

Auszug aus Context XXI

<http://contextxxi.org/sexually-explicit.html>

Heft 5-6/2002

erstellt am: 17. Oktober 2019

Datum dieses Beitrags: November 2002

Sexually explicit

Mediale Rezeption von Sexualität als Filmsujet am Beispiel der Filme Catherine Breillats

■ GÜNTER HEFLER ■ EVA KRIVANEC

In den letzten Jahren fand — und findet — eine Reihe von ambitionierten Filmen, in deren Zentrum — auch — eine Problematisierung sexueller Beziehungen stand, großes mediales Echo: [1] Die Rezeption der Filme erfolgt dabei in doppelter Weise.

Einen Strang medialer Berichterstattung bildet die Skandalisierung vorgeblich pornographischer Inhalte, Vorwürfe, die teils zu juristischen Auseinandersetzungen um Verbot und Zensur führten.

Einen anderen Strang bildet die Einbeziehung der Filme in die Thematisierung eines neuen öffentlichen Umgangs mit Sex und kulturellen Erzeugnissen, die diesen zu Konsumgütern zu verarbeiten suchen. Als seriöse Avantgarde-Produkte werden die Filme als Brückenschlag zwischen dem abgewerteten Sex-Business und der anerkannten Kulturproduktion gesehen. Ähnlich wie einschlägige Erotik-Shows und Dokumentationen durch eine Berichterstattung über das „Porno-Biz“ eine mediale Integration der — noch — aus dem „Normalprogramm“ des öffentlichen Fernsehens verbannten Hardcore-Pornographie bewerkstelligen, scheint die Integration sexuell expliziter Bilder im „Kunstkino“ und der Wechsel von „PornodarstellerInnen“ in „erstzunehmende“ Produktionen einen Trend zur Enttabuisierung all dessen, was Lust bereitet, voranzutreiben. [2]

Unabhängig vom eigentlichen Inhalt bewirkt die Problematisierung von Sex

damit medial nur die — sich ergänzende — Fortsetzung zweier Diskurse: zum einen den Diskurs vom „Verfall“ sozialer Normen, die gegen das Exzessive der Sexualität nicht länger zu schützen in der Lage sind. (Sinnbild der Entgrenzung ist die Kinderschändung in all ihren medial präsenten Formen wie Internetpornographie oder Sextourismus), zum anderen einen Diskurs von der Befreiung des Konsums sexuell konnotierter Kulturgüter von „gesellschaftlichen Fesseln“. Vor allem Pornographie erscheint als zu unrecht problematisiertes Genussmittel, gleichermaßen geeignet für Männer und Frauen. [3]

Beide diskursiven Stränge verhindern, dass der eigentliche Inhalt der Filme medialen Niederschlag findet: Die Filme — sonst kaum beachtet — sind ausschließlich Gegenstand dieser beiden Diskurse. Auch vom Selbstanspruch her differenzierte Auseinandersetzungen mit den Filmen — in den Feuilletons anspruchsvoller Tageszeitungen, in der Filmpublizistik — bleiben stark von diesen Verarbeitungsformen beeinflusst. Die Versuchung, Zusammenhänge über die Explizität der Bilder und das vordergründig auf genitale Praktiken ausgerichtete Geschehen herzustellen, ist stark. Themen — und damit auch Unterschiede — der einzelnen Filme treten in den Hintergrund.

Exemplarisch lässt sich dieses dreifache Verhältnis — ein doppelter Diskurs verhindert die Wahrnehmung der eigentlichen Inhalte — an *Romance* (1999) von Catherine Breillat zeigen.

Romance war der erste Film der Autorin und Regisseurin, der im deutschsprachigen Raum breit rezipiert wurde, nachdem er in Frankreich für einen Skandal gesorgt hatte.

Schon Catherine Breillats erster Roman — *L'homme facile* [4] — 1968 erstmals erschienen, führte zu einer großen Aufregung in der französischen Öffentlichkeit und zum ersten Verbot: Der Roman — von einer 17-jährigen verfasst — erhielt Jugendverbot. Ab diesem Zeitpunkt hatte Breillat als Autorin wie als Regisseurin mit der Zensur zu kämpfen — und sie verfolgte konsequent den Kampf gegen die mediale und juristische Deklaration von Einzelbildern — männliche Erektion, Ejakulation, Fellatio, Penetration — zum einzigen Kriterium für die Unterscheidung von Pornographischem und Nicht-Pornographischem.

Ihren ersten Film — *Une vraie jeune fille* — drehte sie 1975, ausgehend von ihrem 1974 publizierten Roman *Le soupirail*, in dem es um die Phantasien eines jungen Mädchens geht, um das was sich in ihrem Kopf abspielt. Während sich die Produktionsfirma eine Art „Softporno“ vorstellte, ging es Catherine Breillat um einen harten, brutalen Blick auf die sich transformierende Sexualität der Protagonistin, die Scham, die familiären Zwänge und die Unthematisierbarkeit der Wünsche — eine Gratwanderung entlang der Grenze des zu dieser Zeit Zeigbaren, Erträglichen. Die Reaktion folgte prompt: Zunächst bekam der Film Jugendverbot, dann meldete die Produk-

tionsfirma Konkurs an und noch bevor der Film in den Kinos laufen konnte, fiel er unter die neue, verschärfte Pornographiegesetzgebung und wurde verboten. So wurde dieser Film erst nach dem Erfolg von *Romance* öffentlich aufgeführt, und — siehe da — die Reaktionen waren kaum weniger scharf, als man sie sich für die Mitte der 70er Jahre hätte vorstellen können. In der rechtskonservativen Tageszeitung *Le Figaro* erscheint die Rezension des Films in Form eines offenen Briefs an die Regisseurin, verfasst von Marie-Noëlle Tranchant, die nicht davor zurückschreckt, den Umgang Breillats mit ihrer Hauptdarstellerin — „l'exhibition, la salissure, l'irrespect de l'intimité du corps“ [5] — mit der Situation deportierter Frauen in Konzentrationslagern zu vergleichen. Aber auch in linksliberalen Zeitschriften fällt das Urteil nicht viel milder aus: „verwirrt“, „krankhaft“ sind Attribute, die nicht nur der Protagonistin des Films, sondern auch der Regisseurin zugeordnet werden. Diese heftigen Reaktionen bieten eine Grundlage, den Widerständen, Negationen, Aggressionen nachzuspüren, die mit den Filmen Breillats an die Oberfläche gelangen.

Während der *Viennale 99* in Österreich erstmals gezeigt, wurde *Romance* nicht als Teil eines kohärenten Oeuvres rezipiert: Die Filme Breillats waren weder vor *Romance* in Österreich präsent, [6] noch scheint sich nach *Romance* daran etwas geändert zu haben. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand die Rezeption des Skandals in Frankreich — Pornostar, Oralverkehr, große Bilder von großen und kleinen Penissen. Die Werbematerialien zum Film, der in Wien nicht nur in einem Programmkinos (*Filmcasino*), sondern auch in „Mainstream-Kinos“ gezeigt wurde, betonten, wie ein Großteil der medialen Filmgesprächen einen vermeintlichen Aspekt der „sexuellen Befreiung“: Die ProtagonistIn von *Romance* rebelliere gegen ihre sexuell unbefriedigende Beziehung, indem sie sich auf sexuelle Abenteuer suche begeben.

Medial rezipiert wurden „Sexszenen“, „echter“ Verkehr mit einem Pornostar, Rencontre mit einem Fesselfetischisten — auf die Handlung des Films und die Konstruktion seiner Themen wurde jedoch kaum eingegangen. Ausgespart

wird das zentrale Thema des Films, der Hass, den der geliebte Partner der Protagonistin entgegenbringt, ein Hass, der sich mit ihrer von ihm gewünschten Schwangerschaft neuerlich steigert. Die konsequente Distanzierung in allen Lebensbereichen, die verhaltene Aggression des Partners, die sich bis zu gewalttätigen Übergriffen steigert, wird ausschließlich als vermeintliche Quelle einer „sexuellen Unbefriedigung“ der Protagonistin wahrgenommen, die diese auf die Suche nach sexueller Erfüllung treibt. Die Gegenwart der Gewalt außerhalb der Liebesbeziehung — nicht nur, dass der Fesselfetischist der Vorgesetzte der Protagonistin ist, sie erleidet auch eine Vergewaltigung auf der Stiege ihres Wohnhauses und muss als Schwangere einer Gruppe von MedizinstudentInnen als Unterrichtsobjekt dienen — bleibt ebenso unthematisiert wie die soziale Welt der Protagonistin, als Volksschullehrerin ökonomisch unterlegene Ehefrau eines reichen Photomodells, die im Verlauf der Handlung weder mit einer vertrauten Frau oder — von ihren Sexualpartnern abgesehen — einem vertrauten Mann noch mit Mitgliedern ihrer Familie spricht.

Kaum rezipiert wurden die Selbstverständigungsversuche der Protagonistin, obwohl ihre Stimme die Handlung über weite Strecken begleitet. Der innere Monolog korrespondiert mit der gewalttätigen Handlung des Films, durchbricht sie nicht, sondern übersetzt die äußere Gewalt in ein Gewaltverhältnis der Protagonistin zu sich selbst. Nicht die wahren Gefühle werden ausgesagt, sondern die Fortsetzung der äußeren Gewalt in einer Grausamkeit gegen sich selbst wird gezeigt.

Allein mit sich führt die Reflexion der Protagonistin in die Zementierung ihres Leidens: sie bestätigt sich ihre Ausweglosigkeit. „Pourquoi je ne suis capable que de l'aimer ou de le détester ? Pourquoi je n'arrive pas à être indifférente ? Alors que je suis lucide, pour moi, un homme qui est incapable de m'aimer physiquement c'est un puits de malheur. Un gouffre de souffrance. — On dit d'un homme qui baise une femme qu'il l'honore. Il faut être attentif au langage ; parce que c'est une chose vraie : Paul me déshonore.“ [7] Das Sprachmaterial — die proto-theoretischen Phrasen einer patriarchalen

Welt — hilft nicht weiter.

Die Selbstverständigungsversuche — und ihre Fortsetzungen in den Gesprächen mit den Sexualpartnern — bestätigen die von außen erfahrene Abwertung: Der innere Monolog erfasst an vielen Stellen nicht ihre Emotionen (und schon gar nicht deren Vielfalt und Ambivalenz), sondern streicht diese durch. Im Drehbuch betont Breillat — z.B. anlässlich des inneren Monolog zu einer Sequenz, in der sich die Protagonistin, eben vom Fesselfetischisten heimgekehrt, selbstbefriedigt — dass es darum geht, den Widerspruch zwischen den Aussagen — der Bewertung — der Protagonistin und all dem, was sie positiv erlebt, aber nicht fassen kann, darzustellen. Das Bild zeigt die Selbstbefriedigungspraxis (mit geschlossenen Beinen, starker Anspannung der Muskulatur) der Protagonistin, die diese sichtlich genießt, aber im Text — nachdem sie Frauen als Opfer der Männer bestätigt hat — als defizitär abwertet „Je me branle toujours les jambes serrées, c'est très rare que j'écarte les jambes, même à moi, je suis pas capable de m'offrir, je me viole.“ [8]

Medial rezipiert wurde die Aktivität der Protagonistin, die dem Hass der Beziehung zu entfliehen versucht, nicht passiv bleibt, sondern sich auf andere Beziehungen einlässt. Rezipiert wurde ebenfalls der finale Furor, in der binnen einer Filmminute erzählt wird, wie die Protagonistin ihren Partner ermordet: Kreissaal und explodierendes Appartement im Schuss und Gegenschuss — ein furioses Ende, wie es Breillat in vielen ihrer Filme inszeniert. [9]



Anna Mitterer: Piktogramme

In der Rezeption von *Romance* wurde stereotyp — dankenswerter Weise hat Breillat sich selbst in Interviews dahingehend geäußert — betont, die Filmemacherin verfolge obsessiv das Thema „Sexualität junger Frauen“. Die Dichte der Themenkomplexe, an denen sich Breillat abarbeitet wurde dadurch

ebenso negiert, wie die künstlerischen Lösungen unthematized bleiben, die die Filmemacherin entwickelt. [10] In Breillats Filmen sind Frauen AdressatInnen intensiven Hasses, einer aggressiven Zurückweisung und Erniedrigung durch Männer. Dieser Hass spricht sich in sexuellen Phantasien und Praktiken aus — aber nicht nur dort. Wenn Männer etwas erregend finden, werden sie es einfordern, werden sie es durchsetzen, selbst wenn — gerade wenn — damit eine unbewusste oder bewusste Erniedrigung und Verletzung der Partnerin einhergeht. Dieser Hass beschwert Versuche von Frauen, zu einem positiven Verhältnis zu sich zu selbst zu kommen: nicht nur, aber auch in den höchst individuellen Ausprägungen sexueller Phantasien und Praktiken. Noch sprachlich ist der Hass ganz nahe, ist kaum zu überwinden, so anwesend ist er in den Selbstvergewisserungsversuchen. Versöhnlich ist daran nichts, Gewaltexzesse — real von Männern an Frauen, phantasiert von Frauen an Männern — ein Verweis auf alltägliche Gewalterfahrung.

Trotz allem sind die Versuche von Frauen, an den eigenen Phantasien und Wünschen festzuhalten, für die Filme Breillats so zentral wie die Gewalt. Den Protagonistinnen stehen wenig Mittel zur Verfügung, insbesondere kaum Hilfe. Sie erscheinen immer unbewaffnet — „naiv“. Aber sie bleiben dennoch aktiv, versuchen zu bekommen, was sie sich wünschen, setzen dabei alles auf eine Karte und verlieren nur deshalb, weil sie auf — in Breillats Filmen ein Pleonasmus — grausame Männer stoßen. Die Versuche, zu wünschen und sich die Wünsche zu erfüllen, werden nicht abgewertet, die Protagonistinnen verteidigen diese, reflektieren nicht eine vermeintliche Unmöglichkeit, sondern schaffen eine Mythologie aus verbalen und non-verbalen Praktiken, die das Wünschen möglich erscheinen lässt und ein Handeln ermöglicht. [11]

Das doppelte Angebot der dominierenden medialen Verarbeitung — Skandalisierung und Umdeutung zur Geschichte der Befreiung des Konsums sexueller Angebote — nimmt den Raum für eine Auseinandersetzung mit den Inhalten der Sexualität — und Geschlechterverhältnisse — thematisierenden Filme und den Formen, in denen die

künstlerische Umsetzung versucht wird.

Das macht einerseits die Thematisierung des Gelingenden und des Misslungenen an den Umsetzungsversuchen unmöglich. Breillats Film *Romance* wird der Status eines ambitionierten Werks vorenthalten. Zugleich findet damit aber Kritik an der Umsetzung, an den Nuancierungen und Forcierungen, keinen adäquaten Rahmen: Wenn die Ambitionen des Films nicht benannt werden, lässt sich über das Scheitern der Umsetzung nicht sprechen. KritikerInnen des Films *Romance* bleibt die Ambivalenz, den Film schlecht, misslungen, inadäquat zu finden, ohne diese Kritik differenziert äußern zu können, weil sie erst die Legitimität der Ambitionen verteidigen müssen, bevor sie daran denken können, von einem Scheitern zu sprechen — ein Vorgehen, das vielleicht im Rahmen eine Monographie zu leisten ist, nicht aber im Rahmen einer allgemein — allen — zugänglichen Rezeptionskultur. „Ich hab’ ihn eigentlich schlecht gefunden, könnte aber nicht sagen, warum“ ist damit nicht die Aussage einer individuellen Überforderung, sondern bestätigt die mediale Leerstelle, die gerade auch durch eine breite Berichterstattung hergestellt wird.

Andererseits verbinden sich individuelle wie kollektive Widerstände — zum Beispiel gegen die Thematisierung von Grausamkeit von Männern — mit den diskursiven Angeboten. *Romance* — wie auch Breillats andere Filme — berührt, „attackiert“ die Mehrheit der ZuschauerInnen. Möglichkeiten auf Vordergründiges auszuweichen — ob nun zur Ablehnung oder zur verhaltenen Affirmation — behindern einen notwendigerweise kollektiven Prozess, darüber zu sprechen, welche Widerstände gegen das Gezeigte/Thematisierte aufbrechen. Unterschwellig taucht das verdrängte Erleben der individuellen Rezeption in der medialen Behandlung wieder auf, rationalisiert sich als vermeintliche Fundamentalkritik an der Filmemacherin. [12]

Transformierbar sind die dominanten Diskurse nur, wenn die Leerstellen, die sie erzeugen, gefüllt werden, wenn Gegendiskurse eine Dichte an Texten weben, an präsenten, für alle greifbaren Texten, die alternative Rezeptionen der Filme unterstützen: Alternativen, die

uns nicht nur fordern sondern auch reicher machen, unsere Spielräume erweitern.

[1] *Unter anderem die Filme Romance (Regie Catherine Breillat), Intimacy (Regie : Patrice Chéreau ; Baise-Moi (Regie : Virginie Despentes/Coralie Trinh Thi) und Le pornographe (Regie : Bertrand Bonello)*

[2] *(Ehemalige) PornodarstellerInnen agieren u. a. als SchauspielerInnen in Romance und in Breillats kommenden Film zu ihrem letzten Roman Pornocratie, in Baise-Moi und in Le Pornographe. Im letztgenannten Film wird das Sujet — Set einer Pornoproduktion — aufgenommen, die Problematisierung der Pornographie auf der Ebene der Liebesbeziehungen der ProtagonistInnen — des schwer depressiven Porno-Regisseurs, seiner Frau und deren Sohns — versucht: Die Unfähigkeit von Vater und Sohn, befriedigende Liebesbeziehungen zu leben, ihre Aggressionen gegenüber ihren PartnerInnen, die in ego-manischer Rücksichtslosigkeit und Distanziertheit ausagiert wird, thematisiert indirekt einen zentralen Aspekt der Pornographie: dass sie Aggression — Wut auf die RepräsentantInnen der Beziehungswünsche — umsetzt, damit Elemente der Ambivalenz von Beziehungswünschen einseitig verstärkt (vgl. dazu Stoller, Robert J. (2001): Perversionen. Die erotisierte Form von Haß. Gießen. Psychosozial-Verlag.*

[3] *Die Betonung, dass Frauen Pornographie — ob nun als Literatur, Bild oder Film — mögen bzw. mögen können, spielt dabei eine wichtige Rolle, scheint doch mit einem „Vorurteil“, das Pornographie frauenfeindlich oder „for men only“ sei, aufgeräumt werden zu müssen. Die Berichterstattung über Frauenpornographie und „pornographische“ Bücher von Frauen — nach dem Erfolg von Catherine Millet Das sexuelle Leben der Catherine M. z.B. im Profil vom 30.9.02 („Bumsen ist wie Atmen - [...] warum Frauen die männliche Domäne Pornographie erobern wollen.“) zum neuen Phänomen erhoben — gehört deshalb zu den — offensichtlich auch gerne rezipierten — medialen Standardangeboten.*

[4] *Er erschien schon 1969 in deutscher Übersetzung unter dem Titel Der leichte Mann.*

[5] *Übersetzung: „die Bloßstellung, die*

Beschmutzung, die Respektlosigkeit gegenüber der körperlichen Intimität“

[6] In Berlin fand vom 31.5 - 9.6 2001 eine Retrospektive der Filme Catherine Breillats statt. Breillats Filme — mit Ausnahme von Romance — waren in Deutschland davor nicht zu sehen.

[7] Skript (Breillat, Catherine (1999): Romance, Paris — Cahiers du Cinema Livres; (Petite Bibliotheque)), Seite 9; Übersetzung: „Warum bin ich nur fähig, ihn entweder zu lieben oder zu hassen? Warum schaffe ich es nicht, dass er mir gleichgültig ist? Obwohl ich doch für mich klar sehen kann, dass ein Mann, der mich nicht körperlich lieben kann, eine Quelle des Unglücks bedeutet. Ein Abgrund voller Schmerzen. — Man sagt, dass ein Mann, der eine Frau fickt, sie ehrt. Man muss auf die Sprache achten, weil das ist wohl wahr: Paul entehrt mich.“

[8] Seite 55, Übersetzung: „Ich wixte immer mit geschlossenen Beinen, es ist ganz selten, dass ich die Beine spreize, ich schaffe es nicht einmal mich mir selbst hinzugeben, ich vergewaltige mich.“

[9] In Une vrai jeune fille stirbt der Geliebte der Protagonistin in einer vom Vater ausgelegten Schussfalle. In Parfait

amour wird die Protagonistin von ihrem Geliebten in der Schlusszene durch zahlreiche Messerstiche ermordet, in A ma soeur! ermordet ankündigungslos ein Passant — die Familie schläft im Auto am Parkplatz einer Autobahn — eine der ProtagonistInnen sowie ihre Mutter und vergewaltigt die zweite Protagonistin.

[10] Der Artikel basiert auf folgenden Filmen: Une vrai jeune fille (1975/2001), 36 Fillette (1987), Parfait amour! (1996), Romance (1999), A ma soeur! (2000). Nicht berücksichtigt werden konnten Breillats letzter Film Sex is comedy (2002), die Filme Tapage nocturne (1979) und Sale comme un age (1991) (derzeit nicht auf DVD/Video erhältlich) sowie ihre Arbeiten für das Fernsehen.

[11] Auf das — aus unserer Sicht zumindest teilweise problematische — affirmative Verhältnis Catherine Breillats zu einem Teil der Selbstverständigungen ihrer Figuren — Breillats Mitweben an den Mythologien — wollen wir im Zusammenhang mit diesem Artikel nicht eingehen.

[12] Neben den schon oben zitierten Vorwurf vgl. z.B. „[Breillat] stellt ins Zentrum ihrer Filme stets eine junge Frau; um sie herum gruppiert sie Männer. Die Frau ist

mit einem allein nie zufrieden, mit keinem von ihnen alleine, so gehen die Liebesentwürfe in Seria, als Versuchsanordnungen mit Variationen. Die Männer gewinnen dabei kaum Profil, nur als Experimentalobjekte.“ (ohne AutorInnenennung auf: <http://www.auteur.de/regisseure-breillat.html>)

Eva Krivanec: Geboren 1976 in Wien. Studierte Philosophie, Politikologie, Theaterwissenschaft und Germanistik, lebt in Berlin. Von Juli 2001 bis 2006 Redaktionsmitglied, von September 2001 bis August 2003 koordinierende Redakteurin von **Context XXI**.

Günter Hefler: Studierte Philosophie, Soziologie, Politikwissenschaft und arbeitet als Gesellschafter der *Forschungsgesellschaft für angewandte Sozial- und Strukturanalyse (FAS)* in Wien. Von November 2002 bis 2006 Redaktionsmitglied von **Context XXI**.

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels