

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Romance (Catherine Breillat, 1999): der Film als Ideogramm

Sophie Belot

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2022, 8

pp. 229-244

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1934>

Zitierweise

Belot, Sophie. 2022. „*Romance* (Catherine Breillat, 1999): der Film als Ideogramm.“
apropos [Perspektiven auf die Romania] 8/2022, 229-244.

doi: : <https://doi.org/10.15460/apropos.8.1934>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Sophie Belot

***Romance* (Catherine Breillat, 1999)**

Der Film als Ideogramm¹

Sophie Belot

lehrt und forscht am Drama
Department der St Mary's University
(Twickenham, London).
sophie.belot@stmarys.ac.uk

Keywords

Catherine Breillat – *Romance* – Pornographie – romance – Sexualität

Auch wenn Catherine Breillat schon vorher Filme gedreht hatte, so erlangte sie als Regisseurin erst 1999 durch *Romance* internationale Bekanntheit. Ihre Filme waren stets skandalträchtig (Kervéan 2000). Auch *Romance* entging mehrfach nur knapp der Zensur und verfestigte Breillats Ruf beim Publikum und den Medien, ein anstößiges, erotisches und pornografisches Kino zu machen. Allerdings wurde *Romance* sehr unterschiedlich aufgenommen und unter anderem auch aus feministischer Perspektive diskutiert. Diese unterschiedlichen Lesarten unterstrichen die Mehrdeutigkeit des Films, die von Breillat selbst betont wurde und auch im Zentrum des vorliegenden Beitrages stehen wird.

Der Film stellt die Figur Marie, eine junge Lehrerin, in den Vordergrund, die mit ihrem Partner Paul, einem Model, zusammenlebt. Marie ist so sehr in Paul verliebt, dass sie am liebsten ständig bei ihm wäre, während Paul es vorzieht, allein oder in der Gesellschaft seiner Freunde zu sein. Marie sieht darin eine "Entehrung" ihres Frauseins, da er so eine dominierende Position ihr gegenüber einnimmt. Als Frau geehrt zu werden, bedeutet laut Marie, als vollwertiges Wesen anerkannt und nicht entfremdet zu werden. Marie beginnt, ihre Nächte mit Männern zu verbringen, die sie zufällig (Paolo) oder bei ihrer Arbeit kennenlernt, wie ihren Schuldirektor Robert. Mit letzterem wird Marie durch masochistische Erfahrungen zu einem ‚reinen Wesen‘, d. h. einem Wesen, das sowohl gebunden als auch frei ist. Als sie eines Abends in Pauls Wohnung zurückkehrt, kommt es zu einer sexuellen Begegnung, in deren Folge Marie schwanger wird. Im Moment der Entbindung ist Paul jedoch betrunken und somit nicht in der Lage, Marie ins Krankenhaus zu fahren. Robert will sie dorthin bringen. Doch bevor sie ins Krankenhaus aufbrechen,

¹ Aus dem Französischen von Ralf Junkerjürgen.

dreht Marie den Gashahn auf, und in dem Moment, als sie einen Sohn zur Welt bringt, explodiert die Wohnung.

Romance ist der sechste Film eines Dekalogs, den Breillat 1976 mit ihrem ersten Film, *Une vraie jeune fille*, eröffnete und 2003 mit *Anatomie de l'enfer* beendete. Wie Breillat erwähnt, begann sie bereits während der 1970er Jahre, an *Romance* zu arbeiten. Liz Constable nimmt dies zum Anlass, den Film im sozialen und politischen Kontext einer besonderen Spielart des Feminismus zu situieren, in dessen Zentrum die sexuelle Entfremdung der Frau stand (Constable 2004). Für Krystin Gorton zeigt Breillats Film jedoch, dass diese Fragen auch zu Beginn der 2000er Jahre noch präsent und relevant waren (Gorton 2007). In der Tat lässt sich der Film mit einigen feministischen Ideen der 1960er Jahre assoziieren, vor allem wenn man an eine Szene aus *A ma sœur!* (2001) denkt, einem weiteren Film Breillats. Diese spielt auf eine Fernsehsendung aus den 1960ern an, die den Unterschied zwischen der Sexualität und der sexuellen Identität der Frau betont. In dieser Sendung äußert sich eine Interviewpartnerin folgendermaßen: „Il y a le problème sexuel, si vous voulez. Il n'y a pas le sexe. C'est différent, je crois, j'espère. Je fais de la confusion avec sexe et problème sexuel. Il y a, si vous voulez, une recherche du problème sexuel, oui, c'est tout, je crois.“

Breillat greift diese Unterscheidung in mehreren Interviews wieder auf und präzisiert dabei, dass ihr Film von der sexuellen Identität der Protagonistin Marie handele und weder pornografisch noch erotisch intendiert sei. Zwar leugnet Breillat nicht ihre Anleihen beim pornografischen Kino, wenn sie Claire Vassé gesteht: „J'ai voulu me confronter à la pornographie parce que la pornographie, c'est un fait établi par la censure, qui est en fait quelque chose d'abominable. C'est une espèce de territoire interdit aux artistes, auxquels on n'accorde pas le droit d'avoir un autre regard que celui de la censure“ (Breillat 2006, 117).

Wenn man der Logik dieser Perspektive folgt, wird deutlich, dass Breillat ihren Film in einem bestimmten kulturellen und politischen Kontext situiert, nämlich dem der Demokratisierung der Pornografie im französischen Kino der 1970er Jahre. Als sie ihren ersten Film, *Une vraie jeune fille* (1976), drehte, wurde die Verbreitung der Pornografie durch ein Gesetz reglementiert, das eine Klassifizierung entsprechender Filme mit dem Buchstaben „X“ verlangte. Breillat zufolge verbannte diese Klassifizierung den Porno in den Bereich des ‚Infamen‘ und ‚Obszönen‘, da er ausschließlich von seiner körperlichen Seite her gesehen wurde. In der Logik der patriarchalischen Gesellschaft gehört der weibliche Körper damit zur Domäne des Verbotenen und der Scham, die Breillat auf dem Filmplakat von *Romance* mit einem roten Kreuz über dem Geschlechtsteil der Frau markiert.

So stellt Breillat in *Romance* die Pornografie zur Diskussion und versucht, die sexuelle Identität der Frau über visuelle Strategien sowie das Thema der Scham aufzuwerten. Der vorliegende Beitrag soll zeigen, dass *Romance* ein System tief verwurzelter und gewaltbehafteter Oppositionen kritisch beleuchtet, um die Frau aus einem System zu befreien, das ihr feindselig gesinnt ist und sie als unterwürfig erscheinen lässt.

Die Romanze und die Darstellung der Mann-Frau-Beziehung als Antagonismus

Der Film ist häufig zu Recht als eine Auseinandersetzung mit den sexuellen Phantasien Maries beschrieben worden. Es ist in der Tat denkbar, dass die letzte Sequenz ganz in der Vorstellungswelt Maries spielt. Andere Szenen gehen eindeutig aus ihrer Fantasie hervor, wie zum Beispiel diejenige mit den „hardeurs“, auf die weiter unten detailliert eingegangen wird. Was die letzte Sequenz betrifft, so scheint sie auf den Titel *Romance* zu verweisen und den Film in einem bestimmten kinematografischen und kulturellen Kontext zu verorten. Die Beerdigung Pauls wird im Stile des 19. Jahrhunderts inszeniert, das lange schwarze Kleid Maries und die Kutsche mit Pauls Sarg lehnen sich an Motive der Romantik an. Außerdem endet der Film mit dem Tod des von Marie geliebten Paul, was dem romantischen Subtext des Films entspricht. Diese Perspektive könnte noch auf das Thema der Mutterschaft ausgeweitet werden, das sich in romantischer Tradition um die Vorstellung von endloser Erneuerung und Kontinuität dreht.

Wie jede Romanze konzentriert sich Breillats Film auf die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau. Marie liebt Paul, der jedoch nicht ihre Vorstellung von Liebesbeziehungen teilt, die für sie auf sexueller Lust basieren. Für Marie ist die körperliche Vereinigung zentral, worauf sie aus dem Off hinweist: „Pour moi, un homme qui ne peut pas 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.“ (00:13:15) Marie versteht die Tatsache, dass Paul nicht mit ihr schlafen will, ihr gegenüber als einen Akt der Verachtung als Frau. Eine Fernsehendung, die Paul eines Abends sieht, scheint dies zu bestätigen. Darin geht es um Liebe, „un amour [qui] raconte la passion d'un homme mûr pour une jeune prostituée. Peut-être à cause de l'éducation, la femme lui était étrange. Il préférerait être avec ses amis.“ Ebenso hat Paul das Bedürfnis, allein mit seinen Freunden auszugehen, was Marie ablehnt oder nicht zu verstehen scheint, weil sie selbst es vorzieht, „être collée à lui comme une sangsue“, da sie ihn wahnsinnig liebt. Es ist offensichtlich, dass Liebesbeziehungen für Breillat auf einem tiefen Unverständnis zwischen Mann und Frau beruhen, das zu Trennungen führt und in allgegenwärtigen Fernseh- und Werbefildern gespiegelt wird.

Daher ist es konsequent, dass der Film mit dem Shooting von Werbefotos in einer Stierkampfarena beginnt. Die beiden Models Paul und Clara verkörpern die entsprechenden Figuren in der Arena: Paul soll als Torero „très sec, très nerveux“ und Clara in der Rolle der Frau als „souvise“ mit gesenktem Blick erscheinen. Marie beobachtet diese Rollenzuweisungen, die sie selbst in ihrer Bindung an Paul offenbar völlig verinnerlicht hat, wie sie aus dem Off bestätigt: „Moi j'ai jamais demandé à être libre.“

Die Unterwerfung der Frau in der Liebesbeziehung wird nicht nur durch das Visuelle, sondern auch durch die Sprache (oder das Geschriebene) vermittelt, worauf Breillat häufig hingewiesen hat. In ihrem Interview mit Vassé betont sie die Rolle des Vokabulars, das in der Beschreibung der Mann-Frau-Beziehung

verwendet wird, Ausdrücke, in denen der Mann die Frau ‚besitzt‘ oder ‚nimmt‘. Sie unterstreichen die Bedeutung von Dominanz und Macht in Liebesbeziehungen, wie Marie bestätigt: „C’est con l’amour, c’est une question de pouvoir.“ (01:16:23) Breillats Film zeigt, wie die Frau in dieser Machtbeziehung enteignet, erniedrigt und gehemmt wird. Breillat erwähnt Vassé gegenüber „tous ces mots affreux de ‚possession‘, ‚domination de l’homme sur la femme‘, qui signifient que la femme sortirait de l’acte physique abaissée, diminuée...“ (Breillat 2006, 147). Wenn Marie sich nur mit geschlossenen Beinen selbst befriedigen kann, zeigt sie ihre Hemmungen und die Scham, die sie in Bezug auf ihren eigenen Körper verinnerlicht hat. Die Genitalien der Frau müssen unsichtbar bleiben. Breillat wiederholt ziemlich häufig in ihren Filmen und ihren Interviews, dass die Frau ihren Körper als etwas Schamhaftes und Unanständiges erfährt, denn das sei es, was die Kultur und die patriarchalische Gesellschaft ihr eingeschärft und beigebracht hätten. Der soziale Aspekt des weiblichen Körpers wird bereits in der erwähnten Eingangssequenz des Films am Beispiel von Clara offengelegt, die gegenüber dem Mann ihren Blick gesenkt halten muss.

Diese Verhaltensweise wird von den (Natur-)Gesetzen, den religiösen Diskursen (dem Mythos von Adam und Eva) sowie den sozialen und kulturellen Gewohnheiten vorgeschrieben, die Breillat als gegen die Frau gewendete „outils totalitaires“ (Breillat 2006, 90) ansieht. Auch der romantische Diskurs kann als ein solches „outil totalitaire“ im Dienst der patriarchalischen Gesellschaft angesehen werden. Er verstärkt die Vorstellung, dass es einen Gegensatz zwischen Mann und Frau gibt, der die Grundlage der Dominanzbeziehung zwischen ihnen bildet. Jackie Stacey und Lynne Pearce fassen dies stellvertretend für viele zeitgenössische Studien folgendermaßen zusammen:

Despite the fact that classic romances are centred on heterosexual relationships in which the male and female partners enact very clearly delineated roles, Western culture continues to naturalise and essentialise such conventions and thus make invisible the gendering of those roles and the power dynamics involved. (Stacey & Pearce 1995, 19)

Die Romanze speist sich demnach aus einer Form der Liebesverbindung, in der die Geschlechter deutlich verschieden und voneinander getrennt sind. Diese Perspektive spiegelt Standpunkte feministischer Autorinnen wie Simone de Beauvoir wider (de Beauvoir 1949), die in der Romantik ein kulturelles Werkzeug der Männer sah, um die Frauen auf ihre traditionelle Rolle zu fixieren. Simone de Beauvoirs Kritik bezieht sich auf die Unterwerfung der Frau in der Beziehung, die sich durch ihre Hingabe an den Mann als Komplizin des Fortbestands der patriarchalischen Beziehungen erweist. In *Le Deuxième sexe* beschreibt de Beauvoir den Mann als das geliebte Wesen, als das Wesentliche und das Absolute, während die Frau das Unwesentliche und das Immanente ist, weil sie in der Sphäre des Relativen gefangen bleibt. De Beauvoir spricht von der absoluten Unterwerfung der Frau, die erst in ihrer Identifikation mit dem geliebten Mann konkret wird. Dieses Verhältnis drückt sich in einer physischen Entwürdigung aus, oder, wie Deborah Ross es treffend formuliert: „Because men have made women their property, women must be ashamed of their desires“ (Ross 1991, 24). De Beauvoir erwähnt, dass der weibliche Körper als etwas Schmutziges angesehen wird und die Seele der

Frau in der sexuellen Vereinigung erniedrigt werde. In diesem Sinn ist der Frauenkörper etwas Abjekt und Verbotenes, für das die Frau Scham empfinden muss. In *Romance* bringt Marie dies auf den Punkt, wenn sie erklärt, dass Paul sie entehre, wenn er sie nicht berührt. Diese Entehrung wird sie immer wieder auf die Suche nach flüchtig-anonymen Begegnungen treiben: in einer Bar, auf den Treppen von Pauls Wohnhaus, am Arbeitsplatz und in der Schule.

***Romance* und die Pornografie: ‚Ein sexuelles Problem‘?**

Am ersten Abend, an dem Marie in Pauls weißem Kabrio durch die Straßen von Paris irrt und in einer Kiezbar landet, trifft sie auf Paolo, der in physischer und sexueller Hinsicht das Gegenteil von Paul ist. Er hat einen athletischen Körperbau, ist braungebrannt und drängt darauf, mit Marie zu schlafen, weil es ihm, wie er sagt, an Liebe fehle. Seit dem Tod seiner Frau vor einigen Monaten hatte er keinen Sex mehr. Um die sexuelle Seite Paolos zusätzlich zu verstärken, castete Breillat den Italiener Rocco Siffredi, einen Star des Pornokinos. In den Szenen mit Siffredi werden Erektion und Penetration offen gezeigt, was Breillats Film heftige Konflikte mit der nationalen und internationalen Zensur einbrachte. Dennoch wurde *Romance* ungeschnitten in den Kinosälen gezeigt. Die Frage, ob es sich dabei um einen Porno- oder einen Arthousefilm handelte, blieb jedoch bestehen, und so titelte Richard Mowe in *The Times* ganz offen „Is it art or porn?“ (Mowe 2004).

Die Szenen mit Siffredi sind zwar diejenigen, die am häufigsten erwähnt wurden, aber sie machen nur einen kleinen Teil am Anfang des Films aus. Andere Einstellungen zeigen Maries Vulva, eine Ejakulation oder eine Fellatio. Viele Studien zu *Romance* kommen immer wieder auf dieselben Bilder zurück, darunter Lisa Coulthard: „Featuring on-screen images of masturbation, vaginal close-ups, erect penises and penetrative intercourse, her films thwart the conventions of standard representations of sex in mainstream cinema“ (Coulthard 2010, 58). In der Tat dominiert in der Pornografie das visuelle Bild, denn der Porno hat laut David Vasse kein anderes Ziel, als Sichtbarkeit herzustellen (Vasse 2004, 90). Sichtbar gemacht wird dabei in der Regel der Körper der Frau, der dazu bestimmt ist, beim Mann Begehren zu wecken. Susan Hayward (Hayward 2005) beschreibt Pornografie deshalb über die körperliche Entfremdung der Frau, denn sie werde einzig und allein in der Rolle des sexuellen Körpers gezeigt, der darauf reduziert wird, den Phallus aufzunehmen. Breillat bestätigt in gewisser Hinsicht den Standpunkt Haywards in Bezug auf die Frau als Sexualobjekt, wenn sie Pornografie als Haltung versteht, die sich des Körpers als Konsumprodukt bedient. Die Regisseurin betont allerdings, dass ihre Filme nicht von Sexkonsum handeln, selbst wenn sie damit beworben wurden (vor allem *Romance*). Für sie stellt die Pornografie ein rein fleischliches Genre dar, das seelenlos und daher tot sei, was auf ihre Filme nicht zutrefte, da ihre Protagonistinnen, wie Marie, häufig ihre eigenen Vorstellungen zum Ausdruck brächten.

Abgesehen davon werden pornografische Bilder vom männlichen Blick und für den männlichen Blick konstruiert. Laura Mulvey (1975), auf die sich Annette Kuhn (1985) bei ihrer Untersuchung von Film- und Werbebildern stützt, kann hier genannt werden. In ihrer Studie betont Kuhn die ausbeuterische Seite dieser

weiblichen Darstellungen, die zur Befriedigung männlichen Begehrens bestimmt sind. Darin liegt ein entscheidender Aspekt, wenn man an das künstlerische Ziel Breillats denkt, sich kritisch mit dem Blick des Kinos auseinanderzusetzen, so wie sie es Roberto Rossellini angekündigt hatte.² Abgesehen davon basiert der gesamte Film auf einer Inszenierung von Blicken, wie bereits weiter oben am Beispiel der Shooting-Szene beschrieben wurde und wie auch die erste Szene und diejenige beim Gynäkologen zeigen (in der sich die These Luce Irigarays (1977) von einer Blickökonomie spiegelt, die auf der Frau als Tauschobjekt der patriarchalischen oder phallischen Gesellschaft gründet).

Körper versus Geist: ‚Kopf und Geschlechtsteil‘

Bei einem Vorsorgetermin beim Frauenarzt, den Marie aufgrund ihrer Schwangerschaft wahrnimmt, wird sie von einem Arzt und dessen seinen Mitarbeitern untersucht. Als „Tauschobjekt“ der Mediziner stellt Marie sich vor, eine Frau zu sein, die in zwei Hälften geteilt ist und deren Unterkörper von fremden Männern penetriert wird. Viele Kritiker haben den ausdrücklich pornografischen Aspekt dieser Szene hervorgehoben, die Breillat im Drehbuch als die Szene der „hardeurs“ [wie die Darsteller in Hardcorepornos genannt werden] bezeichnet. Sie illustriert zugleich, wie mehrdeutig Breillat mit der Pornografie umgeht, die hier im medizinischen Bereich situiert wird und es Breillat erlaubt, die Rolle der Institutionen hervorzuheben, die den Körper der Frau in ein Tauschobjekt verwandeln. Ausgestreckt auf einem gynäkologischen Untersuchungstisch erläutert Marie aus dem Off:

J’imagine très souvent une maison de rendez-vous où la tête serait séparée du corps, un système un peu semblable à celui de l’échafaud avant que le couperet ne tombe. [...] Je porte une jupe de faille rouge bien gonflante qui crisse au toucher et ces accessoires ridicules qui font bander les hommes. Et ça prouve que ceux qui bandent aussi ne nous aiment pas. Dans le fond, Paul a raison, c’est d’être une femme qui est rédhitoire. Parce qu’une femme pour laquelle on bande c’est qu’on veut l’enfiler. Vouloir enfiler une femme c’est la mépriser. (01:21:36)

Dazu werden Bilder eingespielt, welche die Worte Maries veranschaulichen und Frauen zeigen, deren Unterkörper (oder deren ‚Loch‘) durch eine Wand vom Kopf getrennt ist. Auch wenn die Bilder des Films im Allgemeinen nicht den Kommentaren Maries aus dem Off entsprechen, so stimmen sie in dieser Szene doch genau mit ihnen überein. Damit richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Gedanken Maries und die dominierenden sexuellen Bilder des Körpers einer Frau, die ihrem eigenen Begehren fremd sind; schließlich geht es hier um einen Frauenkörper, der geteilt und daher verstümmelt ist. „Paul a raison, on ne peut pas aimer ce visage s’il a ce con. Ce visage ne peut pas appartenir à ce con“ (01:20:44), folgert Marie dementsprechend und versetzt sich in die Rolle eines verstümmelten weiblichen Wesens. Zusätzlich vermittelt ihr Kommentar aus dem Off eine allgemeine Kritik frauenverachtender Bilder. Eine einschlägige Reaktion hatte

² In *Corps amoureux* spricht Breillat von ihrer Begegnung und ihrer kurzen Diskussion mit Roberto Rossellini, kurz bevor sie sich an die Produktion ihres ersten Films, *Une vraie jeune fille*, machte (Breillat 2006, 25).

Marie bereits in einer vorangegangenen Szene gezeigt, in der sie sich über den Pornofilm folgendermaßen äußert: „ce n’est pas autre chose que de soigner sa libido sur son double en image. Or la chose qu’on n’admet pas, on n’en admet pas l’image non plus. L’image vous compromet tout autant à partir du moment où elle vous représente“ (01:20:54).

Es handelt sich dabei eindeutig um eine Reflexion über die Situation der Frau und ihre Sexualität in der patriarchalischen Gesellschaft. Die Phantasie der zweigeteilten Frau endet mit einer Ejakulation, die in einem Jump Cut durch einen Tropfen Gel für die Sonografie ersetzt wird. Einige Kritiker haben die metaphysische Seite dieser Phantasie hervorgehoben und die innere Transzendenz Maries betont, die in der Reflexion über den sexuellen Körper der Frau zum Ausdruck komme. Darüber hinaus konfrontiert Breillat die Frau jedoch auch mit ihren masochistischen (da machistischen) Fantasien wie der Zweiteilung. Maria San Filippo (2016) sieht in derartigen Szenen die alternative Darstellung einer Frau, die ihre körperliche Subjektivität und ihre sexuelle Identität affirmiert.

In dieser Hinsicht kann man mit Vasse (2004) und Claire Clouzot (2004) der Auffassung Breillats zustimmen, dass *Romance* nicht dem Pornokino angehört. Selbst wenn Breillats Haltung hierzu eindeutig ist, so ist ebenso zutreffend, was Vasse hervorhebt: „[q]ue le cinéma de Breillat tourne autour de la pornographie est presque inévitable dans la mesure où sa démarche tend le plus possible vers la nature profonde de l’acte sexuel, abordée dans toute sa complexité et sa densité“ (Vasse 2004, 89). Dabei wird mehrfach betont, dass es ein Irrtum sei, Breillats Kino nur deswegen als pornografisch anzusehen, weil es eine bestimmte Form der Sexualität in den Mittelpunkt stelle: „son cinéma propose une vision du sexe et de ses pouvoirs particulièrement réactifs sur les personnages qui s’y soumettent“ (Vasse 2004, 89). Das bezieht sich ohne Zweifel vor allem auf die masochistischen Handlungen zwischen Marie und dem Schuldirektor Robert.

Die masochistische Performanz und die Suche nach sexueller Identität: Reinheit und Schande

Als Marie in das Büro des Rektors der Grundschule zitiert wird, an der sie arbeitet, schämt sie sich aufgrund der vorwurfsvollen Blicke. Sobald der Schulleiter die orthografischen Fehler Maries an der Tafel bemerkt, erklärt sie ihm, dass sie Legasthenikerin sei. Die Scham, die ihr vom (inquisitorischen) Männerblick aufgezwungen wird, beeinträchtigt ihre intellektuellen und körperlichen Fähigkeiten; sie fühlt sich erniedrigt und senkt die Augen vor dem Mann, der sie mit dem Blick fixiert. Die folgende Szene spielt in der Wohnung Roberts. Während Maries Besuch kommt es zu einer sexuellen Annäherung zwischen beiden: Marie lässt sich zunächst willig verführen, ordnet sich unter und wird schließlich von ihm geknebelt. Dabei handelt es um BDSM-Praktiken, einvernehmliche Akte der Dominanz und Unterwerfung. So fragt etwa Robert sie explizit: „Tu veux que je te domine?“ und „Tu veux que je te bâillonne?“

Beide Sequenzen folgen aufeinander, dazwischen geschoben ist nur eine kurze, aber schockierende Szene, in der Marie von einem Fremden im Treppenhaus

vergewaltigt wird. Die Unterwerfungsspiele mit Robert haben für Marie den Charakter eines Rituals. Beide beginnen mit ihrem Einverständnis zu Roberts Fragen: „Tu aimes bien que je t’attache?“, „Je vais t’écarter les jambes, tu veux?“ Als Marie bereits geknebelt ist, mit gebundenen Händen und gespreizten Beinen, merkt Robert, dass ihre Fesseln fester sitzen, als sie es ertragen kann. Am Ende dieser ersten Unterwerfungsszene bricht Marie in Tränen aus, aber es sind Tränen über sich selbst: „C’est moi. C’est le problème avec moi...“, sagt Marie schluchzend. Anschließend legt sie in einem langen Monolog dar, wie sich ihr Gefühlshaushalt in Bezug auf ihre Probleme mit sich selbst verändert:

Non. C’est bien. Il faut que ça soit comme ça. [...] Non, c’est bien. Au début... tu sens tes mains qui s’engourdissent, et tu crois que tu vas supporter et subitement, c’est insupportable. C’est comme de la mort, une mort galopante. T’as l’impression que tes mains vont tomber. Tu te transformes en charogne petit à petit... (00:57:21)

Maries Vorstellung, sich in ein Aas zu verwandeln, könnte in Beziehung zu ihrem Phantasma der Zweiteilung gesetzt werden. In diesem Sinne könnte die Vergewaltigungsszene, die auf die erste Begegnung mit Robert folgt, auch als Beginn einer Transformation und Transzendierung verstanden werden. Im Treppenhaus vor Pauls Wohnung trifft Marie einen Unbekannten, für den sie „juste une chatte“ ist. Er bietet ihr zunächst an, sie gegen Bezahlung „lecken“ zu dürfen, um sie jedoch anschließend mit Gewalt zu penetrieren. Die Szene entfachte eine Polemik, da sich Marie in die Vergewaltigung fügt, was von einigen (feministischen) Kritikerinnen als frauenfeindlich empfunden wurde.

Maries Fügsamkeit entspringt jedoch ihrer Überzeugung von der Verantwortung des Mannes. In diesem Sinne betont sie mehrfach, dass Paul schuld sei („c’est de sa faute“), was einer Logik entspricht, die den Mann verantwortlich für die Normativität und Dominanz seines Begehrens macht. Auch dieser Gedanke lässt sich mit Maries Phantasma der Zweiteilung vermitteln. Einige Kommentatoren wie Gorton betonen die verstörende Wirkung sexueller Gewalt auf das Publikum, die von der weinenden Marie ausgeht. (Gorton 2007) Diese Verstörung würde von Maries Tränen bestätigt, als sie allein im Treppenhaus zurückbleibt.

In anderer Hinsicht könnte ihre Verzweiflung aber auch in Bezug zur Episode in Roberts Wohnung gesetzt werden. Dann wären die Tränen ein Symptom ihrer Suche nach sexueller Identität. Marie ist, wie ihr Robert schon bei der ersten intimen Begegnung erklärt, vom Wunsch nach dem Absoluten beherrscht:

la seule possibilité d’amour avec les femmes passe par le viol. Les femmes se donnent très facilement au premier venu [...]. C’est comme ça. [...] Est-ce que d’ailleurs elles veulent qu’on les respecte? Dans un sens oui. Mais c’est le respect qui est dans la logique des choses, la logique qui consiste à dire qu’elles sont à prendre, alors évidemment, elles demandent à être prises. (00:42:21)

Auf diese Weise zeigt Breillat, dass Marie durch ihren Masochismus eine bestimmte Form des sexuellen Leidens zu akzeptieren vermag, und damit letztlich Roberts Logik bestätigt. Dem liegt eine Verachtung des Frauenkörpers zugrunde, die mit dem Blick der Frau auf sich selbst zusammenhängt und letztlich in der verächtlichen Haltung des Mannes gegenüber der Frau gründet. Maries Masochismus stellt somit

ebenso wie ihr Phantasma der Teilung die körperliche und mentale Entfremdung der Frau und ihre Interiorisierung der dominanten Norm aus.

In Clouzots „Abecedarium“ Catherine Breillats heißt es hierzu: „On nous enseigne que le sexe avilit la femme, mais il ne l’avilit pas, il la transfigure. C’est ce que je me suis efforcée de filmer dans *Romance*.“ (Breillat zit. N. Clouzot 2004, 171) Dies impliziert, dass es Breillat letztlich gelingt, die Transformation Maries in ein sexuelles Wesen ohne Bindung an die herrschenden Normen zu zeigen. Sie beendet ihren Film mit einer Geburtsszene, die sich simultan zu der Explosion ereignet, an der Paul stirbt. Die Schlusszene steht wiederum in Bezug zu einem Zitat, das Robert Marie vorgelesen hat: „Tandis que la Mère engendre le Fils, le Fils engendre la Mère, c’est-à-dire que son acte accompagne créativement et entièrement tout le processus. Cet engendrement de la Mère, c’est sa purification, c’est purifier et se purifier, *uno actu*.“ (00:45:42) Die Antizipation verdeutlicht, dass sich Marie mit der Geburt ihres Sohnes weiterentwickelt und möglicherweise an ein neues männliches Prinzip annähert. Breillat selbst betonte, dass Marie der Ursprung der (androgynen?) Welt sei, wie die Figur selbst aus dem Off folgendermaßen formuliert: „rien de ce qui s’est passé avant n’a d’importance.“ Marie erlangt eine Reinheit oder, in den Worten Breillats, eine neue moralische und eine mentale Jungfräulichkeit.

Das Thema des Masochismus polarisierte vor allem die Diskussion unter den Feministinnen und regte damit von neuem eine Diskussion an, die Anfang der 1990er Jahre vor allem im anglophonen Bereich begonnen hatte. Die Position von Susan Sontag (1969) und Sandra Lee Bartky (1990) stand den Argumenten von Andrea Dworkin (1981) und Tania Modleski (1991) gegenüber. Die Debatte über den Masochismus drehte sich um die unterschiedliche Einschätzung der Rolle von Dominanz und Unterwerfung, die sich aus der Geschlechterdichotomie ergibt. Die Verteidiger des Masochismus sahen in ihm einen Akt der Befreiung der Frau aus der Unterwerfung unter den Mann. Die anderen hingegen betonten eher die Opferrolle der Frau, wie etwa Andrea Dworkin (Dworkin 1974). Für die erste Gruppe waren die Frauen ihre eigenen Agentinnen und kontrollierten die masochistische Situation, der sie sich willentlich aussetzten. Mit dieser Kontrolle gestand man der Frau Macht gegenüber der Unterdrückung durch die dominante Gesellschaft zu. Für die zweite Gruppe war die Frau nicht frei, weil der masochistische Akt die Unterdrückung der Frau durch die patriarchalische Gesellschaft perpetuieren würde. Diesen Gedanken verteidigte Modleski in *Feminism Without Women*. Sie geht davon aus, dass der Masochismus, selbst wenn er für die Frauen als befreiend aufgefasst wird, ein rein persönlicher und vorübergehender Akt sei, der demnach keinen Einfluss auf die patriarchalische Gesellschaftsordnung habe, die er anklagt. Breillat selbst hatte nicht vornehmlich die Absicht, ihren Film feministischen Ideen anzupassen. Daher fühlte sie sich nicht wirklich von den feministischen Positionen betroffen und erinnerte lieber daran, dass es sich um einen Film handelt, um eine Fiktion, die mit der Wirklichkeit nicht vermischt werden sollte und schon gar nicht mit derjenigen seiner Autorin Breillat.

Was Breillat an dieser Form der kinematografischen Fiktion interessiert, ist das Visuelle, das besonders in den Masochismus-Szenen hervorgehoben wird. Die

geknebelte Marie ist still und ihr gefesselter Körper fixiert. In dieser Stellung wird sie einem Kunstwerk, einem Gemälde, einer Skulptur oder einer Fotografie ähnlich. Auch Robert betrachtet sie als sein Kunstwerk, wenn er sie mit gebundenen Armen im Stehen oder gefesselt auf dem Boden ausgestreckt sieht und den Anblick als „très beau“ (01:12:10) bezeichnet. Die Kamera hält dabei so lange inne, dass ihre statischen Bilder wie Fotografien erscheinen. Die Kamera ist relativ nah (Halbtotale) und hebt Maries eingefrorene Position hervor. Das Bild der Fixierung wird so filmisch noch weiter verstärkt und Marie quasi in eine Statue verwandelt. Diese Bilder bewirken eine Aufhebung der Zeit und evozieren die Vorstellung des Wartens und damit einen Zustand, in dem sich auch der gefesselte Körper Maries befindet. Der masochistische Akt wird so zu einem Moment der Infragestellung und der Reflexion für Marie, in dem sie sich ihr Entfremdetsein in der patriarchalischen Gesellschaft vor Augen führen kann. Dieser Moment der Bewusstwerdung ist aber auch eine Gelegenheit, zu sich selbst zurückgeführt zu werden, um den Ausdruck Roberts aufzunehmen. Vasse spricht von einem „être en-soi inaliénable, exposé sous un jour nouveau“ (Vasse 2004, 19). Kathleen Murphy charakterisiert Maries sexuelle Suche als „a woman’s perilous quest of self-knowledge through sexual experience“ (Murphy 1999, 20). Die masochistischen Akte wirken wie ein Spiegel der Gesellschaft und entsprechen somit einer Entmystifizierung der sozialen Wirklichkeit in Bezug auf das Verhältnis der Frau zu ihrem Körper. Sie enthüllen die Künstlichkeit der für Frauen (wie Männer) geltenden Verhaltensvorschriften als Diktat der patriarchalischen Gesellschaft. Darauf weisen, wie gesagt, schon die ersten Bilder des Films hin, in denen eine unterwürfige Frau und ein dominanter Mann inszeniert werden.

Breillat als Autor(in) und der schambehaftete Blick

Referenzen auf Medien wie Werbung und Fotografie, auf Künste wie Literatur, Malerei, Bildhauerei und Theater spielen eine wichtige Rolle in *Romance*. In einem Interview erwähnt Breillat, dass die Malerei von Georges de La Tour sie zum Dekor von Pauls Wohnung inspiriert habe, die von Weiß dominiert wird. Clouzot vergleicht die Einstellung, in der Marie mit gefesselten Händen über dem Kopf zu sehen ist, mit den Extasen der Statuen Berninis (Clouzot 2004, 82). Andere Referenzen beziehen sich auf das Kino: Breillat zieht Vergleiche zu eigenen Filmen (*Tapage Nocturne*, *Parfait Amour!* und dem letzten Film des Zyklus, *Anatomie de l’enfer*, einem Film über den Blick) und denjenigen von Autoren, die sie bewundert. Was die Figur Maries angeht, so hat sie sich stark an Filmen von Ingmar Bergman, Elia Kazan und Luis Buñuel inspiriert. Dieser künstlerische Spiegelungseffekt bezieht sich auf Fragen der visuellen Gestaltung und des ontologischen Gehalts der Bilder, die schon von der ersten Szene aufgeworfen werden. Eben aus diesem Grund wurde diese Szene auch zum Gegenstand zahlreicher Kommentare von Kritikern wie Gwendolyn Wells (Wells 2002), Lynsey Russell-Watts (Russell-Watts 2010) und Liz Constable (2004).

Die Eingangsszene führt den Spiegeleffekt ein, auf dem der Film aufgebaut ist. Der Film beginnt damit, wie Paul sich im Spiegel ansieht, während er sich schminken lässt. Kurz bevor er aufsteht, um mit Clara zum Foto-Shooting zu gehen, scheinen

er und Marie einen Blick im Spiegel auszutauschen. Der Blick ist hier eng an die Idee vom Bild gebunden, und zwar an dasjenige von Paul als Mann, der im Begriff ist, vor den Augen Maries (und vor der Kamera) Form anzunehmen. Auf diese Weise sehen sich beide, Mann und Frau, als Spiegelung des anderen. Constable kommentiert das Spiel der Blicke folgendermaßen: „Paul not only checks to see how he looks, but also peers through the eyes of viewers who expect to see in him an iconic matador (bull-fighter/killer in Spanish), and also, through those of his girlfriend, Marie, who watches him“ (Constable 2004, 686). Mit anderen Worten: Marie sieht sich durch den Blick des Mannes, Paul, dasselbe gilt für Paul, der Marie nur als Frau sieht, von der er ein bestimmtes Bild besitzt, nämlich das einer in Körper und Geist gespaltenen Person. In der patriarchalischen Gesellschaft hat die Frau dem vom männlichen Blick festgelegten Bild als „Jungfrau/Mutter oder Hure“ zu entsprechen. Mit Verweis auf das Zitat sieht er doch Marie viel eher als Kommentarfürfigur um sich als „Angeblickter“ und „Angehimmelter“ zu begreifen, wodurch wiederum Begehren und Begehrt-werden ausgelöst werden. Irigaray spricht von der Frau als der Widerspiegelung des Gleichen, des Einen, das heißt des Mannes. Deshalb nimmt der Spiegel bei Breillat auch eine narzisstische, geschlossene, auf das männliche Prinzip verweisende Form an.

Vor dem Hintergrund der ersten Szene kann *Romance* als eine Reflexion über das Bild oder den Blick und die Medien verstanden werden. Die erste Szene zeigt klar, dass Medien wie Werbung und Kino das vorherrschende Bild von Mann und Frau reproduzieren. Sie zeigt weiterhin, dass dieses Bild konstruiert ist und (durch die Stimme des Fotografen aus dem Off) dem Körper des Mannes und der Frau aufgezwungen wird. Somit unterstreicht Breillat die Rolle des Performativen im Kino, um zu zeigen, dass die sexuelle Identität der Frau als Objekt eine männliche Konstruktion ist, auf der die Film- (oder allgemein die Kunst- und Medien-)Industrie beruht.³

Die Bühne in Roberts Salon erhält dadurch erst ihre volle Bedeutung. Auf dieser Bühne, die er sich selbst gebaut hat, spielt er die Rolle des Verführers, die ihm die Gesellschaft zugesprochen hat und die von medialer Kultur bestätigt wird, worauf sein Interview beim Radiosender France Culture verweist. Was die Kulissen der Bühne sowie seine Rolle als Verführer betrifft, so folgt er den Konventionen und den Moden, von denen er meint, dass sie für Frauen attraktiv sind, wie er Marie erklärt: „les filles ce qu’elles veulent c’est reconnaître ce qu’elles ont vu à la télévision.“ Indem er sich inszeniert, übernimmt Robert die Rolle des Verführers, der weiß, wie man mit Frauen zu sprechen hat und sie anfassen muss, denn er habe mehr als zehntausend von ihnen besessen. Von Paul und Paolo unterscheidet sich Robert allerdings darin, dass er nicht über deren körperliche Vorzüge verfügt: „Je sais que je ne suis pas particulièrement beau, même peut-être particulièrement dégoûtant, mais le fait est là que j’ai possédé dix mille femmes.“ (00:43:12)

³ Diese Annahme beruht auf den Ansichten von Mulvey und Kuhn zur Funktionsweise von Medien (Film und Werbung), auf die weiter oben bereits verwiesen wurde.

Robert ist demnach ein Verführer im etymologischen Sinne des „se-adducere“, des „An-sich-ziehens“, wie er sagt⁴, das eine Interaktion impliziert und nicht eine Teilung des Seins. Robert erweist sich demnach als der Partner, der in der Lage ist, Marie dahin zu bringen, die Teilung der Frau in „Mutter/Jungfrau und Hure“ in eine Mehrdeutigkeit zu verwandeln, in der beide Positionen sich miteinander vermischen. Denn Robert inkarniert die Mehrdeutigkeit und bewegt Marie dazu, zu akzeptieren, zugleich Mutter und Hure zu sein und somit Körper und Geist miteinander zu versöhnen. Robert führt Marie vor einen Spiegel, damit sie den Zusammenhang von „ce con et ce visage“ bei der Frau akzeptiert. Vor dem Spiegel verlangt Robert von ihr, sich so anzuschauen, dass sie sich mit ihrem Wesen auseinandersetzt. Geleitet von Roberts Händen, die sie stützen, sieht sich Marie durch die vermittelnde mehrdeutige Position Roberts. Das Bild Maries im Spiegel zeigt sie als Objekt und Subjekt ihrer eigenen Begierden und führt sie daher zur Versöhnung mit sich selbst. In den Szenen mit Robert ist Marie zugleich Objekt und Subjekt, zugleich Makel und Reinheit.

In dieser Einstellung erscheint das Spiegelbild wie eine metaphorische Darstellung des Filmbilds. Es handelt sich um ein als *mise en abyme* konstruiertes Bild mit dem sichtbaren Rahmen des Spiegels und stellt daher die Modalität der philosophischen und visuellen Reflexion in den Vordergrund. Und es ist zugleich eine Reflexion über das Bild (der Frau) sowie über die Darstellung auf der Kinoleinwand. Der Spiegel als reflektierende visuelle Achse verbindet sich bei Breillat mit der Vorstellung einer visuellen Konfrontation. Breillat bestätigt diese Sichtweise, wenn sie annimmt, dass das Kino ein Ideogramm sei, das als „un envers et un endroit qu'on voit en même temps“ (Breillat 2006, 171) verstanden werden müsse. Das Kino beinhaltet damit beide Bedeutungen zugleich. Das betrifft auch die Mehrdeutigkeit von Schande und Reinheit. Das Kino ist für Breillat ein Mittel, um Verbote materialisieren und überschreiten zu können, wie sie in ihrem Interview mit Vassé erwähnt. Durch das Kino als visuelles Mittel kann Breillat die Funktionsweise der patriarchalischen Institutionen aufdecken. Das filmische Ziel Breillats besteht darin, eine Konfrontation mit dem schambehafteten Blick herbeizuführen, um so gegen eine Art des Filmemachens und des Denkens vorzugehen, die auf der Dichotomie der Geschlechter basiert. Auf diese Weise wird Marie den schambehafteten Blick transzendieren, der ihr von der patriarchalischen Gesellschaft eingeschärft wurde. Maries Bild im Spiegel verweist in der Tat auf die Darstellung der Frau im Kino, mit der sich Breillats Filme auseinandersetzen. Auch aus diesem Grund ist der Titel des Films mit einem roten X durchgestrichen. Der Film ist keine Romanze im traditionellen Sinne, sondern eine Neubewertung der Konventionen, die das Mann-Frau-Verhältnis bestimmen.

Die Frage nach dem Blick erlangt ihre volle Bedeutung im Lichte von Breillats Vorstellung vom Kino als Spiegel (der sozialen Wirklichkeit). Denn sie versucht, den narzisstischen und dominanten Blick infrage zu stellen, dem die Vorstellung von der Dichotomie der Geschlechter zugrunde liegt. Einerseits ist das Kino der Spiegel der

⁴ Die im Film genannte Etymologie ist nicht korrekt. Das frz. Verb *séduire* geht auf das lat. *subducere* zurück (vgl. Wartburg 1948, 331f).

Gesellschaft, des Wirklichen, andererseits hat es eine mythische und fiktive Seite – die sich in seiner Beziehung zu den anderen Künsten wiederfindet (sowie zu Filmgenres wie der Romanze). Für Breillat baut das Kino auf diesem Widerspruch auf, der aber nicht als absolut zu verstehen ist, sondern eher als Mehrdeutigkeit aufgefasst werden muss. Denn im Kino sind Realität und Fiktion untrennbar miteinander verbunden, wie man am Beispiel der Mann-Frau-Beziehung in der Liebeshandlung ihres Films sieht. Es ist diese Ambiguität zwischen Fiktion und Realität, die das Kino für Breillat zu einem zentralen Medium macht, um die Suche der Frau nach sexueller Identität darzustellen. Breillat betont, dass das Kino Fiktion sei, selbst wenn es auf Tatsachen beruhe, weil es doch immer um Inszenierung gehe. Breillat behauptet wiederholt, dass das Kino niemals die Wirklichkeit filme, weil es stets von der Vision des Filmemachers geprägt sei, also von seiner Art und Weise, die Welt zu sehen und zu empfinden (Sklar 1999, 24ff). Die Vision im Kino, die vom Bild transportiert wird, spiegelt die Denkweise des Filmemachers, und macht das Bild zum Träger nicht einer einzigen, sondern mehrfacher Bedeutungen. Deshalb gilt für Breillat: „le cinéma, ce n'est pas voir, c'est croire voir.“ (Clouzot 2004, 153) Denn das Bild existiert nur durch den Sinn, der ihm gegeben wird, und der gesamte Film Breillats baut auf diesem Gedanken auf.

Schlussfolgerungen

Interessanterweise befindet sich das rote Kreuz auf dem Filmplakat zugleich über dem Titel und dem Genital der Frau, das zudem von einer Hand verdeckt wird. Der Buchstabe X verdeckt also, was erst durch das Verbot obszön geworden ist, und veranschaulicht die Unmöglichkeit für die Frau, in ihrer sexuellen Identität unter der Vorherrschaft von Pornografie und Romanze verstanden zu werden. Wie die Frontalansicht auf dem Plakat will Breillats Film den/die Zuschauer/-in mit der Tatsache konfrontieren, dass Romanze und Pornografie von patriarchalischen Codes abhängen, die auf männlicher Macht basieren und eine heterosexuelle Norm zur Geltung bringen, in der die Frau das passive Objekt des aktiven Mannes ist. Die Frau wird in beiden Fällen erniedrigt; sie ist jeder sexuellen Subjektivität entledigt, wie Flora Alexander erläutert: „The romantic stereotypes of masculine dominance and feminine submissiveness are shown [...] to encourage women in self-indulgent dependency, and even to induce an element of masochism in female acceptance of male power“ (Alexander 1998, 70). Diese Parallele zwischen Romanze und Masochismus stellt Breillat in *Romance* deutlich her.

Constable wiederum schlägt eine andere Lektüre der masochistischen Akte Maries vor und betont den Unterschied zwischen Unterwerfung („submission“) und Hingabe („surrender“). Für Constable handelt es sich im Falle Maries nicht um Unterwerfung, weil sie sich freiwillig den masochistischen Akten Roberts hingibt. Solche Lesarten haben eine Debatte über die feministische Position des Films ausgelöst. Ginette Vincendeau (Vincendeau 1999, 51f) wirft dabei die Frage auf, ob die masochistischen Akte Maries als befreiend für die Frau angesehen werden können. Für Vincendeau zieht der Film eine deutliche Grenze zwischen Mann und Frau und folgt damit einer essentialistischen Sichtweise der Geschlechter. Vincendeau zufolge bleibt demnach die sexuelle Bestätigung Maries den Geboten

des Patriarchats verhaftet. John Philips unterstützt diese Meinung, weil er in Bezug auf die Umkehrung der Geschlechterpositionen in den Einstellungen, die aus der Position der Frau, also Maries, gesehen werden, skeptisch bleibt (Philips 2001). Als Beispiel nennt er die erste Sequenz, in der das Geschehen mit den Augen Maries wahrgenommen zu werden scheint. Philips stellt jedoch nicht infrage, dass der Film eine Umkehrung der Rollen vornimmt, weil die Frau den Mann betrügt, und nicht umgekehrt: „Gender role reversal is in fact a dominant feature of the film. Paul occupies the stereotypical feminine position in refusing to have sex, and Marie takes on the active masculine role as she sets off at night in search of sexual excitement“ (Philips 2001, 138). Dennoch impliziert für Philips eine Umkehrung der Standpunkte nicht zwangsweise eine radikale Infragestellung der Geschlechtertrennung. Andere Kritiker wie Marya T. Mtshali und Breanne Fahs sehen in der Umkehrung eine notwendige Etappe auf dem Weg Maries zu ihrer sexuellen Identität als Frau: „we find Marie needing to identify with a masculinist form of sexuality in order to explore her own sexuality“ (Mtshali & Fahs 2014, 166f).

Die Debatte führte zu keinem endgültigen Ergebnis, und vielleicht liegt gerade in dieser Offenheit die Antwort auf die Fragen, um die es geht. Constable betont, dass *Romance* anders und mit neuen Kriterien gesehen und gelesen werden müsse. Decken sich diese neuen Kriterien mit dem, was man „Cinéma du Corps“, „Cinema of brutal Intimacy“ (Palmer 2011), „Cinéma Brut“ (MacKenzie 2011) oder schließlich „New French Extremity“ (Quandt 2004) genannt hat und womit Breillats Filme häufig assoziiert werden? In diesem Fall würde Breillats eigene Position übergangen werden, derzufolge das Kino ein Ideogramm darstellt, das zugleich Vorder- und Rückseite der Standpunkte erfasst. So verstanden ist das Kino eine Reflexion des Männlichen und des Weiblichen, des Subjekts und des Objekts, die eine Überschreitung der Verbote erlaubt und zu einer Transformation der Identität führt (und zwar der sexuellen der Frau). Im Übrigen hat Breillat für sich selbst oft die Rolle des Mannes in ihren Filmen reklamiert. In *Romance* sieht sie sich selbst als Robert, der das Begehren der Frau inszeniert.

Bibliografie

- ALEXANDER, Flora. 1998. „Feminist Critiques of Romance.“ In: *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature*, ed. Pearce, Lynne & Gina Wisker, 69-83, London: Pluto Press, 1998.
- BARTKY, Sandra Lee. 1990. *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. London and New York: Routledge.
- BREILLAT, Catherine. 2006. *Corps Amoureux. Entretiens avec Claire Vassé*, Paris: Denoël.
- CONSTABLE, Liz. 2004. „Unbecoming Sexual Desires for Women Becoming Sexual Subjects: Simone de Beauvoir (1949) and Catherine Breillat (1999).“ *Modern Language Notes* 119 (4), 672–695.
- CLOUZOT, Claire. 2004. *Catherine Breillat. Indécence et pureté*. Paris: Cahiers du cinéma/Auteurs.
- COULTHARD, Lisa. 2010. „Desublimating Desire: Courtly Love and Catherine Breillat.“ *Journal for Cultural Research* 14 (1), 57–69.
- DE BEAUVOIR, Simone. 1949. *Le Deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- DWORKIN, Andrea. 1974. „Women as Victim: Story of O.“ *Feminist Studies* 2:1, 107–111.

- DWORKIN, Andrea. 1981. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Women's Press.
- GORTON, Krystin. 2007. „The Point of View of Shame: Re-viewing Female Desire in Catherine Breillat's *Romance* (1999) and *Anatomy of Hell* (2004).“ *Studies in European Cinema* 4 (2), 111–124.
- HAYWARD, Susan. 2005. *French National Cinema*. London and New York: Routledge.
- IRIGARAY, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit.
- KERVEAN, Jean-Francois. 2000. „Catherine Breillat celle par qui le scandale arrive.“ *L'Événement du jeudi*, 50–53.
- KUHN, Annette. 1985. *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge and Kegan Paul.
- MACKENZIE, Scott. 2011. „On Watching and Turning Away: Ono's *Rape, Cinema Direct* Aesthetics, and the Genealogy of Cinema Brut.“ In: *Rape in Art Cinema*, ed. Russell, Dominique, 159–170, London and New York: Bloomsbury.
- MODLESKI, Tania. 1991. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*. London and New York: Routledge.
- MOWE, Richard. 2004. „Culture: Is it art or porn? The Sequel“ *The Times*, 18.07. <<https://www.thetimes.co.uk/article/culture-is-it-art-or-porn-the-sequel-rgp5fbsmc59>>
- MTSHALI, Marya T. & Breanne Fahs. 2014. „Catherine Breillat's *Romance* and *Anatomy of hell*: Subjectivity and the Gendering of Sexuality.“ *Women. A Cultural Review* 25 (2), 160–175.
- MULVEY, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ *Screen* 6:3, 6–18
- MURPHY, Kathleen. 1999. „A Matter of Skin... Catherine Breillat's Metaphysics of Film and Flesh.“ *Film Comment* 35 (5), 16–21.
- PALMER, Tim. 2011. *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Middletown: Wesleyan University Press.
- PHILIPS, John. 2001. „Catherine Breillat's *Romance*: Hard Core and the Female Gaze.“ *Studies in French Cinema* 1 (3), 133–140.
- QUANDT, James. 2004. „Flesh and Blood: Sea and Violence in recent French Cinema.“ *Artform*, February. <<https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199>>
- ROSS, Deborah. 1991. *The Excellence of Falsehood. Romance, Realism, and Women's Contribution to the Novel*, Lexington and Kentucky: University Press of Kentucky.
- RUSSELL-WATTS, Lynsey. 2010. „Marginalised Males? Men, Masculinity and Catherine Breillat.“ *Journal for Cultural Research* 14 (1), 71–84.
- SAN FILLIPO, Maria. 2016. „Art Porn Provocateur. Queer Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham.“ *The Velvet Light Trap* 77, 28–49.
- SKLAR, Robert. 1999. „A Woman's Vision of Shame and Desire. An Interview with Catherine Breillat.“ *Cineaste* 25 (1), 24–26.
- SONTAG, Susan. 1969. „The Pornographic Imagination.“ In *Styles of Radical Will*, Sontag, Susanne, 205–233, New York: Picador.
- STACEY, Jackie & Lynne Pearce (ed.). 1995. *Romance Revisited*. London: Lawrence and Wishart.
- VASSE, David. 2004. *Catherine Breillat. Un cinéma du rite et de la transgression*. Paris: Editions Complexes et Arte.
- VINCENDEAU, Ginette. 1999. „Romance.“ *Sight and Sound : international film quarterly* 9 (11), 51–52.
- VON WARTBURG, Walther (ed.). 1948-. *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 12, Basel: Zbinden.
- WELLS, Gwendolyn. 2002. „Accoutrements of Passion: Fashion, Irony, and Feminine P.O.V. in Catherine Breillat's *Romance*.“ *Sites: The Journal of*

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag analysiert die Entwicklung der Figur Marie in Catherine Breillats Film *Romanze* (1999), die sowohl aus einer kulturellen (Romanze und Pornografie), als auch einer sozialen Perspektive (männliche Dominanz) dargestellt wird. Breillats Film wird oft von (Nicht-)Feministinnen kritisiert. Die vorliegende Untersuchung möchte dieser Kritik entgegenwirken und aufzeigen, dass *Romanze* ein System permanenter und gewalttätiger Gegensätze angreift, um die Frau von unterwürfigen und feindlichen Darstellungen (wie Pornografie und *Romanze*) zu befreien, die ein entfremdetes Bild von ihr entwerfen. Es soll gezeigt werden, dass Breillat mit *Romanze* die männliche Dominanz über die Frau anprangert. Dabei, so die Argumentation, konzentriert sich die Filmemacherin auf die Darstellung der Jungfräulichkeit oder Reinheit der weiblichen Figur, um weibliche Sexualität als ein tabuisiertes Thema zu entlarven.

Abstract

This article suggests a reading of Catherine Breillat's film *Romanze* (1999) by focusing on Marie's sexual development. Often criticised by feminists as well as non-feminists, this study will show how *Romanze* challenges dominant forms of representations of women as found in pornography and in romance. Breillat aims to denounce masculine domination as pervading pornography and romance, both of which foreground female sexuality as a taboo as well as an 'abused' subject, keeping women as pure and alienated beings.