

:ARTIKEL:

Pornokratie

Film und Philosophie im Werk von Catherine Breillat

Von Anne Burkhardt



1.

Catherine Breillat wurde am 13. Juli 1948 in Bressuire (Südwest-Frankreich) geboren. (1) Sie wuchs in einem kleinbürgerlichen Elternhaus auf, wo sie eine strenge Erziehung zu tugendhaftem, moralischem Verhalten erfährt. Während der Pubertät begegnen die Eltern ihr mit Misstrauen und versuchen sie von allen Versuchungen fernzuhalten. (2) Die Unterdrückung ihrer eigenen Sexualität, die aus dieser Erziehung resultierte, beeinflusste maßgeblich Breillats spätere Haltung zum Umgang mit Sexualität sowie ihr filmisches Schaffen:

"[...] J'ai intégré la haine et la honte que l'on m'a inculquées à un âge où on est si faible, alors que le désir sexuel est légitime." (3) Breillat zeigt sich schon als Kind begeistert vom Film und tritt mit 12 Jahren dem schulischen Cine Club bei, wo sie unter anderem mit Filmen von Ingmar Bergman und Luis Bun?uel vertraut gemacht wird, die sie später als ihre künstlerischen Vorbilder angibt: „[...] Dans les deux premiers films que j'ai regardé, j'avais vue la vraie vie. La vraie n'était pas dans la vie, elle était dans le cinéma. [...] Je

voulais devenir cinéaste pour devenir ce que j'aimais et pour voir le monde que j'aimais.“(4)

Mit 17 Jahren entflieht sie der Enge ihres Elternhauses und zieht nach Paris, wo sie wenig später ihren ersten Roman, *L'homme facile* (1968), veröffentlicht.(5) Dieser enthält bereits einige Grundthemen ihres späteren Filmschaffens (z.B. sexuelle Begierde und die Durchbrechung von Tabus) und wird wegen ausführlicher Schilderungen sexueller Handlungen in Frankreich für Minderjährige verboten. Zwischen 1969 und 1975 veröffentlicht sie drei weitere Romane und das Theaterstück *Les Vêtements de mer* (1971).(6) In den 70-er Jahren beginnt sie, zunächst für andere Regisseure, Drehbücher zu schreiben [z.B. *Bilitis* (1977) für David Hamilton und *Police* (1985) für Maurice Pialat].(7) Des Weiteren ist sie in dieser Experimentierphase ihres Schaffens, die man wohl als ihre Vielseitigste bezeichnen könnte, auch vor der Kamera in einigen Rollen zu sehen. Dabei ist, als bekanntestes Beispiel, der Film *Ultimo tango a Parigi* (1972; R: Bernardo Bertolucci) herauszuheben, in dem sie die Rolle der Mouchette spielt.(8)

Gleichzeitig beginnt Breillat in der Mitte der 70-er Jahre selbst Regie zu führen. Parallel dazu ist sie weiterhin als (Drehbuch-) Autorin für ihre eigenen sowie für fremde Projekte tätig. Während sie in den 70-er und 80-er Jahren noch relativ wenige Filme dreht (nur drei in 12 Jahren), verstärkt sie ihre Produktion in den 90-ern zunehmend (vier Filme). Dieser Trend setzt sich im neuen Jahrtausend fort (bisher sechs Filme in sieben Jahren): Catherine Breillat ist heute – was ihr filmisches Schaffen betrifft - so produktiv wie nie zuvor.(9) Für die Zukunft gibt sie an weiterhin vor allem Filme machen zu wollen. Darüber hinaus plant sie einen philosophischen Essay über die Themen zu schreiben, die sie in ihren Filmen behandelt: „Über das Filmmachen bin ich zur Philosophie gekommen, zur Politik. [...] Über diesen unbewussten Weg, gefangen in der Schizophrenie, eine Frau zu sein. Gleichzeitig stolz darauf und traumatisiert davon.“(10)



2.

Catherine Breillat soll gesagt haben, dass sie eigentlich immer denselben Film machen wolle, nur jedes Mal besser. Bis heute hat sie in 13 Filmen Regie geführt, von denen mindestens zehn

tatsächlich sehr ähnliche thematische Muster aufweisen.(11) Diese lassen sich jedoch bei genauer Betrachtung durchaus näher differenzieren. Im Folgenden soll eine kurze Zusammenfassung der Inhalte der Filme eine Grundlage für nähere Untersuchungen schaffen: (12)

Breillats eigenes Filmschaffen beginnt 1976 mit der Verfilmung ihres Romans *Le Soupirail* (D: *Ein Mädchen*, 2001).(13) *Une vraie jeune fille* - so der französische Verleihtitel des Films - löste in Frankreich, wie schon Breillats erster Roman, einen Skandal aus. *Une vraie jeune fille* wurde zwar ab 18 freigegeben, wurde aber bis ins Jahr 2000, als der Film im Zuge der Mediendiskussion um *Romance* (1999) neu rezipiert wurde, kaum öffentlich gezeigt. (14) Der Film handelt vom sexuellen Erwachen der pubertierenden Alice (Charlotte Alexandra), die sich vor der Starre und Langeweile ihres ländlichen Elternhauses in die intensive Erkundung ihres Körpers flüchtet, sowie dessen Wirkung auf das männliche Geschlecht erprobt. Die daraus resultierende Affäre mit dem Sägewerkarbeiter Jim (Hiram Keller) endet schließlich mit dessen Tod, als Alices Vater ihn bei einem nächtlichen Besuch aus Versehen erschießt. (15)

Breillats nächster Film, *Tapage Nocturne* (1979), greift die Thematik des sexuellen Experimentierens auf, jedoch aus der Perspektive einer reiferen Frau: Solange (Dominique Laffin) lebt mit ihrem Kind und ihrem Partner zusammen. Außerdem hat sie eine Affäre und viele wechselnde Liebhaber. Als sie Bruno (Bertrand Bonvoisin) kennenlernt, begibt sie sich in ein sexuelles und emotionales Abhängigkeitsverhältnis zu ihm, in dem das Wort Liebe jedoch nicht vorkommen darf. "Es ist ein Film über das Verlangen und die Verführung; die Heldin geht bis zu den Grenzen ihres Begehrens. Sie sammelt Erfahrungen, da sich das Begehren schnell erschöpft."(16) Erst 11 Jahre später erscheint *36 Fillette* (1988), in dem Breillat sich wieder ihrem ursprünglichen Grundthema – den ersten sexuellen Erfahrungen eines jungen Mädchens – widmet. Stärker als bei *Une vraie jeune fille* tritt hier der Aspekt des innerlichen Zwiespalts der Protagonistin angesichts des bevorstehenden Verlusts ihrer Unschuld, sowie deren Unfähigkeit, ihre Bedürfnisse richtig einzuschätzen, in den Vordergrund: Einerseits will Lili (Delphine Zentout) unbedingt sexuelle Erfahrungen sammeln und vor ihrem 40-jährigen Verführer Maurice (Etienne Chicot) als reife Frau erscheinen, andererseits schreckt sie jedoch aus Angst und Scham vor diesem Schritt zurück und entzieht sich der prekären Situation. (17) Schließlich schläft sie mit einem - ihr völlig unbedeutenden – Nachbarsjungen vom Campingplatz und hat ihr Ziel (die Entjungferung) erreicht.

Auch der Thriller *Sale comme un ange* (1991) und *Parfait amour!* (1996) haben intensives Begehren und fatale Beziehungen zwischen

Mann und Frau zum Inhalt. In beiden Fällen wird jedoch eher die brutale, todbringende Komponente solcher Verbindungen betont, „geboren aus Betrug, Scham und Gewissensbissen“ (18) oder aus der Enttäuschung über einen geplatzten Traum (19).

Romance (1999) könnte wohl als erster großer Meilenstein in Breillats Werk bezeichnet werden. Erstmals wurde einer ihrer Filme von einer breiten, internationalen Öffentlichkeit diskutiert und teilweise sehr positiv aufgenommen. Außerdem wird die Handlungsstruktur um eine stark metaphorische Ebene bereichert, auf der die wesentlichen Aussagen Breillats thesenhaft transportiert werden. Auf der Bildebene zeichnet sich Romance durch eine stark symbolische Farbdramaturgie sowie durch detailliert ausgestaltete Innenräume aus. (20) Der Plot weist Parallelen zu *Tapage Nocturne* auf. Das sexuelle Ausleben und Ausprobieren der Protagonistin geht hier jedoch mit einem intensiven Erkenntnisprozess einher:

Romance ist die Initiationsreise einer Frau, die durch Experimentieren ihre sexuelle Identität und somit sich selbst findet. Durch das Überwinden innerer Schranken und Tabus - wie z.B. durch die Entdeckung ihres Masochismus in den Fesselspielen mit ihrem Vorgesetzten Robert (François Berléand) - kann sich Marie (Caroline Ducey) von der unbefriedigenden emotionalen Abhängigkeit zu ihrem Partner Paul (Sagamore Stévenin) lösen, den sie schließlich, symbolisch für ihre Befreiung, tötet. Die Geburt ihres Kindes von Paul am Ende des Films kann, ebenfalls symbolisch, als Maries Selbstgeburt angesehen werden. (21) Ein wiederkehrendes Motiv in Romance ist die Darstellung der Zweiteilung der Frau: Marie befindet sich stets im Zwiespalt zwischen ihrem Körper und ihrer Seele, die sie sich nicht als Einheit vorstellen kann: „[...] Ce con ne peut pas appartenir à ce visage.“ (22) Erst durch den Erkenntnisprozess, den sie mit der Erkundung ihrer Sexualität durchschreitet, findet sie zu einem geschlossenen Selbstbild. Des Weiteren werden in Romance die äußeren Erwartungen, die oftmals an Frauen gestellt werden, deren innerem Bedürfnis nach Selbstbestimmung und persönlicher Entfaltung gegenübergestellt: (23) Marie soll für Paul, der sie nur selten anfasst, die bedingungslos liebende Ehefrau und Mutter sein, während bei ihren Liebhabern Paolo (Rocco Siffredi) und Robert ihre eigenen Wünsche und Interessen im Mittelpunkt stehen. Auch hier befindet sich Marie im Zwiespalt: ihre Gefühle und die Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse lassen sich nicht in der Beziehung zu einem Mann vereinigen. Erst am Ende des Films, nachdem sie radikal mit Paul gebrochen und ihr Kind im Beisein Roberts geboren hat, scheint sie für eine zukünftige Liebesbeziehung fähig.

Mit *À ma soeur!* (2001) schließt Breillat an die Thematik von *36 Fillette* an und behandelt abermals die ambivalenten Gefühle junger Mädchen bei ihren ersten sexuellen Erfahrungen sowie das

mangelnde Verständnis und die Hilflosigkeit der Eltern angesichts der Entwicklung ihrer Töchter. Die übergewichtige Anaïs (Anaïs Reboux) und ihre attraktive ältere Schwester Elena (Roxane Mesquida) sind mit ihren Eltern im Urlaub. In einem Strandcafé lernen sie Fernando (Liberio De Rienzo), einen italienischen Jurastudenten, kennen, der sich ein Liebesabenteuer mit der unerfahrenen Elena erhofft. Diese lässt sich, neugierig und verliebt, auf ein nächtliches Treffen in ihrem Schlafzimmer ein, welches sie sich mit Anaïs teilt. Die jüngere Schwester muss nun – gezwungenermaßen - die eindringlichen Verführungs- und Überredungsversuche Fernandos mit anhören und wird schließlich Zeugin, wie er Elena, vorwiegend gegen ihren Willen, entjungfert. Hinterher zeigt sich diese jedoch, vom Wunsch eine gute Liebhaberin zu sein getrieben, Fernando gegenüber noch zugeneigter, und die Beziehung dauert an, bis ihre Mutter von der Intensität des Verhältnisses erfährt und, schockiert über das unsittliche Verhalten ihrer Tochter, die Heimreise anordnet. Auf einem Autobahnrastplatz werden die drei Frauen (der Vater ist schon vorzeitig abgereist) schließlich im Schlaf von einem Frauenschänder überfallen. Dieser tötet Elena und ihre Mutter im Auto und vergewaltigt Anaïs in einem nahe gelegenen Waldstück. Gegenüber den Polizeibeamten, die sie am nächsten Tag lebend auffinden, behauptet Anaïs, sie sei nicht vergewaltigt worden: „Si vous voulez pas me croire, vous ne me croyez pas...“ (24)

Im Vordergrund stehen bei diesem Film zum einen die konfliktreichen familiären Bindungen zwischen Eltern und Töchtern, vor allem aber die Hassliebe der ungleichen Schwestern. Es wird deutlich, dass beide eigentlich ähnliche Bedürfnisse und Wunschvorstellungen bezüglich ihrem 'ersten Mal' und der großen Liebe haben, dass sie aber aufgrund ihrer unterschiedlichen optischen sowie charakterlichen Voraussetzungen einen jeweils eigenen, unterschiedlichen Umgang damit finden. Schlussendlich zerschellen jedoch die Träume beider Schwestern an der unerwartet grausamen Realität. Als bemerkenswertes Detail kann festgehalten werden, dass Anaïs, die in Konkurrenz zu ihrer Schwester zunächst benachteiligt erscheint, letztlich über diese triumphiert: Sie besteht darauf, ihre Vergewaltigung als eigene sexuelle Erfahrung zu werten. Dieses Verhalten könnte sie durchaus von ihrer Schwester übernommen haben, die von Fernando im Grunde auch vergewaltigt wurde. Betrachtet man aber die vorher erklärten Wunschvorstellungen der beiden Mädchen, so kommt man zu dem Schluss, dass Elena ihr Ziel (das 'erste Mal' mit einem Mann zu erleben, der sie wirklich liebt) verfehlt hat, während Anaïs das Ihrige (lieber zuerst mit einem schlafen, der ihr nichts bedeutet) erreicht hat. Breillat bricht so mit der Erwartung des Zuschauers und dessen vorhergehenden Einschätzung der jüngeren Schwester, da

sich Anaïs mit ihrer eigenwilligen Weltsicht selbst aus ihrer Opferrolle befreit. (25)

Noch im selben Jahr wie *À ma soeur!* erscheint *Brève Traversée* (2001). Abermals behandelt Breillat das Thema Verführung, diesmal jedoch aus der umgekehrten Perspektive: Die 30-jährige Alice (Sarah Pratt) lernt auf einer Fährüberfahrt den 16-jährigen Thomas (Gilles Guillain) kennen, erzählt ihm von ihrem angeblichen Leid mit Männern und verführt ihn. Sie ist fasziniert von seiner unschuldigen Jugendlichkeit; er hört ihr zu und verliebt sich in sie. Als das Schiff am nächsten Tag anlegt, wird Alice (zur Überraschung Thomas sowie des Zuschauers) von ihrem Mann und Sohn am Hafen erwartet. (26) Durch diese unerwartete Wendung bricht Breillat, wie in den meisten ihrer Filme, zum Schluss mit den Erwartungen des Zuschauers sowie auch mit den im Laufe der Handlung gewachsenen Rollenmustern:

[...] Einen Jungen beim 'ersten Mal' filmen, ihn wie ein Mädchen filmen. [...] Eine Leidenschaft in der Einheit von Zeit und Raum klassischer Tragödien zu beschreiben. Ein Theater zu schaffen, in dem das ewig Männliche/Weibliche inszeniert wird. [...] In das Herz einer Begegnung stoßen... (Catherine Breillat). (27)

Die Etablierung der vermeintlichen Liebesgeschichte gelingt Breillat unter anderem durch das Zitieren anderer Filme, insbesondere *Titanic* (USA, 1997). (28) Auch für Dörthe Richter steht in ihrer Beschreibung des Films der Perspektivwechsel im Vordergrund: „Die groß angedeutete Liebesgeschichte verkommt in ihrem Ende zu einem böartigen, aber emanzipierten Schachzug des weiblichen Kinos gegen alle Klischees des männlichen Kinoblicks.“ (29) *Sex is Comedy* (2002) kann als eine Art 'making-of' von *À ma soeur!* bezeichnet werden. (30) Dieses handelt von der filmischen Realisierung einer Entjungferungsszene und den set-internen Schwierigkeiten, die bei einem solchen Dreh auftreten können: Regisseurin Jeanne (Anne Parillaud) hat es sich in den Kopf gesetzt, in der Szene „die Wahrheit der Körper beim physischen Akt“ (31) zum Ausdruck zu bringen, was allerlei Zweifel und Spannungen unter den Beteiligten hervorruft. Man kann durchaus der Auffassung sein, dass Breillat mit diesem Film einen Kernpunkt ihres Schaffens ausstellt: „[...] Weit davon entfernt, eine theoretische Reflexion zu sein [...] rückt er [der Film] bei den Dreharbeiten das fundamentale Element aller Filme Breillats in den Blick: le passage à l'acte.“ (32) *Anatomie de l'enfer* (2004) ist Breillats bislang letzter fertiggestellter Film. Es handelt sich dabei um die Adaption ihres Romans *Pornocratie*, der in Frankreich 2001 veröffentlicht wurde (D: *Pornokratie*, 2003). Wie *Romance* ist auch dieser Film als Thesenfilm zu betrachten. Auf der Ebene der symbolischen Bildhaftigkeit geht Breillat bei *Anatomie de l'enfer* jedoch noch einen

Schritt weiter: „Den Film muss man als Märchen verstehen, als ein Märchen, das eine Initiation erzählt.“(33) Die bloße 'Fabel' dieses Märchens lässt sich tatsächlich relativ knapp zusammenfassen: Eine Frau (Amira Casar) trifft in einem Schwulenclub auf einen homosexuellen Mann (Rocco Siffredi), der noch nie sexuellen Kontakt zu Frauen hatte. Sie überredet ihn zu einem Deal: Er soll sie in ihrem abgelegenen Strandhaus besuchen und sie „da betrachten, wo [sie sich] jedem Blick entzieh[t]“ (34), dafür will sie ihn bezahlen. Der anfängliche Ekel und die Fremdheit, die der Mann angesichts des weiblichen Körpers verspürt, schlagen nach und nach in Neugierde, Lust und schließlich sogar Liebe um. Während des gesamten Prozesses gibt die Frau ihren Körper ganz der Entdeckungsreise des Mannes hin, ohne jedoch die Kontrolle über die Situation zu verlieren: willentlich lässt sie sich betrachten, berühren und penetrieren. Sie zeigt sich ihm hüllenlos in ihrer ganzen Verwundbarkeit. Als sie ihr Ziel – die gemeinsame geschlechtliche und emotionale Vereinigung – erreicht hat, bezahlt sie ihn, und er verlässt sie. Zutiefst erschüttert vom Gewährwerden seiner eigenen Weichheit und Emotionalität kehrt der Mann zurück und entledigt sich des Ursprungs seiner verhassten neuen Erkenntnis, indem er sie tötet.

Abermals legt Breillat die „inhärente Unmöglichkeit einer solchen Beziehung“ (35) zwischen Mann und Frau offen, deutet jedoch gleichzeitig an, dass der Schlüssel zur Überwindung der Geschlechterdifferenzen in der sexuellen Vereinigung liegt, da aus der körperlichen Nähe „Verständnis füreinander resultieren könnte“ (36). Diese Momente der Nähe erreichen die Protagonisten bezeichnender Weise immer dann, wenn der Mann emotionale Ergriffenheit oder Schwäche zeigt, sich also auf dieselbe Ebene wie die Frau begibt und seine 'weiblichen' Persönlichkeitsanteile zulässt. Auf metaphorischer Ebene lässt sich der sexuelle Akt also als eine gegenseitige Offenbarung der Partner begreifen, die als Grundlage für eine wirkliche Begegnung der Geschlechter unverzichtbar zu sein scheint.

Auch das schon häufig von Breillat verwendete Motiv der weiblichen Scham vor dem eigenen Geschlecht wird in *L'Anatomie de l'enfer* thematisiert. Allerdings wird hier stärker der männliche, wertende Blick hervorgehoben: An mehreren Stellen im Film betont die Frau, wie sehr sie unter dem Hass, den die Männer den Frauen wegen ihres Körpers entgegenbringen, leidet, denn „[W]enn die Hölle eine Anatomie hätte, wäre es der weibliche Körper.“ (37) Der Roman macht dies an einigen Stellen noch deutlicher als der Film: [...], er beugt sich langsam über sie, über das, was gemeinhin als „sie“ bezeichnet wird, diese unförmige, fast bläulich-rote, blutdurchlaufene Masse, aus der ein geleeartiges, sämiges Sekret hervorquillt.

Langsam und behutsam wälzt er seinen Finger in diesem dicken Frauensaft und kann es gar nicht fassen, wie ekelerregend weich und quabbelig das alles ist. (38)

Breillat betont im Film das Moment der Natürlichkeit des weiblichen Körpers sowie der Selbstverständlichkeit seines Daseins. Sie ruft so indirekt zur Überwindung des Ekels und der Scham auf. Der Zuschauer kann sich im Laufe des Films an die vielen Großaufnahmen des weiblichen Genitals gewöhnen und so eventuell die Grenzen seines eigenen Toleranzbereichs erweitern oder mit etwaigen Tabus brechen. Catherine Breillat liefert in *Anatomie de l'enfer* jedoch keine Wertung, kein Urteil und schon gar keine Handlungsanleitung, die der Zuschauer dem Film entnehmen könnte. Es liegt also letztlich – wie in allen Filmen dieser Regisseurin – am jeweiligen Betrachter, welchen Schluss er für sich aus dem Gesehenen zieht.



3. Breillats Arbeitsweise

Catherine Breillat kann wohl als klassische Autorenfilmerin bezeichnet werden. Alle Vorlagen für ihre Filme schreibt sie selbst: Romanvorlagen, Drehbücher und Dialoge. Auch Kostümbild, Raumausstattung und Kameraführung sind entscheidend von ihr geprägt. (39) Dabei scheint sie weitgehend unabhängig von einem festen Mitarbeiterpersonal zu sein, denn sowohl ihre Kameraleute als auch ihre Schauspieler wechseln mit beinahe jedem neuen Film. (40) Die Gründe hierfür sieht Breillat teilweise in der großen Herausforderung, die ihre Filme für das gesamte Team darstellen: „Ich habe immer Schwierigkeiten, Schauspieler für meine Arbeit zu finden. Man kann sie nicht darum bitten. Aber ich ziehe es auch vor, immer neue Gesichter zu finden.“ (41) Diese Flexibilität hängt wohl auch mit Breillats selbst erklärtem Arbeitsmotto, der Spontaneität am Set, zusammen: „Man braucht die Leere, um Filme zu machen. [...] Der Drehort ist der Platz, an dem alles passiert. Man muss auf diese Leere vertrauen, wenn man Filme macht.“ (42) Auch ihre Schauspielerführung ist von jener Experimentierfreude geprägt. Wie aus mehreren Interviews hervorgeht, wissen die Schauspieler oft vorher nicht, was sie beim Dreh erwartet. Sie werden quasi 'ins kalte Wasser geschmissen' und sollen so, vor allem bei den intimen Szenen, angst- und schamfreier spielen können. (43) Generell fällt

bei Breillats Wahl der Schauspieler auf, dass viele Rollen entgegen ihres eigentlichen Typus besetzt werden: Die freizügig mit ihrer Sexualität experimentierenden Frauenrollen werden von eher androgynen Schauspielerinnen verkörpert (z.B. Caroline Ducey als Marie), während die eher passiv und weichlich angelegten Männerrollen von Paolo (Romance) und 'der Mann' in Anatomie de l'enfer von dem italienischen Pornostar Rocco Siffredi gespielt werden. In den Sexszenen, an denen dieser beteiligt ist, wird interessanterweise der männliche Körper auf der Bildebene wesentlich stärker in Szene gesetzt als der Weibliche. Durch gezielte Lichtsetzung mit rötlicher Färbung und weichen Schatten sowie durch untersichtige Kameraperspektiven entstehen derart heroische Körperbilder, dass man beinahe von einer Fetischisierung des männlichen Körpers sprechen könnte. Der standardmäßige Blickwinkel im Pornofilm, bei dem normalerweise der weibliche Körper im Mittelpunkt steht, wird so umgedreht.

Catherine Breillat ist keine Regisseurin, deren Filme sich mehrheitlich durch außergewöhnliche Sound- oder Bildeffekte auszeichnen. Lediglich ihre neueren Filme (z.B. Romance oder L'Anatomie de l'enfer) weisen eine auffallend konstruierte Farbdramaturgie und –symbolik auf. Jedoch lassen sich in ihrer Erzählweise einige wiederkehrende Merkmale finden.

Charakteristisch sind z.B. lange voice-over, in denen entweder die weibliche Hauptrolle ihre Innenwelt erklärt (wie Marie in Romance), oder eine Erzählerstimme das Geschehen beschreibt und kommentiert (wie Breillats Stimme in Anatomie de l'enfer). Diese Monologe stehen oft in einem gewissen Gegensatz zum Gezeigten und entkontextualisieren das sichtbare Geschehen. Die Sexszenen in Romance entziehen sich so der pornografischen Betrachtungsweise, indem der sexuelle Akt an sich durch den Kommentar transzendiert und auf eine metaphorische Ebene gehoben wird. Des Weiteren zeichnen sich Breillats Filme durch lange, ungeschnittene Einstellungen (z.B. bei der Verführungs- und Sexszene in À ma soeur!), viele close-ups und den symbolischen Gebrauch von Farbe (z.B. weiß und rot in Romance) aus. (44) Die detailliert ausgestatteten Räume können, unter Einbeziehung der Farbsymbolik, als Metaphern für zwischenmenschliche Beziehungen angesehen werden: In Une vraie jeune fille spiegelt die Dunkelheit des Elternhauses die Enge wieder, die Alice im Zusammenleben mit ihrer Mutter verspürt; die komplett in weiß gehaltene Wohnung von Marie und Paul in Romance deutet auf die Sterilität ihrer Liebe ohne Körperlichkeit hin, in der Marie, quasi als unbefleckte Heilige, leben soll. (45)

Breillats eigentliche Triebfeder für ihr filmisches Schaffen liegt schließlich vielleicht in ihrem besonderen Kunstverständnis begründet, bzw. in der erkenntnisfördernden Qualität, die sie der

Kunst im Allgemeinen zuschreibt:

[...] Kunst, das ist für mich, Antworten zu finden auf die Fragen, die nicht gestellt sind. [...], ein Künstler stellt sich die Fragen nicht einmal selbst, aber die Antwort ist plötzlich da und diese Antwort gebiert die Frage, die es vorher nicht gab, die sich aber als fundamental herausstellt. (46)



4. Breillats Thesen und Theorien sowie deren Umsetzung im Film

Catherine Breillat versucht in ihren Filmen grundlegende gesellschaftliche Missstände, vor allem im Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter, aufzuzeigen. Dies geschieht zum einen mit dem Mittel der Provokation bzw. der bewussten Brechung von Tabus. In *Anatomie de l'enfer* wird gezeigt, wie die Frau einen blutigen Tampon aus ihrer Vagina herauszieht und sich später wieder einen Neuen einführt. Die Szene hat jedoch nicht den Zweck, den Zuschauer zu ekeln oder zu schockieren; vielmehr soll ihm klar gemacht werden, dass es sich hierbei um einen völlig gewöhnlichen, natürlichen Vorgang handelt, der jedoch aus dem öffentlichen Leben verdrängt worden ist. Breillat versucht so die Absurdität auszustellen, die ein solches gesellschaftliches Tabu an sich hat: Jeder weiß, dass es die Menstruationsblutung gibt, die Meisten werden regelmäßig – direkt oder indirekt – mit ihr konfrontiert, und dennoch soll sie versteckt werden. Den Grund für diese Tabuisierung sieht Breillat in der generellen Furcht des Mannes vor der Fremdheit und Verborgenheit des weiblichen Geschlechts, welches er – aus bloßer Angst – zu verachten und hassen begonnen hat. 'Die Frau' formuliert diesen Sachverhalt explizit beim herausziehen des Tampons: „Wegen dieses Blutes erklären sie uns für unrein, manchmal geben sie uns nicht mehr die Hand [...]. Sie haben tatsächlich Angst vor diesem Blut, das ohne jede Verletzung fließt.“ (47) Im Roman wird die Unverhältnismäßigkeit der Ablehnung noch mehr betont. Die Frau erinnert den Mann daran, dass er das Blut, das nach ihrem Selbstmordversuch aus ihren aufgeschlitzten Pulsadern gequollen war, im Gegensatz zu ihrem Menstruationsblut ohne Angst und Ekel ertragen konnte, und sie fügt

hinzu: „Wie unsinnig das alles ist, denn gerade dieses Blut hier können wir haben, ohne Gefahren oder Schmerzen in Kauf nehmen zu müssen.“(48) Im weiteren Verlauf der Szene zeigt Breillat auf, wie diese realitätsfremde männliche Perspektive auch den Frauen aufgezwungen werden soll, so dass sie das Vertrauen und die Liebe zu ihrem eigenen Körper verlieren. Die Frau liest aus der Packungsbeilage der Tampons eine Anleitung zum richtigen Einführen vor und macht sich dabei über das komplizierte technische Verfahren lustig, dass ihrer Ansicht nach einen falschen Eindruck der physischen Beschaffenheit der Vagina vermittelt:

Wovor haben diejenigen, die so etwas herstellen, nur Angst? [...]; sie hoffen darauf, uns so dumm, so leichtgläubig und prüde zu machen, dass wir nicht merken, wie leicht man hineinkommt. Dass wir nicht merken, wie gut die Natur alles eingerichtet hat. [...] Und dann dieser lächerliche Faden, um ein Tampon zurückzuholen, [...]! Als wäre die Scheide ein Schlund, der eng ist und zugleich ins Unendliche reicht!(49)

Beispiele dieser Art gibt es viele mehr in Breillats filmischem Werk.(50) Sie haben gemeinsam, dass auf der Bildebene durch ungewöhnlich intime Darstellungen mit Konventionen gebrochen wird, dass aber der gesprochene Kommentar gleichzeitig vermittelt, dass das, was der Zuschauer hier als Tabubruch empfindet, eigentlich Normalität sein sollte. Breillat will dem Betrachter seine eigenen inneren Schranken aufzeigen und ihn dazu anregen, deren Ursprung zu hinterfragen. Die Erweiterung der eigenen Grenzen ist für Breillat die Grundvoraussetzung für Erkenntnis und persönliche Weiterentwicklung: „Man muss die Tabus hinter sich lassen, doch die Leute lassen einen einfach nicht. Sie zwingen Dich in die Grenzen der Tabus, dorthin, wo sie stehen bleiben, [...] und lassen dich nicht zu dem Schönen vordringen.“(51)

Breillat sieht ein generelles, gesellschaftlich bedingtes Ungleichgewicht im Verhältnis der beiden Geschlechter zu ihrer jeweiligen Sexualität.(52) Besonders offensichtlich zeigt sich dieses Ungleichgewicht in der Pornografie: meist werden tradierte Rollenmuster reproduziert, bei denen die Frau zum Objekt der Lust des Mannes degradiert wird. Ihr Körper wird dabei zum Gegenstand, dessen hauptsächlicher Zweck in der sexuellen Befriedigung des Mannes liegt. Breillat geht es in ihren Filmen jedoch nicht darum, dieses Verhältnis einfach umzukehren. Vielmehr strebt sie eine „Gleichheit der Geschlechter im Erleben ihrer Sexualität“(53) an. Dieses Gleichgewicht benennt sie mit der Wortschöpfung „Pornokratie“(54). Um jedoch die (vom männlichen Blick geprägten) Konventionen bei der filmischen Darstellung von Sexualität aufzubrechen, bedient sie sich der Bildsprache der Pornografie, indem sie diese zitiert. Auffällig ist hierbei jedoch die „weiblich geführte Perspektive“(55), die die Frau als Subjekt darstellt und

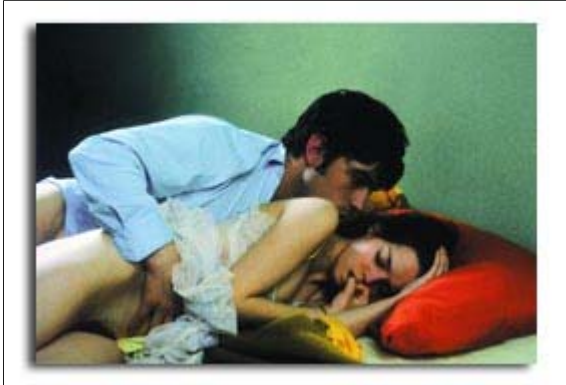
dem Zuschauer so ermöglicht, sie als sexuelles Wesen im Film anders – nämlich als gleichberechtigt - wahrzunehmen. Die gleichberechtigte sexuelle Begegnung, wie sie zum Schluss in *Anatomie de l'enfer* zwischen Frau und Mann stattfindet, ist für Breillat die einzige Möglichkeit zur Überwindung der Kluft zwischen den beiden Geschlechtern. Der sexuelle Akt wird so im Film zur Metapher für die mögliche Vereinigung der beiden Pole, deren Distanz unüberbrückbar zu sein scheint. (56) Die Fokussierung auf die weibliche Perspektive soll es dem männlichen Zuschauer außerdem ermöglichen, zu einem besseren Verständnis für Frauen zu gelangen: „[...] A man should not attempt to recognize himself in my male characters. On the other hand, he can find [in the films] a better understanding of women. And knowledge of the other is the highest goal.“ (C. Breillat)(57) Die Rezipientinnen andererseits sollten anhand der 'Subjektgenese' der Protagonistinnen erkennen, „wie wesentlich ein selbstbestimmter Umgang mit ihrer Sexualität ist.“(58) Besonders elementar für das gleichberechtigte Erleben von Sexualität ist für Breillat außerdem, dass die Frau lernt ihre Scham für ihre Sexualität abzulegen und diese durch Lust zu ersetzen. (59) Ein gutes Beispiel hierfür ist Alice (*Une vraie jeune fille*), die sich nicht scheut, jede noch so 'unsittliche' Phantasie auszuleben und sich in 'scham-losem' Verhalten zu üben. Sie findet durch intensives Kennenlernen ihres Körpers einen neuen Zugang zu sich selbst. Die Frau in *Anatomie de l'enfer* bringt durch ihre 'scham-lose' Offenheit den Mann sogar dazu, sie zu verstehen, sich ihr gegenüber zu öffnen und sich sogar in sie zu verlieben. Auch Marie (*Romance*) verdankt es dem Ablegen ihrer Scham, dass sie erstmals erfüllenden Sex (mit Paolo und Robert) erfahren kann.

Ein weiteres Anliegen Breillats besteht in der Entmystifizierung von tradierten Frauenbildern im Film sowie in der Gesellschaft. Wie Dörte Richter anhand unterschiedlicher Beispiele erläutert(60), hat „[d]er Film [...] wie kein anderes Medium das Bild der Frau in eine beschränkte Anzahl immer wiederkehrender Stereotypen gepresst.“(61) Diese Frauenfiguren lassen sich meist auf zwei antagonistische Typen reduzieren, die, im Gegensatz zu den männlichen Stereotypen, „ausschließlich durch ihr Verhältnis zur Sexualität definiert sind.“(62) Häufig genannte Beispiele für solche gegensätzlichen Paare sind die 'Hure' und die 'Heilige', der 'Unschuldengel' und die 'femme fatale' oder die treusorgliche Ehefrau und Mutter im Kontrast zur 'Schlampe'.(63) Breillat reagiert auf dieses Phänomen mit der Zusammenfassung widersprüchlicher Stereotypen zu einer Figur. Die Wirkung dieser Strategie verstärkt sie zusätzlich durch die konträre Besetzung der Rollen durch Schauspieler, die ihrem Typ nach nicht zu der jeweiligen Rolle passen. (64) Am deutlichsten zeigt sich dieses Verfahren wohl bei Marie (*Romance*): Von ihrem körperlichen Erscheinungsbild her

entspricht Caroline Ducey eher dem kindlichen, unschuldigen, androgynen Typus; in ihrer Rolle jedoch entwickelt sie eine Erotik, „die in ihrer kraftvollen Ausstrahlung die Unterwerfung des Mannes und die Schwächung seiner Kräfte suggeriert.“ (65) Breillat führt hier quasi „die Rollenklischees der Jungfrau und der Femme fatal [sic] zusammen und entlarvt damit die Unschärfe stereotyper Gestaltung von Frauenbildern auf der Leinwand.“ (66) Zudem zeigt sich in der Zusammenführung widersprüchlicher Anteile zu einer Figur Breillats Abneigung gegen eindimensionales Denken. Sie stellt sich bewusst gegen ein Weltbild, indem es nur schwarz und weiß, nur gut und böse gibt: „Ich glaube im Gegenteil, dass jedes Ding seine Umkehrung hat. [...] Man kann eine Szene auf eine bestimmte Weise drehen – und auf die genau gegenteilige Art.“ (67) Bezogen auf die Sexszenen heißt das, dass sich beispielsweise in einer Darstellung, die man als obszön empfindet, ihr Gegenteil – nämlich die Reinheit - offenbaren kann. (68) „Es existiert immer beides zusammen. Sex ist sehr metaphysisch. Denn in ihm zeigt sich genau diese Gleichzeitigkeit.“ (C. Breillat) (69)

Breillat versucht das Filmbild der Frau in eine Richtung zu verändern, das stärker ihrer vielfältigen Realität entspricht. Gleichzeitig hofft sie, dass sich dieses veränderte Frauenbild auch auf das gesellschaftlich Vorherrschende übertragen wird. Als notwendig hierfür sieht sie die Offenlegung der gesellschaftlichen Machtstrukturen an. Liebe sowie Sexualität sind ihrer Auffassung nach bedeutende Instrumente dieser Macht, die stärker auf der Seite der Männer vertreten ist. (70) Im Gegensatz dazu wird der Zustand der Ohnmacht als „weibliche 'condition humaine'“ (71) begriffen, die von der gesellschaftlichen Unterdrückung der Frau zeugt. Dieser klaren Zuweisung der Opferrolle an die Frau setzt Breillat Protagonistinnen entgegen, die sich durch bewusste Entscheidungen zu aktiven Täterinnen machen und so Macht über sich und andere gewinnen. (72) So macht sich beispielsweise Marie freiwillig und bewusst zum Opfer, als sie sich von Robert fesseln lässt, und gewinnt so Erkenntnis und Selbstbewusstsein. Gleichzeitig erlebt sie jedoch auch eindeutige Tätermomente, nicht zuletzt als sie Paul mit aufgedrehten Gashähnen in ihrer Wohnung seinem Schicksal überlässt. In der Sexszene mit Paolo zeigt sich abermals die für Breillat typische Ambivalenz der Machtverhältnisse: Auf der Bildebene erscheint es, als sei Paolo der dominantere Partner (er schläft mit ihr von hinten); auf der Sprachebene jedoch wird deutlich, dass Marie in dieser Szene die Machtposition innehat: Sie bestimmt durch ihre Anweisungen, die Paolo ohne Widerrede befolgt, maßgeblich den Ablauf des Liebesspiels. In ihrem inneren Monolog erläutert sie außerdem ihre Gefühle während des Verkehrs. Dabei stellt sich heraus, dass sie emotional völlig unbeteiligt ist. Rational und berechnend analysiert sie die Situation, während Paolo

sich ihr leidenschaftlich hinzugeben scheint. Diese Art der Machtübernahme durch das Verbalisieren und Definieren der eigenen Perspektive findet sich in vielen Filmen Breillats wieder. Ein weiteres prägnantes Beispiel hierfür ist auch Anais Verhalten am Schluss von *À ma soeur!*, als sie ihre Vergewaltigung, die sie eigentlich in eine klare Opferrolle drängen müsste, verleugnet und sich somit über die implizite Ohnmachtszuweisung erhebt. (73)



5. Parallelen zu Theorien französischer Philosophen

Breillat hat gesagt, sie sei über das Filmemachen zur Philosophie gekommen. (74) Tatsächlich bieten die Ansätze einiger französischer Philosophen ihrerseits theoretischen Zugang zu Breillats filmischem Werk. Im Folgenden sei diese Idee anhand ausgewählter Beispiele verdeutlicht:

5.1 Georges Bataille

In seiner Schrift *Die Erotik und die Faszination des Todes* entwirft Bataille ein Bild von Erotik, das große Ähnlichkeiten mit dem Breillatschen, wie es sich in ihren Filmen manifestiert, aufweist. Bataille begreift den Menschen als 'diskontinuierliches Wesen' (abgetrennt von allen anderen, für sich allein), welches sich aber immer nach der 'fundamentalen Kontinuität des Seins' sehnt. (75) Er ist außerdem vom Tode fasziniert, der allein jener Diskontinuität ein Ende setzen kann. (76) In der sexuellen Vereinigung, die Bataille als 'Erotik der Körper' bezeichnet, geht eine Auflösung des in sich geschlossenen Wesens vonstatten: Die Partner 'vergewaltigen' und 'töten' beim sexuellen Akt quasi gegenseitig das 'individuelle Wesen' des anderen und können so einen Moment scheinbarer – jedoch nicht realer - Verschmelzung erleben. „Die Erotik der Körper [...] führt die, die sich auf sie einlassen, in die Richtung des Todes, in eine Richtung, in der der Tod mit der im Spiel der Organe und Körper gegebenen Kontinuität verbunden ist.“ (77) Diese Theorie entspricht im Wesentlichen der Geschichte, die in *Anatomie de l'enfer* erzählt wird: der Mann und die Frau sind einander fremd und gleichgültig, und dennoch sehnen sie sich, in ihrem tiefsten Innern, schmerzlich nach gegenseitigem Verständnis und Verschmelzung mit dem anderen. Im Moment der körperlichen Vereinigung gelingt es ihnen schließlich, bis über den 'kleinen Tod' hinaus, für eine kurze

Zeit wirklich zueinander zu finden:

So riss sie ihn zwischen ihren Beinen mit sich, in einem unbeschreiblichen Über- und Untereinander, einer Vermengung von Gliedern hin zu einer Wollust, die ihm bis dahin unbekannt war. Einer Wollust, wie sie uneingeschränkter nicht hätte sein können. Bei der es nicht mehr darum ging zu sterben, sondern zu leben und für einen Augenblick den Hauch körperloser Unendlichkeit zu spüren. [...]

Sie verharrten noch lange in ruhiger Regungslosigkeit, beider Atem in völligem Gleichklang, glücklich, einander zu ergänzen. (78) Selbst innerhalb eines solchen 'Märchens', wie Breillat es hier von der ersten Begegnung der Geschlechter erzählt, kann der Zustand der Verschmelzung und Harmonie jedoch nicht aufrechterhalten werden: Mit der Loslösung der Körper voneinander treten „all die anderen prosaischen Dinge des Alltags [...] wieder auf den Plan, um das Paar zu entzweien.“ (79) Der Mann geht, und die Frau bezahlt ihn für die Erfüllung des Deals. Auch die Tatsache, dass jener sie schließlich umbringt, kann im Sinne Batailles gelesen werden: Auf sein 'individuelles Wesen' zurückgeworfen, erträgt er die 'Diskontinuität' seines Seins nicht mehr und wählt den Tod – und zwar den der Frau - um diesem Zustand ein Ende zu setzen. Indem er die Frau - das Wesen, welches ihm die Möglichkeit der 'fundamentalen Kontinuität des Seins' gezeigt hat und nun verweigert - tötet, erhofft er sich, durch die Tat gleichzeitig auch das unerträgliche Bewusstsein seiner Einsamkeit eliminieren zu können. Die Parallele zwischen diesem Beispiel und der Batailleschen Philosophie wird noch deutlicher, wenn man an dieser Stelle seine Definition von der 'Erotik der Herzen' hinzuzieht. Er versteht darunter generell eine 'Verlängerung der Erotik der Körper': „Bei der Erotik der Herzen erblickt der Liebende unter glücklichen Umständen im geliebten Wesen die Totalität, das heißt die Kontinuität des Seins.“ (80) Es entsteht angesichts des Partners eine „Offenheit für die endgültige Vereinigung der Herzen“ (81), die dem Liebenden über das Gefühl des Getrenntseins hinweghilft. Interessanterweise ist Bataille der Auffassung, dass sich die Möglichkeit einer Verschmelzung der Herzen am ehesten durch starkes Leid offenbare: „[...]“; so ist die Faszination des Todes bis an den Rand des Mordes und des Selbstmordes, bei der allerheftigsten Erotik, die die Herzen zerreißt, stets mit einbegriffen.“ (82) Geht man also von einer heftigen 'Erotik der Herzen' bei dem Paar in Pornokratie bzw. Anatomie de l'enfer aus, so erscheint die mörderische Tat des Mannes im Sinne Batailles als logische Konsequenz aus der Situation.

Bataille spricht auch den Wunsch nach der 'Kontinuität des Seins' im Sinne der Fortpflanzung an. (83) Auch diesem Gedanken schließt sich

Breillat im Bezug auf die Erotik an:

Die Begierde entspringt nicht dem Wunsch zu besitzen oder gar in Besitz genommen zu werden, [...]. Nein. Die Begierde entspringt dem ungeheuerlichen Reiz des Neuen, der dazu führt, dass jede Aussicht auf eine Kopulation neues Leben zu verheißen scheint. (84)

Auch Batailles dritte Komponente der Erotik, die 'spirituelle Erotik', kann man in Breillats Filmen wiederfinden. Es handelt sich dabei um eine metaphysische Form, die nicht mehr von der direkten Begegnung mit einem Partner abhängt. Beim Erleben von mystischen Ereignissen (z.B. einem religiösen Opfer) stellt sich ein Gefühl der Kontinuität sowie des Heiligen und Göttlichen bei den Anwesenden ein. (85) Diese mystische, metaphysische Dimension der Erotik zeigt sich beispielsweise in den Begegnungen zwischen Marie und Robert in *Romance*. Die Szene, in der sich Marie zum ersten Mal von ihm berühren lässt, ist wie ein Opferritual inszeniert: Robert führt sie, mit verbundenen Augen, einen langen Gang entlang. Im Hintergrund begleitet sphärische Musik die Prozedur. Vor einem großen Spiegel nimmt er ihr feierlich die Augenbinde ab und führt sie dann zu einer Art Holzkreuz, wo er sie fesselt. Das Bild erinnert an die Kreuzigung Christi und betont ebenfalls den Eindruck, es handle sich bei dieser Szene um eine religiöse Opferung. Zudem leidet die gefesselte und geknebelte Marie offensichtlich unter ihrem 'Martyrium'. Der Sadismus, der hier von Robert ausgehend angedeutet wird, ist für Bataille eine grundlegende männliche Eigenschaft bei der Sexualität:

Bei der gewöhnlichen Form der Erotik der Körper besteht das Spiel des männlichen Partners darin, an dieser aufgelöstheit des Opfers [der Frau], die er bewirkt hat, teilzuhaben. Der Sadismus zeigt bloß die äußerste Richtung eines Vorgehens an, das wesentlich ist. (86)

Dennoch bewirkt das Ritual bei Marie die Loslösung von inneren Blockaden. Sie findet Gefallen an ihrem Masochismus und lebt diesen bei den nachfolgenden Treffen mit wachsender Leidenschaft aus. Da Robert sein Vorgehen außerdem auf ihre Bedürfnisse abstimmt, überwindet sie ihre Furcht und lernt sich hinzugeben.

In *Romance* lassen sich tatsächlich alle drei Batailleschen Komponenten der Erotik wiederfinden: Die 'spirituelle Erotik' mit Robert ist es, die Marie am ehesten erfüllt und ihr zu neuer Erkenntnis verhilft. Sie ergänzt die 'Erotik der Körper', die Marie durch Paolo erfährt, und die 'Erotik der Herzen', die sie mit Paul zu erleben versucht. Auch in diesem Falle führt hierbei die starke, aber unerfüllte 'Erotik der Herzen' zum Mord an der geliebten Person.

Der Stellenwert, den Breillat in ihrem Werk der Sexualität und der Erotik einräumt, scheint jedenfalls ein ähnlich Großer zu sein, wie

ihn Bataille der 'Kontinuität des Seins' beimisst:

Ohne daß wir uns der Bedeutung der Erotik in ihrer fundamentalen Einheit – von der schmutzigsten bis zur reinsten – bewußt sind, können wir nicht zum einfachen Bewußtsein des Seins gelangen [...]: einzig die Erotik öffnet uns die Kontinuität des Seins, sie allein eröffnet uns das blendende Spiel des Seins. (87)

5.2 Jean Baudrillard

Auch in der Philosophie Baudrillards gibt es Begriffe und Theorien, die sich auf Breillats Filme übertragen lassen. Zu nennen wäre beispielsweise seine Definition des Weiblichen „als das, was dem Gegensatz männlich/weiblich widerspricht.“ (88) Er stellt diese Auffassung von Weiblichkeit als neue Kategorie gegen die gängige Betrachtungsweise, „wonach das Männliche die sexuelle Identität an sich sei“. (89) Gemeint ist hier demnach nicht die biologische Weiblichkeit. Vielmehr könnte der Begriff eine Austauschbarkeit oder Gleichwertigkeit der Geschlechter bedeuteten, was Baudrillard das 'Männlich-Werden des Weiblichen' und das 'Weiblich-Werden des Männlichen' nennt. (90) Bei Breillat ist dieser Ansatz in der Idee des weiblichen Kinoblicks verkörpert, der nicht zum Ziel hat, die normalerweise männlich geführte Filmperspektive zugunsten der Frau umzudrehen, sondern der – im Sinne der 'Pornokratie' – lediglich zu einer ausgeglichenen Betrachtungsweise führen soll. Des Weiteren könnte Baudrillards Begriff der 'Verführung' ('Seduktion') im Gegensatz zur 'Produktion' von Bedeutung sein. Interessant für eine Betrachtung Breillats ist hierbei vor allem, dass er die Verführung durch ihre aufrüttelnde Wirkung als Möglichkeit zur persönlichen Weiterentwicklung begreift:

Die Verführung ist eine Herausforderung, eine Form, die stets danach strebt, jemanden hinsichtlich seiner Identität, der Bedeutung, die er sich selbst zuschreibt, zu verwirren. In ihr findet man die Möglichkeit einer radikalen Andersheit. (91)

Die Mehrzahl der Protagonistinnen in Breillats Filmen gelangt tatsächlich durch dieses Spiel mit dem Begehren, das Baudrillard treffend mit dem „Aufs-Spiel-Setzen des Seins“ (92) umschreibt, zu einer neuen, gereiften Identität.

Breillat gebraucht im Bezug auf die weibliche Sexualität häufig den Begriff der 'Obszönität', welche angeblich der Lust der Frau inhärent sein soll, die sich jedoch durch eine transzendente Sichtweise des Geschlechtsaktes in Reinheit verwandelt. (93) Baudrillards Deutung des Begriffes geht in eben diese Richtung:

Vielleicht bestünde die Definition der Obszönität nunmehr im Real-Werden, im Absolut-Real-Werden von etwas, das bislang metaphorisiert war oder eine metaphorische Dimension besaß. Die Sexualität verfügt – wie die Verführung – stets über eine metaphorische Dimension. (94)

Auch Breillat betont diese metaphorische Dimension der Sexualität. Ihrer Auffassung nach kann diese sogar im Filmbild sichtbar werden. Über die Bettszene zwischen Marie und Paolo in *Romance* sagt sie: „Obszönität ist ein Teil dieses leuchtenden Weges. Man kann [...] genau sehen, dass Caroline [Ducey] wie eine Heilige von einer Aura umgeben ist. Sie ist majestätisch, mit einem Licht, das sie erhellt. Sie erleuchtet.“ (95)

5.3 Michel Foucault

In *Der Wille zum Wissen* geht es unter anderem um den diskursiven Umgang mit Sexualität. (96) Foucault stellt dabei die These auf, dass sich die Machtverhältnisse (begriffen als das Zusammenspiel gesellschaftlicher Kräfte) maßgeblich dadurch bilden, wie über Sexualität gesprochen wird. (97) Breillat setzt diese Theorie in *Romance* direkt um: In ihren inneren Monologen formuliert Marie fortwährend ihre Ansichten bezüglich der Sexualität. Sie entzieht sich so der Wertung der Männer und der Gesellschaft, indem sie sich selbst erklärt. Dabei gewinnt sie an Macht über sich selbst und die Männer.

6. Rezeption und Kritik

Catherine Breillats Werk wurde von den Anfängen ihrer schriftstellerischen Karriere an immer aufmerksam von den Medien verfolgt und rezensiert. Ihre Filme lösten zwar vielfach empörte Reaktionen hervor, was ihr schnell den Ruf der Skandalfilmerin einbrachte, jedoch wehrt sie sich bis heute in den zahlreichen Interviews, die sie gibt, standhaft gegen den Vorwurf der Pornografie oder des übertriebenen Feminismus. Tatsächlich wird Breillat häufig missverstanden oder falsch interpretiert. Der Pornografievorwurf lässt sich z.B. anhand einer Lexikon-Definition schnell aus dem Weg räumen: Pornografie ist demzufolge „die bildliche, literarische oder filmische Darstellung sexueller Handlungen mit dem Zweck der sexuellen Erregung des Zuschauers ohne erkennbare künstlerische Intention“ (98). Dass dies auf Breillats Filme nicht zutrifft, ist offensichtlich, da es sich bei den Sexszenen immer um entkontextualisierte Darstellungen handelt, die pornografische Filme nur zitieren. Außerdem steht eindeutig das Innenleben der weiblichen Figuren im Fordergrund der Handlung. Auch sind die Filme nicht im klassischen (und schon gar nicht im radikalen) Sinne feministisch, da Breillat die Männer weder abwertet noch kritisiert. Ein weiterer häufiger Vorwurf ist, Breillat demütige ihre Schauspielerinnen, indem sie von ihnen unzumutbare Handlungen verlange:

Das, was Sie [Breillat] ihrer jungen Darstellerin [Charlotte Alexandra als Alice in *Une vraie jeune fille*] auferlegen [...] ist Exhibitionismus, Schmutz, Respektlosigkeit gegenüber der Intimität

eines Körpers, die Frau erleidet durch diesen Anblick eine unbeschreibliche Demütigung, er ist ein irreparabler Angriff auf ihre Würde, und [...] diese Scham der Öffentlichkeit preiszugeben, bezeugt die Degradierung ihrer Person.(99)

Es steht außer Frage, dass Breillat niemals ihre Darsteller zugunsten eines Filmerfolgs ausnützen wollte.(100) Mit aus diesem Grunde engagierte sie Rocco Siffredi, da sie für seine Rollen schwerlich einen gewöhnlichen Schauspieler hätte gewinnen können.(101)

Breillat gibt in Interviews häufig an, ihrerseits unter dem Ruf als skandalöse Filmemacherin zu leiden. Es stört sie, dass sowohl ihre Darsteller, als auch sie selbst als Künstlerin, in der Presse meist nicht wegen ihrer Leistungen, sondern nur aufgrund des Diskurses, der um die Skandalfolge der Filme entsteht, Erwähnung finden.(102)

Da Breillat so häufig missverstanden wird, und da sie ihre Absichten deshalb sehr ausführlich erklären muss, könnte man zu dem Schluss gelangen, dass es ihr letztlich nicht gelingt, ihre hoch komplexen Thesen im Film so zu vermitteln, dass ein durchschnittlich begabter Rezipient sie verstehen kann. Es bleibt die Frage offen, ob Breillat zu viel vom Kinozuschauer und von ihren Kritikern erwartet, oder ob sich diese etwas gründlicher informieren sollten, bevor sie über das Werk der Regisseurin urteilen.

7. Endnoten

(1) www.deutsches-filminstitut.de/f_films/biographien/f_breillat_bio.htm.

(2) Siehe Richter 2005, 45f.

(3) Richter 2005, 45. Zitiert aus: La cinéphilie au féminin. France Culture. 23.04.2003.

(4) Richter 2005, 45. Zitiert aus: La cinéphilie au féminin. France Culture. 23.04.2003.

(5) Siehe www.deutsches-filminstitut.de/f_films/biographien/f_breillat_bio.htm.

(6) Siehe www.deutsches-filminstitut.de/f_films/biographien/f_breillat_bio.htm.

(7) Siehe <http://german.imdb.com/name/nm0106924/>.

(8) Siehe <http://german.imdb.com/title/tt0070849/>.

(9) Siehe <http://german.imdb.com/name/nm0106924/>.

(10) Richter 2005, 118. Interview mit Catherine Breillat, Dezember 2003.

(11) Ausnahmen sind *Barbe bleue* (2006) und *Une vieille maîtresse* (2007), die sich derzeit noch in Produktion befinden und daher noch nicht beurteilt werden können, sowie *À propos de Nice, la suite* (1995), „den sie als Teil der in Bezug auf Jean Vigos berühmten Film entstandenen Serie *A propos de Nice, la suite* drehte.“ http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos/z3500_deu_02.htm.

(12) Dabei sollen v.a. *Romance*, *À ma soeur!* und *L'Anatomie de l'enfer* näher beleuchtet werden.

(13) Siehe <http://german.imdb.com/title/tt0135024/>.

(14) Siehe Richter 2005, 109. Interview mit Catherine Breillat, Dezember 2003.

(15) Siehe <http://german.imdb.com/title/tt0135024/>.

(16) http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036074.htm. (Zitat: Catherine Breillat).

(17) Siehe http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos

/z3500_deu_02.htm.

(18) http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos

/z3500_deu_02.htm: in Bezug auf *Sale comme un ange*.

(19) Siehe http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos

/z3500_deu_02.htm: in Bezug auf *Parfait amour!*.

(20) Siehe Richter 2005, 76.

(21) Siehe Richter 2005, 56.

(22) Richter 2005, 74. Zitiert aus: *Romance* 1999, 65.

(23) Siehe Richter 2005, 76.

(24) Richter 2005, 71. Zitiert aus: *À ma soeur!* 2001, 89.

(25) Vgl. Richter 2005, 71.

(26) Siehe Richter 2005, 57.

(27) http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036213.htm.

(28) Siehe Richter 2005, 57.

(29) Richter 2005, 57.

(30) Siehe http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036214.htm.

(31) http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036214.htm. Zitat:

Jérôme Larcher, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 568, 2002, S. 38.

(32) Jérôme Larcher, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 568, 2002, S. 38.

(33) Catherine Breillat im Interview mit Dörthe Richter, Dezember 2003. Richter 2005, 113.

(34) Breillat 2003, 20.

(35) Richter 2005, 33.

(36) Richter 2005, 33.

(37) Catherine Breillat im Interview mit Dörthe Richter, Dezember 2003. Richter 2005, 112.

(38) Breillat 2003, 42.

(39) Siehe Richter 2005, 54.

(40) Als Ausnahme kann Pascale Chavance angesehen werden, die zwischen 2000 und 2004 in allen Filmen Breillats als Kamerafrau oder Cutterin mitgearbeitet hat.

Vgl. <http://german.imdb.com/name/nm0106924/>.

(41) Richter 2005, 77. Zitat von Catherine Breillat in: ARTE Pressematerial zu *Brève traversée*, 2002.

(42) Richter 2005, 45. Zitat von Catherine Breillat in: *Le Monde*, 07.03.2001.

(43) Siehe Richter 2005, 107. Interview mit Breillat.

Siehe auch www.djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html oder www.spielofilm.de/special/2000/catherinebreillat/.

(44) Siehe Richter 2005, 54 / 76.

(45) Vgl. Richter 2005, 76.

(46) Richter 2005, 51. Zitat von Catherine Breillat in: *Le Nouvel Observateur*, 15.04.1999.

(47) Breillat 2003, 66.

(48) Breillat 2003, 67.

(49) Breillat 2003, 69.

(50) z. B. *Une vraie jeune fille*: Alice wadet im Internatsklo in ihrem eigenen Urin und formuliert gleichzeitig ihre Abneigung gegen die unterdrückenden Regeln der Internatsleitung. Es wird deutlich, dass nicht Alices Verhalten, sondern die Internatsregeln unnatürlich sind. Siehe Richter 2005, 48.

(51) www.djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html.

(52) Siehe Richter 2005, 34.

(53) Richter 2005, 34.

(54) Richter 2005, 34.

(55) Richter 2005, 102.

(56) Siehe Interview mit C. Breillat auf der deutschen Fassung der DVD zu *L'Anatomie de l'enfer*.

(57) www.senseofcinema.com/contents/directors/02/breillat.html.

(58) Richter 2005, 34.

- (59) Siehe Richter 2005, 34.
- (60) Siehe Richter 2005, 37ff.
- (61) Henschel/Schlottau 1995, 14. Zitiert in: Richter 2005, 37.
- (62) Henschel/Schlottau 1995, 14. Zitiert in: Richter 2005, 37.
- (63) Siehe Richter 2005, 37ff.
- (64) Siehe Richter 2005, 38f.
- (65) Richter 2005, 39.
- (66) Richter 2005, 38f.
- (67) [www. Djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html](http://www.djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html).
- (68) Siehe www. Djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html.
- (69) www.artechock.de/film/text/interview/b/breillat_2000.htm.
- (70) Siehe www.artechock.de/film/text/interview/b/breillat_2000.htm.
- (71) www.artechock.de/film/text/interview/b/breillat_2000.htm.
- (72) Siehe Richter 2005, 72.
- (73) Siehe Richter 2005, 71.
- (74) Siehe Richter 2005, 118. Interview mit Catherine Breillat 2004.
- (75) Siehe Bataille 1957, 11.
- (76) Siehe Bataille 1957, 12.
- (77) Bataille 1957, 12.
- (78) Breillat 2003, 81/83.
- (79) Breillat 2003, 82.
- (80) Bataille 1957, 12.
- (81) Bataille 1957, 12f.
- (82) Bataille 1957, 13.
- (83) Siehe Bataille 1957, 11f.
- (84) Breillat 2003, 85.
- (85) Siehe Bataille 1957, 13.
- (86) Bataille 1957, 12.
- (87) Bataille 1957, 14.
- (88) Baudrillard 2002, 24.
- (89) Baudrillard 2002, 23.
- (90) Siehe Baudrillard 2002, 23f.
- (91) Baudrillard 2002, 24.
- (92) Baudrillard 2002, 25.
- (93) Siehe [www. djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html](http://www.djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html).
- (94) Baudrillard 2002, 27.
- (95) [www. djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html](http://www.djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html).
- (96) Siehe Foucault 1977, 40.
- (97) Siehe Foucault 1977, 73, 92ff.
- (98) Etymologisches Wörterbuch des Deuteschen 1993, 1028. Zitiert in: Richter 2005, 15.
- (99) Brief der Redakteurin Marie-Noelle Tranchant an Breillat. *Le Monde*, 7.6.2000. Zitiert in: Richter 2005, 48.
- (100) Siehe Richter 2005, 48.
- (101) Siehe www.spielilm.de/special/2000/catherinebreillat/.
- (102) Siehe Richter 2005, 110.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Primärliteratur

- Bataille, Georges: Die Erotik und die Faszination des Todes. In: Claudia Gehrke / Peter Poertner (Hrsg.): *Konkursbuch Nummer Sechs: Erotik*. Tübingen 1981, S. 11-14.
- Baudrillard, Jean: *Paßwörter*. Berlin 2002.
- Breillat, Catherine: *Pornokratie*. München 2003.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main 1977.

8.2 Sekundärliteratur

- Henschel, Angelika / Schlottau, Heike (Hg.): Schaulust. Frauen betrachten Frauenbilder im Film. Bad Segeberg 1989.
- Richter, Dörte: Pornographie oder Pornokratie? Frauenbilder in den Filmen von Catherine Breillat. Berlin 2005.

8.3 Internetquellen

- www.deutsches-filminstitut.de/f_films/biographien/f_breillat_bio.htm
- <http://german.imdb.com/name/nm0106924/>
- <http://german.imdb.com/title/tt0070849/>
- <http://german.imdb.com/name/nm0106924/>
- http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos/z3500_deu_02.htm
- <http://german.imdb.com/title/tt0135024/>
- http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036074.htm
- http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036213.htm
- http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f036214.htm
- www.djfl.de/entertainment/stars/c/catherine_breillat_i_01.html
- www.spielofilm.de/special/2000/catherinebreillat/
- www.senseofcinema.com/contents/directors/02/breillat.html
- www.artechock.de/film/text/interview/b/breillat_2000.htm

8.4 Filmische Materialien

Videos

- Une vraie jeune fille (D: Ein Mädchen). Regie: Catherine Breillat. Frankreich 1976. OmU.
- Romance (D: Romance X). Regie : Catherine Breillat. Frankreich 1999. OmU.
- À ma soeur! (D: Meine Schwester). Regie: Catherine Breillat. Frankreich 2001. OmU.

DVDs

- Anatomie de l'enfer (D: Anatomy of Hell). Regie: Catherine Breillat. Frankreich 2004. OmU. Darin: Interview mit Catherine Breillat.

ZURÜCK

NACH OBEN

ARTIKEL DRUCKEN