedoch nicht nur die Hauptcharaktere bei ihren sexuellen Experimenten beobachten, sondern auch beliebige, auch zum Freundeskreis zugehörige Jugendliche beim Austausch von Zärtlichkeiten sehen. Es scheint, als ob diese Bilder in den Film aufgenommen wurden, um dem Zuseher die Grundstimmung der Freunde zu vermitteln. Diese Szenen sollen zwar Schaulust und den Wunsch, genau so etwas zu erleben, im Zuseher auslösen, jedoch wird dadurch keine sexuelle Anregung oder Macht vermittelt.

Abb 12*: La Belle Personne* (2008), Minute 34:32

Abb 13*: La Belle Personne* (2008), Minute 53:40

Mathias erzählt von der Entdeckung seiner Gefühle für das männliche Geschlecht. Die bildlich dargestellten Szenen, in welchen er Nemours vom Ablauf der Vergangenheit zwischen ihm und Henri und später zwischen ihm und Martin erzählt, laufen im Vordergrund ab und werden von seiner Erzählung im Hintergrund begleitet. Dadurch wird der Zuseher heimlicher Beobachter der sexuellen Spannungen zwischen den ungen Männern. Dies geschieht schon allein deshalb, als dass die Szenen so aufgenommen wurden, dass auch die Kamera als heimlicher Beobachter wirkt. Wie auch in *Les Chansons d'amour* sprechen diese Szenen eher homosexuelle Männer als den heterosexuellen Zuseher an. Durch das heimliche Beobachten wird auch der Zuseher angeregt und kann seinen Phantasien zu den Gefühlen zwischen den Schülern und den seinen der Situation gegenüber freien Lauf lassen, da wahrscheinlich auch er die Situation des Versteckspielens vor dem Outing kennt.

Für den zuvor genannten heterosexuellen Zuseher wirken diese Bilder möglicherweise nicht sexuell anregend, doch lösen sie möglicherweise Spannung aus, da sich die Zuseher darüber im Klaren sind, dass es sich um ein Versteckspiel handelt, welches sie als heimlicher Beobachter verfolgen dürfen.

Abb 14*: La Belle Personne* (2008), Minute 1:08:55

Junie und Otto treffen sich wieder an ihrem Treffpunkt hinter der Schule. Während Otto einen Komik, welchen Junie ihm mitgebracht hat, weil er seinen Namen trägt, durchblättert, öffnet Junie ihre Bluse und nähert sich Otto. Otto zeigt sich überrascht, steigt jedoch sofort auf Junies Spiel ein, indem er ihre weiblichen Kurven berührt und beginnt sie am ganzen Körper zu küssen.

In dieser Szene ist der Zuseher wieder in der Position des heimlichen Beobachters. Diesmal jedoch kann sich der heterosexuelle männliche Zuseher mit der Situation identifizieren. Besser gesagt, identifiziert er sich höchstwahrscheinlich mit Otto, da dieser den Mann repräsentiert, der von der zu begehrenden Junie die Möglichkeit bekommt, ihren Körper zu erforschen. Obwohl das Spiel von Junie ausgeht, ist Otto das Zentrum der Macht, da er es ist, der Junie anfassen kann und für welchen sie sich entkleidet hat.

Auch die weibliche Zusehergruppe kommt hier auf ihre Kosten, da Junie aus umgedrehter Sichtweise im Besitz des jungen hübschen Otto ist, welcher den bedingungslos liebenden Mann an ihrer Seite darstellt, den sich jede junge Frau wünschen würde. Zudem sieht man wie zärtlich Otto mit Junies Körper umgeht, was ihn noch viel begehrenswerter macht.

Abb 15*: La Belle Personne* (2008), Minute 1:15:13

Nemours und Junie treffen sich am Gang, da Junie vor Nemours' Unterrichtsraum sitzt und bezüglich ihrer Liebe zu ihm verwirrt wirkt. Die Spannung zwischen den beiden kommt zu einem Höhepunkt. Daher kommen sie sich sehr nahe. Die Szene wird so eingefangen, dass auf der einen Seite ein Schüler, der Junie für Otto bespitzeln soll, das Treffen heimlich beobachtet und auf der anderen Seite die Kamera oftmals zu den beiden heranzoomt, damit ihr Gespräch verfolgt werden kann. Für den Zuseher bedeutet dies, dass er die beiden auf der einen Seite aus der Ferne, aus ungefähr der selben Position des Schülers beobachten kann, wodurch die Spannung der Heimlichkeit aufgebaut wird, und auf der anderen Seite durch die Aufnahmen der Nähekamera sehen und hören kann, was die beiden fühlen. Diese Situation dürfte wohl jede Art von Zuseher in Spannung versetzen und

Abb 16: *La Belle Personne* (2008), Minute 1:15:17

möglicherweise auch erotische Gefühle in ihm hervorrufen, da es sich nicht nur um heimliches Beobachten der beiden handelt, sondern die beiden etwas Verbotenes tun, wovon der Zuseher durch den Schüler und die Kamera Zeuge wird. Dies bedeutet, dass den Zusehern die Macht zugesprochen wird, jedes Detail dieser verbotenen Liebe zu sehen.

Weiters wird Nemours für den männlichen Zuseher in dieser Szene zu dem Mann, der die Macht hat, über die zu begehrende Junie zu verfügen und sie zu verführen. Daher könnte zusätzlich zur ohnehin schon bestehenden Spannung eine Identifikation mit dem Lehrer Nemours entstehen.

Insgesamt wird in allen drei Filmen im Bezug auf die kreierte Schaulust für den Zuseher versucht, jede Zusehergruppe anzusprechen, sei es nun der machtgeleitete Mann, der sich, mit oder ohne Identifikation mit dem männlichen Charakter, in die Situation hineinversetzt und sich angeregt fühlt, der homosexuelle Zuseher, der zwei schöne junge Männer beobachten darf und mitfiebert, wie sich das Verhältnis der Charaktere weiterentwickelt, die schaulustige Frau, die einen männlichen Charakter als begehrenswert empfindet und sich einen solchen an ihrer Seite wünscht oder die Art von Zuseher, die Erregung und Spannung empfindet, wenn zwei Charaktere, unabhängig vom Geschlecht, miteinander zärtlich sind. Das Spezielle daran ist, dass fast alle gerade beschriebenen Positionen in einem einzigen Film Anwendung finden und somit jeder Zuseher, unabhängig von Geschlecht und Präferenz, auf seine Kosten kommt.

8. Analyse der Sprache

Da das Ziel dieser Arbeit nicht nur die Analyse der Sexualität im Bezug auf das Verhalten der Charaktere und im Bezug auf die Schaulust des Zusehers gerichtet ist, folgt nun der dritte Teil der Konstruktion von Sexualität und angeregten Momenten im Film, nämlich die Analyse der Sprache. In diesem Teil der Arbeit werden nicht nur Situationen einbezogen, die letztendlich zu erotischen oder sexuellen Tätigkeiten führen, sondern werden auch Situationen miteinbezogen, in welchen die Sexualität einer der sprechenden Charaktere das zentrale Thema darstellt. Da im Film auch sehr stark mit Mimik und Gestik gearbeitet wird, um Gefühle zu übermitteln, werde

ich die non-verbale Kommunikation in diese Analyse mit einbinden, da diese auch einen wesentlichen Gesichtspunkt der gesprochenen Sprache konstituiert.

8.1 *Dans Paris* (2006)

8.1.1 Situation 1, Minute 17:20 - 17: 28

Anna wollte Paul mit spielerischem Entkleiden verführen. Da die beiden Probleme in ihrer ganzen Beziehung, aber scheinbar vor allem in ihrem Sexleben haben, wird Paul etwas aggressiver, zwingt Anna in die Knie und hält ihren Kopf nahe an seinen Penis. Anna blickt starr auf seine Unterhose, Paul blickt ebenfalls starr und mächtig. Dabei sagt er:

(1) *Dans Paris* (2006, 17:20 - 17:28)

1	Paul	*C'est ça que tu veux? .... Hein? ... ça?*

Im Bezug auf die 10 Kommunikationsbedingungen nach Koch und Oesterreicher, die bereits in Kapitel 4.3. genannt wurden, kann dieser Nähediskurs wie folgt analysiert werden:

a) Privatheit (Anna und Paul), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, hier bezogen auf Anna d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug (Annas Wünsche sind hier der Gesprächsgegenstand) f) starke physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit, Anna antwortet auf diese unangenehme, aggressive Frage Pauls jedoch nicht h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung (sexuelle Wünsche Annas).

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Kontaktsignale: Das *Hein?* von Paul ist als Sprechersignal zu werten. Es wirkt als wolle er eine Antwort auf seine Frage haben, welche jedoch eher rhetorisch erscheint.
- Überbrückungen: Paul pausiert zwischen seinen kurzen Phrasen. Diese Pausen entstehen in diesem Fall nicht nur aufgrund der Spontaneität, sondern bauen sie auch eine gewisse Spannung auf und vermitteln seine leichte Aggression.

- Kohärenz: Pauls Äußerung ist generell in sich kohärent. Um den Kontext verstehen zu können, ist es notwendig, die Vorgeschichte (ihre Beziehungs- und Sexprobleme) zu kennen. Da Anna dies jedoch tut, besteht ein gemeinsamer situativer Kontext und Wissenskontext. Weiters helfen die angespannten Mimiken der beiden, das Geschehen zu verstehen.
- Grammatik: Wie sofort ersichtlich ist, wird in der Fragestellung Pauls keine Inversionsfrage angewandt, sondern beruht ihr Verständnis auf der Intonation. Das Besondere an dieser Frage ist jedoch die Anwendung einer Hervorhebung durch das *C'est ça que* (Zeile 1). Weiters verwendet er auch durchwegs die Kurzform von *cela*, also *ça*. Beide Feststellungen sind typische Merkmale der französischen Nähesprache.

Sprechakttheorie

Pauls Äußerung ist schwer einzuordnen, da die Frage eher rhetorisch wirkt und er auch selbst weiß, dass er keine Antwort von Anna bekommen wird. Durch seine herablassende Mimik und Gestik und durch das körperliche Unterwerfen Annas scheint es, als ob seine Aussage beschämend und demütigend auf sie wirken soll. Somit wäre der illokutionäre Akt Pauls eine Demütigung Annas. Es wirkt als wolle er ihr das Gefühl vermitteln, welches sie ihm schon seit längerer Zeit im Bett und auch mit ihrem ganzen Verhalten übermittelt. Der perlokutionäre Akt wirkt durch den illokutionären Akt erfüllt, da Anna einen eher beschämten und gedemütigten Eindruck macht und nicht kontert, sondern weiterhin starr auf sein bekleidetes Geschlechtsteil starrt und wartet, bis er sie aus dieser misslichen Lage entlässt.

8.1.2. Situation 2, Minute 35:35 - 35:50

Jonathan erzählt seinem Bruder Paul am Telefon vom Geschlechtsverkehr mit der Frau mit dem Moped.

(2) *Dans Paris* (2006, 35:35 - 35:50)

2	Jonathan	*Bah, tu veux des détails?*
3	Jonathan	*Oh, bah, mon dieu, les claques que j'ai déjà vécu avant la fin de la journée...*
4	Jonathan	*Il a peu de temps à disposer. Je me suis permis de m'tarder.*

5	Jonathan	*Bonne direction aux opérations, ouais, déshabille en commande, petite pose mutine, une claque sur la derrière, sabord clair, oooh très sympatique de l'devoiler.*

Kommunikationsbedingungen

a) Privatheit (in diesem Fall jedoch über das Telefon), b) Vertrautheit der Diskurspartner (sich nahe stehende Brüder) c) starke emotionale Beteiligung (auf Jonathans Seite, diese emotionale Beteiligung bezieht sich jedoch auf seine sexuelle Erfahrung mit der Frau mit dem Moped und nicht auf seinen Bruder) d) Einbindung in Situation und Handlung, e) kein Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f) keine physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit, Paul lässt Jonathan jedoch erzählen h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung (sexuelles Erlebnis Jonathans mit der Frau mit dem Moped).

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungssignale: Jonathan verwendet sowohl Anfangs- als auch Schlussignale. Zu den Anfangssignalen zählen *Bah* (Zeile 2), *Oh*, *bah* (Zeile 3) und *oooh* (Zeile 5), während das *ouais* (Zeile 5) zur Äußerung *Bonne direction aux opérations* zu gehören scheint und demnach ein Schlusssignal darstellt.
- Kontaktsignale: Jonathan sendet auch einige Sprechersignale, die gerade bei einem Telefonat wichtig sind. Diese sind großteils identisch mit den zuvor genannten Gliederungssignalen.
- Überbrückungen: Jonathan pausiert interessanterweise kaum in seiner Erzählung. Dies könnte jedoch der Fall sein, da er dies alles sehr überzeugt und begeistert erzählt und möchte, dass seine Begeisterung über seinen weiblichen Fang auf seinen Bruder überschwappt.
- Interjektionen: Wie bereits bei den Gliederungssignalen ersichtlich ist, bedient sich Jonathan einiger Interjektionen wie *bah, oh, oooh*. Mit diesen Interjektionen beeinflusst er das Gespräch positiv. Es scheint auch so, als ob er damit seinen Zuhörer Paul ein wenig neidisch machen möchte.
- Kohärenz: Jonathans Erzählung ist teilweise inkohärent, doch ist es dem Hörer klar, wovon er spricht, da er zu Beginn des Gespräches erzählt hat, dass er bei

einer jungen Frau 'hängen geblieben' ist. Somit ist der gemeinsame Wissenskontext ausschlaggebend für das Verständnis.

- Unvollständige Sätze: Dies ist eines der markantesten Merkmale Jonathans Erzählung. Er spricht in kurzen Sätzen (*Il a peu de temps à disposer,* Zeile 4) oder gar nur in Äußerungen ohne Verben (Zeile 5). Der Satz in Zeile 3 (*Oh, bah, mon dieu, les claques que j'ai déjà vécu avant la fin de la journée...)* scheint besonders unvollständig, jedoch ist klar, was er damit sagen möchte, da man seine Begeisterung über sein Erlebnis deutlich spüren kann, auch wenn sein Gesicht nicht ersichtlich ist, sondern bloß seine Worte, Sprechgeschwindigkeit und Intonation zu hören sind.
- Semantik: Aufgrund der hohen Emotionalität, welche Jonathan in dieses Gespräch mitbringt, drückt er sich sehr expressiv aus. Seine Wortwahl wirkt äußerst gewählt und spiegelt seine Begeisterung und auch sein Ego wider. So bedient er sich beispielsweise in Zeile 4 (*Il a peu de temps à disposer*) einer Metonymie, da er von sich selbst als er (*il*) spricht. Weiters kann man in Zeile 5 eine Metapher ausfindig machen, nämlich *sabord clair*, was für die Erregung seines männlichen Geschlechtsteiles stehen soll. Allgemein wirken alle Äußerungen in Zeile 5 wie eine Hyperbel, da Jonathan möglicherweise sein männliches Ego aufbauen und auch vor seinem Bruder Paul als vollwertiger Mann dastehen möchte. Weiters scheint es so, als ob er auch zeigen möchte, dass er eine hübsche Frau dazu bringt, das zu machen, was er für anregend hält.

  Weiters ist zu sagen, dass Jonathan keine explizit in Sprachregister eingeordneten Lexeme verwendet. Seine Art und Weise zu Sprechen und auch die Anwendung der Sprachfiguren im Bezug auf seine Erlebnisse mit der unbekannten Frau scheinen mir jedoch eher dem *français familier* zuzuordnen zu sein.

- Lautliche Bereich: Die besprochene *liaison consonantique* findet in Zeile 3 bei Je *me suis permis de m'tarder* anstelle von *de me tarder* und *trés sympatique de l'devoiler* (Zeile 5) anstelle von *de la devoiler* ihre Anwendung. Die übrigen Äußerungen sind relativ klar gesprochen.
- Grammatik: Im grammatikalischen Bereich ist neben der simplen Syntax und dem hohen Grad der Unvollständigkeit zu bemerken, dass er in *Bah, tu veux des*

détails? (Zeile 2) keine Inversionsfrage bildet, sondern auf die Intonation Wert legt.

Sprechakttheorie

Wie bereits angedeutet, wirkt Jonathans Erzählung eher machohaft und so, als würde er seinen Bruder beeindrucken wollen. Demnach würde der illokutionäre Akt auf ein Beeindrucken und Überzeugen seines Bruders hindeuten. Dasselbe erwartet er sich als Wirkung im perlokutionären Akt bei seinem Bruder, also dass dieser von Jonathans Männlichkeit beeindruckt ist oder eben erst überzeugt wird. Die reale Wirkung ist jedoch nicht ausfindig zu machen, da dem Zuseher keine Reaktion Pauls zur Kenntnis gelangt.

8.1.3. Situation 3, Minute 40:59 - 41:12

Jonathan und Alice, seine Exfreundin, streiten sich wegen Geld, welches Jonathan Alice schuldet. Dabei erklärt sie ihm, dass ihre Beziehung ein Fehler war und erklärt ihm auch warum. Seltsamerweise führt dieses eher negative Gespräch die beiden wieder zusammen. Sie küssen sich noch auf der Straße und in den nächsten Szenen sehen die Zuseher sie gemeinsam nach dem Geschlechtsverkehr im Bett liegend. Trotz der beschriebenen schlimmen Beziehung besteht noch Spannung zwischen den beiden.

(3) *Dans Paris* (2006, 40:59 - 41:12)

6	Jonathan	*Pourquoi alors?*
7	Alice	*(C')est parce que tu pues...T'es sale* (Schulterzucken) *... tu baises salement, t'sens toujours la sueur et la pisse ... t'embrasser, c'est l'enfer*
8	Jonathan	*Tu rigoles?*
9	Alice	*Non.*

Kommunikationsbedingungen

a) Privatheit (Auch wenn das Gespräch auf der Straße stattfindet, scheinen die beiden ungestört.), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, da es sich um die beiden selbst handelt d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f)

physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungs- und Kontaktsignale: Das Spezielle an dieser Unterhaltung ist, dass sie weder Gliederungs- noch Kontaktsignale enthält. Weiters spazieren die beiden nebeneinander auf dem Gehweg, haben kaum Augenkontakt und können die Mimiken des Gesprächspartners nicht sehen. Das Schulterzucken kann Jonathan nicht sehen, jedoch zeigt es dem Zuseher Alices Einstellung dem Gesagten gegenüber.
- Überbrückungen: Alice wählt ihre Worte bedacht. Dadurch entstehen kurze Pausen zwischen ihren Sätzen.
- Kohärenz: Diese Äußerungen passen inhaltlich eigentlich nicht in den Kontext des vorigen Teil des Gespräches, jedoch fragt Jonathan sie explizit, warum sie ihn nicht mehr wollte. Bezüglich ihres gesamten Gespräches folgt dieser Teil der Unterhaltung keiner kohärenten, logischen Ordnung, im Kleinen jedoch, ist das Gespräch kohärent. Weiters besteht ein gemeinsamer situativer Wissenskontext zwischen den beiden, welcher das Verständnis erleichtert.
- Syntaktische Kompexität: Die syntaktische Komplexität ist in allen Aussagen sehr gering, dies bedeutet, dass nur Parataxen angewandt werden.
- Semantik: Da sich das Gespräch auf Jonathan bezieht, ist Alices Wortwahl emotional geprägt. Da sie anscheinend enttäuscht ist, spricht sie sehr herablassend mit Jonathan, was sich auch in ihrer Lexemwahl beobachten lässt. So gehören baiser in *Tu baises* salement (Zeile 4) dem *français populaire* und *la pisse* in *T'sens toujours la sueur ou la pisse* dem *français familier* an. Allgemein ist ihre Ausdrucksweise eher negativ behaftet und sehr direkt.
- Lautlicher Bereich: Besonders Alice wendet die *liaison* des Öfteren an. Natürlicherweise verbindet sie zwei aufeinander treffende Vokale wie in *T'es sale* (Zeile 7). Demnach verbindet sie auch Konsonanten in *T'sens* (Zeile 7). Weiters verschluckt sie am Beginn von Zeile 7 das 'c' in *c'est*.
- Grammatik: Neben den häufigen Parataxen, ist die Intonationsfrage wieder ein durchgängiges Merkmal dieses Gespräches.

Sprechakttheorie

In diesem Fall ist es Alice, die mit ihren Worten eine Wirkung auslösen möchte. Da sie, wie bereits erwähnt, negativ und abwertend über Jonathan spricht, scheint ihr illokutionärer Hintergrund eine Beleidigung oder gar eine persönliche Verletzung darzustellen. Der erfüllte perlokutionäre Akt wäre demnach das Verletzen und das emotionale Treffen Jonathans. Es ist nicht klar ersichtlich, ob diese perlokutionäre Wirkung auch wirklich eintritt, da Jonathan, fragend warum sie dann überhaupt mit ihm zusammen war, relativ erstaunt wirkt und sich im Folgenden von diesen Beleidigungen nicht abhalten lässt, Alice wieder um den Finger zu wickeln und mit ihr ins Bett zu gehen.

8.1.4. Minute 54:17 - 54:50

Jonathan wandert durch die Straßen von Paris und kommt an einem Schaufenster eines Spielwarenladens vorbei, in welchem eine maschinell gesteuerte Weihnachtsbäckerei ausgestellt ist. Während er das Treiben der Männchen beobachtet, stellt sich eine hübsche junge Frau neben ihn. Sie sehen die Reflektion von einander im Schaufenster. Sie kommunizieren bereits über diese Reflektion als Jonathan sich den Bauch reibt, um anzudeuten, dass er davon Lust auf Weihnachtsbäckerei bekommt. Dann lehnt er sich zu ihrem Ohr und sagt:

(4) *Dans Paris* (2006, 54:17 - 54:50)

10	Jonathan	*C'sera possible d'vous embrasser? C'est une question d'vie ou mort.*
11	Mädchen	*Vas-y!* (Dreht sich zu ihm)

Nach dieser Aufforderung küssen sich die beiden. Nach einem weiteren belanglosen Gespräch küssen sie sich wieder. Der weitere Verlauf ihres Zusammentreffens ist unbekannt. Jonathan dürfte jedoch am selben Abend heimgekehrt sein.

Kommunikationsbedingungen

a) Privatheit (Auch wenn das Gespräch auf der Straße stattfindet, scheinen die beiden ungestört.), b) keine Vertrautheit der Diskurspartner, da sie sich gerade erst kennenlernen c) starke emotionale Beteiligung, da es sich um die beiden selbst handelt d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug

zwischen den Gesprächspartnern f) physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Kontaktsignale: In diesem kurzen Dialog sind sprachlich keine typischen Kontaktsignale sichtbar. Dennoch passieren Kontaktsignale auf der non-verbalen Ebene, da Jonathan sich zu dem Mädchen beugt, als er sie um einen Kuss fragt. Auch das Mädchen grinst und blickt ihm durch die Reflektion im Schaufenster tief in die Augen und unterstützt damit ihre Einwilligung.
- Kohärenz: Der Dialog ist in sich kohärent, doch ist er im Gesamtkontext völlig aus der Luft gegriffen und basiert tatsächlich auf der Spontaneität Jonathans. Die Worte, Mimik und Gestik sind in diesem Dialog so klar, dass kein weiterer Kontext gegeben sein muss, um ihn zu verstehen.
- Semantik: Jonathan bedient sich, möglicherweise um charmanter zu wirken, einer Hyperbel*: C'est une question d'vie ou mort* (Zeile 10). Diese soll sozusagen die affektiven Gefühle des Mädchens wecken. Weiters ist zu sagen, dass Jonathans Aussagen dem *français standard* entsprechen.
- Lautlicher Bereich: Jonathan bedient sich wieder der *liaison consonantique* in *C'sera, d' vous* und *d'vie* (Zeile 10).

Sprechakttheorie

Jonathan möchte bei dem Mädchen einen Kuss erreichen. Daher wählt er seine Worte genau und versucht mit seinem Charme zu spielen. Sein illokutionärer Akt ist daher das Locken des Mädchens, jedoch aber auch das Schmeicheln, da sie sozusagen die Auserwählte ist, die ihm sein Leben retten kann. Die erwünschte perlokutionäre Wirkung wäre dann also, das Mädchen dazu herumzukriegen ihn zu küssen und dass sie sich dennoch nicht plump angemacht, sondern geehrt fühlt, von ihm angesprochen zu werden. Die erwünschte perlokutionäre Wirkung scheint eingetroffen zu sein, da das Mädchen Jonathan mit einem Schmunzeln zum Kuss auffordert.

8.2. *Les Chansons d'amour* (2007)

8.2.1. Situation 5, Minute 11:25 - 12:09

Ismaël, Julie und Alice liegen zu Dritt im Bett, als Julie sich unsicher ist, ob sie ihre Pille genommen hat. Während sie dies überprüft, sprechen die beiden im Bett Verbleibenden über Alices Sexleben und der folgende Handlungsablauf entwickelt sich:

(5) *Les Chansons d'Amour* (2007, 11:25 - 12:09)

12	Ismaël	*Quel genre de sexe tu pratiques?*
13	Alice	*Moi? Quel genre de sexe? Je pratique le non-sexe, tu sais bien. C'est le non-sexe que je pratique.* (grinst)
14	Julie	*Pas très bon pour moi, ça!*
15	Alice	*Mais toi, c'est pas pareil. T'es comme ma soeur, c'est pas vraiment du sexe.*
Alice und Julie grinsen sich an. Alice fährt Julie durchs Haar. Daraufhin küssen sich die beiden. Ismaël, der zuerst mit dem Rücken zu den beiden Frauen liegt, dreht sich um und erwischt sie. Er wirkt beleidigt, als ob ihn die Zärtlichkeiten zwischen den Frauen stören würden. Er beginnt plakativ sein Buch zu lesen. Unterdessen befindet sich Alice bereits unter Julies Decke.		
16	Julie zu Ismaël	*Normalement c'est à toi d'nous diriger.*
17	Ismaël	*Oooh, ah! Ça, c'est dégueulasse!* (liest) *Mais qu'est-ce qu'on peut reprocher à l'égoisme, l'égoisme est parfois moraliste. C'est dégueulasse.*

Aufgrund seiner offensichtlichen Eifersucht geht Julie auf Ismaël ein. Alice beendet ihre Handlungen unter der Decke.

Kommunikationsbedingungen

a) Privatheit (zu Dritt), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, da es sich um die drei selbst handelt d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f) physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungssignale: Diese werden in diesem Dialog vor allem von Alice angewandt. Sie verwendet sowohl Anfangs-, als auch Schlusssignale. So findet man in Zeile 15 *Mais toi,* als Anfangssignal und ein Schlusssignale in Zeile 13, *tu sais bien*. Sie wiederholt sogar das bereits Gesagte und hebt es sprachlich hervor.
- Kontaktsignale: Besonders die Sprecher wenden Kontaktsignale an, meist um darauf aufmerksam zu machen, dass sie etwas zu sagen haben und um tatsächlich Gehör zu bekommen. Die zeigt sich beispielsweise in Zeile 17, in welcher Ismaël absichtlich gedehnt *oooh, ah!* ruft.
- Interjektionen: Die bereits genannten Onomatopöien Ismaëls in Zeile 17 sind gute Beispiele für Interjektionen. Weiters kann man auch das *Moi?* von Alice in Zeile 13 als Interjektion ansehen, da sie dieses mit hoch steigender Intonation ausspricht und dieses *Moi?* eher rhetorisch als semantisch bedeutend erscheint.
- Kohärenz: Die Dialoge sind ineinander kohärent. Alle drei Gesprächspartner haben denselben situativen Wissens- und Handlungskontext. Weiters, vor allem im zweiten Teil der Abhandlung, tragen Ismaëls Mimik und Gestik zur Kohärenz bei. Sie geben Einblick in seine Gefühlswelt und lassen sein Verhalten plausibel erscheinen.
- Syntaktische Komplexität: Generell werden in diesem Gespräch hauptsächlich Parataxen geäußert und aneinandergereiht. Alice bedient sich einer Hervorhebung in *C'est le non-sexe que je pratique* (Zeile 13), welche aus der üblichen Parataxenanwendung hervorsticht. Weiters ist es auffallend, dass sehr viele der Parataxen mit *c'est* beginnen. Auch Julie äußert etwas Spezielleres in *Pas très bon pour moi, ça*! (Zeile 14), was ich als unvollständige Satzsegmentierung einordnen würde. Die Nachstellung des *ça* deutet auf eine expressive Wortstellung hin (Confais 261), welche ihrer Aussage mehr Kraft und Emotion verleiht. Als unvollständig ist diese Satzsegmentierung deshalb einzuordnen, da sie das Subjekt *ça* nicht verkürzt in Form von *c'est* an den Beginn des Satzes stellt. Eine weitere Satzsegmentierung äußert Ismaël in *Ça, c'est dégueulasse!* und hebt damit das im Folgenden Gelesene hervor und versucht damit die Aufmerksamkeit der Frauen auf sich zu lenken.

- Semantik: Im semantischen Bereich sind keine Besonderheiten festzustellen, außer, dass sich das Gespräch auf die Sexualität der Drei bezieht. Dadurch kommt ein Neologismus, nämlich *le non-sexe*, durch Alice zu Stande, welcher so viel wie 'kein Sex mit Männern' bedeutet.
- Lautlicher Bereich: Der Dialog weist so manche *liaison consonantique* auf, wie zum Beispiel in *d'nous diriger* (Zeile 16).
- Grammatik: Neben der schon des Öfteren erwähnten Intonationsfrage ist hier auch auffallend, dass die Verneinung durchwegs mit dem alleine stehenden postverbialen *pas* gebildet wird. Weiters ist ersichtlich, dass anstelle von *cela* durchwegs *ça* verwendet wird.

Sprechakttheorie

In der Analyse der Sprechakte möchte ich insbesondere auf zwei Aussagen näher eingehen. Die erste ist jene von Julie, die sie an Ismaël in Zeile 16 richtet (*Normalement c'est à toi d'nous diriger*). Es ist der Moment, in welchem Alice und Julie miteinander zärtlich werden und Alice sich bereits unter der Decke Julies befindet, als Ismaël beginnt eifersüchtig zu werden. Julie bemerkt dies und möchte ihn mit einbinden und dafür sorgen, dass er angeregt wird. Ihr illokutionärer Akt ist daher das Locken und das Einbinden Ismaëls. Die erwünschte perlokutionäre Wirkung Julies ist also Ismaël zum Mitmachen herumzukriegen. Wie in seiner Reaktion in Zeile 17 jedoch ersichtlich ist, wird die erwünschte Wirkung nicht erfüllt. Die tatsächliche perlokutionäre Wirkung ist eher das Ablehnen der Aufforderung.

Hierbei gehe ich nun auf die zweite Aussage, nämlich jene Ismaëls, über, in der er gekränkt und eifersüchtig aus seinem Buch vorliest und das Gelesene kommentiert (Zeile 17). Sein illokutionärer Akt ist hier als 'zur Raison bringen' und als Darstellung seiner Eifersucht wahrnehmbar. Ismaëls erwünschter perlokutionärer Akt ist somit das Auslösen von Mitleid bei Julie, welches er auch erreicht, da sie folglich weiter auf ihn eingeht und Alice von ihren Handlungen unter der Decke ablässt.

8.2.2. Situation 6, Minute 15:16 - 15:56

Julie und ihre Schwester Jeanne machen den Abwasch zum Festmahl der Drei Heiligen Könige. Jeanne bemerkt, dass mit ihrer Schwester etwas nicht stimmt und spricht sie darauf an. Dabei rückt Julie mit der *ménage à trois* heraus:

(6) *Les Chansons d'Amour* (2007, 15:16 - 15:56)

18	Julie	*Nous avons commencé une histoire à trois eeet la troisième personne s'incruste un peu.*
19	Jeanne	*Mhhh* (grinst) *... c'est qui, la personne?*
20	Julie	*C'est une fille .... Alice.*
21	Jeanne	*C'est une idée d'Ismaël, ça?*
22	Julie	*Non, c'est une idée d'moi, j'aime les ménages à trois, tu sais?*

Kommunikationsbedingungen

a) Privatheit (sind alleine in der Küche), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, da es sich um Julie handelt d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f) keine physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungs- und Kontaktsignale: Insgesamt ist dieser Dialog kaum von Gliederungs- und Kontaktsignalen gekennzeichnet. Es handelt sich eher um ein Frage-Antwort-Spiel zwischen den Schwestern. Als Gliederungssignal, welches in diesem Fall nicht nur als Schlusssignal, sondern auch als Sprechersignal gedeutet werden kann, ist Julies *tu sais?* (Zeile 22) zu werten. Weiters gibt Jeanne ein Hörersignal in Zeile 19 (*Mhh...)* von sich, welches ihr Erstaunen über Julies Äußerung in Zeile 18 ausdrückt. Die non-verbale Sprache zwischen den Schwestern wirkt eher neutral wirken, da beide kaum konnotierte non-verbale Handlungen tätigen.
- Überbrückungen: Überbrückungen werden in diesem Dialog anhand von kurzen Pausen deutlich (Zeile 19 und 20). Weiters füllt Julie eine ansonsten leere Pause mit einer lautlichen Dehnung des *et* in Zeile 18.

- Interjektionen: Jeanne drückt ihr Erstaunen mit einer Onomatopöie, nämlich *Mhhh* (Zeile 19), aus.
- Kohärenz: Zur Kohärenz ist zu sagen, dass dieses Gespräch nach den Regeln der Thema-Rhema-Abfolge aufgebaut ist und somit keine Brüche und Widersprüche, wie sie für den Nähediskurs üblich sind, entstehen.
- Syntaktische Komplexität: Auch in diesem Dialog ist wieder zu erkennen, dass die Sätze einzeln stehende oder aneinander gereihte Parataxen sind. Jeanne bedient sich zwei Mal der nachgestellten Satzsegmentierung, die ihr Interesse verstärkt zeigt, wie in *c'est qui, la personne?* (Zeile 19). In Zeile 21 wendet Jeanne eine weitere Satzsegmentierung an, *C'est une idée d'Ismaël, ça?,* in welcher sie anhand des *ça* die *ménage à trois* hervorhebt.
- Semantik: Im Bezug auf die verwendeten Lexeme sind keine besonderen Feststellungen zu tätigen. Das Thema jedoch verlangt den Begriff der *ménage à trois,* der gegen die Regeln des geringen Formulierungsaufwandes jedoch nicht dauernd verwendet, sondern auch anders umschrieben wird, zum Beispiel als *histoire à trois* (Zeile 18).
- Grammatik: Neben der Intonationsfrage ist auch hier das *ça* anstelle des *cela* präsent.

Sprechakttheorie

In der Analyse der Sprechakte scheint es plausibler, die Akte von Jeanne zu bearbeiten, da Julie großteils nur Antworten auf Jeannes Fragen gibt. Jeanne ist erstaunt über das Experiment ihrer Schwester, aber auch neugierig, wie es dazu kam. Daher ist ihr illokutionärer Akt als ein Herauslocken zu verstehen. Der erwünschte perlokutionäre Akt ist das korrekte Antworten ihrer Schwester, welcher auch großteils erfüllt wird. In der letzten Aussage Julies (Zeile 22) merkt man jedoch, dass Julie durch die Fragerei etwas genervt ist und schnippisch *j'aime les ménages à trois, tu sais?* antwortet.

8.2.3. Situation 7, Minute 16:57 - 18:46

Die beiden Schwestern bemerken nicht, dass sie von ihrer Mutter belauscht werden. Da sie es vor Neugier nicht mehr aushält, betritt sie die Küche und bringt Jeanne dazu, das Zimmer zu verlassen, um sich über die *ménage à trois* zu informieren.

(7) *Les Chansons d'Amour* (2007, 16:57 - 18:46)

23	Mutter	*Mais c'est comment, excuse-moi de poser cette question ....*
24	Julie	*Non, c'est pas grave!*
25	Mutter	*Mmmais c'est comment?*
26	Julie	(mit weit geöffneten Augen) *Bizarre eeet difficile à dormir.*
27	Mutter	*Parce que vous dormez ensemble? Vous êtes à trois dans le lit?* (hohes Intonationsmuster am Ende der Frage, drückt erstaunen aus)
28	Julie	*Mhm* (nickt)
29	Mutter	(blickt verzweifelt) *et c'est difficile à dormir!*
		[...]
30	Mutter	*Cette Alice, c'est pour Ismaël ou pour toi?*
31	Julie	*Pour les deux.* (selbstverständlicher Blick)
32	Mutter	*Les deux? Mais pas ensemble?* (hohes Intonationsmuster)
33	Julie	*Mais si* (steigendes Intonationsmuster), *parfois. Mais c'est coûtant. Il faut faire attention.*
34	Mutter	(erstaunter und peinlich berührter Blick) *Ah oui .... c'est ... ccc'est sûr ... mais ça vient naturellement?*
35	Julie	*Quoi?* (erstaunter Blick) *.... le sexe?*
36	Mutter	*Oui ... les positions? Je ... est-ce que tu savais de ... où te mettre naturellement?*
37	Julie	*Ahh .... c'est pas très difficile, maman!*
38	Mutter	(blickt erstaunt) *Et comment vous décidez?*
39	Julie	*De?*
40	Mutter	*Je sais pas ... si vous parlez en avant ce qui va s'passer...*
41	Julie	*Non, pas tellement en fait, ça vient* (spricht überzeugt)
42	Mutter	*Et c'est pas gênant?* (blickt weiterhin erstaunt)
43	Julie	*Mais non, pas du tout.* (spricht weiterhin überzeugt)
44	Mutter	*Je m'imagine que c'est très compliqué. C'est assez 'coûtant' à deux comme tu dis...Tu as déjà fait l'amour avec une fille?*
45	Julie	*Moi?* (überrascht) *Non, non.*
46	Mutter	*Et ça te plaît?*
47	Julie	*Ça, c'est different, c'eeest marrant, c'est different.*

Kommunikationsbedingungen

a) Privatheit (sind alleine in der Küche), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, da es sich um Julie handelt d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f) keine physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungssignale: In diesem etwas längerem Auszug ist die Verwendung von Gliederungssignalen deutlich sichtbar. Vor allem die Mutter wendet einige Anfangssignale an, meist ein *mais* wie in Zeile 23 und 25 oder ein *et* wie in Zeile 29, 38 und 46. Schlusssignale sind in diesem Gespräch nicht vorhanden.
- Kontaktsignale: Vor allem Julie sendet Kontaktsignale als Hörerin an ihre Mutter. In Zeile 28 antwortet sie schlicht mit einem *Mhm*, wobei sie nickt und äußert *Ahh....* in Zeile 37.
- Überbrückungen: In diesem Gespräch sind Überbrückungen häufige Begleiter des spontanen Dialoges. Dies könnte der Fall sein, da beide etwas peinlich berührt sind, da es für die Mutter seltsam ist, zu hören, dass ihre Tochter eine Dreiecksbeziehung führt und ihr nun die Details erklärt, während es für Julie etwas peinlich ist, mit ihrer Mutter so offen über ihr Sexleben zu sprechen. Es sind sowohl leere Pausen als auch lautliche Dehnungen vorzufinden.
- Interjektionen: Die Interjektionen, welche in diesem Dialog vorkommen, sind mit den Kontaktsignalen Julies als Hörerin gleichzusetzen.
- Kohärenz: Die Kohärenz ist in diesem Gespräch gegeben. Da es sich wieder um ein Frage-Antwort-Spiel wie im Gespräch mit Jeanne handelt, ist die Thema-Rhema-Abfolge klar ersichtlich und verständlich. Außerdem besteht ein gemeinsamer Wissenskontext über die Existenz der Dreiecksbeziehung Julies. Weiters werden in diesem Gespräch Mimiken stark angewandt: Julies Mutter blickt meist erstaunt oder peinlich berührt, während Julie überzeugt wirkt, auch wenn ihr anzumerken ist, dass diese Situation seltsam für sie ist. Zudem wenden beide Frauen unterschiedliche Intonationsmuster an, um vor allem im emotionalen Bereich Kohärenz zu schaffen. So steigert die Mutter ihre

Intonationshöhe, wenn sie Erstaunen ausdrückt und Julie tut dasselbe, wenn sie überzeugend wirken möchte.

- Unvollständige Sätze: In diesem Dialog sind unvollständige Sätze ein Bestandteil des authentischen, spontanen Nähegesprächs. Oftmals gibt Julie nur aus zwei oder drei Worten bestehende Phrasen als Antwort, wie in *Pour les deux* (Zeile 31) und *Bizarre eeet difficile à dormir* (Zeile 26). Weiters sind die Fragen der Mutter oft unvollständig, wie zum Beispiel in *Parce que vous dormez ensemble?* (Zeile 27) und *Les deux? Mais pas ensemble?* (Zeile 32). Dennoch sind jegliche Unvollständigkeiten leicht verständlich, da die Thema-Rhema-Abfolge gewahrt wird.
- Syntaktische Komplexität: Wenn die Sätze nicht unvollständig oder simpel geformte Fragen sind, bilden die zwei Frauen meist Parataxen. Julies Mutter bedient sich auch einmal einer vorangestellten Satzsegmentierung, nämlich *Cette Alice, c'est pour Ismaël ou pour toi? (*Zeile 30). Diese ist grammatikalisch gesehen jedoch inkorrekt, da sie *Cette Alice* mit einem *c'est* ersetzt, welches nicht dem grammatikalischen Wert einer weiblichen Person entspricht. Ebenso wendet Julie in Zeile 47 in *Ça, c'est different, c'eeest marrant, c'est different.* eine vorangestellte Satzsegmentierung an. Dieses Ça nimmt sie aus der vorangehenden Frage ihrer Mutter *Et ça te plaît?* (Zeile 46) heraus, womit der Sex mit einer Frau gemeint ist.
- Semantik: Im Sinne des sexuell geprägten Vokabulars ist festzustellen, dass nicht gar zu direkt darüber gesprochen wird, sondern dieses Thema eher mit alltäglichen Lexemen umschrieben wird. Daher kann dieser Dialog als *français standard* eingeordnet werden. So findet man in diesem Gespräch *Vous êtes à trois dans le lit?* (Zeile 27), *les positions* (Zeile 36), *est-ce que tu savais de ... où te mettre naturellement?* (Zeile 36) oder *Tu as déjà fait l'amour avec une fille*? (Zeile 44), als Ausdruck der Sexualität, ohne dass sich die Frauen jemals wirklich sexuell konnotierten Lexemen bedienen. Dennoch ist es klar, worum es sich handelt. Einzig Julie nimmt das Wort Sex ein Mal in den Mund (Zeile 35).

  Weiters ist im Sinne des geringen Formulierungsaufwandes, jedoch auf syntaktischer Ebene, die Vermeidung von zu langen Wiederholungen und von ohnehin schon zuvor erwähnten Lexemen zu erkennen.

- Grammatik: Wie bereits in den vorherigen Dialogen festgestellt, fehlt auch in diesem Gespräch die grammatikalisch korrekte Negation, welche durchwegs mit dem postverbialen *pas* ersetzt wird. Weiters ist auch hier ein durchgehender Gebrauch des *ça* anstelle des *cela* zu beobachten. Zudem ist in diesem Gespräch zum ersten Mal die Spontaneität ersichtlich, da vor allem die Mutter, die von ihrem Erstaunen überwältigt scheint, oft um die richtigen Worte ringt und somit des Öfteren Sätze neu beginnen oder abändern muss, wie zum Beispiel in *Je ... est-ce que tu savais de ... où te mettre naturellement?* (Zeile 36).

Sprechakttheorie

Wie auch in der Analyse der Sprechakte im Gespräch mit Jeanne scheint es plausibler die Akte der Mutter zu bearbeiten, da Julie großteils nur Antworten auf ihre Fragen gibt. Die illokutionären und der perlokutionären Akte der Mutter scheinen identisch mit jenen von Jeanne zu sein, jedoch wird die erwünschte perlokutionäre Wirkung im Gespräch mit der Mutter von Julie erfüllt, da sie keine schnippischen Antworten, wie es im Dialog mit der Schwester der Fall war, von sich gibt.

8.3 *La Belle Personne* (2008)

8.3.1. Situation 8, Minute 1:15:05 - 1:15:28

Nemours und Junie werden von Ottos Mitschüler beobachtet. In diesem Moment kommen sie sich sehr nahe: Nemours streicht Junie über das Gesicht, ihre beiden Köpfe befinden sich sehr nahe beieinander.

(8) *La Belle Personne* (2008, 1:15:05 - 1:15:28)

48	Nemours	*On peut pas poursuivre comme ça....Junie. Je suis perdu comme toi.*
Junie schüttelt den Kopf und weint.		

Die beiden schnellen auseinander als sie das Knallen einer Türe hören. Wäre dies nicht passiert, wäre ein Kuss nicht undenkbar gewesen.

Kommunikationsbedingungen

a) subjektiv empfundene Privatheit (Sie glauben, sich alleine am Gang zu befinden), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung, d) starke

Einbindung in Situation und Handlung, e) hoher Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f) starke physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungs- und Kontaktsignale: Die einzig ersichtlichen Kontaktsignale sind non-verbaler Natur. Einerseits ist das Kontaktsignal, das im Nähertreten Nemours an Junie und dem Streichen durch ihr Gesicht dargestellt wird, auch gleichzeitig ein Anfangssignal des Sprechers. Andererseits ist Junies Kopfschütteln und Weinen ein Hörersignal.
- Überbrückungen: Nemours pausiert kurz wortlos, bevor er fortfährt.
- Kohärenz: Nemours Gefühlsausbruch passiert unerwartet, doch haben die beiden einen gemeinsamen situativen Wissenskontext, da sie beide von der gegenseitigen Zuneigung wissen und Nemours somit weiß, warum Junie weinend vor seinem Klassenraum sitzt. Außerdem tragen die Mimik und Gestik der beiden zur Schaffung von Kohärenz bei.
- Syntaktische Komplexität: Nemours formt zwei allein stehende Parataxen.
- Grammatik: Aufgrund der Kürze des Gesprochenen ist nur festzustellen, dass auch hier die Verneinung anhand des postverbialen *pas* gebildet wird.

Sprechakttheorie

Der wahre Sprechakt ist in diesem Fall schwer einzuschätzen. Nemours möchte Junie zeigen, dass auch er in sie verliebt ist, aber dass ihre Liebe in dieser Schüler-Lehrer-Konstellation unmöglich ist. Demnach scheint sein illokutionärer Akt, ein Überzeugen und auch ein Zugeben darzustellen. Der erwünschte perlokutionäre Akt könnte zweierlei sein: Auf der einen Seite könnte es sein, dass Junie ihm versprechen soll, ihn zu vergessen. Auf der anderen Seite jedoch könnte der erwünschte Akt auch sein, sie davon zu überzeugen, heimlich eine Beziehung zu führen. Wie der Zuseher später erfährt, verlässt Nemours nach dem Tod Ottos die Schule, was eine Beziehung zwischen den beiden ermöglichen würde. Ob die erwünschte perlokutionäre Wirkung nun eingetreten ist, ist also nicht einschätzbar. Würde man vom zweiten Fall ausgehen, ist die Wirkung nicht eingetreten, da Junie seine Liebe trotz seines Verlassens der Schule abweist.

8.3.2. Situation 9, Minute 1:16:03 - 1:16:28

Ottos Mitschüler kehrt zurück und berichtet ihm von seiner Beobachtung.

(9) *La Belle Personne* (2008, 16:03 - 1:16:28)

49	Otto	*Alors, tu l'as vu? Elle était avec qui?*
		Mitschüler schreibt Nemours Namen auf einen Block
50	Otto	*Qu'est-ce qu'elle fait avec Nemours?*
		Mitschüler macht eine Kussmundbewegung
51	Otto	(blickt entsetzt) *s'embrasser? ... dis-moi!*

Kommunikationsbedingungen

a) keine Privatheit (sind im Unterrichtsraum), b) Vertrautheit der Diskurspartner, c) starke emotionale Beteiligung auf Ottos Seite d) starke Einbindung in Situation und Handlung, e) geringer Referenzbezug zwischen den Gesprächspartnern f) keine physische Nähe, g) es besteht Mitwirkungsmöglichkeit h) offene Regelung der Dialogizität, i) hohe Spontaneität, j) starke Themenfixierung.

Merkmale der französischen gesprochenen Sprache

- Gliederungssignale: Otto ist der jenige, der die Anfangssignale anzeigt. Verbal äußert er ein *Alors*, (Zeile 49), mit welchem er das Gespräch beginnt und wissen möchte, was sein Mitschüler gesehen hat. Weiters sendet er auch ein Schlusssignal, welches in Zeile 51 mit einem *dis-moi!* realisiert wird. Dennoch bekommt er keine Antwort mehr, da er mit seiner Annahme Recht hatte.
- Kontaktsignale: In diesem Dialog wird sehr viel mit Mimiken gearbeitet. Sein Mitschüler gibt Otto keine verbale Auskunft über das Gesehene, sondern teilt ihm dieses schriftlich oder anhand seiner Mimik mit (Kussmundbewegung). Auch Otto wendet seine non-verbale Ausdrucksfähigkeit an und zeigt sein Entsetzen und seine Verletzung über die Antwort seines Freundes.
- Kohärenz: Das aus Worten und Mimik bestehende Gespräch ist in sich kohärent. Gerade die Mimik des Mitschülers machen das Geschehen klarer. Auch Ottos überspitzt und nervös ausgesprochenes *s'embrasser* (Zeile 51) lässt die Gefühle und die Situation klar werden.

- Unvollständige Sätze: Ottos *s'embrasser* (Zeile 51) stellt den einzigen unvollständigen Satz in Form einer ein-Wort-Phrase dar.
- Syntaktische Komplexität: Ottos Sätze sind durchwegs parataktischer Natur.
- Semantik: Die Verbalisierung Ottos der Kussmundbewegung und der Imperativ in Zeile 51, der an seinen Informanten gerichtet ist, stellen einen expressiven Ausdruck seiner Emotionalität dar. Weiters spricht er in einem sehr klaren Französisch, welches deshalb als *français standard* eingeordnet werden kann.

Sprechakttheorie

In diesem Fall sind es Ottos Aussagen, welche anhand der Theorie der Sprechakte analysiert werden sollten. Ottos Ziel ist es, die Informationen aus dem Mitschüler zu locken. Demnach sind der illokutionäre Akt und auch die erwünschte perlokutionäre Wirkung das Herauslocken dieser Information aus seinem Freund. Diese erwünschte Wirkung wird auch erreicht, da der Mitschüler sein Wissen sofort preisgibt.

8.4. Wiederkehrende Merkmale

In diesem Teil der sprachlichen Analyse werden nun wiederkehrende Merkmale, die in den meisten der gewählten Szenen aller drei Filme präsent sind, zusammengefasst und anhand der im Theorieteil erwähnten Merkmale von Koch und Oesterreicher (1990) kommentiert.

Im Bezug auf Gliederungssignale ist deutlich, dass sowohl Anfangs- als auch Schlusssignale angewandt werden, um ein Gespräch logisch aufzubauen. Wie erwartet werden diese, möglicherweise auch durch die Spontaneität eines Nähegesprächs, nicht so oft verwendet wie in schriftlicher Kommunikation oder Distanzdiskursen. Somit wurden einige Situationen auch lediglich auf Grund der offenen Diskursregelung eines Nähediskurses in Form von Pausen, Mimik, Gestik, etc. gegliedert.

Kontaktsignale sind tatsächlich häufig in den Gesprächen vorzufinden. Gerade Sprechersignale sind vorrangig. Neben den verbleibenden Hörersignalen sind auch Signale, die durch non-verbale Kommunikation gesendet werden, zu beobachten und stellen einen Großteil der Signale dar. Wie auch Koch und Oesterreicher feststellen,

können so manche Gliederungssignale auch als Kontaktsignale gewertet werden können und vice versa.

Wie Koch und Oesterreicher (60f) konstatieren, gehören Überbrückungen unabdinglich zum Nähediskurs. In den analysierten Szenen sind vor allem leere Pausen zu beobachten. Lautliche Dehnungen werden eher selten angewandt, doch meinem Empfinden nach besonders dann, wenn hohe Emotionalität oder Unsicherheit mit im Spiel sind.

Wie Koch und Oesterreicher (66) feststellen, sind Interjektionen meist onomatopoetischer Art. Dies zeigt sich auch in den analysierten Textausschnitten. Vor allem die Onomatopöien *oh* und *bah* werden gerne ausgesprochen.

Zur Kohärenz ist zu sagen, dass auf Grund des ganzen jeweiligen Filmes jeder einzelne Textausschnitt im Gesamtkonzept kohärent ist. Sollten Ausschnitte in sich etwas inkohärent wirken, wird dies in den meisten Fällen durch den gemeinsamen situativen Kontext und den Wissenskontext ausgeglichen. Weiters wurde in so mancher Szene auch mit non-verbaler Kommunikation Kohärenz geschaffen. Parasprachliche Merkmale wurden sehr selten im Bezug auf Kohärenz angewandt. Weiters basieren zwei Gespräche auf einem Frage-Antwort-Schema, welches die Thema-Rhema-Abfolge, wie sie im Schriftlichen üblich ist, fördert.

Das Entstehen unvollständiger Sätze ist im spontanen Nähediskurs natürlich. Somit traten auch in den analysierten Szenen einige Unvollständigkeiten auf. Wie Koch und Oesterreicher (88) jedoch feststellten, ist in Nähegesprächen die semantische Bedeutung für das Verständnis ausschlaggebender als die syntaktische Richtigkeit. Diese Feststellung kann anhand der analysierten Unvollständigkeiten bestätigt werden.

Im Bezug auf syntaktische Komplexität ist in allen Textausschnitten zu beobachten, dass ausschließlich Parataxen gebildet werden, wenn nicht eine Hervorhebung oder eine Satzsegmentierung zum Ausdruck expressiver Emotionalität verwendet wird. Da meist nur in einzelnen oder aneinander gereihten Parataxen gesprochen wurde, können keine Schlüsse über das "polyvalente *que*" (Koch und Oesterreicher 99) und

die Satzstellung bei der Verwendung von Hypotaxen (Koch und Oesterreicher 98) gezogen werden.

Im Bezug auf die genannten Sprachregister ist zu sagen, dass der Großteil aller Szenen dem *français standard* entsprechen. Es existieren bloß zwei Textausschnitte in *Dans Paris* (2006), nämlich die Situationen 2 und 3, welche dem *français familier* zugeordnet werden können. Wie schon bei der Analyse selbst bemerkt, wird kaum Sexvokabular ausgesprochen, sondern wird es mit alltäglichen Worten beschrieben.

Weiters ist auf der semantischen Ebene zu bemerken, dass gerade in stark emotionalen Situationen Sprachfiguren zur besseren Expressivität verwendet werden. So finden sich in den gewählten Beispielen zwei Hyperbeln und jeweils eine Metonymie und eine Metapher.

Koch und Oesterreichers (147) Feststellung bestätigend, wird die *liaison consonantique* durchwegs in allen Gesprächen realisiert. Weiters wurde einmal aus Emotionalität auch ein Verschlucken eines Konsonanten deutlich.

Die meisten Feststellungen von Koch und Oesterreicher im Bezug auf grammatikalische Phänomene in der Nähesprache fanden ihre Anwendung in den analysierten Szenen. So ist eine durchgehende Verwendung der Intonationsfrage, sowie des *ça* und des postverbialen *pas* zu beobachten. Bezogen auf ihre Feststellungen über die Veränderung der Tempi, können keine genauen Schlüsse gezogen werden, da meist im Präsens gesprochen wird und aus der geringen Anwendung von Vergangenheit und Futur keine reliable Analyse getätigt werden kann.

9. Konklusio

In dieser Arbeit wurden die Werke des Christophe Honoré auf film- und sprachwissenschaftlicher Basis analysiert, sowie auch Honoré selbst wurde einer Analyse im Bezug auf das Genre des Autorenfilms unterzogen.

Im Genre des Autorenfilms hat, wie in der Erläuterung erwähnt, ein Paradigmenwechsel zwischen traditionellem Autorenkino und dem heutigen

Autorenkino stattgefunden. Das neue Autorenkino, dessen Existenz aufgrund aufstrebender Autorenfilmer gewahrt ist, scheint offener als das traditionelle Autorenkino zu sein und bedient sich neu errungener Techniken und anderer Thematiken. So wird das Autorenkino der Gegenwart als realitätsnahes und emotionales Kino gesehen. Die sechs Merkmale des gegenwärtigen Autorenfilms nach Mioc treffen eindeutig auf Honoré zu und lassen somit feststellen, dass Christophe Honoré zu den Autorenfilmern seiner Zeit gezählt werden kann. Die Schwerpunkte der Verarbeitung eines menschlichen Verlustes sowie auch der Einbindung homosexueller Erfahrungen und Probelme können als seine persönliche Signatur gesehen werden, die sich durchwegs durch seine Werke zieht. Trotz der vermeintlichen Beschränkung seines Schaffens auf diese beiden Schwerpunkte, gleichen sich Honorés Filme kaum: Er legt Wert auf unterschiedlichste Situationen und Charaktere, wie auch auf die Variation der filmischen Genres. So entspricht auch so manches Werk, das nach der Pariser Trilogie entstanden ist, seinem "Attribut Auteur", präsentiert den Zusehern aber dennoch neue Denkaufgaben und Situationen und lässt somit auf weitere Autorenfilme aus seiner Feder hoffen.

Bezüglich der Analyse der Konstruktion der Sexualität ist es interessant zu bemerken, dass nur 4 der 14 gewählten Szenen zur Analyse der Schaulust auch in der Analyse der Sprache wiederkehren. Dies zeigt, dass Honorés Filme zwar gefüllt mit sexuellen Anspielungen und Anregungen sind, diese sich aber eher auf der non-verbalen Ebene anbahnen und durch diese non-verbalen Handlungen Spannung auch bei den Zusehern erzeugt wird. Zudem ist zu erwähnen, dass die Anzahl an gewählten Szenen für die Analyse der Schaulust eine geringere als die eigentliche Anzahl von nach den Regeln der Schaulust inszenierten Szenen ist. Dies deutet auf eine überwiegende Darstellung von Sexualität im non-verbalen Bereich hin. Diese durch Macht- und Lustverhältnisse erzeugte Sexualität ist aber in keinem Fall eintönig, so werden Mann und Frau zu gleichen Stücken in den Akt der Schaulust miteingebunden.

Trotz des Überwiegens der Konstruktion von Sexualität auf non-verbaler Ebene, sind einige Szenen mit verbal-sprachlichem Einsatz verbunden. Diese sprachlichen Konstruktionen von Sexualität beziehen sich jedoch nicht nur auf Gespräche, die möglicherweise zu sexuellen Handlungen führen, also jene, die zwischen den

Sexualpartnern stattfinden, sondern auch auf jene, die sich auf die Sexualität einer der GesprächspartnerInnen beziehen. Dies bedeutet, dass Sexualität in manchen der gewählten Szenen zwar sprachlich konstruiert wird, diese Diskurse aber keine sexuellen Handlungen nach sich ziehen.

Die gesprochenen Szenen stimmen mit den von Koch und Oesterreicher ausgearbeiteten Merkmalen zur gesprochenen Sprache überein. Vor allem die Simplizität der gesprochenen Sprache kommt in den gewählten Beispielen sehr gut zum Vorschein. Somit konnten, wie im Kapitel 8.4. erwähnt, keine Schlüsse über komplexere Sprachkonstruktionen gezogen werden.

Auch Austins Sprechakte finden ihre Relevanz in der Analyse. Festzustellen ist, dass in jeder der gewählten Szenen zumindest ein Sprechakt mit gewünschter Wirkung geäußert wird. Diese Akte haben meist das Locken und Überzeugen als erwünschte Wirkung, was typisch für das Thema der Sexualität zu sein scheint.

Abschließend ist zu sagen, dass Christophe Honoré und seine drei Werke einer interessanten Analyse unterzogen wurden. Die meisten Erwartungen sind eingetreten. Es ist allerdings erstaunlich, wie wenig speziell sexuell markiertes Vokabular verwendet wird. Dennoch wird Sexualität in den Filmen, ohne plump zu wirken, gelebt, sprachlich konstruiert und niveauvoll dargestellt.

10. Bibliographie

Agar, James N. 2011. "Developing Gay Con/texts in Early Gaël Morel". in: Grandena, Florian and Johnston, Cristina (eds). *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films.* Volume 98, Bern: Peter Lang, 173-192.

Angerer, Marie-Luise. 1999. *body options. Körper.spuren.medien.bilder*. Wien: Turia und Kant.

Armstrong, Nigel. 1998. "La variation sociolinguistique dans le lexique français". *Zeitschrift für romanische Philologie 114*, 462-493.

Aubron, H. 2007. "Connait-on la chanson?" *Cahiers du cinéma* 624(Juni): 29-30.

Austin, John Langshaw. 1972 (1962). *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words).* Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Azoury, Phillipe. 2008."L'ado Honoré". *Libération*, 12.9.2008. <http://www.ecrans.fr/L-ado-Honore,5098.html>, 2.7.2013.

Baudry, Jean-Louis. 1993 (1970). *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. Übersetzung von Zielinki, Siegried und Custance, Gloria*. Wien: Eikon.

Beylie, Claude. 2005. *Une histoire du cinéma français*. Paris: Larousse.

Blanche-Benveniste, Claire. 2003. "La langue parlée" in: Yaguello, Marina (Hrsg). *Le grand livre de la langue française*. Paris: Éditeur du Seuil. 317-344.

Bragagna, Elia. 2013. “Was ist nur mit der LUST los?”. *Der Standard,* Beilage „Gesundheit der Frau“, 8.5.2013, 9.

Braun, Christoph. 2007. *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*. Berlin: Parodos.

Brumme, Jenny. 2005. "Sprechen im Raum. Zur Übersetzung fingierter Mündlichkeit". In: Cichon, Peter; Kremnitz Georg. *Entgrenzungen : für eine Soziologie der Kommunikation; Festschrift für Georg Kremnitz zum 60. Geburtstag.* Wien: Praesens. 239-251.

Cameron, Deborah; Kulick, Don. 2003. *Language and Sexuality*. Cambridge: CUP.

CineClubCaen. La Belle Personne (2008). http://www.cineclubdecaen.com/realisat/honore/bellepersonne.htm, 1.8.2013.

Cohen, Steven; Hawk, Ina Rae. 1993. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge.

Confais, Jean-Paul.2008 (1980). *Grammaire explicative*. Ismaning: Hueber.

Cowie, Elizabeth. 1997. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis.* Chatham: Macmillan.

de Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Dyer, Richard. 1995. *The Matter of Images. Essays on Representations*. London: Routledge.

Felix, Jürgen. 2003. „Autorenkino“ In Felix, Jürgen. *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Theo Bender Verlag.

Foucault, Michel. 1989 (1976). *Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

French, Nicci. 2007 (2005). *Aide-moi*. Paris: Éditions Fleuve Noir.

Giddens, Anthony. 1993. *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Armand Colin.

Hayward, Susan; Vincendeau, Ginette. 2000*. French Film: Texts and Contexts*. second edition. London: Routledge.

Hillier, Jim. 1986. *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press.

Honoré, Christophe. 1998. "La triste moralité du cinéma français*" Cahiers du cinéma* 521(Februar): 5.

Jahraus, Oliver; Neuhaus, Stefan (Hrsg.). 2003. *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Erotik, Ästhetik und Gewalt.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Jameson, Fredric. 1986. „Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“. In Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R (Hrsg.)*. Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbeck b. Hamburg. Rororo, 45-102.

Jeancolas, Jean-Pierre. 2007. *Histoire du cinéma français.* 2e édition refondue. Paris:

Kessler, Frank. 2003. „Filmsemiotik“. In Felix, Jürgen. *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Theo Bender Verlag.

Koch, Gertrud. 1980. "Warum gehen Frauen ins Männerkino" in: Nabakowski, Gislind; et al. *Frauen in der Kunst Band* 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 15-29.

----. 2001. "Netzhautsex - Sehen als Akt" in: Stanitzek, Georg und Voßkamp Wilhelm (Hrsg.) *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: DuMont, 101-110.

Koch, Peter und Oesterreicher, Wulf. 1985. "Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte". *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15-43.

----. 1990. *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch.* Tübingen: Niemeyer.

Kracauer, Siegfried. 1960. "Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit". in Albertseier, Franz Josef (Hrsg). Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam. 2001, 241-255.

Kremnitz, Georg. 1995. *Sprachen in Gesellschaften*. Wien: Braumüller.

Kress, Gunther. 2010. *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication.* London: Routledge.

Metz, Christian. 1964. "Le cinéma: langue ou langage?" *Communcations* 4: 52-90.

Mioc, Petra. 2000. *Das junge französische Kino: zwischen Traum und Alltag.* St. Augustin: Michael Itschert, Gardez! Verlag.

Muller, Charles. 1970. "Sur les emplois personnels de l'indéfini on". *Revue de linguistique romane* 34, 48-55.

Mulvey, Laura. 1973. „Visuelle Lust und narratives Kino“. in Albertsmeier, Franz Josef (Hrsg). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. 2001, 389-408.

Nasio, Juan-David. 1999. *Hauptbegriffe der Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant.

Osthus, Dietmar. 2012. "Amateur-Lexikographie im französischen Sprachraum" in Calderón, Marietta; Marko Georg (Hrsg). *Let's talk about (Texts about) Sex*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 321-340.

Peirce, Charles Sanders. 1983. *Phänomen und Logik der Zeichen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Peters, Jan Marie. 1962. „Die Struktur der Filmsprache“. in Albertsmeier, Franz Josef (Hrsg). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. 2001, 371-388.

Pidduck, Julianne. 2011. "The Visible and the Sayable: The Moment and Conditions of Hypervisibility". in: Grandena, Florian and Johnston, Cristina (eds). *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films.* Volume 98, Bern: Peter Lang, 9-40.

Robnik, Drehli. 2003. „Körper-Erfahrungen und Film-Phenomänologie“. In Felix, Jürgen (Hrsg). *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Theo Bender Verlag, 246-281.

Scheugl, Hans. 1974. Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol. München: Carl Hanser Verlag.

Searle, John R. 1969. *Speech Acts*. Cambridge: CUP.

"sexual." The Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford UP. <http://oxforddictionaries.com/definition/english/sexual?q=sexual>, 4.10.2013.

Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge.

Söll, Ludwig. 1974. *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Tarr, Carrie; Rollet, Brigitte. 2001. *Cinema and the Second Sex. Women’s Filmmaking in France in the 1980s and 1990s.* New York: Continuum.

Vanderschelden, Isabelle. 2010. "'The beautiful people' of Christophe Honoré: New Wave legacies and new directions in French auteur cinema". *Studies in European Cinema* 7(2): 135-148.

Weinbacher, Simone. 2006. "Das französische Autorinnenkino der 90er Jahre: Geschlechterverhältnisse, Frauenfiguren und Sexualität anhand von "Border Line" von Daniele Dubroux, "On avoir (ou pas) von Laetitia Masson, "La nouvelle Eve" von Catherine Corsini, "Romance" von Catharine Breillat und "La captive" von Chantal Akerman". Diplomarbeit Universität Wien.

10.1. Filmographie

Honoré Christophe. 2006. *Dans Paris.* Frankreich.

----. 2007. *Les Chansons d'amour.* Frankreich.

----. 2008. *La Belle Personne*. Frankreich.

n.b. jegliche Transkripte der Filme wurden selbst erstellt.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: illokutionäre und perlokutionäre Verben (Austin 147) 43/44

Abbildungsverzeichnis

Abbildung	Titel inkl. Quelle	Seite
Abbildung 1	*Dans Paris* (2006), Minute 16:50	54
Abbildung 2	*Dans Paris* (2006), Minute 17:18	54
Abbildung 3	*Dans Paris* (2006), Minute 21:00f	55
Abbildung 4	*Dans Paris* (2006), Minute 26:39	55
Abbildung 5	*Dans Paris* (2006), Minute 35:57	55
Abbildung 6	*Dans Paris* (2006), Minute 54:48	56
Abbildung 7	*Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 9:46	56
Abbildung 8	*Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 11:42	57
Abbildung 9	*Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 1:17:41	58
Abbildung 10	*Les Chansons d'Amour* (2007), Minute 1:29:26	58
Abbildung 11	*La Belle Personne* (2008), Minute 11:25	59
Abbildung 12	*La Belle Personne* (2008), Minute 34:32	59
Abbildung 13	*La Belle Personne* (2008), Minute 53:40	60
Abbildung 14	*La Belle Personne* (2008), Minute 1:08:55	60
Abbildung 15	*La Belle Personne* (2008), Minute 1:15:13	61
Abbildung 16	*La Belle Personne* (2008), Minute 1:15:17	61

11. Abstract

Die sogenannte Pariser Trilogie von Christophe Honoré, bestehend aus *Dans Paris* (2006), *Les Chansons d'Amour* (2007) und *La Belle Personne* (2008), ist die Basis dieser Arbeit. Trotz seiner erst kurzen Schaffensphase werden einige Filme Honorés schon zum Autorenkino der Gegenwart gezählt. Da diese Einteilung ins Autorenkino eine Relevanz seiner Filme mit sich bringt, werden zur Einbettung und wissenschaftlichen Fundierung dieser Arbeit, Honoré und die Pariser Trilogie einer Analyse unterstellt, welche diese Einteilung überprüfen soll. Mit dem positiven Ergebnis dieser Analyse als Ausgangspunkt werden im Folgenden analytisch wichtige Theorien zur Sexualität im Film und zur gesprochenen Sprache besprochen. Diese zweigliedrige Analyse ist von Nöten, da Filme "multimodal" sind (Kress 33), d.h. dass sie aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt sind, die Bedeutung schaffen. Diese Elemente sind zum Beispiel Sprache, Bild und Farbe. Somit kann die Gesamtheit von Sexualität nur anhand der zweiteiligen Analyse erfasst werden.

Im Bezug auf die Sexualität und die Filmwissenschaft nehmen Foucault und seine Repressionstheorie, die von Macht als Voraussetzung für Lust spricht, und Mulvey mit ihrer Theorie zur Schaulust eine bedeutende Position ein. Foucaults Theorien sind die Basis für das Verstehen unserer sexuellen Entwicklung und ihres Entstehens. Mulveys Theorie hingegen münzt Freuds Skopophilie und Lacans Identifikationsbildung im Spiegelstadium auf die Kinosituation um und macht den männlichen Zuseher somit zum Voyeur oder zum sich mit einem idealen Charakter Identifizierenden. Anhand dieser Theorien als Grundlage werden verschiedenste Szenen aus den drei gewählten Werken analysiert. Diese Analyse zeigt jedoch im Gegensatz zum in der Theorie behauptet einzig möglichen Schaulustigen, den Mann, auch Frauen als Machthaberinnen und Voyeurinnen.

Die Analyse der gesprochenen Sprache stützt sich hauptsächlich auf die Merkmale der gesprochenen französischen Sprache nach Koch und Oesterreicher. Es ist jedoch zu bemerken, dass bei der gesprochenen Sprache in den Filmen davon ausgegangen wird, dass diese realer Nähesprache entspricht und kein oralisiertes Filmskript darstellt, da die Analyse sonst zwecklos wäre. Daher ist auch die Feststellung zu treffen, dass die genannten Merkmale, sofern diese Konstruktionen

in den gewählten Szenen angewandt wurden, zutreffen. Besonders erstaunlich war zudem, dass in den Dialogen kaum sexuell markiertes Vokabular angewandt wurde.

12. Résumé en langue française

Cette thèse relate de la construction de la sexualité dans certaines œuvres de Christophe Honoré qui sont connues comme trilogie Parisienne, *Dans Paris* (2006), *Les Chansons d'amour* (2007) et *La Belle Personne* (2008). Certaines œuvres d'Honoré sont déjà classifiées comme films d'auteurs bien que sa carrière comme réalisateur ne dure que 13 ans. Pour cette raison ses films peuvent être intéressants d'une analyse scientifique. Par conséquent, la thèse contient une présentation du genre du film d'auteur et de Christophe Honoré en ce qui concerne sa classification dans ce genre.

Le film d'auteur et Christophe Honoré

Le film d'auteur s'est développé dans les années 50 en France. Les réalisateurs principaux de ce genre étaient Godard et Truffaut. Cette époque filmique est aussi connue comme *nouvelle vague*. Les auteurs-réalisateurs de cette époque refusaient de produire du cinéma commercial, c'est-à-dire que le film doit être une pièce d'art et pas un produit de commerce. Pour produire un tel produit d'art à succès, il était important de créer une œuvre avec un aspect personnel. Cet aspect personnel s'appelle 'la signature' ou 'attribut auteur'. Cela veut dire que le spectateur peut reconnaître le metteur en scène d'un film grâce à certains attributs qui sont définitivement assignables à un certain réalisateur. Ces 'attributs auteurs' contiennent souvent des expériences du réalisateur, c'est-à-dire que ce sont des éléments autobiographiques, qui montrent aussi la vision du monde personnel du metteur en scène. Ainsi, le genre du film auteur voulait gagner l'enthousiasme des spectateurs non seulement par la mise en place de la technique filmique, mais encore par la signature personnelle du réalisateur.

Comme les provenances de ce genre datent des années 1950, on se demande si le film auteur existe encore. Les théoriciens disent oui, mais il y a eu certains changements jusqu'à aujourd'hui. On dit que le film auteur d'aujourd'hui ressemble au film auteur d'origine en ce qui concerne la signature par exemple, mais les sujets traités ont changés. Beylie (257), par exemple, constate que le film auteur des

années 50 a favorisé les sujets socio-politiques, alors que les réalisateurs d'aujourd'hui font attention aux problèmes individuels du quotidien enrobé dans un récit d'amour. Mioc a developpé des critères pour pouvoir définir des films modernes comme cinéma auteur, qu'elle appelle le *jeune cinéma*. Parmi ces critères on trouve la tristesse de Paris, l'implication des séquences à grand plan, la chronologie dans le récit, grâce à laquelle le spectateur peut observer le développement du personnage principal, le réalisme, l'expression physique et les acteurs revenants.

En analysant la trilogie Parisienne de Christophe Honoré il est évident que ces trois films peuvent être classifiés comme films auteurs. D'un côté on voit la signature de Christophe Honoré qui se compose de deux sujets principaux, la perte d'une personne aimée et l'homosexualité. Les deux sujets sont autobiographiques puisque le père d'Honoré est mort à l'âge de 15 ans et qu'il est homosexuel lui-même. C'est tout de même la sexualité en général, hétérosexuelle et homosexuelle, qui sera analysée, parce que les caractères principaux des œuvres s'essayent à de nouvelles expériences sexuelles, bien qu'ils aient beaucoup d'autres problèmes à resoudre.

D'un autre côté, les trois œuvres d'Honoré s'avèrent correctes en ce qui concerne les critères de Mioc. La tristesse de Paris est visible dans les trois films parce qu'ils jouent dans un Paris hivernal et montrent le quotidien de la vie dans la capitale. Honoré utilise aussi la chronologie et la séquence à grand plan dans chaque œuvre. Comme les œuvres montrent Paris dans sa tristesse et les personnages au quotidien, les films semblent être réels. Le critère le plus marquant chez Honoré, cependant, sont les acteurs revenants. Louis Garrel est la vedette des films d'Honoré et joue le premier rôle dans environ sept films. De plus, Grégoire Leprince-Ringuet, Chiara Mastroianni et Alice Butaud sont des acteurs traditionels de Christophe Honoré. Honoré fonde son choix en disant que ces acteurs "parlent de [leur] temps" et c'est pour cela qu'ils peuvent bien inspirer les sentiments des personnages des films (Vanderschelden 140). Toutes ces constatations nous permettent de conclure que la trilogie Parisienne et la création d'Honoré correspondent aux critères du jeune cinéma et aux traits du film d'auteur traditionel.

La communication et l'expression dans le medium du film

Pour pouvoir analyser la sexualité dans les films nommés, il est important de comprendre l'art du film en lui-même. C'est-à-dire qu'il faut voir que le film est un medium qui représente la réalité et qui est le reflet de la société. Pour pouvoir évaluer tous les détails, donc la signification et l'impact du film, qui ont été mis en place par le metteur en scène, Kress (1) voit l'importance de saluer le film comme "multimodal". Il parle de trois modes qui sont applicables dans l'analyse des différentes situations communicatives. Les modes sont (1) la langue ou l'écriture, (2) l'image et (3) la couleur (Kress 1). Kress (8/19) note quand même que ces modes diffèrent selon les cultures et qu'ils peuvent être compris différemment par des membres d'une autre culture. Dans mon analyse, je veux bien appliquer cette pensée multimodale puisque la sexualité n'est pas communiquée que par la langue, mais aussi par les moyens physiques. C'est-à-dire qu'avec une analyse multimodale seulement on peut obtenir un aperçu général de la sexualité dans les œuvres.

La sexualité et la filmologie

L'aspect premier de mon analyse multimodale se compose ainsi de la déconstruction de la sexualité en général et des théories filmiques qui concernent la relation entre l'image et le spectateur.

Pour la déconstruction de la sexualité, mes hypothèses se refèrent à la théorie de Foucault. Foucault (28) a pour opinion que la sexualité a gagné en importance grâce aux discours. Dans son livre il commence à l'âge victorien quand la sexualité était quelque chose d'interdit, néanmoins chacun la connaissait (Foucault 11). Par la clandestinité, il était possible de réguler la sexualité avec autorité (Foucault 11). C'est-à-dire que les érudits, qui ont eu accès aux livres, pouvaient exercer du pouvoir sur les couches sans éducation. De ce fait, on a présenté des 'vérités' au peuple qui a cru ces mensonges (Foucault 64). Tout cela a abouti à des divergences sur la sexualité naturelle et aux hérésies concernant certaines pratiques et tendances (Foucault 70). Ce comportement clandestin ainsi que le pouvoir sont, cependant, importants pour créer le désir. Foucault juge que le pouvoir est nécessaire pour le désir, soit le désir d'exercer de l'autorité, soit le désir de s'enfuir de ce pouvoir.

Également aujourd'hui, Foucault (34) parle de la sexualité et du désir comme phénomène lié au pouvoir puisque les hommes de pouvoir s'intéressent à une augmentation des discours pour pouvoir obtenir des aperçus de la société. Grâce à ces aperçus les hommes de pouvoir peuvent réguler la société, par exemple par la régulation du taux de natalité. Giddens (38) note cependant que depuis la révolution sexuelle, la sexualité est devenue la propriété de chaque individu. Par ailleurs, Foucault (115) constate qu'aujourd'hui le pouvoir ne vient plus de l'élite mais des familles à faible éducation dans la société.

J'ai pris le pouvoir et le désir comme point de départ pour la théorie filmique qui concerne la relation entre l'image et le spectateur. Selon de Lauretis (38) le cinéma et le film sont une "imaging machine" qui produit des images réelles et des images stéréotypées des deux sexes. Le metteur en scène crée une réalité à l'écran qui peut également devenir la réalité pour le spectateur. Mais comment est-il possible de fuir la réalité à cause d'un film? La reponse est la curiosité.

Laura Mulvey a marqué la notion de la curiosité en basant sa théorie sur les théories de la construction d'identité de Lacan et les relations de désir selon Freud. La construction d'identité de Lacan s'appuye sur la pensée que la première fois que l’on s'identifie a lieu devant un miroir. Pour rapporter sa théorie à la situation filmique, il faut voir l'écran comme miroir et ainsi le spectateur peut s'identifier à un personnage du film qui correspond à ses idéaux.

L'hypothèse de Freud se concentre sur la scopophilie qu'il définit comme la base du sentiment du désir chez le spectateur. Cela veut dire que le spectateur ressent du désir quand il semble être l'observateur clandestin des personnages dans la représentation filmique. Comme ça, il transforme le personnage en objet et se sent comme le sujet qui possède du pouvoir.

Les deux thèses ensemble décrivent la construction du désir du spectateur par le film. Soit il s'identifie à un personnage qui est l'exemple par excellence ou peut être dans la position d'exercer de l'autorité, soit il possède assez de pouvoir pour faire du personnage à désir un objet.

Il est frappant que la théorie de Mulvey ne parle que des spectateurs. C'est-à-dire que ce sont seulement des hommes qui peuvent exercer ce pouvoir et qui peuvent faire d'une femme un objet à désir et que les femmes se trouvent toujours dans la position d'être observées, mais pas dans la position du voyeur. Il y a certaines voix qui confirment cette théorie au travers de l'ordre patriarcal de notre société, du passivisme de la femme et de la virilité de l'homme. Des théoriciens plus modernes, cependant, installent le doute quant à cette supposition et cette généralisation des sexes en revendiquant qu'il faut voir les deux sexes comme interdépendants. Ainsi, l'homme et sa sexualité sont dépendants du caractère de la femme et de la situation dans laquelle les deux se trouvent et vice-versa. Cette interdépendance et différence selon les situations sont visibles dans les scènes de la curiosité que j'ai choisies pour mon analyse. On voit que ce ne sont pas seulement les personnages féminins dans le film qui sont capables d'exercer du pouvoir sur leurs partenaires masculins, mais aussi qu'il y a des moments dans la curiosité qui sont produits pour des spectatrices.

La langue dans le film et la langue parlée

Certains théoriciens regardent la langue filmique comme une spécialité, du fait qu'elle se compose de la langue parlée et des images en mouvement qui aident à la compréhension du film. C'est-à-dire que dans le film il y a aussi des images qui sont employées à la place des mots. Ainsi, Kress (59) définit la langue filmique comme langue visuelle. Kessler (109) dépasse même les bornes en disant que la langue filmique est universellement compréhensible. Malgré la combinaison de la langue et des images il faut quand même garder à l'esprit que chaque production est marquée par des traits socio-culturels et qu'un spectateur d'un autre foyer culturel peut concevoir cette combinaison différemment vu que c'est le rôle du spectateur de formuler l'image et de spécifier le message (Peters 373).

Au sein de chaque culture, cependant, il y a certains symboles qui sont utilisés dans les films pour représenter une certaine chose (Dyer 89). Ici, Dyer (89) parle de symboles fixes pour la sexualité feminine et masculine. Alors que la sexualité de l'homme est souvent réduite à son penis et est représentée par des symboles qui désignent la verge, la sexualité de la femme est plus douce dans sa scènographie comme souvent, les parties érotiques de la femme étant montrées.

Avant d'analyser la langue parlée, il faut d'abord déterminer s'il s'agit d'une conversation de proximité ou à distance. Selon Koch et Oesterreicher (10) on peut distinguer les deux selon les contextes mutuels des locuteurs. Comme l'analyse se concentre sur la sexualité il est évident qu'il s'agit de conversations de proximité étant donné que les locuteurs ont une relation privée qui s'exprime par les points communs dans des contextes de situation, individuels, généraux, non-verbaux et para-verbaux.

La deuxième partie de l'analyse multimodale est ainsi l'interprétation de la langue parlée. Toutes les hypothèses se basent sur les théories de Koch et Oesterreicher sur la langue parlée en général et le français parlé. Pour pouvoir intégrer la notion de l'image continue, cette analyse contient aussi le langage non-verbal. De plus, l'analyse ne se concentre que sur les entretiens qui mènent aux actes sexuels mais aussi sur les conversations dans lesquelles il s'agit de la sexualité d'un des personnages qui parle.

Quand on parle des films, cependant, il se pose la question de savoir, s'il est possible d'analyser la langue dans le film avec les théories de la langue parlée en réalité puisque les énonciations du film proviennent d'un script qui est plus ou moins précisément parlé. Toutefois, pour pouvoir analyser la langue dans un film il faut partir du principe que la langue dans le film ressemble à la langue parlée en réalité ou bien à une conversation de proximité avec tous les aspects mentionnés d'abord.

Koch et Oesterreicher (1990) ont élaboré des aspects de la langue parlée. Tous ces aspects, qui seront discutés, sont utilisés pour l'analyse des scènes choisies des films.

Selon Koch et Oesterreicher (51f) il y a aussi dans la langue parlée des signes de division. C'est-à-dire que ces signes organisent la structure d'une conversation. Ils montrent quand un discours commence ou termine. C'est pour cela qu'on fait la différence entre les signes de début ("*et, mais, alors, ou/ouais, eh bien, écoute, tu sais/tu vois*") et les signes finaux ("*non, n'est-ce pas, hein, quoi, tu sais*"; Koch et Oesterreicher 54). On dit aussi que ces signes ne sont pas utilisés trop souvent dans les conversations de proximité. Cette thèse s'est avérée correcte dans l'analyse des

films. Les conversations ont souvent été réglées par les pauses, la mimique et la gestualité.

Liés aux signes de division sont les signes de contact (Koch et Oesterreicher 57f). Ils servent à maintenir une conversation. Ainsi on fait la distinction entre les signes du locuteur qui ressemblent aux signes de division, et les signes de l'interlocuteur, qui se réalisent par exemple par "*hm, oui/ouais, d'accord, voilà, c'est vrai*", etc. (Koch et Oesterreicher 58). Dans l'analyse des œuvres, on a pu remarquer que les signes du locuteur sont prioritaires, et que les interlocuteurs ont souvent montré leur participation au discours avec la communication non-verbale. De plus, il s'est avéré correct que les signes du locuteur ressemblent aux signes de division.

Un autre aspect important de la langue parlée, c'est le phénomène d'hésitation qui résulte de la spontanéité du discours de proximité (Koch et Oesterreicher 60f). Ces hésitations sont réalisées par les pauses, les répétitions et les allongements phonétiques. La plupart des hésitations dans les films sont des pauses, les allongements phonétiques ont été utilisés lorsque beaucoup d'émotion était retranscrite dans la situation.

L'aspect suivant intègre les interjections qui sont employées dans des situations où les locuteurs veulent exprimer des sentiments (Koch et Oesterreicher 64f). Ces interjections composent souvent d’onomatopées ce qui se produit aussi dans les scènes analysées.

Selon Koch et Oesterreicher (73f), la cohérence est un point spécial de la langue parlée comme la suite de thème-rhème n'est pas respectée d'ordinaire. C'est-à-dire que dans un discours de proximité le locuteur articule souvent la nouvelle, qui est subjectivement plus important, avant l'information connue. Tout de même, les correspondants comprennent tout puisqu’ils partagent le même contexte général et de situation et appliquent de la communication non-verbale. Toutes ces suggestions sont valables pour mon analyse.

Koch et Oesterreicher (96f) parlent aussi des particularités dans la syntaxe. En fait, la syntaxe est formée plus facilement que dans la langue écrite, c'est-à-dire qu'on

préfère les parataxes dans la communication verbale. Ils disent qu'il y a aussi un nombre limité d'hypotaxes dans le discours verbal, mais dans mon analyse la présence se restreint aux parataxes avec quelques occurrences des mises en relief. De plus, Koch et Oesterreicher (86f) constatent que des phrases incomplètes sont un signe typique de la langue parlée. Les locuteurs suppriment des parties d'une phrase à cause desquelles la phrase, néanmoins, est compréhensible. On dit que la sémantique et la signification sont plus importantes que la syntaxe (Koch et Oesterreicher 88). Ces constatations sur la syntaxe incomplète peuvent être affirmées en se fondant sur mon analyse.

En ce qui concerne la sémantique, Koch et Oesterreicher (102) constatent que le moindre effort d'énonciation est important pour que la spontanéité du discours puisse être maintenue. Cet effort peut être réalisé par l'utilisation d'un moindre répertoire de mots, qui se disent "*passe-partout*" (Koch et Oesterreicher 104). Curieusement, ce phénomène ne se montre pas dans les films analysés.

De plus, on parle d'une façon de s'exprimer expressivement/affectivement (Koch et Oesterreicher 114f). Cela veut dire que le locuteur joue avec la langue, par exemple avec des figures linguistiques comme la métonymie, l'hyperbole ou la métaphore, pour pouvoir mieux exprimer ses sentiments. Comme il s'agit d'une analyse de la sexualité on peut compter sur l'utilisation de ces figures. En fait, on ne trouve que deux hyperboles, une métonymie et une métaphore dans les scènes analysées.

Quand on analyse la sémantique il faut aussi faire attention aux registres de langue, qui se divisent en *français standard* (ou *cultivé*), *familier* et *vulgaire* (Koch et Oesterreicher 149). En parlant de la sexualité il est possible que les locuteurs utilisent certains expressions qui sont classifiées comme *français familier* ou *vulgaire*, mais en fait, dans les scènes observées on ne peut remarquer que deux situations dans lesquelles la langue ne correspond pas au standard. De plus, il est remarquable que dans la plupart des scènes choisies les personnages parlent de la sexualité sans employer des mots classifiés comme vocabulaire sexuel.

Un aspect typiquement français est la liaison consonantique (Koch et Oesterreicher 147). Les théoriciens constatent que dans le *français standard*, la liaison

consonantique est réalisée dans tous les cas. Dans les films aussi, la liaison représente une déterminante continue.

Le dernier aspect de Koch et Oesterreicher (150f) est la grammaire. En résumé, la grammaire apprend une simplification dans le discours de proximité, par exemple ce sont les temps composés qui remplacent les temps simples (Koch et Oesterreicher 150/156). De plus, la question d'inversion est remplacée par la question d'intonation (Koch et Oesterreicher 150). Avec la négation et le mot *cela*, la langue rencontre aussi une économie. C'est ainsi que *cela* est abrégé avec *ça* et le *ne pas* dans la négation est seulement composée du *pas* post-verbal (Koch et Oesterreicher 153/157). Les aspects de la grammaire sont parfaitement écoulés dans les films, de là il ne faut nier aucun critère selon Koch et Oesterreicher.

Par rapport à la langue parlée, j'ai aussi fait une analyse selon les actes de langages d'Austin. Austin (107/110) pense qu'un locuteur agit en parlant, d'où le nom des actes de langage. Austin fait la différence entre (1) l'acte locutoire, qui constitue l'acte entier de parler (Austin 110f), (2) l'acte illocutoire, qui constitue l'acte qu'on mène avec l'acte locutoire ayant des conséquences (Austin 114f), et (3) l'acte perlocutoire qui constitue la conséquence de l'acte illocutoire. Par exemple, quand on demande quelque chose dans l'acte illocutoire, on souhaite au travers de cette demande déclencher un effet.Que l'interlocuteur comprenne cette demande et reçoive bien l'effet escompté dépend uniquement de l'interlocuteur lui-même. C'est-à-dire que ce depend de l'interlocteur si l'acte perlocutoire sera accompli.

Cette théorie semble intéressante pour l'analyse de la sexualité, parce qu'en parlant de ce thème discret, la plupart de personnes veut atteindre un but: l'acte sexuel, un baiser, une affection. C'est la raison pour laquelle, j'ai intégré cette théorie dans mon analyse pour voir quelles actions souhaitées se retrouvent en tête du locuteur. Il est difficile d'affirmer des résultats, mais on peut dire qu'il existe des énonciations selon les critères d'Austin dans chaque scène choisie et que la plupart des actions souhaitées sont de 'convaincre' et 'ferrer' l'interlocuteur. Tout cela semble typique pour la thématique de la sexualité.

Conclusion

Il est visible que cette thèse se compose de plusieurs parties de théorie et d'analyse. Premièrement Christophe Honoré et ses œuvres ont été soumis à une analyse qui a montré que le metteur en scène encore jeune dans sa création artistique réalise des films qui peuvent être classés comme des œuvres de sa plume et qui comportent des éléments spéciaux, comme la tristesse de Paris, les acteurs revenants, etc. Tout cela présente Honoré comme réalisateur qui peut être compté parmi les metteurs en scène-auteurs, une qualification à héritage très grand.

Quand même, l'attention principale se trouve sur l'analyse filmique et linguistique des trois films choisis. Pour l'analyse de la curiosité, le voyeurisme, j'ai choisi quatorze scènes. En fait, il est intéressant que seulement quatre des quatorze scènes choisies dans l'analyse du voyeurisme sont aussi représentées dans l'analyse linguistique. Cela indique que les films d'Honoré sont pleins d'allusions et d'instigations sexuelles qui ont lieu principalement au niveau non-verbal, c'est-à-dire au niveau des images. De plus, les moments de la sexualité 'parlée' sont moins fréquents que les situations de la sexualité qui est créée avec la mimique et la gestualité. Ce fait semble monotone, mais Honoré essaye d'employer des situations sexuelles pour les hommes et les femmes dans un équilibre pour que les deux sexes puissent rêver dans ses œuvres.

Malgré le fait que la construction de la sexualité soit majoritaire au niveau non-verbal, il y a plusieurs scènes qui utilisent la langue parlée pour créer des moments érotiques. Ces énonciations verbales ne se refèrent qu'aux entretiens qui, probablement, mènent aux actes sexuels, donc aux entretiens entre les partenaires sexuels, mais aussi aux conversations qui se concentrent sur la sexualité d'un des correspondants. C'est-à-dire que la sexualité est construite au niveau linguistique dans certaines situations analysées, mais que ces conversations ne déchaînent pas d'actes sexuels.

En résumé, l'analyse des œuvres de Christophe Honoré était intéressante sur plusieurs aspects. D'un part, la plupart des attentes se sont réalisées, mais il est surpenant que les personnages n'aient pas utilisé du vocabulaire sexuel pour parler

de sexe. Comme spectateur on peut quand même sentir la sexualité qui est donc construite au niveau des images et de la langue de bon goût sans avoir l'air vulgaire.

DANIELA LATSCH
E-Mail: d.latsch@gmx.at

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdatum	18. November 1989
Geburtsort	Linz
Staatsangehörigkeit	Österreich
Familienstand	Ledig

Schulausbildung

2009 -	Universität Wien, Englisch und Französisch auf Lehramt
2004 – 2009	HAK Linz Rudigierstraße, Fachrichtung International Business
2000 – 2004	Khevenhüller Gymnasium Linz
1996 - 2000	VS8 Goetheschule Linz

Zusatzqualifikationen

Sprachkenntnisse	Deutsch (Muttersprache) Englisch Französisch Spanisch (Grundkenntnisse)
EDV-Kenntnisse	MS Office SAP Foundation Basiskurs

Arbeitserfahrung in verschiedenen Bereichen

Nach Praktika in verschiedenen Bereichen einer lokalen Linzer Bank und der Arbeit in einem Meinungsforschungsinstitut während meiner Schulzeit, habe ich mich dazu entschieden, mehr Zeit mit Sprache und Menschen, als mit Zahlen und Fakten verbringen zu wollen.

Daher erschien das Lehramtsstudium für Englisch und Französisch nahezu perfekt für diesen Vorsatz. Während des Studiums habe ich in den Bibliotheken der Stadt Wien und bei meinen Nachhilfeschülern die Möglichkeit gehabt, mit Jugendlichen zusammenzuarbeiten. Dank des Lehrermangels, kann ich nun schon seit Mai 2013 meine Tätigkeit als Lehrerin an einer Wiener HTL ausüben.