universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Qu'est-ce que c'est, dégueulasse?“
Konstruktionen von Weiblichkeit in Filmen der Nouvelle Vague

Verfasserin

Magdalena Reuss

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 346
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Romanistik, Französisch
Betreuerin:	o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 3
2. Feministische Filmtheorien 5

2.1. *Sex* versus *Gender* 5
2.2. Entstehungshintergründe und Entwicklung eines neuen Wissenschaftszweigs 6
2.2.1. Theoretische Strömungen 9

2.3. Analytische Ansätze 11
2.3.1. Laura Mulvey und die Psychoanalyse 11
2.3.2. Der männliche Blick und der weibliche Körper 20
2.3.3. Der Bechdel-Test 23

3. Die Nouvelle Vague 25

3.1. Frankreich in den 1950er Jahren: eine Gesellschaft im Umbruch 25
3.2. Die Krise des französischen Kinos 26
3.3. Der Begriff der Nouvelle Vague 30
3.3.1 Die Nouvelle Vague als soziologischer Begriff und journalistischer Slogan 30
3.3.2. Nouvelle Vague trifft Film 31

3.4. Die *Cahiers du Cinéma* 33
3.5. Vorläufer der Neuorientierung des französischen Kinos 35
3.5.1. Alexandre Astrucs Manifest *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo* 35
3.5.2. François Truffauts Pamphlet *Une certaine tendance du cinéma français* 36

3.6. Das Autorenkino und die „politique des auteurs" 39
3.7. Die Köpfe der Nouvelle Vague 41
3.8. Eine neue Filmästhetik setzt sich durch 42
3.8.1. Die Montagetechniken der Nouvelle Vague-Regisseure 43

4. Die gesellschaftliche Situation der Frauen in Frankreich zur Zeit der Nouvelle Vague 45

4.1. Die politische Situation der Frauen zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der Fünften Republik unter Charles de Gaulle 45
4.1.1. Das Frauenwahlrecht 46
4.1.2. Frauen als aktives Element der Politik 48
4.1.3. Feministische Bewegungen und Organisationen 49

4.2. Exkurs: Simone de Beauvoirs Essay *Le Deuxième Sexe* 50
4.3. Frauen und ihr soziales Umfeld 53
4.3.1. Vom Babyboom zur sexuellen Revolution 53
4.3.2. Die moderne Frau – Von der Häuslichkeit in die Arbeitswelt 54

4.4. Das Bild von Frauen in den Medien 56

5. Weiblichkeitsbilder in Filmen der Nouvelle Vague 59

5.1. Das Kino der Nouvelle Vague als Männerdomäne 59
5.1.1. Der männliche Held der Nouvelle Vague 61

5.2. Allgemeine Darstellungsformen von Frauen 62
5.2.1. Brigitte Bardot als Sinnbild der neuen Weiblichkeit 65

5.3. Frauenbilder in Filmen François Truffauts 66
5.4. Frauenbilder in Filmen Jean-Luc Godards 68

6. Filmanalyse I: *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960 71

6.1. Biographie von François Truffaut 71
6.2. Hintergründe zu *Tirez sur le pianiste* 72
6.3. Inhalt des Films und Figurenkonstellation 73
6.4. Die Inszenierung von Weiblichkeit 74
6.4.1. Die weiblichen Beine als Fetisch 75
6.4.2. Die Mutter und der Tod 77
6.5. Die Konstruktion der weiblichen Charaktere 78
6.5.1. Clarisse – Die Prostituierte 78
6.5.2. Léna – Die Partnerin 80
6.5.3. Thérésa – Die Ehefrau 83
6.6. Sequenzprotokoll „Thérésas Selbstmord“ 84

7. Filmanalyse II: *A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960 92

7.1. Biographie von Jean-Luc Godard 92
7.2. Hintergründe zu *A bout de souffle* 93
7.3. Inhalt des Films und Figurenkonstellation 95
7.4. Ein ambivalentes Frauenbild 96
7.4.1. Michel – Der frauenfeindliche Romantiker 96
7.4.2. Patricia – Die unschlüssige Emanzipierte 99
7.4.3. Die visuelle Vermännlichung Patricias 102
7.4.4. Das Frauenbild in A bout de souffle als Spiegel seiner Zeit 105
7.5. Sequenzprotokoll „Michels Tod“ 108

8. Konklusion 117
9. Résumé en langue française 119
10. Quellenverzeichnis 131
11. Abbildungsverzeichnis 136
12. Anhang 139
13. Abstract 141

1. Einleitung

„La France va changer de régime, de visage, elle doit donc aussi changer de cinéma.“[1]

Die Nouvelle Vague stellt einen der spannendsten und berühmtesten Abschnitte der Filmgeschichte dar, eingebettet in eine Zeit von sozialen und politischen Umbrüchen und Neuorientierungen. Es wuchs eine Generation heran, die eine neue gesellschaftliche Moral etablieren, die starren Strukturen der Nachkriegszeit durchbrechen und mehr Freiheit erlangen wollte. Mit diesen Ambitionen ging auch eine Welle von Frauenbewegungen einher, die sich für eine soziale Gleichstellung der Geschlechter und mehr Autonomie für die Frauen einsetzten.
Parallel zu diesen Entwicklungen fand sich eine Gruppe von jungen Filmemachern und Kritikern im Umfeld der *Cahiers du Cinéma* zusammen, die sich zum Ziel setzten, das Kino zu revolutionieren und die alten Traditionen über Bord zu werfen. Neben filmtechnischen und konzeptuellen Neuerungen schockierten ihre Filme vor allem durch eine neue Freizügigkeit und neue Strukturierungen der Geschlechterrollen.
Ziel dieser Arbeit ist es nun, diese Geschlechterrollen vor allem in Hinblick auf die Position der Frauen in den Filmproduktionen zu beleuchten und anhand der Beispiele von *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960) und *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) zu konkreten Ergebnissen zu kommen.

Zu Beginn werde ich das Wissenschaftsfeld der feministischen Filmtheorien vorstellen und auf einige Ansätze näher eingehen. Neben marxistischen und poststrukturalistischen Theorien, werde ich den Fokus vor allem auf Laura Mulveys Pionierwerk *Visual Pleasure and Narrative Cinema* legen, der psychoanalytische Aspekte im Kontext von Filmproduktion und Weiblichkeitskonstruktion präsentiert. E. Ann Kaplan liefert grundlegende Überlegungen zu Blicksituationen im Dispositiv Kino, die sowohl Männern als auch Frauen dabei konkrete Plätze zuweisen.
Des Weiteren werde ich einen Abriss über die Geschichte der Nouvelle Vague geben, ihre Entstehungshintergründe, Ideen und Erneuerungsansätze, sowie ein Porträt des Autorenkinos und der Gruppe, die sich diesem verschrieben hat.

[1] Marie 2000, S. 8.

Um die Filmanalysen in einen Kontext bringen zu können, werde ich auch die gesellschaftliche Situation der Frauen im Frankreich der 1950er und 1960er Jahre darlegen, die sich durch gesetzliche und ideologische Veränderung hin zu mehr Freiheit und Selbstbestimmung entwickelte.
In einem weiteren Schritt werden die Komponenten von Kino und Gesellschaft zusammengeführt, um die Konstruktionen von Geschlechterrollen und vor allem die Weiblichkeitskonzepte der Nouvelle Vague-Regisseure zu zeigen.
Anhand zweier für die Nouvelle Vague exemplarischer Filme werde ich diese Darstellungsformen der Frauenfiguren schließlich im Kontext der gesellschaftlichen Hintergründe und anhand einiger Analyseansätze der feministischen Filmtheorien untersuchen.

2. Feministische Filmtheorien

In diesem Kapitel gebe ich einen Abriss des seit 1970 existierenden wissenschaftlichen Bereichs der feministischen Filmstudien, seiner Entstehungsumstände, Theoretikerinnen, Theorien und Ziele. Der Rahmen dieser Arbeit ist zu klein, um alle VertreterInnen, Strömungen und Theorien der feministischen Filmstudien abzudecken, weshalb ich mich auch in Hinblick auf die Analyse der Filmstrukturen der Nouvelle Vague, wie Rollenbilder gezeigt und Weiblichkeit konstruiert wurden, vorrangig auf Theoretikerinnen stützen werde, die sich poststrukturalistischen Ideen von Lacan, Althusser, Barthes und Foucault verschrieben haben, mit Untersuchungen verschiedener Blicksituationen und der Psychoanalyse arbeiten und somit ein breites Fundament für die Erforschung sozialer Konstruktionen eines Filmwerks bieten. Da sich die Filme der Nouvelle Vague chronologisch vor der Entstehung der feministischen Filmstudien einordnen, können die Ansätze nur rückblickend und daher rein analytisch angewendet werden, aber sie dienen dazu, die damals vorherrschenden Gesellschaftsstrukturen besser verständlich zu machen und somit die Position der Frau in einen Kontext von psychoanalytischen und soziokulturellen Mustern zu setzen und gleichzeitig zu dekonstruieren.

2.1. *Sex* versus *Gender*

Zu Beginn der Arbeit ist es sinnvoll, die für feministische Studien grundlegenden Begriffe von *sex* (Engl. für biologisches Geschlecht) und *gender* (Engl. für soziales Geschlecht) abzugrenzen.

Schon Simone de Beauvoir hat in ihrem Essay *Le Deuxième Sexe* aus dem Jahre 1949 deklariert: „On ne naît pas femme, on le devient.“[2] Auch wenn sie das für die Gender Studies determinierende Wort *Gender* an sich noch nicht benutzt, präsentiert sie bereits die grundlegenden Überlegungen dazu und lehnt ein Schicksal aufgrund biologischer oder anatomischer Gegebenheiten ab.[3]

[2] Beauvoir 1962, S. 13.
[3] Vgl. Hughes/Williams 2001, S. 1.

Gender teilt die Menschheit in zwei Kategorien ein: männlich und weiblich. Im Kontext feministischer Analysen wird Gender traditionellerweise in Beziehung zum biologischen Geschlecht definiert. :

> „[…] gender as the cultural or social construction of sex. As a sociological or anthropological category, gender is not simply the gender one is, that is, a man or a woman, but rather a set of meanings that sexes assume in particular societies.“[4]

Sex bezieht sich folglich rein auf das biologische Geschlecht des Körpers, während sich *Gender* auf die Rollenbilder innerhalb einer Gesellschaft und deren Konstruktionen bezieht, die oft ein unausgewogenes Gleichgewicht zeigen: „Gender is the culturally variable elaboration of sex, as a hierarchial pair (where male is coded superior and female inferior)“.[5]

Die feministischen Filmstudien beschäftigen sich mit Theorien, die auf den Konstruktionen dieser Gender-Rollen aufbauen, sie kritisch beleuchten und anhand verschiedener Methoden entschlüsseln.

2.2. Entstehungshintergründe und Entwicklung eines neuen Wissenschaftszweigs

Als Basis für die Entwicklung der sogenannten *Women's Studies*, aus denen sich die *Gender Studies* generell und später das spezifische Fach der *feminist film studies* entwickelt haben, gelten die Wellen der Frauenbewegung in den USA und in Westeuropa, genauergesagt die zweite Welle der Frauenbewegung in den 1960er Jahren. Frauen protestierten gegen soziale, kulturelle und intellektuelle Marginalisierung, sowie das in der Gesellschaft herrschende Patriarchat und begannen, neue Wissensbestände zu entwickeln.[6]

Den Ausgangspunkt für die kritischen feministischen Analysen stellte die Entdeckung dar, dass die Bilder von Frauen, die durch das Mainstream-Kino transportiert wurden, nicht mehr der Realität entsprachen. Dieses Kino zeigte nicht (mehr) die erlebten Erfahrungen der Frauen, sondern nur Stereotypen des sozialen Status oder gar des fehlenden sozialen

[4] Cranny-Francis [et.al] 2003, S. 3.
[5] Ebd., S. 4.
[6] Vgl. Kaplan 2004, S. 1.

Status der Frauen. Die Filme reproduzierten weitgehend die sozialen Strukturen von Macht, Autorität und Patriarchat. [7]

Hinterfragungen künstlerischer Produktionen als Ergebnis sozialer Konventionen existierten schon zuvor und fanden ihren Ausdruck etwa in der Literaturtheorie, wo Wissenschaftlerinnen wie Kate Millett oder Mary Ferguson in den 1970er Jahren begannen, die vernachlässigten Rollen der Frauen zu erkunden.[8]
Im Gegensatz zu den literarischen, feministischen Studien kamen feministische Annäherungen zum Film jedoch zu gleicher Zeit auf wie die Filmstudien als institutionalisierter Bereich, was einen früheren und ausgereifteren Zugang zu den Filmstudien erlaubte.
Feministische Perspektiven auf den Film entwickelten sich Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre an mehreren Orten und stellen die Grundlage für die Entstehung des neuen Wissenschaftszweigs dar, der eine große und oft kontroverse Rolle in den Filmstudien spielte und heute als Hauptdisziplin fungiert.

- **USA**: Zeitschriften: 1970 - *Women and Film* (später *Camera Obscura*), *Jump Cut*, und Molly Haskells Veröffentlichung *Fom Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*; Organisation von Festivals – Women's Film Festivals, zum Beispiel das *New York International Festival of Women's Film* 1972 -, um in Vergessenheit geratene Filmemacher*innen* wieder ans Licht zu bringen.
- **Großbritannien**: Zeitschriften: *Screen* (mit Laura Mulveys 1975 veröffentlichtem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*), *Screen Education* in Zusammenarbeit mit *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham,
  Veröffentlichungen: Claire Johnstons *Notes on Women's Cinema* 1973, Richard Dyers *Gays and Film* 1977, E. Ann Kaplans *Women in Film Noir* 1978
- **Deutschland**: Zeitschrift: *Frauen und Film* 1974
- **Fankreich**: Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* mit einigen feministischen Analysen, die Einfluss auf Arbeiten im Ausland hatten.[9]

[7] Vgl. Humm 1997, S. 13.
[8] Vgl. Kaplan 2004, S. 3.
[9] Ebd., S. 3f.

Wie diese Auflistung zeigt, erreichten diese großen Umwälzungen vor allem die englischsprachigen Länder und Deutschland, wenig später aber auch Nordeuropa.[10] Paradoxerweise hat sich Frankreich hier im theoretischen Bereich ziemlich ausgeklammert, obwohl es die meisten Filmemacher*innen*, wie auch das älteste und wichtigste Frauenfilmfestival in Créteil aufweist. Das Pionierwerk von Françoise Audé *Ciné-modèles, cinéma d'elles* aus 1981, wie auch n°8 von *CinémAction* aus 1979 *Le cinéma au féminisme* hatten keine Nachfolger und die quebecischen und belgischen Arbeiten wurden nur wenig verbreitet. [11]

Die Filmgeschichte wurde lange Zeit ohne Frauen geschrieben. Obwohl es viele Kritikerinnen gibt, die auch Theorien über Blicksituationen und Repräsentationen des weiblichen Körpers entwickeln, ist den Frauen die Filmgeschichte im Großen und Ganzen lange verschlossen geblieben. Ginette Vincendeau zitiert in diesem Zusammenhang Anne Friedbergs Metapher der Filmgeschichte als eine männliche Festung:

> „ L'Histoire est comme un portail muré, un domaine enclos avec ses propres règles d'admission […] les gardiens du patriarcat, quand s'écrit l'histoire, décident qui accepter ou refuser, sur qui faire des recherches ou qui laisser dans l'ombre, et font en sorte, pour la forme, que les femmes restent dehors, vagabondes sans abri qu'on n'a pas invitées, et qui, de ce fait, demeurent invisibles. "[12]

Die Filmstudien werden in der Folge mit feministischen Perspektiven bereichert, das heißt Gender-Differenzen und Sozialrollen im Film als Widerspiegelung der Gesellschaft werden aus weiblicher Perspektive betrachtet und analysiert. E. Ann Kaplan fasst zusammen :

> „Film offers a meta-terrain where questions about women, the unconscious, the social imaginary and womens discursive construction can take on different valences than they may take in either the social or natural sciences, or on medicine."[13]

Man beginnt, kritisch das klassische Kino und vor allem auch die vergangene Filmproduktion zu betrachten. Bazin bemerkte, dass jedes filmische Bild, auch das zutiefst stilisierte,

[10] Vgl. Reynaud/Vincendeau 1993, S.8.
[11] Ebd.
[12] Anne Friedberg in: Vincendeau 1993, S. 97.
[13] Kaplan 2004, S. 2.

einen Teil von Realität in sich trägt.[14] Auch ist in jedem Bild einer Frau, selbst wenn sie durch Regie und Erzählung lediglich die Projektionsfläche männlicher Fantasien darstellt, eine wirkliche Frau vorhanden, nämlich die Schauspielerin, deren Haut, Stimme, Gesten, kurz: deren Präsenz sich in den Film und die Tonspur einschreibt. Vielen filmischen Frauenbildern gegenüber regt sich bei den Zuschauerinnen ein Gefühl von *déplacement*, also von Verdrängung, bzw. Verschiebung, was ihre eigene Identität betrifft. Hier manifestiert sich eine subtile Halbierung: die Filmbilder repräsentieren einerseits Frau*en* und andererseits *eine* durch den filmischen Text konstruierte Weiblichkeit, die mit der realen Existenz der Frauen nichts zu tun hat.[15]

Hier hat nun also die feministische Filmtheorie eingesetzt, die sich im Blick der Kinozuschauerin verankert, in dem Gründungsmoment, als sie beginnt, die Bilder, die der Zuschauerin vorgesetzt werden, in Frage zu stellen.

2.2.1. Theoretische Strömungen

2.2.1.1. Marxismus und Poststrukturalismus

Es kristallisierten sich in dieser neuen Teildisziplin mit der Zeit zwei Lager heraus, die unterschiedliche Methoden und Ziele hatten, um die Stellung der Frau in der Filmlandschaft zu untersuchen. Einerseits gab es den neomarxistischen Ansatz, der historische Paradigmen wie die soziale Rolle von Arbeiterklasse-Frauen in den Fokus stellt, oft kombiniert mit Louis Althussers Theorien und Methoden. Der andere Ansatz ist jener der Poststrukturalisten, der die Repräsentation der Frau mit Hilfe von psychoanalytischen Prozessen, die die „Sprache" des Films und seine Strukturen beeinflussen, darstellt.[16] Hier steht – im Bereich der Filmtheorie – sowohl eine Anlehnung an Ferdinand de Saussures Zeichenlehre (Semiotik) im Vordergrund, die auf die Filmanalyse übertragen wird, wie auch Jacques Lacans auf Freud gestützte, strukturalistische Methode der Psychoanalyse, auf die sich vor allem Laura Mulvey in ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* bezieht.

[14] Bazin in Reynaud 1993, S. 15.
[15] Vgl. Reynaud 1993, S. 15.
[16] Vgl. Kaplan 2004, S. 5ff.

Als Antwort auf die erste Phase von feministischen Studien entwickelte sich in den 1980er und 1990er Jahren eine scharfe Kritik an der Orientierung an einem vorwiegend männlichen, symbolischen, psychoanalytischen System unter einem männlichen Blick, wie es vor allem Laura Mulvey praktizierte. Im Zentrum der Kritiken steht der sogenannte „Heterozentrismus", der eine Lesart für „Randgruppen" wie Homosexuelle oder Angehörige anderer Ethnien ausklammert.[17] Mulveys bahnbrechenden Aufsatz, aber auch ihre Revidierung dessen, werde ich in Kapitel 2.3. genauer behandeln.

2.2.1.2. *Black* und *Gay Film Theory*

In den 1980er Jahren verschärfte sich die Kritik von Seiten der schwarzen und asiatischen Frauen vor allem in den USA und in Großbritannien, die die Konzentrierung der feministischen Filmtheorien auf die weiße Zuschauerin anprangerten.
Daher wurde vor allem der sogenannte „black feminism" immer stärker und gewichtiger und rückte auch sozialkritische Faktoren wie Rassen- und Klassendifferenzen, Kolonialismus und Unterdrückung ins Licht, verbunden mit Sexismus und Unterdrückung der Frauen.
Zur Lektüre von Freud und Lacan kam also nun auch die von Frantz Fanon und Repräsentanten des Postkolonialismus wie Homi Babbha, Paul Gilroy, Edward Said und Stuart Hall, die mit Texten von Jacqueline Bobo, Coco Fusco, bell hooks, Ella Shohat, Valerie Smith, u.v.m. in Dialog traten.[18]

In den 1990er Jahren manifestierte sich eine neue Richtung der Filmstudien. Es wurde darauf aufmerksam gemacht, dass es den Untersuchungen an Diversität bezüglich sexuellen Orientierungen und Rasse fehlte. Den Grundstein für diese Neuorientierung legte die erste Publikation von Caroline Sheldon in Richard Dyers Anthologie *Gays and Film* aus dem Jahre 1977, es folgten Judith Mayne und Teresa de Lauretis, wie auch Pratibha Parmar, die über schwarze, lesbische Frauen in Großbritannien forschte und ihren Essay *Queer Looks* 1995 veröffentlichte. [19]

[17] Vgl. Reynaud 1993, S. 16.
[18] Vgl. Kaplan 2004, S. 10.
[19] Ebd.

Um 1990 entstand auch ein großes Interesse für Minderheiten- und postkoloniale Studien. Jane Gaines etwa wies in ihrem Aufsatz von 1986 *White Privilege and Looking Relations* auf die fehlende Aufmerksamkeit Minderheitenperspektiven gegenüber hin. Eine der Wissenschaftlerinnen, die sich am eingehendsten mit „black feminism" in Bezug auf die Filmproduktion beschäftigte, ist bell hooks (Gloria Watkins), die in ihrem Werk schwarze Frauen in Abgrenzung zu „masculinity" und „white feminist critics" in den Mittelpunkt stellt.[20]

2.3. Analytische Ansätze

2.3.1. Laura Mulvey und die Psychoanalyse

Der Dialog zwischen Feminismus und Psychoanalyse war von großem Vorteil. Beide teilten gewisse Ansätze: die Beziehung zwischen Gender und Identifikation, Unterdrückung und der Unbeständigkeit von Identität.[21]
Außerdem teilen sie sich die Schlüsselmethode der Textanalyse, von Filmen wie auch des Unbewussten, unter Verwendung bestimmter Codes. Ziel ist es, versteckte und unbewusste Vorgänge, die sich in einem filmischen Produkt äußern, aufzudecken und zu dekonstruieren, um stereotype Darstellungen einerseits auf ihre Entstehung zurückführen und andererseits auch ändern zu können.

Mitte der 1970er Jahre wurde die Psychoanalyse im Bereich der Filmtheorie immer deutlicher und konzentrierte sich vor allem auf den Akt des Betrachtens, das „ spectatorship ".[22]
Mit ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* hat Laura Mulvey im Jahre 1975 einen Meilenstein gesetzt. Dieser Aufsatz ist das Basis- und Referenzwerk schlechthin für die feministische Filmtheorie geworden, die sich ab diesem Zeitpunkt beträchtlich schneller weiterentwickelte.
Mulvey selbst beschreibt den Moment ihrer Publikation folgendermaßen:

> „ [1975] was a moment when ideas about objectification and alienation which had been important to Marxist thought since the fifties met semiotics and psy-

[20] Vgl. Humm 1997, S. 33.
[21] Ebd., S. 15.
[22] Ebd., S. 14.

> choanalysis… it was the way that sexuality seemed to act as a currency, enabling the circulation of the female image as a consumable commodity that generated an instinctive, iconoclastic puritanism. “[23]

Für Mulvey hat der Aspekt der Psychoanalyse auch politische Funktionen, da er die patriarchalen Strukturen vergangener Zeiten (und auch der damaligen Gegenwart) enthüllt. Sie führt auch an, dass es wichtig ist, zu verstehen, was in der Filmproduktion vergangener Epochen vor sich gegangen ist und – vor allem – dass diese Filme rückwirkend unter diesem neuen Gesichtspunkt der feministischen Filmtheorien betrachtet werden können.

> „ It is helpful to understand what the cinema has been, how its magic has worked in the past, while attempting a theory and a practice which will challenge this cinema of the past. Psychoanalytic theory, is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form. “[24]

Zu Beginn wurde Mulveys Essay an der Universität von Wisconsin 1973 publiziert, später in der Zeitschrift *Screen* im Jahre 1975. In einem Buch erschien er erstmals 1977 in *Women and the Cinema,* herausgegeben von Karyn Kay und Gerald Peary. [25]
Ich beziehe mich im Folgenden auf Mulveys Essay, der in E. Ann Kaplans Sammelband *Feminism and Film* von 2004 erneut gedruckt wurde.

2.3.1.1. Die Frau : das kastrierte Objekt

In der Psychoanalyse sind Frauen durch einen Zustand des Mangels charakterisiert, da sie keinen Penis besitzt. Trotzdem hilft uns die Psychoanalyse, den status quo zu verstehen, die patriarchalische Ordnung und ihre Sprache, eine Sprache, die auch von der Filmproduktion vertreten wird.

> „ There is no way in which we can produce an alternative out of the blue, but we can begin to make a break by examining patriarchy with the tools it provides, of which psychoanalysis is not the only but an important one. “[26]

[23] Mulvey 1989a in: Humm 1997, S. 17f.
[24] Mulvey 2004, S. 34.
[25] Vgl. Humm 1997, S. 17.
[26] Mulvey 2004, S. 35.

In einer phallozentristischen Gesellschaft wird die Frau immer in Abhängigkeit zum Mann gesehen, beziehungsweise zum Phallus. Sie symbolisiert die Bedrohung einer Kastration durch das Fehlen eines Penis und erzieht daher ihr Kind in einer symbolischen Welt, da sie selbst gerne einen Penis besitzen würde. Die Frau gilt als Trägerin der blutenden Wunde, kann nur in Beziehung zur Kastrierung existieren und sie nicht überwinden.
In diesem Sinne repräsentiert die Frau „das Andere", sie ist, wie Mulvey es formuliert, „bearer of meaning, not maker, of meaning."[27]

Um die Geschlechterstrukturen und ihre Blicksituationen aufzuzeigen, die sich unbewusst im Kino manifestiert haben, dekonstruiert Mulvey das Vergnügen am Schauen und stellt folgende Elemente fest.

2.3.1.2. Die Scopophilie

Der Terminus Scopophilie wurde von Freud in seinem Traktat *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* von 1905 geprägt.

Er definiert die Scopophilie als ein Gefühl des Vergnügens, das entsteht, wenn andere Personen zum Objekt der eigenen Betrachtung werden und einem neugierigen und kontrollierendem Blick ausgesetzt sind. Während des scopophilischen Akts entspricht das Auge einer erogenen Zone.[28]
Auf das Kino übertragen, bedeutet Scopophilie die Trennung des Subjekts vom Objekt, das sich am Bildschirm befindet. Mulvey schreibt explizit, dass die Scopophilie essentiell aktiv ist in dieser Analyse.[29]

Aufgrund der kinematographischen Situation (Kontrast Dunkelheit im Saal – Licht und Farben auf der Leinwand), wird die Illusion von voyeuristischer Trennung verstärkt. Die ZuschauerInnen sehen, ohne jedoch selbst gesehen zu werden. Die narrativen Konventionen und der Akt des „Screening" unterstützen die Illusion, dass der Zuschauer mit Hilfe seiner eigenen Augen ein privates Spiel betrachtet.

[27] Mulvey 2004, S. 35.
[28] Vgl. Zimbelius 2004, S. 70.
[29] Vgl. Mulvey 2004, S. 37.

2.3.1.3. Narzissmus und das Spiegelstadium

Die narzisstische Scopophilie hat zwei Komponenten. Erstens die Lust, den anderen zu betrachten und zweitens die Faszination, sich wiederzuerkennen und sich mit dem Protagonisten auf der Leinwand zu identifizieren.

Um dieses psychische Phänomen aufzuzeigen, wendet sich Laura Mulvey Lacan und seiner Theorie des Spiegelstadiums zu, welches als entscheidender Moment für die Entwicklung eines Kindes gilt.
Für Lacan sind die Unterschiede zwischen den Geschlechtern durch Diskurse begründet, wie zum Beispiel im Kino. Wir sind also nicht als Individuen geboren, aber wir beginnen mit imaginären Identifikationen. Diese Identifikationen sind immer schwierig und oft fiktiv.
Das präödipale Kind lebt in einer mütterlichen Welt von Tönen und Rhythmen. Erst durch das Erblicken unserer selbst im Spiegel verlassen wir diese mütterliche Geborgenheit und treten ein in die soziale Konstruktion oder die symbolische Ordnung, das sogenannte „Law of the Father". Dies ist der Moment, in dem das „Ich" entsteht.[30]
Ein Kind kann erst jemand anderen als Objekt wahrnehmen, wenn es sich selbst als Objekt wahrgenommen hat. Unser erstes Objekt der Liebe sind wir selbst.[31]

Während der ersten 18 Monate sieht das Kind zwar sein Bild im Spiegel, kann es aber noch nicht zuordnen, was der narzisstischen Betrachtung von sich selbst vorangeht. Daher ist das Bild von sich selbst das Imaginäre, eine höhere Vision, das ideale „Ich", das sich noch außerhalb der eigenen Identifikation befindet, stellt aber zugleich die erste Artikulation des „Ichs" und der Subjektivität dar.
Auf das Kino übertragen, können die filmischen Prozesse, wie der Spiegel, den Zuschauer dazu bringen, bestimmte Subjektivitäten anzunehmen.[32] Das Publikum identifiziert sich also mit seinem idealen „Ich", mit dem perfekten Körper eines anderen, der eine Wunschvorstellung für die eigene Person darstellt.

[30] Vgl. Mulvey 2004, S. 38ff.
[31] Vgl. Penley 1993, S. 30.
[32] Vgl. Humm 1997, S. 24.

2.3.1.4. *To-be-looked-at-ness*

Die Lust des Schauens ist eingeteilt in aktiv/männlich und passiv/weiblich. Die männlichen Filmrollen treiben die Geschichte voran, er handelt, der Protagonist ist frei, er hat die Szenerie in der Hand, wie auch die Blicke und die Handlung. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Fantasie auf die weibliche Figur. Frauen haben die exhibitionistische Rolle, in der sie betrachtet werden, daher konnotieren sie die sogenannte „to-be-looked-at-ness", wie Mulvey es formuliert.[33] Der Film kreiert Strukturen des männlichen Blicks, der Blick (eng. „the gaze") ist der wichtigste Mechanismus der filmischen Kontrolle. Mulvey kommt zu der Erkenntnis, dass sich dieser männliche Blick im Kino auf drei Arten von Blicken gründet:

1) die Kamera, die – üblicherweise von Männern geführt – auf Frauen als sexuelle Objekte blickt,
2) der Blick der männlichen Schauspieler im Film, der als mächtig konstruiert ist,
3) der Blick des Zuschauers, der als männlich vorausgesetzt wird und sich voyeuristisch mit der Kamera und dem die Frauen betrachtenden Schauspieler identifiziert, während die weiblichen Charaktere lediglich fetischisiert und stereotypisiert dargestellt werden.[34]

Die Frau trägt den Blick und verkörpert die männliche Wunschvorstellung. Mulvey zitiert Budd Boetticher, der dieses Phänomen in wenigen Zeilen zusammenfasst:

> „ What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance."[35]

Die Frau auf der Leinwand hat im klassischen Hollywood-Kino zwei Funktionen: sie ist das erotische Objekt für die Figuren der Geschichte und gleichzeitig auch für die Zuschauer des Publikums, von beiden Seiten der Leinwand betrachtet, verschmelzen die Blicke des Zuschauers und der männlichen Hauptfigur.

[33] Vgl. Mulvey 2004, S. 40.
[34] Ebd., S. 46f.
[35] Boetticher in: Mulvey 2004, S. 40.

2.3.1.5. Voyeurismus und Fetischismus

Für das männliche Subjekt gibt es zwei Strategien, die Angst vor der sexuellen Differenz und der Kastration zu bekämpfen und die Frau, beziehungsweise das Fetisch-Objekt zu entschärfen.

Die erste Möglichkeit ist der Voyeurismus. Der Mann erlebt das Trauma der Kastration erneut und versucht, die Frau zu entmystifizieren, indem er sie entwertet, bestraft oder rettet. Er fixiert die Frau mit seinem Blick, examiniert ihren Körper und ihre Sexualität. Sie wird zum Objekt seiner Betrachtungen, wodurch er sie beherrschen kann. Dieses Phänomen kann zu einem sadomasochistischen Verhalten führen: die Frau ist das Opfer des männlichen Blicks, während er sich in einen potentiellen Sadisten verwandelt, der häufig gewalttätig wird.[36]

Die zweite Möglichkeit ist der Fetischismus. Die Kastration wird verleugnet, indem sie durch ein Fetischobjekt ersetzt wird, beziehungsweise die Frau selbst zu einem solchen gemacht wird und somit ihre „Gefährlichkeit" entschärft. Dieses Phänomen erklärt den Kult um weibliche Schauspiel-Stars, da die körperliche Schönheit des Objekts aufgebauscht wird und es in etwas Befriedigendes verwandelt.[37]

Laura Mulvey arbeitet in ihrem Essay vorwiegend mit Analysen von Hitchcock-Filmen, mit Schwerpunkt auf *Vertigo*. Interessant in Bezug auf die Filme der Nouvelle Vague ist dabei, dass sie zeitlich ähnlich einzuordnen sind wie die Produktionen Hitchcocks und dadurch hinsichtlich der Filmkomposition als Ergebnis soziologischer Strukturen Parallelen gezogen werden können. Mulvey schreibt etwa in Bezug auf *Vertigo*, wie auch auf *Marnie* und *Rear Window*, dass der Blick ein zentrales Element des Plots ist, der zwischen Voyeurismus und fetischistischer Faszination oszilliert. Der Blick, vor allem der männliche, steht auch bei *A bout de souffle* und *Tirez sur le pianiste* im Vordergrund und drängt die Frauen in gewisse Positionen, die in Kapitel 6 und 7 näher beleuchtet werden. Vorausschickend kann jedoch gesagt werden, dass auch in diesen Nouvelle Vague-Filmen die Sichtweise auf

[36] Vgl. Mulvey 2004, S. 42f.
[37] Ebd.

die Erzählung eine männliche ist und dass die Frauen zwar zentrale Rollen im Film innehaben, jedoch auch hier nur über ihre männlichen Gegenspieler definiert werden.

Wenn man Laura Mulveys Pioniertext betrachtet, lässt sich ein interessantes Paradoxon beobachten: sie setzt einen männlichen Zuschauer voraus, bzw. eine „Vermännlichung" der Position des Zuschauers, d.h. dem Publikum wird ein männlicher Blick aufgedrängt. Durch diese von ihr ins Leben gerufene Theorie ist die Zuschauer*in* also bereits von vornherein deplatziert. Der Essay, der sich nun ausschließlich mit von weißen, westlichen Männern ausgehenden, psychoanalytischen Aspekten beschäftigt, wurde, wie bereits angesprochen, ab den späten 1970er/frühen 1980er Jahren heftig kritisiert. Als Antwort auf diese Polemiken verfasste Mulvey 1981 *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* und relativierte ihre Fokussierung auf das männliche Subjekt, erneut anhand von Freuds Psychoanalyse, aber mit neuen Interpretationen und Anwendungen.

2.3.1.6. Die Konstituierung der Heldin in Mulveys *Afterthoughts*

Die *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* richten sich direkt an Mulveys Kritiker, die „[…] asked why I only used the male third person singular to stand in for the spectator".[38] Sie rechtfertigt sich rückblickend damit, dass sie damals an der Beziehung zwischen dem Bild der Frauen am Bildschirm und der „masculinization" der Zuschauerposition interessiert war, was natürlich eine Ausgliederung sämtlicher anderer Positionen mit sich brachte.
Aus diesem Grunde greift Mulvey erneut auf Freud zurück, diesmal allerdings, um Weiblichkeit auf beiden Seiten des Kinodispositivs ins Zentrum zu rücken. Sie stützt sich auf Frauen als Hauptpersonen in einer filmischen Erzählung und auf die Auswirkungen auf ein weibliches Publikum.

[38] Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]

> „[…] I am concentrating on films in which a woman central protagonist is shown to be unable to achieve a stable sexual identity, torn between the deep blue sea of passive feminity and the devil of regressive masculinity. “[39]

Diese Instabilität rührt daher, dass sich die Zuschauerin einem männlichen Blickwinkel im Kino aussetzt/aussetzen muss. Diese Theorie der sexuellen Instabilität wird durch Freuds Theorien über Weiblichkeit unterstützt. Laut Freud entwickelt sich Weiblichkeit erst nach einer parallelen Entwicklung der Geschlechter, die er für beide als männlich oder phallisch bezeichnet. Ab dann unterliegt die Entwicklung der Weiblichkeit dem Prozess von Unterdrückung, der das Schicksal einer Frau bestimmt und wieder auf die Unterscheidung männlich/aktiv und weiblich/passiv zurückführt.[40]

Mulvey konzentriert sich des Weiteren auf den Helden einer Erzählung, der meist männlich ist.

> „It is […] my aim […] rather to point out that the „grammar“ of the story places the reader, listener or spectator with the hero.“[41]

Frauen als Zuschauerinnen können sich nun dieser Konvention anpassen, was zu einem Übergang von der eigenen sexuellen Identität in eine andere führt.
Mulvey führt an, dass, obwohl wohl jeder junge Mann weiß, dass er nicht heldenhaft die Welt retten und eine Prinzessin heiraten wird, diese Erzählungen die männliche Fantasie von Ambition und Dominanz beschreiben. Ein Mädchen hingegen träumt, so Freud, eher davon, in erotischer Funktion zu warten und wird somit zum passiven Element.
Es können nun drei Elemente zusammengefasst werden:

1) Freuds Konzept von „Männlichkeit“ in Frauen,
2) Identifikation, die durch eine erzählerische Grammatik ausgelöst wird,
3) der Wunsch des Egos, sich in ein gewisses, aktives Verhalten zu phantasieren.[42]

[39] Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html [24.06.2012]
[40] Vgl. ebd.
[41] Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]
[42] Vgl. ebd.

Laut dem russischem Philologen Vladimir Propp ist die „Heirat“ („marriage“) ein entscheidender Beitrag zum erzählerischen Abschluss. Am Beispiel des Western-Films wird dies verdeutlicht: die Heirat wird sehr oft gezeigt, oder eben nicht. Durch die Ablehnung des Helden einer Heirat tritt eine nostalgische Zelebrierung einer phallischen, narzisstischen Omnipotenz zutage.[43] Diese zwei Wege treten stets separat voneinander auf, weil „[…] marriage is an integral attribute of the upholder of the law.“[44] Der (männliche) Held entscheidet sich für das Gute in Form einer konventionellen Heirat und der Bösewicht gegen Heirat und Familie (durch die Frau verkörpert).
Die Heirat veredelt die Erotik (von der Frau ausgehend) zu einem abschließenden, sozialen Ritual. Dass die Frau das Erotische darstellt, wurde von Laura Mulvey bereits in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* festgestellt, aber nun befasst sie sich damit, wie die Einführung einer Frau als Hauptfigur einer Geschichte ihre Bedeutung verändert, indem eine andere Art von narrativem Diskurs produziert wird. Hier kommt wieder Freuds Bemerkung zum Tragen, dass weibliche Sexualität ein Hin und Her zwischen passiver Weiblichkeit und regressiver Männlichkeit ist.

Mulvey führt zu diesem Zweck das Beispiel des Films *Duel in the Sun* von King Vidor aus 1946 an. Die weibliche Hauptfigur Pearl ist Mittelpunkt der Handlung und steht zwischen zwei Männern, was der Geschichte erlaubt, von Sexualität zu handeln und nicht nur durch die Frau verkörpert zu werden.[45] Es entwickelt sich ein Melodrama mit der zentralen Frage, was die Frau will, das nicht mit Heirat endet.
Pearl steht zwischen dem korrekten Mann, der der richtige Weg (laut gesellschaftlichen Konventionen) wäre, Jesse, und dem Mann, der die sexuelle Leidenschaft verkörpert, Lewt. Die ödipale Dimension besteht auch hier, beleuchtet aber die sexuelle Ambivalenz, die sie für Weiblichkeit darstellt.

Der Film besteht aus einer Serie von Oszillationen in ihrer sexuellen Identität. Pearl ist nicht fähig, eine „Weiblichkeit“ zu definieren oder zu finden, in der sie und die männliche

[43] Vgl. Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]
[44] Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]
[45] Vgl. ebd.

Welt einander treffen können. In diesem Sinne verkörpern die männlichen Charaktere Pearls Dilemma, sie machen und brechen sie schlussendlich.

Für die Zuschauerin ist die Situation etwas komplizierter, da sie unbewusst der verlorenen Fantasie von Omnipotenz nachhängt, die Freud der frühkindlichen Phase der geschlechtlich parallelen Entwicklung zuschreibt. Die männliche Identifikation reaktiviert in ihr eine Fantasie von Handlung (engl. „action"), „that correct feminity demands should be repressed."[46]
Mulvey schreibt, dass Pearls Position in dem Film der der Zuschauerin gleicht, da sie vorübergehend die „Vermännlichung" in Erinnerung an ihre „aktive" Phase akzeptiert. Aber im Film hält dies nicht an, sie wird von ihrem Geliebten nicht akzeptiert. So argumentiert Mulvey in Hinblick auf die Zuschauerin:

> „So, too, is the female spectator's phantasy of masculinization at cross-purposes with itself, restless in its transvestite clothes."[47]

Obwohl Freuds Theorien bis heute in der Forschung weit verbreitet sind und das Vokabular sich immer wieder finden lässt, sind die Ansätze aus heutiger Sicht kritisch zu betrachten und differenzierter zu verwenden, da der Mensch als reflektiert handelndes Wesen von mehreren Faktoren gesteuert wird als dem Unbewussten. Trotzdem liefern diese Überlegungen mögliche Erklärungen für die Ursprünge entstandener Weiblichkeitskonzepte im Bereich des Films.

2.3.2. Der männliche Blick und der weibliche Körper

2.3.2.1. E. Ann Kaplans Untersuchungen über den Blick als patriarchale Struktur

Wie bereits in den vorigen Kapiteln erwähnt, analysiert die feministische Filmtheorie Kinoproduktionen auf ihre Darstellung der Geschlechterrollen und wie Bedeutung produziert wird. Die amerikanische Autorin und Professorin E. Ann Kaplan untersuchte in ihrem Auf-

[46] Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]
[47] Mulvey 1981, abgerufen unter: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]

satz *Is the gaze male?* von 1983 die Gründe für die Entstehung bestimmter Blicksituationen im Kino, beziehungsweise des männlichen Blicks. In diesem Kapitel präsentiere ich zusammengefasst ihre Thesen, die auch maßgeblich für eine Analyse der relativ einseitig männlich gewichteten Nouvelle Vague-Filme sind.

Wie Laura Mulvey bereits festhielt, sind Frauen durch einen „Mangel" charakterisiert und in patriarchalen Strukturen daher als das „Andere" abgestempelt, als Mysterium und dadurch als außerhalb der (männlichen) Sprache gesehen.[48] Diese sozialen Strukturen von Subjekt/Objekt werden mit Eintreten des Vaters in die kindliche Welt weitergegeben.

Das Konstrukt Kino wird, wie Kaplan meint, in Zusammenhang zum unbewussten Patriarchat betrachtet, filmische Narrationen sind also durch phallozentristische Sprache und Diskurs geprägt, die einer Sprache des Unbewussten gleichen. Frauen im Film sind keine Bedeutungsträger für eine reale Frau (engl. „signified"), sondern stehen für etwas im männlichen Unbewussten Existentes.[49] Die Grundlage für dieses Phänomen lieferte Mulveys Essay mit den Abhandlungen zu Voyeurismus und Fetischismus, Kaplan weitet diesen voyeuristischen Aspekt aber noch aus:

> „The spectator is obviously in the voyeur position when there are sex scenes on the screen, but screen images of women are sexualized no matter what the women are doing literally, or what kind of plot may be involved."[50]

Die Frau gilt in dieser Hinsicht immer als sexualisiertes Objekt in einem Film, der aus voyeuristischer und männlicher Perspektive gefilmt wird, weil männliche Regisseure innerhalb des Films einen männlichen Blick wiedergeben, während Frauen zu betrachteten Objekten werden.

Aufgrund patriarchaler Strukturen beinhaltet der männliche Blick eine gewisse Handlungs- und Besitz-Macht, die der weibliche Blick nicht hat. „Women receive and return a gaze, but cannot act on it."[51] Durch diese Versachlichung (engl. „objectification") wird die Kastrationsangst der Männer kompensiert und sie versuchen darüber hinaus, wie Psychoanalytiker feststellten, in der Frau den Phallus zu finden. Die Kamera fetischisiert die weibliche Form und macht sie phallusähnlich, um die weibliche Drohung zu entschärfen.[52]

---

[48] Vgl. Kaplan 2004, S. 120.
[49] Ebd.
[50] Kaplan 2004, S. 120.
[51] Ebd., S. 121.
[52] Vgl. ebd.

Männer konstruieren also das Kino, in dem Frauen weder auf der Leinwand noch im Publikum wirklich existieren.

Es drängt sich nun die Frage auf, ob der Blick zwangsläufig männlich ist und ob es so etwas wie ein weibliches Subjekt von Lust und Begehren überhaupt gibt.
Interessant ist hier, wie Kaplan schreibt, dass Frauen erst durch ihre Identifizierung mit dieser Versachlichung, also durch die Position des Objekts, Lust empfinden.[53] Kurzum, nach dieser Theorie wäre das Verlangen der Frauen, verlangt zu werden.

2.3.2.2. Das Dominanz-Unterwerfungs-Muster

Es besteht ein Zusammenhang zwischen den sexuellen Fantasien der Frauen und den gesellschaftlichen, beziehungsweise psychoanalytischen Konventionen.

> „Perhaps we can phrase this a little differently and say that in locating herself in fantasy in the erotic, the woman places herself as either passive recipient of male desire, or, a tone remove, positions herself as *watching* a woman who is passive recipient of male desires and sexual actions.“[54]

Dieses Dominanz-Unterwerfungs-Muster als Lustprinzip in patriarchalen Strukturen – auch im Kino – hinzunehmen, kritisiert E. Ann Kaplan.

Es ergeben sich aber zwei interessante Dinge:

1) Dominanz-Unterwerfungs-Muster sind anscheinend ein sehr wichtiges Modell für männliche *und* weibliche Sexualität, die im westlichen Kapitalismus konstruiert wurde.
2) Männer haben ein weiteres Feld von verfügbaren Positionen: dominant und unterwürfig, Frauen hingegen werden überwiegend als unterwürfig präsentiert.

Kaplan schrieb des Weiteren über bereits existierende Filme, in denen Männer aus ihrer klassischen Rolle herausgerissen werden und als sexuelles Objekt für eine Frau gelten.

[53] Vgl. Kaplan 2004, S. 124.
[54] Kaplan 2004, S. 126.

Mittlerweile hat sich aber, seit der Artikel verfasst wurde – 1983 –, in der Filmbranche in dieser Hinsicht noch mehr verändert.

Ziel dieser Arbeit ist es jedoch, die Filmproduktion der Nouvelle Vague unter die Lupe zu nehmen und somit die filmische Repräsentation von Frauen in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren zu zeigen, einer Zeit, in der die Frauenproteste zwar schon in Bewegung waren, die patriarchalen Strukturen jedoch noch tief verankert waren. Daraus resultiert, dass bei einem Wechsel der traditionellen Rollen, in dem Frauen zu Subjekten von Filmen und somit zu Trägerinnen des Blicks und Initiatorinnen der Handlung werden, das Gleichgewicht trotzdem erhalten bleibt, beziehungsweise erhalten werden muss.[55]

Das heißt, im Sinne des oben genannten Dominanz-Unterwerfungs-Musters verliert die Frau durchwegs ihre weiblichen Charakterzüge wie Freundlichkeit, Menschlichkeit und Mütterlichkeit und nimmt männliche Machteigenschaften an und holt das Verlangen (engl. „desire") auf ihre Seite, da die männliche Position den Film trägt. Als Resultat der jüngsten Frauenbewegung war es den Frauen „erlaubt", in die als männlich definierte Position zu treten, solange der Mann in *ihre* Position tritt, um die Struktur/das Gleichgewicht zu erhalten.

In diesem Sinne schreibt auch Charlotte Brunsdon, dass die Konstruktion der Heldin als „unabhängige Frau" vorrangig durch ihre Abhängigkeit von der Darstellung des Mannes realisiert wird.[56] Die Schwierigkeit besteht laut Brunsdon darin, dass die Frau aktiv sein kann, aber gleichzeitig auch betrachtet, was im Gegensatz zu den traditionellen Darstellungen von Weiblichkeit steht und somit kompensiert werden muss.

2.3.3. Der Bechdel-Test

Um zu zeigen, welche Rolle eine Frau in einem Film spielt, eignet sich auch die Anwendung des sogenannten Bechdel-Tests. Namensgebend dafür ist die US-amerikanische Comic-Autorin Alison Bechdel, die in ihrer Comicserie *Dykes to Watch Out For* von 1983 mit der Episode *The Rule* insofern einen feministischen Beitrag leistete, als sie eine ihrer Comic-Heldinnen die folgenden Regeln in den Mund legte:

[55] Vgl. Kaplan 2004, S. 129.
[56] Vgl. Brunsdon 1993, S. 61.

Sie sieht sich nur Filme an, wenn darin

a) mindestens zwei namentlich genannte, weibliche Figuren vorkommen,
b) diese Figuren miteinander sprechen,
c) sie über etwas anderes als über einen Mann/Männer sprechen.[57]

Abbildung 1

Anhand der Liste der Filme, die dem Bechdel-Test bereits unterzogen wurden (siehe bechdeltest.com) lässt sich feststellen, dass gegenwärtige Filmproduktionen hinsichtlich feministischer Forderungen und eines weiblichen Kinopublikums einen großen Wandel durchmacht haben. Da es sich hier aber um eine Arbeit über die französische Filmproduktion der späten 1950er und frühen 1960er Jahre handelt, werde ich den Bechdel-Test rückwirkend im Analyseteil der Nouvelle Vague-Filme anwenden.

[57] Vgl. bechdeltest.com, [14.06.2012]

3. Die Nouvelle Vague

Die „Nouvelle Vague“, zu Deutsch „Neue Welle“, ist ein gesellschaftliches Phänomen der 1950er und frühen 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts, das mit den starren Konventionen der früheren Generation brach. Diese Bewegung ging an der Kunstwelt, der Filmwelt hier im Speziellen, die stets als kritisches Instrument ihrer Gesellschaft fungiert, nicht vorbei. Daraus entwickelte sich schließlich um eine Gruppe junger, französischer Regisseure eine eigene Strömung, die das Kino, seine Inhalte und Techniken völlig revolutionierte.
Die Wurzeln zu diesem Umbruch liegen schon in einer früher beginnenden sozioökonomischen und künstlerischen Krise, die ich im Folgenden kurz aufrolle, bevor sich der Schwerpunkt auf die neue Welle des französischen Films legt.

3.1. Frankreich in den 1950er Jahren: eine Gesellschaft im Umbruch

Die Krise des Kinos in den 50er Jahren war das Produkt einer gesellschaftlichen Krise. Frankreich verlor in dieser Zeit zusehends seine Stellung als Weltmacht. Ab dem Indochina-Krieg (1946 – 1954) war die Dekolonisation im Gange, von November 1954 bis Mais 1962 warf der Algerienkrieg seine Schatten und 1959 verschwand offiziell die A.-O.-F. (Afrique-Occidentale française), was den Weg für die Abspaltung Nordafrikas im Jahre 1960 ebnete.[58] Von 1958 bis 1969 stand General Charles de Gaulle als Präsident an der Spitze des Landes, das zu dieser Zeit in zwei Lager geteilt war: die nationale und modernistische Rechte unter de Gaulle und die kommunistische Partei.[59]
Wirtschaftlich gesehen erlebte Frankreich in diesen Jahren ein enormes Wachstum. Es setzte ein Wandel ein hin zu Urbanisierung, Massenunterhaltung, Sittenwandel und Konsumgesellschaft.
Immer weniger Leute gingen in den 50er Jahren ins Kino. Das Leben wurde immer teurer, andere Freizeitbeschäftigungen wie das Fernsehen kamen auf, eine stärker werdende Motorisierung setzte ein und inländische Produktionen bekamen zusehends Konkurrenz von USA-Produktionen.[60]

[58] Vgl. Frodon 1995, S. 10.
[59] Ebd., S. 9.
[60] Vgl. Lux 1995, S. 8.

An dieser rasanten Veränderung war vor allem die Jugend sehr beteiligt, die die Gesellschaft revolutionieren und sich von den „Alten“ abgrenzen wollte. Massenmedien wurden immer wichtiger und trugen viel zu dieser Kulturrevolution bei. Im Jahre 1959 wurde die Millionen-Grenze derer überschritten, die ein Fernsehgerät zu Hause hatten.[61] Allerdings befand sich das Fernsehen noch im Entwicklungsstadium, der Boom setzte erst in den 1960er Jahren ein. Das vorherrschende Massenmedium war das Radio.

3.2. Die Krise des französischen Kinos

Bevor im Laufe der 1950er Jahre langsam ein neues Filmkonzept die Kinolandschaft belebte, herrschte eine Filmgattung vor, die von verschiedenen Theoretikern unterschiedlich betitelt wird. François Truffaut schrieb in seinem Artikel von 1954, auf den ich in Kapitel 3.5.2. genauer eingehen werde, über die „Tradition de la Qualité“.[62]

Das Attribut „Qualität“ bezieht sich dabei sowohl auf Technik, Beleuchtung und Ausstattung der Filme, die durchwegs sehr üppig waren, wie auch auf die Verfilmung von bewährten Literaturklassikern, den Einsatz von berühmten Schauspielern und den Dreh in Studios.[63]

Diese „Tradition de la Qualité“ knüpfte an die Tradition des „réalisme poétique“ (poetischer Realismus) an, der in den dreißiger Jahren entstand. Auch hier wurden häufig literarische Vorlagen verfilmt und ausschließlich Studios für die Aufnahmen verwendet. Die Atmosphäre wurde eher dunkel gehalten, es wurde mit Lichteffekten gearbeitet und aufwendige Dekorarbeit betrieben. Vertreter dieser Stilrichtung waren unter anderen Henri-Georges Clouzot, René Clément und Marcel Carné; letzterer galt als Meister des poetischen Realismus.[64]

Die Zeit der „Tradition de la Qualité“ wird auch als „âge d’or“ (goldenes Zeitalter) des französischen Kinos bezeichnet, wobei sich „or“ hier auf die finanzielle Seite der Vertrei-

[61] Vgl. Truffaut 1954, S. 15.
[62] Vgl. Lux 1995, S. 3.
[63] Ebd.
[64] Ebd, S. 4.

ber und Kinobesitzer bezieht.[65] Pro Jahr wurden durchschnittlich zwischen 120 und 140 Filme gedreht. Das entsprach auch ungefähr den Marktkapazitäten, d.h. es gab keine Überproduktion.

In der zweiten Hälfte der 50er Jahre boomten beim französischen Publikum die großen amerikanischen Produktionen wie *Krieg und Frieden* von King Vidor (1956) oder *In 80 Tagen um die Welt* von Michael Anderson (1957), Spektakelfilme wie *Die zehn Gebote* von Cecil B. DeMille aus 1958 (526 000 Zuschauer, alleine in Paris) , französische Komödien wie *Le triporteur* von Jack Pinoteau aus 1957 oder Kriminalfilme (bzw. Kriminalparodien) wie *Les femmes s'en balancent* von Bernard Borderie aus 1954 und *Votre dévoué Blake* von Jean Laviron, beide mit Eddie Constantine als Star. Ein anderer Erfolg eines französischen Regisseurs war *Les amants* von Louis Malle aus 1958, der Jeanne Moreau zum Star machte.

Andere erfolgreiche Regisseure dieser Zeit waren Sacha Guitry (*Si Versailles m'était conté*), Henri-Georges Clouzot (*Les diaboliques*), René Clair (*Les grandes manœuvres*), Jean Delannoy, René Clément und Claude Autant-Lara (*Notre-Dame de Paris, Gervaise, La traversée de Paris*).

Außerdem trat 1958 Marcel Carnés neuer Erfolg *Les tricheurs* auf den Plan (sein letzter großer Erfolg war 1945 *Les enfants du paradis*).

Im Jahre 1959, als die Nouvelle Vague im Kino Fuß fasste, ist Box-Office-Champion Roger Vadims *Les liaisons dangereuses* 1960, gefolgt von Marcel Camus und Henri Verneuil. Die großen Erfolge des französischen Kinos waren nicht zwingendermaßen mittelmäßige Produktionen. Es gab in dieser Zeit durchaus eine Übereinstimmung des Geschmacks des breiten Publikums mit einem „cinéma de qualité".[66]

Die Regisseure des klassischen Films lassen sich nach C. Crisp in vier Gruppen einteilen:

1) Die Veteranen: Gance, L'Herbier, Tourneur, de Baroncelli, Feyder, Epstein.
2) Die ältere Generation: Clair, Renoir, Duvivier, Grémillon, M. Allégret, Decoin, Cloche, Billon, Lacombe, P. Prévert, R. Bernard, Chenal, Gréville.
3) Die Kriegs-Generation: Clouzot, Autant-Lara, Dréville, Christian-Jacque, Delannoy, Daquin, Bresson, Becker.

[65] Vgl. Marie 2000, S. 20.
[66] Ebd., S. 21.

4) Die Nachkriegs-Generation: Rouquier, Clément, Y. Allégret, Calef, Hunebelle, Devaivre, J. Audry, Cayatte, Leenhardt, Melville, Tati.[67]

Anfang 1958 zog der Journalist Pierre Billard in der Ausgabe *Cinéma 58* Bilanz über die Situation der Kinos. Die Bilanz fiel eher schlecht aus, und er knüpfte an den Diskurs an, der im Mai 1957 in der Ausgabe n°71 der *Cahiers du cinéma* mit *Situation du cinéma français* ins Rollen gebracht wurde.[68] Billard betonte, dass das Kino von einer tiefen künstlerischen Krise überschattet werde.

> „Le tarissement de l'inspiration, la stérilisation des sujets, l'immobilisme esthétique sont difficilement contestables : à de rares exceptions près, les meilleures films de ces dernières années relèvent, quant à leur forme et quant à leur contenu, de conceptions périmées. "[69]

Er verbindet die Schwäche der Filmproduktionen mit der generellen Kino-Organisation in Frankreich, die nicht sehr günstig für das Entstehen einer neuen Generation war.[70] Er listet folgende Gründe dafür auf:

- Inexistence d'un secteur de production expérimental
- Incohérence et absurdité de l'organisation professionnelle qui multiplient les barrages et les cloisons entre les spécialités et hiérarchisent à l'extrême les emplois
- Relative prospérité du court métrage qui retient les meilleurs talents
- Tendance de la production nationale à développer les „grands films internationaux" en co-production avec vedettes étrangères, en couleurs et décis élevés, donc des films confiés à des réalisateurs chevronnés, qui ont fait leurs preuves – au moins commerciales
- Enfin, manque d'esprit de recherche et de goût du risque des producteurs, qui confient l'essentiel de la production à un petit nombre de réalisateurs „besogneux et sans talents ".[71]

[67] Vgl. Crisp 1993, S. 420.
[68] Vgl. Marie 2000, S. 17.
[69] Billard 1958 in: Marie 2000, S. 17.
[70] Vgl. Marie 2000, S. 18.
[71] Billard 1958 in: Marie 2000, S. 18f.

Im Jahre 1958 war Kino voll und ganz zur Industrie geworden, es wurden nur noch Spektakel auf die Leinwand gebracht, die Profit brachten.[72]

Die Regisseure der damaligen Zeit arbeiteten nach ihren bewährten Erfolgsrezepten, mit den immergleichen Themen und Schauspielern. Dadurch wurden sie immer mehr von den Produzenten abhängig, die die finanziellen Mittel für diese aufwendigen Produktionen zur Verfügung stellten, was sie auch dadurch nicht sehr frei arbeiten ließ.[73]
Vom Publikum, das diese Produktionen natürlich gewohnt war, wurden die Filme nach wie vor gut aufgenommen, von den Kritikern jedoch immer häufiger angegriffen, da sie keine künstlerischen Innovationen mehr aufwiesen. Es hatte sich eine völlige Stagnation eingebürgert.[74]

Mitte/Ende der 1950er Jahre zeichnete sich jedoch ab, dass die kostenaufwendigen Produktionen nicht mehr eingespielt wurden. Andere Freizeitaktivitäten, wie vor allem das Aufkommen des Fernsehens, machten dem Kino große Konkurrenz. Dadurch kam die Filmindustrie zusehends auch in finanzielle Schwierigkeiten.
Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass die Krise bedingt ist durch innere Faktoren wie Sujets und Kostenaufwand und äußere Faktoren wie ökonomische Schwierigkeiten.[75]

Gegen Ende des Jahrzehnts jedoch änderte sich die soziale Funktion des Kinos, das zum Teil ein Mittel künstlerischen Ausdrucks wurde, wie Alexandre Astruc (siehe Kapitel 3.5.1.) prophezeit hatte. Es entstand mit der Zeit eine Menge an sogenannten „Ciné-Clubs“, die Filmliebhaber und Cineasten anzogen und auch die „Cinémathèque française“ trug stark zum Heranwachsen einer neuen Filmemacher-Generation bei.

[72] Vgl. Marie 2000, S. 24.
[73] Vgl. Lux 1995, S. 5.
[74] Ebd., S. 6.
[75] Ebd., S. 9.

3.3. Der Begriff der Nouvelle Vague

3.3.1 Die Nouvelle Vague als soziologischer Begriff und journalistischer Slogan

Die Nouvelle Vague ist bis heute eine der wichtigsten Strömungen in der Filmgeschichte. Aber was genau ist der Hintergrund, was bedeutet sie?
Ursprünglich kommt der Begriff nicht aus der Filmbranche, sondern erschien in einer Umfrage über die Phänomene der neuen Generation. Diese Umfrage ging von einer Serie von Artikeln aus, die in *L'Express*, einer Wochenzeitschrift unter der Leitung von Françoise Giroud, 1957 veröffentlicht wurden.[76] Bereits das zeigt, dass die Nouvelle Vague ein weitreichender Begriff ist und eine ganze Generation und ihre sozialen Umbrüche bezeichnete. Wie sich später zeigen wird, ist es nur eine logische Fortsetzung, dass diese Bezeichnung sich auch in der Filmwelt durchsetzte, da das Kino stets die Bewegungen Gesellschaft reflektiert, bzw. ein Teil davon ist.
Aber auch die Presse erneuerte sich: Umfragen und soziologische Studien wurden immer populärer. Die junge Generation nahm das Land in die Hand, es trat eine regelrechte „relève de générations"[77] ein, die auch für das Kino wesentlich war. Das ganze Land wurde freier, änderte sich und somit auch sein Auftreten.
Die Ergebnisse der Umfrage erschienen von Oktober bis Dezember 1957 unter dem Slogan „La Nouvelle Vague arrive", begleitet von einem Bild einer lächelnden jungen Frau und betrafen die Veränderungen dieser Komponenten: Kleidermoden, Moral, Werte, Lebensart und kulturelle Praktiken, davon jedoch noch sehr sekundär das Kino.[78]

Die Gesellschaft wurde freier, die Jugend emanzipierter und auch das Bild der Frau wurde radikal geändert. Der erste Film dieser Richtung ist Roger Vadims *Et Dieu créa la femme*, aufgeführt in Paris am 28. November 1956.[79] Die Hauptdarstellerin (Brigitte Bardot) verkörpert die freie und emanzipierte junge Französin. Vadim war junger Journalist bei *Paris Match* und früher Assistent und Drehbuchautor für relativ traditionelle Filme von Marc Allégret und Michel Boisrond. Vadims Film kreierte ein neues Bild von jungen, französi-

[76] Vgl. Marie 2000, S. 8.
[77] Marie 2000, S. 8.
[78] Vgl. Marie 2000, S. 8.
[79] Ebd., S. 9.

schen Frauen, noch viel weitergeführter als Martine Carol oder Michèle Morgan in den 1930er/1940er Jahren.[80]
Viele junge Frauen haben sich infolgedessen mit der Figur der Juliette identifiziert, allerdings noch stärker mit ihrer Darstellerin, wie Françoise Audé festhält.[81]

Die Nouvelle Vague bezeichnet also in erster Linie ein gesellschaftliches Phänomen, das in Folge durch die Medien verbreitet wurde und schließlich, wie das nächste Unterkapitel zeigen wird, für die Filmproduktionen einer Gruppe von Regisseuren annektiert wurde.
Auf die Frage, ob die Bezeichnung Nouvelle Vague der Realität entspreche, antwortete François Truffaut 1959:

> „Je crois que la Nouvelle Vague a eu une réalité anticipée. C'était d'abord une invention de journalistes qui est devenue une chose effective. En tout cas, si l'on n'avait pas créé ce slogan journalistique au moment du Festival de Cannes, je crois que cette appellation ou une autre aurait été créée par la force des choses au moment où l'on aurait pris conscience du nombre des ‚premiers films'. […] pendant quelques semaines, *L'Express* a paru avec, en sous-titre sur la première page: ‚*L'Express*, c'est le journal de la Nouvelle Vague'."[82]

3.3.2. Nouvelle Vague trifft Film

Diese sozialen Änderungen gingen auch und vor allem an den Kunst- und Kulturkreisen nicht vorbei, was auch für das Kino große Änderungen mit sich brachte. Jean-Michel Frodon baut die Widerspiegelungstheorie des Kinos aus, bzw. widerlegt sie und sagt in diesem Kontext: „Le cinéma ne ‚reflète' pas la société en pleine évolution, il en fait partie."[83]
Aufgrund des künstlerischen Booms richtete die Regierung 1959 ein Kulturministerium ein, das „Ministère des Affaires culturelles", auf Initiative und unter Führung von André Malraux. Neben seiner Tätigkeit als Politiker war er vor allem Schriftsteller und Regisseur und tat 1946 in *Esquisse d'une psychologie du cinéma* seine Liebe zum Kino kund. Das

[80] Vgl. Marie 2000, S. 9.
[81] Vgl. Audé 1981, S. 29.
[82] Truffaut 1959 in: Marie 2000, S. 9.
[83] Frodon 1995, S. 13.

Kino ist eine Kunstform, eine Industrie und ein Medium zugleich, ein Massenmedium mit direktem Einfluss auf sein Publikum.[84]

Der Terminus Nouvelle Vague wurde von der Presse ab Februar/März 1959 systematisch verwendet. Ausgangspunkt für diese mediale Verwendung war Claude Chabrols *Le Beau Serge*, gedreht von Dezember 1957 bis Jänner 1958, Kinostart am 11. Februar 1959.[85]

Diese erste neuartige Produktion wurde allerdings später von Truffauts erstem Langspielfilm, *Les quatre cent coups*[86], beim Festival de Film de Cannes 1959 in den Schatten gestellt, der Frankreich im Wettbewerb vertrat und den Preis für die beste Regie gewann.

Truffaut beschreibt hier das Aufeinandertreffen eines Jungen mit allen Formen von Autorität (Familie, Schule, Polizei und Institutionen) und dessen unerbittlichen Wunsch, sich davon zu befreien. Hier macht sich die gesellschaftliche Aufbruchsstimmung der 60er Jahre bemerkbar, die sich sehr in den Filmen der Nouvelle Vague niederschlägt.

Für Truffaut war der Erfolg seines Films nicht nur ein persönlicher Erfolg, sondern auch eine Art Revanche; die Revanche eines Jungen, der 1932 geboren wurde und in Verhältnissen aufgewachsen ist, die finanziell wie auch emotional sehr armselig waren. Truffaut hat in der Literatur und schließlich im Kino seine wahre Familie in Form von Cineasten gefunden, die Filme machten, schauten und in Kreisen von Ciné-Clubs, der Cinémathèque und der *Cahiers du cinéma* ab 1953 mit Begeisterung diskutierten.[87]

An dieser Stelle revolutionierte sich das Kino in zweierlei Hinsicht: der neuen filmischen Handschrift und der Neuorganisation der Filmindustrie, die mit der gesellschaftlichen Veränderung einher ging. Man entnahm das C.N.C. (Centre national de la cinématographie) dem „Ministère de l'Industrie" und übergab es dem „Ministère des Affaires culturelles", was zeigte, dass der Staat von nun an das Kino als Kunst betrachtete. Diese Veränderung modifizierte die gesamte Bedeutung des Kinos und den Platz von Kultur in der Gesellschaft.[88]

[84] Frodon 1995, S. 12f.
[85] Vgl. Marie 2000, S. 11.
[86] *Les quatre cent coups* ist der erste Teil einer 4-teiligen Serie, dem sogenannten Antoine-Doinel-Zyklus, zwischen 1958 und 1978 gedreht. Doinel ist eine Art autobiografische Figur Truffauts, die die verschiedenen Etappen von der ersten Liebe bis hin zu Ehekrise durchlebt.
[87] Vgl. Frodon 1995, S. 47.
[88] Ebd., S. 13.

Das Festival de Cannes von 1959 war das erste, das unter der Schirmherrschaft des neu eingerichteten Kulturministeriums unter André Malraux stand.[89]
Ab Juni 1959, in direkter Folge des Filmfestivals, wurden *Les quatre cent coups* und Resnais' *Hiroshima mon amour* in den Kinos gezeigt und erzielten unvorhergesehene Erfolge.[90]
Den Höhepunkt erzielte allerdings eine Saison später Godards *A bout de souffle* im März 1960. 259 000 verkaufte Eintrittskarten allein in Paris.[91]

Die Nouvelle Vague im Film ist das Phänomen einer begrenzten Zeitspanne von ungefähr vier Jahren, 1958 – 1962. Henri-Georges Clouzot hat diesen Zeitraum folgendermaßen zusammengefasst: 1958 – Geburt, 1959 – Euphorie, 1960 – Höhepunkt, 1961 – Stagnation der Produktion, 1962 – Krise.[92]
In diesen vier Jahren war die Nouvelle Vague als erneuerndes Element in der Filmwelt allgegenwärtig und die Filmproduktion an ihrem Höhepunkt, aber auch nach 1962 hatten ihre Errungenschaften einen erheblichen Einfluss auf die nachkommenden Produktionen.

3.4. Die *Cahiers du Cinéma*

Die *Cahiers du cinéma* wurden von Filmtheoretiker André Bazin[93] zusammen mit Jacques Doniol-Valcroze im Jahre 1951 gegründet. Sie begannen, Kritiken zu einzelnen Filmen zu schreiben, was Anfang der 50er Jahre noch relativ unüblich war.[94]

Viele Regisseure der Nouvelle Vague waren schon vorher als Kritiker bei den *Cahiers du cinéma* tätig und machten sich für eine „politique des auteurs" stark. Auch der Rebell Truffaut hat im Kino eine Familie gefunden, auch in den *Cahiers du cinéma* ab 1953. André Bazin war sein Mentor, der ihm durch persönliche Krisen und seine Desertation aus Indochina half und ihm den Eintritt in die Redaktion der *Cahiers* ermöglichte.[95]

[89] Vgl. Marie 2000, S. 11.
[90] Ebd., S. 14.
[91] Ebd., S. 15.
[92] Vgl. Clouzot 1972 in: Lux 1995, S. 1.
[93] Bazin hat nur die allmählichen Anfänge der Nouvelle Vague mitbekommen, da er 1958 im Alter von 39 Jahren starb.
[94] Vgl. Lux 1995, S. 17.
[95] Vgl. Frodon 1995, S. 47.

Die anderen Kollegen waren: Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Eric Rohmer, Jacques Rivette, deren Vorbilder: Renoir, Rossellini, Ophüls, Lang, aber auch Amerikaner wie Hitchcock und Hawks.[96]

Die jungen Kritiker stützten sich auf Bazins Fundament und entwickelten seine Theorie in hohem Maße weiter. Ihre Werke waren dann auch die ersten, die sehr in der Filmgeschichte und Filmtheorie begründet waren. Sie waren gegen die kommerziellen Werke und Literaturverfilmungen der „qualité française", die zur Seite des „réalisme psychologique" gehörten.[97]
Die Erfahrung als Kritiker kann also auch als Kriterium der Zugehörigkeit der Regisseure der Nouvelle Vague gesehen werden. Sie haben sich durch ihre Auseinandersetzungen mit Film und Filmgeschichte als Kritiker und enthusiastische Kinogänger Wissen, Geschmack und Gespür angeeignet, was zusammen die besten Voraussetzungen für eigenständige Filmemacher lieferte. Jean-Luc Godard hat festgestellt, dass es zwischen Schreiber und Filmemacher eine gewisse Kontinuität gibt:[98]

> „Nous nous considérions tous aux *Cahiers* comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. Le seul critique qui l'ait été complètement, c'était André Bazin. Les autres, Sadoul, Balàzs, ou Pasinetti, sont des historiens ou des sociologues, pas des critiques. "[99]

Die Nouvelle Vague war also in erster Linie eine Etikette, wie auch Claude Chabrol einige Jahre später bestätigte:

> „En 1958 et 1959, les copains des *Cahiers* et moi, passés à la réalisation, avons été promus comme une marque de savonnettes. Nous étions ‚la Nouvelle Vague'. L'expression était de Françoise Giroud, rédactrice en chef de *L'Express*, et une des plumes les plus acérées de l'opposition au gaullisme, qui a fait cadeau d'un slogan très vendeur à ses adversaires politiques du moment."[100]

[96] Vgl. Lux 1995, S. 17.
[97] Ebd., S. 17f.
[98] Vgl. Marie 2000, S. 25.
[99] Godard 1962 in: Marie 2000, S. 25.
[100] Chabrol 1976 in: Marie 2000, S. 25f.

3.5. Vorläufer der Neuorientierung des französischen Kinos

3.5.1. Alexandre Astrucs Manifest *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo*

Alexandre Astruc war Autor, Journalist und Chronikenschreiber für Literatur, Theater und Kino in den führenden intellektuellen Zeitschriften seit 1945. Er verfasste aber auch Filmkritiken und theoretische Schriften zum Film in den 40er Jahren. Im Jahre 1952 hatte er die Gelegenheit, selbst einen Film zu drehen. Es entstand ein mittellanger Film namens *Le rideau cramoisi*. 1955 drehte er seinen ersten Langspielfilm *Les mauvaises rencontres*, der sich im Pariser Literaten- und Journalistenmilieu abspielt.[101]

In der Zeitschrift *L'Écran français* vom 30. März 1948 (n°144) erschien der Artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*. Dieser Artikel enthielt bereits einige Ideen, die später von Truffaut und der Schule der *Cahiers du cinéma* aufgegriffen und tiefer ausgeführt wurden. Er zeigte, dass das Kino im Begriff sei, zu einem neuen Ausdrucksmedium zu werden, genauso wie die Malerei oder der Roman.[102]

Astruc hält in seinem Artikel fest, dass das Kino bis 1948 nichts anderes als ein Spektakel war. Zur Stummfilmzeit war es zu sehr auf das Visuelle konzentriert und zur Tonfilmzeit ist es zum verfilmten Theater geworden:

> „ Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'Essay ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *caméra-stylo*. "[103]

Astruc ist mit seiner Theorie der „caméra-stylo" ein geistiger Vorläufer der Nouvelle Vague. Er zieht den Vergleich zwischen einem Filmregisseur und einem Romanautor und

[101] Vgl. Lux 1995, S. 10.
[102] Vgl. Marie 2000, S. 29.
[103] Astruc 1948 in: Marie 2000, S. 29.

stellt einige Gemeinsamkeiten zwischen Film und Literatur dar. Bei beiden soll das Endprodukt ein individuelles Werk sein, nicht das eines Kollektivs. [104]
Das heißt, der Regisseur solle sich nicht mehr an einem Drehbuch als Vorlage orientieren und ein Szenario inszenieren, das nicht aus seiner Feder stammt. An dieser Stelle kritisiert er auch, so wie Truffaut sechs Jahre später, die „Tradition de la Qualité" und ihre Literaturverfilmungen, da diese seiner Meinung nach unfähig seien, „psychologische oder metaphysische Hintergründe" [105] wiederzugeben.

Astruc kam, wie auch Truffaut einige Jahre später, zu dem Schluss, dass der Drehbuchautor auch selber seinen Film umsetzen sollte, denn „dans un tel cinéma, cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens".[106]

Die Regiearbeit ist nicht mehr nur rein ein Mittel zur Illustration oder einfach um eine Szene zu präsentieren, sondern transportiert wahrhaftig eine Schrift, die persönliche Handschrift des Regisseurs:

> „ L'auteur écrit avec sa caméra, comme un écrivain écrit avec un stylo ".[107]

Astruc war hier sehr vorausschauend und prophetisch in gewissem Sinne, da er für die Form des Autorenkinos eintrat, das später zum Hauptkriterium der Nouvelle Vague wurde. Somit erlebte diese Theorie Astrucs, auch wenn sie direkt nach Erscheinen seines Artikel keinen großen Widerhall fand (die Zeitschrift löste sich sogar 1951 auf), mit François Truffaut und den Regisseuren der Nouvelle Vague eine Renaissance.

3.5.2. François Truffauts Pamphlet *Une certaine tendance du cinéma français*

In n°31 der *Cahiers du cinéma* im Jahre 1954 veröffentlichte François Truffaut einen Artikel, in dem er seine Betrachtungen zu aktuellen Entwicklungen der Filmindustrie darlegte. Im Mittelpunkt seiner Kritik standen die Filme der sogenannten „Tradition de la Qualité".

[104] Vgl. Lux 1995, S. 10.
[105] Astruc 1948 in: Lux 1995, S. 11.
[106] Astruc 1948 in: Marie 2000, S. 30f.
[107] Astruc 1948 in: Marie 2000, S. 31.

Er prangerte die missliche Situation von Literaturadaptionen und die strikte Trennung von Drehbuchautor und Regisseur an, was ihn bereits zu einer Argumentation für das entstehende Autorenkino anspornte.

Truffaut schreibt, dass viele Filme von Delannoy, Autant-Lara oder Allégret „entreprises strictement commerciales“[108] wären und dass Erfolg oder Misserfolg des Films vom Drehbuch, das sie wählten, abhing. Daran fügt er an, dass das französische Kino seine Evolution der Erneuerung der Drehbuchschreiber und der Themen verdanke, der Dreistigkeit gegenüber den „chefs d’oeuvres“ und dem Vertrauen dem Publikum gegenüber, sich auch schwierigeren Themen zu widmen.

Einen großen Teil seines Artikels widmet er Drehbuchautoren wie Jean Aurenche und Pierre Bost, indem er ihnen vowirft, Literaturadaptionen nicht angemessen umzusetzen. Er schreibt von der „équivalence“, sprich: es gibt in einem Roman drehbare und undrehbare Szenen. Die undrehbaren seien aber nicht einfach zu löschen, sondern durch äquivalente, erfundene Szenen zu ersetzen, als ob sie der Roman-Autor für das Kino geschrieben hätte. Er bezweifelt, dass ein Roman überhaupt undrehbare Szenen enthält und noch mehr, dass diese als undrehbar spezifizierten Szenen für jedermann als solche gelten.[109]
Außerdem stellt Truffaut den Realismus dieser Filmproduktionen in Frage. Nicht nur, dass die altbewährten Drehbuchschreiber Szenen wegließen, sie verfälschten auch noch bestehende. So ist in Hinblick auf die Untersuchung der weiblichen Rollen in der Nouvelle Vague folgende Stellungnahme Truffauts interessant. Er zitiert in seinem Artikel einen Auszug des Drehbuchs zu *Un Homme marche dans la ville* (von Marcello Pagliero nach einem Roman von Jean Jansion, 1949):

> Les femmes des amis c’est fait pour coucher avec.
> Tu fais ce qui te rapporte; pour ça tu monterais sur n’importe qui, c’est le cas de le dire.[110]

[107] Truffaut 1954, S. 16.
[109] Vgl. Truffaut 1954, S. 18
[110] Zitat aus *Un Homme marche dans la ville* (1949) in : Truffaut 1954, S. 22f.

Daraufhin stellt Truffaut den Realismus[111] dieser Filmproduktionen in Frage:

> „ […] dans une seule bobine du film, vers la fin, on peut entendre en moins de dix minutes les mots de: ‚grue, putain, salope et connerie'. Est-ce cela le réalisme?"[112]

Gegen Ende seines Artikels kommt Truffaut schließlich auf den Autorenfilm zu sprechen.

Truffaut ist der Meinung, dass die Regisseure auch für den Inhalt (Drehbuch, Dialoge) ihrer Filme verantwortlich sein sollten. Aus früherer Sicht war der Drehbuchautor Herr über den Film und der Regisseur nur das ausführende Element. Das Resultat seien in Folge „films de scénaristes".[113]

Truffaut prangert weiters das Kino der Qualitätsfilme an, weil Regisseure wie Aurenche und Bost die reine Bürgerlichkeit darstellten und Filme mit literarischem Hintergrund produzierten, der auch wieder nur von einer gewissen literarisch gebildeten, bürgerlichen Schicht angemessen rezipiert werden konnte. Da stellt sich Truffaut die Frage nach dem Wert dieser Filme, nach ihrer Authentizität: „Quelle est donc la valeur d'un cinéma anti-bourgeois fait par des bourgeois, pour des bourgeois?" [114]

Das Publikum identifiziert sich gerne mit den Helden, aber es könnte zu einem Problem werden, wenn es bemerkt, dass die gezeigten „Helden" wirklich sie selber sind. „[…] il risque de se montrer ingrat envers un cinéma qui se sera tant appliqué à lui montrer la vie telle qu'on la voit d'un quatrième étage de Saint-Germain-des-Prés."[115]

François Truffaut macht sich also für ein authentisches Kino stark, in dem Regisseure ihre Filme als Gesamtkunstwerk selbst entwerfen und umsetzen und Geschichten aus dem wahren Leben erzählen. Er spricht vom Ideal eines „homme de cinéma"[116], der keinen anderen Autor mehr für seinen Film braucht.

---

[111] Die Filmproduktionen der fünfziger Jahre gehören noch stark den Traditionen des „réalisme poétique" und des „réalisme psychologique" an.
[112] Truffaut 1954, S. 22.
[113] Truffaut 1954, S. 16.
[114] Truffaut 1954, S. 27.
[115] Truffaut 1954, S. 28.
[116] Vgl. Truffaut 1954, S. 20.

Truffauts Artikel ist innerhalb der *Cahiers du cinéma* auf Widerstand gestoßen, vor allem von Seiten der Chefredaktion (Doniol-Valcroze und Bazin), aber diese Widerstände zeigen schon, dass es sich hier um den wahrhaften Beginn der Autorenpolitik handelte und um Grundthesen der Ästhetik der Nouvelle Vague.[117]

3.6. Das Autorenkino und die „politique des auteurs"

Wie sich im letzten Unterkapitel herausstellte, ist das wichtigste Element in der Bewegung der Nouvelle Vague der „auteur", also der Autor, der für alle Komponenten seines Werkes einsteht. Aus diesem Grundsatz hat sich eine regelrechte Politik entwickelt, die sogenannte „politique des auteurs", die von den Regisseuren sowohl praktisch (in ihren Filmen) als auch theoretisch (mit diversen Schriften und Artikeln in den *Cahiers du cinéma*, u.a.) betrieben wurde und in erster Linie ihre Strategie, bzw. ihr Programm darstellte. Die „neuen" Filmemacher wollen eine andere Produktionsform. Sie sind mit ihrem Dasein als „Lohnarbeiter"[118] nicht mehr einverstanden und ernennen sich daher zu „Autoren", die ihren Filmen eine persönliche und individuelle Note geben und somit den Film als Kunstform aufwerten, der gegenüber der Literatur noch immer als minderwertig galt.
Voraussetzung für die Möglichkeit, ein solches Vorhaben durchzusetzen, ist auch die gesellschaftliche Bereitwilligkeit, die aber mit der Errichtung des Ministeriums auch gewährleistet war.

Truffauts Pamphlet gilt als Sprungbrett für diese Filmpolitik, die er in seinem Artikel das erste Mal erwähnte und mit anderen Kritikern wie Jean-Luc Godard, Eric Rohmer und Jacques Rivette in den darauffolgenden Jahren definierte. In ihren Artikeln in den *Cahiers du cinéma* griffen sie dieses Prinzip immer wieder auf: ein Autor ist ein Cineast, der die Inszenierung macht, das Szenario, die Dialoge selber schreibt und auch für Schnitt und Montage zuständig ist.[119]

[117] Vgl. Marie 2000, S. 31.
[118] Godard 1981 in: Freybourg 1993, S. 17.
[119] Vgl Lux 1995, S. 19.

Als Vater dieser „politique des auteurs“ wird oft André Bazin angeführt, der den jungen Kritikern gegenüber oft etwas reserviert war.[120] Die Chefetage der *Cahiers du cinéma*, André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze, nannte sie schnell die „jeunes Turcs“[121], Jungtürken, die versuchten, ihre neuen Ideen und Ansichten zu verteidigen.
Truffaut und Chabrol veröffentlichten ein langes Interview mit Alfred Hitchcock[122], eine Mode, die in den *Cahiers du cinéma* eingezogen war. In dieser Ausgabe präzisierte André Bazin die Position der Chefetage gegenüber den „jeunes Turcs“ (Scherer, Truffaut, Rivette, Chabrol und Lachenay – ein Pseudonym Truffauts, der hier also zweimal zitiert wird). Er stellte die Frage „Comment peut-on être ‚hitchcocko-hawksien‘?“[123], da er die Begeisterung für Hitchcock und das amerikanischen Kino nicht nachvollziehen konnte.
Es gab also gewisse Differenzen, auf der anderen Seite trat Bazin aber auch für die Positionen der jungen Kritiker ein, da sie große analytische Kompetenz besaßen und die Filme, die sie besprachen, fünf oder sechsmal gesehen hatten und noch vielmehr, denn „ils ont le refus vigilant de ne jamais *réduire* le cinéma à ce qu’il exprime“.[124]

In einer Kritik zu Jacques Beckers *Ali Baba et les quarante voleurs* (1954) stellte François Truffaut seine Thesen zu dieser Politik auf:[125]
1. Es gibt nur einen Autor des Films und der ist auch der Regisseur. Der Drehbuchautor liefert nur das erste Material, aber der kreative Prozess ist dem Autor überlassen.
2. Diese Politik ist sehr selektiv und auf Werturteile gestützt. Einige Regisseure sind bereits Autoren, wie Jean Renoir, Max Ophüls, etc.
3. Der Aphorismus von Jean Giraudoux: „ Il n’y a pas d’œuvres, il n’y a que des auteurs “.[126] Davon ausgehend ist für Truffaut ein Misserfolg eines Autorenfilms immer noch interessanter als ein anscheinend guter Film eines Regisseurs, der auf der Grundlage eines Szenarios eine anderen Autors arbeitet (z.B: *Monsieur Ripois* von René Clément).

[120] Vgl Marie 2000, S. 38.
[121] Ebd.
[122] Hitchcock war als unabhängiger Produzent und Regisseur mit seinem sehr individuellen und typischen Film-Stil ein großes Vorbild für die jungen Nouvelle Vague-Regisseure, die sich auch viel persönlich mit ihm austauschten.
[123] Bazin in: Marie 2000, S. 39.
[124] Bazin in: Marie 2000, S. 39.
[125] Vgl. Truffaut in: Marie 2000, S. 38f.
[126] Giraudoux in: Marie 2000, S. 39.

Auch André Bazin bezog 1957 Stellung zum Autorenfilm, der die Schrift des Filmemachers lesbar macht und somit allen anderen Produktionskonzepten vorzuziehen sei:

> „La ‚politique des auteurs' consiste, en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une oeuvre à la suivante. On reconnaît bien qu'il existe des films ‚importants' ou de ‚qualité' qui échappent à cette grille, mais justement on leur préfèrera systématiquement ceux, fussent-ils sur le pire scénario de circonstance, où l'on peut lire, en filigrane, le blason de l'auteur."[127]

3.7. Die Köpfe der Nouvelle Vague

Die Gruppe der Filmemacher, die sich zur Nouvelle Vague zählen, besteht aus einem Kern von sechs Regisseuren. Um ihre Namen und Filme besser zuordnen zu können, sei hier eine kleine Liste angeführt.

Regisseure und Filme (Auswahl um den Höhepunkt der Nouvelle Vague) der Kerngruppe:

- **François Truffaut**: *1932, †1984, *Les quatre cent coups* (1959), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1962), *L'amour à vingt ans* (1962)
- **Jean-Luc Godard**: *1930, *A bout de souffle* (1960), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962)
- **Claude Chabrol**: *1930, †2010, *Le beau Serge* (1958), *Les cousins* (1959), Les *bonnes femmes* (1959), *L'oeuil du malin* (1962)
- **Jacques Rivette**: *1928, *Le coup du berger* (1956), *Paris nous appartient* (1960), *La religieuse* (1966)
- **Eric Rohmer**: *1920, †2010, *Le signe du lion* (1959), *La boulangère de Monceau* (1962)
- **Jacques Rozier**: *1926, *Adieu Philippine* (1960)

[127] Bazin 1957, S. 10.

Parallel zu der Bewegung der Nouvelle Vague hatte sich die sogenannte Rive Gauche entwickelt, mit RegisseurInnen wie Agnès Varda, Chris Marker, Alain Resnais oder Louis Malle.

3.8. Eine neue Filmästhetik setzt sich durch

Mit einem kohärenten Programm, wie in den vorigen Unterkapiteln gezeigt wurde, kam auch eine neue Filmästhetik, die den Werken der Nouvelle Vague gemein ist. François Truffaut machte einige Vorschläge in *Seule la crise sauvera le cinéma français* (erschienen in *Arts*, n°652) um das Kino wieder aus seiner Krise herauszuholen, und sprach damit bereits Mittel und Wege an, die für die Ästhetik der Nouvelle Vague grundlegend wurden:

> „Il faut filmer autre chose, avec un autre esprit. Il faut abandonner les studios trop coûteux […] pour envahir les plages au soleil ou nul cinéaste (hormis Vadim) n'a osé planter sa caméra. Le soleil coûte moins cher que les projecteurs et les groupes électroniques. Il faut tourner dans les rues et même dans de vrais appartements.“[128]

Es ging um eine Minimierung des Budgets und eine Maximierung des künstlerischen Gehalts. Die Filme der Nouvelle Vague profitierten von industriellen und finanziellen Mechanismen, die in der klassischen Periode ihre Wurzeln haben. Der Prozess wurde ergänzt durch die Kommerzialisierung der in der Kriegszeit entstandenen Technologien, die die Arbeitspraktiken der Filmemacher von 1945 bis 1960 veränderten.[129] Das verfügbare Material war leichter, schneller, flexibler und billiger. Mit diesen Voraussetzungen wurden das Studiosystem und Kulissen nach und nach abgelöst.

Ein Hauptmerkmal für die Filme der jungen Regisseure sind Dreharbeiten in freier Natur. Handkameras und mobiles Equipment erlaubten der Filmcrew, die Studios und Kulissen zu großen Teilen hinter sich zu lassen, sich auf die Straße zu wagen und mit dynamischerem Kamerastil zu arbeiten. Den Schauspielern, die oftmals unbekannte und teilweise bis dato auch unprofessionelle Darsteller waren und somit nicht wie zur Zeit der „Tradition de la Qualité“ als Zugpferde dienten, wurde auch viel Improvisationsspielraum in Dialog und Schauspiel gegeben, was der filmischen Erzählung einen natürlicheren Charakter verlieh.

[128] Truffaut 1958 in: Lux 1995, S. 25f.
[129] Vgl. Crisp 1993, S. 418.

Auch die Form der Nachbearbeitung hatte sich verändert. Man hielt sich nicht mehr ausschließlich an einen strikt vorgeschriebenen Plan des Drehbuchs, sondern erlaubte mehr Handlungsspielraum und Spontaneität, um den Darstellern und der Szenerie die Möglichkeit einzuräumen, sich entfalten zu können. Anstatt der Postsynchronisation bürgerte sich die Technik des „son direct“[130] ein, bei der die Tonspur direkt beim Dreh aufgezeichnet und auch für den endgültigen Film verwendet wurde.

3.8.1. Die Montagetechniken der Nouvelle Vague-Regisseure

Um ihren individuellen Stil ausdrücken zu können, haben die Filmemacher der Nouvelle Vague mit einer neuartigen, revolutionierenden Montagepraxis gearbeitet. Im Gegensatz zu Hollywood-Produktionen wurde hier die Montage als sichtbares Element des Erzählens und Darstellens eingesetzt.[131] Sie durchbrachen in ihren Filmen die Kontinuität von Raum und Zeit und montierten die diversen Einstellungen und Sequenzen der Filme teilweise ohne logische Zusammenhänge sprunghaft wie Gedankengänge. Die expliziteste Form davon stellen Jean-Luc Godards berühmte „jump cuts“ dar, in denen er Abschnitte einer durchgehenden Handlung, die keinen Zusammenhang ergeben, hintereinander schneidet. Ferner dekonstruiert er die filmische Illusion anhand von plötzlichen Brüchen und langen Einstelllung, in denen die Kamera unbeweglich bleibt. [132]

Diese neue Montagepraxis der Nouvelle Vague zielt vor allem darauf ab, mit den Konventionen des traditionellen Kinos zu brechen und neue filmische Gestaltungsmittel einzuführen, die die Ideen des Filmregisseurs verwirklichen und ausdrücken können. Es ergeben sich dadurch eine Vielfalt und Unterschiedlichkeit innerhalb der Nouvelle Vague, die einen Facettenreichtum an Erzählformen hervorgebracht haben.[133]

[130] Vgl. Marie 2000, S. 63.
[131] Vgl. Hickethier 1996, S. 150.
[132] Ebd., S. 151.
[133] Ebd.

4. Die gesellschaftliche Situation der Frauen in Frankreich zur Zeit der Nouvelle Vague

Die Filme der Nouvelle Vague fallen in eine Zeit, die noch sehr von den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Kriegs- und Nachkriegszeit geprägt war. Die 1950er und 1960er Jahre waren aus feministischer Sicht eine relativ ruhige Zeit. Frauen, die von Claire Duchen befragt wurden, sprachen sogar von einer Zeit, in der „nothing happened“[134].

Für ein homogenes Bild des Status quo der Stellung der Frau zwischen Emanzipation und Unterdrückung im politischen, sozialen und medialen Bereich der späten 1950er und frühen 1960er Jahre ist es nötig, im Folgenden etwas weiter auszuholen, von der Zeit der sogenannten „Libération“, der Befreiung Frankreichs von den deutschen Besatzungstruppen im Jahre 1944, über Simone de Beauvoirs Manifest von 1949 bis hin zu den Anfängen der sexuellen Revolution in den 1960er Jahren.

4.1. Die politische Situation der Frauen zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der Fünften Republik unter Charles de Gaulle

Sowohl während des Krieges als auch in der Zeit danach nahmen Frauen am öffentlichen Leben nicht wirklich teil. Die ideale Frau schlechthin wurde zu Hause bei Herd und Familie gesehen und davon abgehalten, im öffentlichen Sektor zu arbeiten. Während der „Occupation“ (deutsche Besatzungszeit) wurde die Familie in den Status eines Nationalsymbols erhoben. Das Motto unter der Führung Vichys war „Travail, Famille, Patrie“[135], wobei sich die Tätigkeit der Frauen größtenteils rein auf die Familie beschränkten.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg war die Frau als Mutter eindeutig das Bild, das die Regierung im neuen Frankreich bewerben wollte. Der Beitrag von Frauen zum Wiederaufbau Frankreichs war die Fortpflanzung. Charles de Gaulle, Chef der Provisorischen Regierung

[134] Duchen 1994, S. 3.
[135] Vgl. ebd., S. 23.

von 1944 bis 1946, sprach in seiner Rede vom 5. März 1945 von einem Ziel von zwölf Millionen Neugeborenen in zehn Jahren.[136]

4.1.1. Das Frauenwahlrecht

Die Provisorische Regierung der französischen Republik erließ bereits gegen Ende des Zweiten Weltkriegs ein Dekret zum Wahlrecht für Frauen.[137] Prinzipiell hätte die Frage um das Frauenwahlrecht bereits vor dem Krieg gelöst sein sollen und wurde tatsächlich von der Abgeordnetenkammer nach dem Ersten Weltkrieg akzeptiert, jedoch von dem konservativen Senat abgelehnt.

Nun drängten jedoch Faktoren wie die aktive Teilnahme von Frauen an der Résistance, soziale Umbrüche während der Libération und eine notwendige Reaktion auf das frauenfeindliche Regime Vichys zu einer neuerlichen Debatte über das Wahlrecht für Frauen.[138]
Die Verordnung vom 21. April 1944 konstatierte schließlich in ihrem ersten Artikel, dass die Versammlung, die eine neue Verfassung entwerfen soll, von allen erwachsenen Franzosen und Französinnen (die Volljährigkeit lag damals beim Alter von 21 Jahren) gewählt werden soll.[139]
Frauen in Frankreich hatten somit 1944 das Wahlrecht erhalten, von dem sie im April 1945 zum ersten Mal im Rahmen von Stadtrats-Wahlen Gebrauch machen konnten. Am 21. Oktober 1945 nahmen Frauen als vollwertige Bürgerinnen an der Wahl der Abgeordneten für die „Assemblée générale Constituante“ (Verfassungsgebende Versammlung) teil, bei der von 545 Mitgliedern sogar 35 Frauen gewählt wurden.[140] Die erste Wahl der Nationalversammlung der Vierten Republik folgte im November 1946.

Auf die gesetzliche Gleichsetzung der Geschlechter musste bis nach dem Zweiten Weltkrieg gewartet werden. Erst die Verfassung vom 27. Oktober 1946 legte fest: „La loi garantit à la femme dans tous les domaines des droits égaux à ceux de l’homme.“[141] Mit

[136] Duchen 1994, S. 28f.
[137] Vgl. Grenier 1976 in: Duchen 1994, S. 33.
[138] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 407.
[139] Vgl. Duchen 1994, S. 35.
[140] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 408.
[141] Vgl. http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp, [10.01.2013]

diesem gesetzlichen Zugeständnis war der erste Schritt getan, doch die Bevölkerung musste sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte erst nach und nach von den starren Strukturen der vorigen Generationen lösen und die neue Freiheit der Frauen annehmen.

Die Teilnahme von Frauen an der Öffentlichkeit wurde in der Zeit kurz nach ihrer Legalisierung mit differenzierten Meinungen verfolgt. Die massive Beteiligung von Frauen an der Wahl im Oktober 1945 zeigte, dass sie sich sehrwohl an der Öffentlichkeit beteiligen wollen. Allerdings waren Politologen der Meinung, dass Frauen eher rechts wählen, sich, uninformiert wie sie sind, von der Wahl ihres Mannes leiten lassen und dass auch die meisten Nichtwähler Frauen sind.[142] Ihnen wurde damit die gesetzliche erteilte Autonomie ideologisch wieder abgesprochen. Frauen wurden als noch nicht gleichwertige Bürgerinnen wahrgenommen, eine Meinung, die sich bis in die 1960er Jahre zieht.
Christine Bard präsentiert Auszüge einer Umfrage Anfang der 1960er Jahre, die interessante Aufschlüsse bietet. 65% der Befragten (beider Geschlechter) befanden das Frauenwahlrecht für nicht legitim, 21% waren dagegen, 10,7% zeigten sich indifferent. Außerdem wählten, laut Meinung der Befragten, Frauen vorwiegend unter Einfluss des Ehemannes und für die Interessen der Familie.[143] Es drängt sich hier wieder das noch immer weit verbreitete Bild der Hausfrau auf, die sich nicht in politische und soziale Angelegenheiten mischen solle. Christine Bard schreibt außerdem über eine vorherrschende Angst, da es Frauen an politischer Bildung und Erziehung fehle.[144] Allerdings stellt sich hier die Frage, ob es sich nicht eher um die Angst handelt, die die durchschnittliche männliche Bevölkerung gegenüber zu aktiven Frauen verspürte und sie an nötiger politischer Bildung hinderte.

Wenn man das Jahr 1958 als Beginn der Nouvelle Vague im Film betrachtet, so hat sich relativ zeitgleich die Fünfte Französische Republik unter Charles de Gaulle konstituiert. 1958 gelangte er wieder an die Macht, als die Politiker der Vierten Republik merkten, dass sie nicht im Stande waren, die Algerien-Krise[145] zu beenden. De Gaulles Bedingung für

[142] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 407.
[143] Vgl. Bard 2001, S. 157.
[144] Ebd.
[145] Von 1954 bis 1962 fand der Unabhängigkeitskrieg Algeriens statt, mit dem Frankreich seiner wichtigsten Kolonialgebiete verlor.

einen Amtsantritt war eine neue Verfassung zur Machtaufteilung, die am 3. September 1958 von der Regierung angenommen wurde.[146]
De Gaulle hielt sich bis 1969 an der Spitze und war Frauen in der Regierung nicht sehr positiv gesinnt. Er hatte 1944 zwar für das Frauenwahlrecht gestimmt, jedoch nicht, damit Frauen frei am politischen Leben teilnehmen können. Seine Meinung über Frauen in der Politik hat sich im Laufe der 1960er Jahre nicht geändert. In einem Artikel von 1963 in *L'Express* wird seine Meinung festgehalten, dass es für Frauen angebrachter sei, sich mit Haushalt und Kindern zu beschäftigen, als politische Aufgaben zu übernehmen. Außerdem würde vor allem eine junge und hübsche Politikerin die ohnehin sehr herausfordernden Kabinett-Sitzungen nur stören.[147]

Nichtsdestotrotz haben einige Frauen die Chance ergriffen, in die Politik einzutreten, sobald sie bessere Möglichkeiten dazu hatten.

4.1.2. Frauen als aktives Element der Politik

Durch die Libération hat die veränderte politische Ordnung Neueintritte in die Versammlungen begünstigt. Bei den Wahlen vom November 1946 haben sich 2801 Kandidaten aufstellen lassen, davon 382 Frauen. Die kommunistische Partei (PCF) hatte die meisten Frauen aufgestellt (19,7%).[148] Der Anteil weiblicher Vertreter der Nationalversammlung ging ab 1946 jedoch wieder konstant zurück. Von anfänglichen 5,4% im Jahre 1946, verringerte sich über 1951 mit 3,6% bis 1958 und 1968 mit gleichbleibendem Anteil von 1,6% der Frauenanteil erheblich. Die weiblichen Abgeordneten wurden in folgenden Bereichen eingeteilt: Familie, Unterricht, Gesundheit, Arbeit, Soziale Sicherheit, Pensionen, Presse und Justiz, nicht hingegen in den Bereichen Finanzen oder Äußeres.[149]
Ab Mitte der 1950er Jahre versuchten Politikerinnen, die veralteten Richtlinien des seit 1804 existierenden Code Civil zu revidieren, dessen sexistische Richtlinien aus der verheirateten Frau eine völlig vom Mann abhängige Unterwürfige machten. Der Mann galt als

[146] Vgl. Duchen 1994, S. 60.
[147] Vgl. *L'Express, 1. August 1963* in: Duchen 1994, S. 61.
[148] Vgl. Dogan/Narbonne 1955 in: Albistur/Armogathe 1977, S. 408.
[149] Ebd., S. 410.

Familienoberhaupt, ohne dessen Befugnis die Frau bis 1965 nicht einmal eigenwillig arbeiten gehen konnte.
Es entwickelten sich nun innerhalb politischer Parteien Frauenabteilungen, wie auch außerhalb Berufsvereinigungen oder Organisationen von Frauen, die sich ihrer Lage immer bewusster wurden und somit die Absicht hegten, diese zu ändern.

4.1.3. Feministische Bewegungen und Organisationen

Trotz des Wahlrechts für Frauen ab 1944, ist das „Frauenproblem" noch nicht gelöst. Nach Erscheinen von Simone de Beauvoirs *Le Deuxième Sexe* 1949 erlebte die feministische Bewegung einen Aufschwung. Durch die Krise bürgerlicher Werte, die in diesen Jahren Einzug gehalten hat, haben schon zahlreiche feministische Vereinigungen das Problem der Abseitsstellung der Frau aufgeworfen. Einige der Gruppierungen waren einer Partei zugehörig, einige apolitisch. Eine Auswahl aus bis 1962 gegründeten Vereinigungen:

- *L'Union des Femmes Françaises* (U.F.F.), im Untergrund zwischen 1943 und 1944 entstanden. Die Union setzte sich für die Rechte der Frauen in Familie und Gesellschaft ein, für Interessen der Kinder und die Verbesserung der Familiensituation.
- *Conseil National des Femmes,* gegründet 1901
- *La Ligue pour le Droit des Femmes,* gegründet 1869
- *L'Union Féminine Civique et sociale*, gegründet 1925
- *Jeunes Femmes*[150]

Die Bewegung *Jeunes Femmes* datiert aus dem Jahre 1946 und setzte sich aus jungen Frauen der Nachkriegsgeneration zusammen, die bereits eine höhere Ausbildung genossen hatten. Sie geben untereinander, aber auch in Form ihres Bulletins dem Unbehagen der Hausfrau Ausdruck und diskutieren über ihre Rolle als Erzieherinnen und die Stellung von Frauen in der Kirche. Sie ziehen bereits Geburtenkontrolle in Betracht. Die Gynäkologin Marie-Andrée Lagroua Weill-Hallée hat die Bewegung zugunsten der Verhütung ins Rollen gebracht und unterstützte sie durch ihr professionelles Image. Zusammen mit Évelyne

[150] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 447f.

Sulleront iniziierte sie die Bewegung *Maternité heureuse*, die für Geburten unter besseren Umständen kämpfte.[151]

4.2. Exkurs: Simone de Beauvoirs Essay *Le Deuxième Sexe*

Die Zeit der Nouvelle Vague ist von emanzipatorischen und feministischen Umbrüchen geprägt, in denen Simone de Beauvoirs bahnbrechendes Werk *Le Deuxième Sexe* (dt. *Das andere Geschlecht*) von 1949 nachhallt. Sie gibt in ihrem Essay einige Gründe und Ursachen für die „condition féminine" (die Lage der Frau) an, indem sie die Geschichte und Mythen aufrollt und somit die Situation der Frauen Jahrhunderte oder Jahrtausende später besser nachvollziehbar macht. Einige ihrer Thesen, die ich hier in einer Auswahl kurz präsentiere, dienen auch als psychologische, bzw. theoretische Basis für die Analysen der Nouvelle Vague-Filme, die in Kapitel 6 und 7 folgen.

Nach der Einführung des Frauenwahlrechts und der gesetzlich festgelegten Gleichstellung von Mann und Frau 1946 war das Land diesbezüglich in einen lethargischen Schlaf gefallen. Simone de Beauvoirs Werk war ein Skandal, ein Faustschlag von einer Frau, für den die Gesellschaft noch nicht bereit war.[152]

Durch eine persönliche Krise in der Pubertätszeit hatte sie begonnen, die Existenz der Frau zu hinterfragen, die so oft auf ihre biologischen Mechanismen reduziert wird. Den Thesen des *Le Deuxième Sexe* liegt die Philosophie der Freiheit zugrunde, die sie als Studentin in Paris und durch die Begegnung mit Jean-Paul Sartre selbst erfahren hat.
Weiblichkeit ist daher kein Schicksal, das die Frauen von einer autonomen und authentischen Existenz abhalten soll oder darf, egal welche Entscheidung sie trifft.[153]

De Beauvoir analysiert hier die historisch begründete „condition féminine" und das Patriarchat, bzw. die männliche Macht.
Mit dem berühmten Satz „On ne naît pas femme, on le devient"[154] stellt sie die Bestimmung der Frauen durch ihre biologischen Gegebenheiten, wie sie von der Gesellschaft ge-

[151] Vgl. Bard 2001, S.163f.
[152] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 414.
[153] Ebd. S. 416.

lebt wurde und teilweise immer noch wird, in Frage. Die Unterdrückung der Frauen ist nicht naturgegeben, sondern ein soziokulturelles Ergebnis.[155] Es gibt natürlich Unterschiede zwischen Mann und Frau, in morphologischer und sexueller Hinsicht, aber es ist an sich kein Anlass für die Dominanz der Männer gegeben. Wie erklärt sich diese Situation aber nun, wenn nicht biologisch?

De Beauvoir erklärt es mit einem Blick zurück. Seit Menschengedenken haben sich Männer als die essentiellen Wesen festgesetzt und Frauen das Recht verweigert, an ihrem Lebensstil teilzunehmen und in ihre Gedankenwelt einzudringen.[156] Dies wurde von Generation zu Generation erneut weitergegen, eine Reproduktion, die für die Emanzipation der Frauen ein Handicap darstellte. Durch körperliche Gegebenheiten der Frauen wie Blutungen, Schwangerschaft und Geburt, Stillen, usw., die Männer nicht mit ihnen teilen, wurden sie von ihnen auf ebendiese Funktionen reduziert, auf ihren Körper, auf ihr Geschlecht. Daraus ist eine inferiore, sekundäre Stellung entstanden, die durch Staat, Institutionen und Gesetze bestätigt wurde.

Simone de Beauvoir kommt auch auf das Wahlrecht zu sprechen, das an sich aber wenig gelöst hätte, das dieses abstrakte Recht die Einstellungen der Gesellschaft nicht ändern könne. Die Mehrheit der Frauen ist immer am Rande der Geschichte geblieben, weil ihr nie die Mittel gegeben wurden, ihren Willen einzubringen. Daher hält sie es für angebracht, die antifeministischen Argumentationen umzudrehen:

> „Ce n'est pas l'infériorité des femmes qui a déterminé leur insignifiance historique; c'est leur insignifiance historique qui les a vouées à l'infériorité."[157]

Um aus dieser Unterlegenheit herauskommen zu können, müssen die Muster definiert und analysiert werden, die sie begründen. De Beauvoir schreibt, dass Frauen sich stets nur in Abhängigkeit von Männern definieren. Welche Bilder aber sind es nun, die Männer in Frauen projizieren, um ihre Überlegenheit und ihre Interessen zu rechtfertigen?

Maité Albistur und Daniel Armogathe führen an dieser Stelle Beauvoirs Beispiel des Mythos von Adam und Eva an.[158] Eva trägt die Makel von Schwäche und Verwundbarkeit.

---

[154] Beauvoir 1962, S. 13.
[155] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 427.
[156] Beauvoir 1949 in: Albistur/Armogathe 1977, S. 417.
[157] Beauvoir 1949 in: Albistur/Armogathe 1977, S. 419.

Das liefert für Beauvoir die Möglichkeit, die Entwicklung der „Andersartigkeit“ von Frauen zu betrachten.

Um zu existieren, muss ein anderer existieren, betrachten und beurteilen. „L’homme est incapable de s’accomplir dans la solitude.“[159] Er braucht einen Zeugen, der ihm ähnelt, aber nicht genau gleich ist. Dadurch wird die Frau wichtig für ihn. Der Mann verlangt von ihr

> „[…] d’être hors de lui, tout ce qu’il ne peut saisir en lui, parce que l’infériorité de l’existant n’est que néant et que, pour s’atteindre, il lui faut se projeter en un objet.“[160]

Aber der Männer wollen Frauen nicht nur unterdrücken, sondern sie laut Beauvoir auch sexuell, moralisch und intellektuell formen wie Pygmalion. Dieser Aspekt ist sehr interessant in Bezug auf (männliche) Filmemacher und Regisseure, die ihre Figuren in gewisser Hinsicht auch formen und ein Bild von der Weiblichkeit geben, wie es in ihren Augen für adäquat erscheint.

Die Passivität der Frauen existiert aber eigentlich nur im männlichen Blick. Der Mann sieht die Frau oft als Hälfte von sich, die er besitzt und geformt hat. Beauvoir schreibt, gäbe es Frauen nicht, hätten Männer sie erfunden. Und sie haben sie erfunden. Die Mythen um die Weiblichkeit wurden von Männern geschaffen, in ihrem eigenen Interesse. Sie haben zu allen Epochen aus den Frauen gemacht, was sie wollten, dass sie ist.[161] Was Truffaut und Godard aus den Frauen ihrer Zeit machten wird im Laufe der nächsten Kapitel noch deutlich.

Beauvoir führt die drei Komponenten von Weiblichkeit auf, die bereits mit der Erziehung des jungen Mädchens auftreten, wenn sie beispielsweise eine Puppe, die als ihr Spiegelbild fungiert, zum Spielen bekommt: Passivität, Narzissmus und die Aussicht auf Mutterschaft. Das Mädchen lernt somit, um zu existieren, muss es gefallen, sich zum Objekt machen und auf ihr tieferes Ich verzichten.[162] Die Tradition ließ Eltern dieses Muster immer wieder weitergeben, was es mit der Zeit als normal erscheinen ließ.

---

[158] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 420.
[159] Beauvoir 1949 in: Albistur/Armogathe 1977, S. 420.
[160] Beauvoir 1949 in: Albistur/Armogathe 1977, S. 420.
[161] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 421.
[162] Ebd., S. 421f.

An dieser Stelle sei eingeschoben, dass es sich dabei natürlich um Betrachtungen der späten 1940er Jahre handelt, die mittlerweile in vielen Hinsichten keine Geltung mehr in dieser Form haben. Zur Zeit der Nouvelle Vague waren sie allerdings noch sehr aktuell, speziell den männlichen Blick und die Frauen als Objekte betreffend, was Truffaut und Godard mehr oder weniger bewusst in ihren Filmen umsetzten.

4.3. Frauen und ihr soziales Umfeld

4.3.1. Vom Babyboom zur sexuellen Revolution

In den Jahren zwischen 1930 und 1950 herrschte ein regelrechter Babyboom. Anfang der 1950er Jahre: mehr als 850 000 Geburten jährlich. Général de Gaulle selbst forderte das Volk dazu auf, weil eine starke Nation ein großes Volk brauche.[163] Man wollte nach dem Krieg wieder Kinder in Welt setzen und die Gesellschaft erneuern.
Ob die meisten Babys aber auch „gewollt“ im modernen Sinne sind, ist fraglich, da der Zugriff auf Verhütung bis 1967 verboten war und selbst in ihren Anfängen niedrig gehalten wurde.[164]

In den 1950er und 1960er Jahren ist die Geburtenrate gesunken und die Anzahl aktiver Frauen gestiegen. Es kündigte sich ein Aufleben des feministischen Kampfes im Kontext der sexuellen Revolution an. Dieser Begrifft bezeichnet Entwicklungen von Gesetzen, Normen und Repräsentationen von Seiten der Öffentlichkeit, die vor allem für Frauen galten. Verhütung, Abtreibung und Anprangerung männlicher Gewalt standen im Vordergrund der Interessen. Was in den 1960er Jahren langsam begann, erreichte schließlich in den 1970er Jahren den Höhepunkt. Konventionelle Moralvorstellungen wurden völlig durcheinander gebracht und Frauen strebten Gleichberechtigung, privates Glück und Autonomie an.[165]

1960 wurde in den USA erstmals die Pille von Dr. Gregory Pincus verkauft. Dies zog negative Reaktionen aus konservativen Kreisen nach sich, die meinten, Frauen werden da-

[163] Vgl. Bard 2001, S. 184.
[164] Ebd., S. 186.
[165] Ebd., S. 184.

durch denaturiert und sexuell nicht mehr attraktiv.[166] Es folgten jahrelange feministische und antifeministische Debatten, vor allem im politischen und kirchlichen Bereich, bis schließlich in Frankreich am 28. Dezember 1967 ein Gesetz in Kraft trat, das Neuwirth-Gesetz, das die moderne Verhütung legalisierte und den pharmazeutischen Zugang zu Diaphragma, Pille und Intrauterinpessar erlaubte.[167]

Abtreibung war illegal, was viele Frauen dazu veranlasste, es unprofessionell durchzuführen (entweder alleine oder mit Hilfe). Nur die vermögenderen Leute konnten in die Niederlande oder nach Großbritannien fahren und eine Abtreibung durchführen lassen. Als negativer Nebeneffekt traten viele Todesfälle ein, oder es blieben psychische Schäden bei betroffenen Frauen. Verurteilungen zu Haft wegen illegaler Abtreibung standen beinahe am Tagesplan (1955: 1 336 Verurteilungen), gingen aber jährlich zurück. Anträge zur Legalisierung in Ausnahmefällen (beispielsweise bei Vergewaltigung) blieben unerhört.[168] François Mitterrand plädierte bei den Präsidentschaftswahlen 1974 für die Abtreibung bis zur 12. Schwangerschaftswoche. Am 17. Jänner 1975 trat das Gesetz endlich in Kraft.[169]

4.3.2. Die moderne Frau – Von der Häuslichkeit in die Arbeitswelt

Die Häuslichkeit von Frauen war keine Gesellschaftsschichtenfragen, sondern eine Gender-Frage (wobei Arbeiterfamilien natürlich über weniger finanzielle Mittel verfügten als höher gestellte).[170]
Als die karge Phase der Nachkriegszeit überwunden war, konnte man sich in den 1950er Jahren wieder mehr leisten. Materielle Anschaffungen wurden immer wichtiger, vor allem machten viele neue Haushaltserfindungen das Leben moderner Frauen attraktiver. Kühlschrank, Staubsauger, Waschmaschine, Einbauküchen, Seidenstrümpfe, Parfüms, etc. wurden zu Statussymbolen der Moderne, die den Frauen mehr Zeit für andere Dinge wie kulturelle Weiterentwicklung und Kindererziehung geben sollten.[171] Diese Fortschrittlichkeit wurde mit offenen Armen empfangen, man wollte möglichst viele neue Hilfsmittel,

[166] Vgl. Bard, S. 192.
[167] Vgl. Mossuz-Lavau 2003, S. 77.
[168] Vgl. Bard 2001, S. 193.
[169] Ebd., S. 194.
[170] Vgl. Duchen 1994, S. 81.
[171] Vgl. Duchen 1994, S. 72.

die das Leben praktischer machten. Die Frauenzeitschrift *Nouveau Fémina* zeigte eine Frau von 1955 mit offenen Armen, die sich ihrer Freiheit und ihren 25 neuen Errungenschaften erfreute.[172]

Doch dieses propagierte Bild entsprach immer weniger der Wirklichkeit. Der anfänglichen Annahme, dass Frauen die neu gewonnene „Freizeit" besser in die Kindererziehung investieren könnten, setzte sich eine zunehmende Unzufriedenheit entgegen.

In den frühen 1960er Jahren wehrten sich immer mehr junge Frauen gegen ein solches Leben als Hausfrau und entschieden sich, einen Beruf zu ergreifen. Diese Entwicklung hatte auch einen Effekt auf das Leben als Paar oder Familie. Frauen waren nun in der Lage, sich am Familienbudget zu beteiligen, was eine Art Restrukturierung des Ehelebens hin zu mehr Gleichberechtigung auf privater Ebene nach sich zog.[173]
Diese gesellschaftliche Neuorientierung zog einige Probleme nach sich, die wir auch heutzutage noch oft zu spüren bekommen. Männer waren in den späten 1950er und den 1960er Jahren größtenteils dafür, dass Frauen zu arbeiten beginnen, standen aber gleichzeitig dem Prinzip der Eigenständigkeit der Frau etwas reserviert gegenüber. Man stand vor dem offensichtlichen Problem, dass die Geschlechterrollen neu ausgelegt werden müssten, ohne dass man jedoch zur damaligen Zeit noch das auf der Ausbeutung der Frau basierende (Un-) Gleichgewicht zerstören wollte. [174]
Der Frauenanteil am Arbeitsmarkt stieg stetig. Zwischen 1954 und 1968 ist das Verhältnis von aktiven Frauen in der Gesamtbevölkerung um 17% aller Frauen gestiegen, um 35% aller verheirateten Frauen.[175]

Im Nachkriegsfrankreich von 1946 bis 1950 wurde die höchste Heiratsrate erreicht: 9,7 pro 1000 Einwohner.[176] Zwischen 1950 und 1970 nahm die Anzahl eingegangener Ehen jedoch kontinuierlich ab, da sich die Rechtslage zugunsten der Frauen verbesserte und ihnen mehr Autonomie eingeräumt wurde. Auf Grundlage des unter Napoleon 1804 eingeführten

[172] *Nouveau Fémina, Mai 1955* in: Duchen 1994, S. 73.
[173] Vgl Duchen 1994, S. 93.
[174] Vgl. Esquenazi 2010, S. 112.
[175] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 440.
[176] Vgl. Brémond/Salort 1986 in: Duchen 1994, S. 97.

Code Civil, gestand das Ehegesetz nach dem Zweiten Weltkrieg dem Ehemann noch immer die meisten Rechte zu. Männer galten als Familienoberhäupter mit Entscheidungsmacht, sie konnten über die Eigentümer ihrer Frauen verfügen und konnten ihnen ebenso die Berufsausübung verbieten, sollte dieses in Gegensatz zu den Familieninteressen stehen.[177]

Frauenrechtsorganisationen, Politikerinnen und Juristinnen versuchen die 1950er Jahre hindurch eine Ehegesetzes-Reform auf den politischen Plan zu bringen. Der erste Vorschlag hat das Parlament allerdings erst im Jahre 1959 erreicht, bis am 30. Juni 1965 schließlich das Gesetz Nr. 65-570 vom 13. Juli 1965 in Kraft trat. Dies beinhaltet unter anderem

> „[…] l'indépendance de la femme, et corrélativement plus loin dans le sens d'une restriction des pouvoirs du mari, bref dans le sens d'une égalité entre les deux époux."[178]

4.4. Das Bild von Frauen in den Medien

Schon mit Schulbüchern wurde ein gewisses Bild von Frauen vermittelt. Sie lieferten Bilder von traditioneller Rollenaufteilung und Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern. In den meisten Fällen galt der Vater als unangefochtenes Familienoberhaupt, während Frauen als Dienstmädchen, Köchin, etc. dargestellt wurden.

Die Gesellschaft verlangte von Jungen und Mädchen unterschiedliche Verhaltensweisen: Jungen wurden als stark und kämpferisch gezeigt, als unternehmerischer und besser in Naturwissenschaften. Mädchen hingegen waren die sanften und geduldigen Wesen, die sich vorwiegend Handarbeiten widmeten.[179]

Das wichtigste Medium zur Veranschaulichung von Rollenbildern war aber das Kino.

Die Feindseligkeit arbeitenden Frauen gegenüber begründete sich nicht nur in der Tradition, sondern auch in dem sozialen Bild, das von der „Modernität" suggeriert wird. Das Kino lieferte immer wieder die Thematik des alten Problems, das die Frau vor die eine Entscheidung stellt: Arbeit *oder* Familie? Die männlichen Regisseure der Nouvelle Vague

[177] Vgl. Duchen 1994, S. 98.
[178] *Document N° 131, Sénat, Projet de loi portant réforme des régimes matrimoniaux: Exposé des motifs, S.5* in: Zajtay 1976, S. 163.
[179] Vgl. Albistur/Armogathe 1977, S. 442.

haben aus einer eher konservativen und natürlich sehr männlichen Sicht gedreht. Anders verhält es sich bei Filmen der Regisseurin Agnès Varda, die Frauen, ihren Bedürfnisses und Gefühlswelten einen großen Platz einräumte.
In den 1930er Jahren kam ein erstes Stereotyp auf: die junge Angestellte, die einen älteren Mann heiratet, oftmals ihren Chef.
Von Ende der 1940er Jahre bis Anfang der 1960er Jahre sind arbeitenden Frauen in Filmen nicht selten, allerdings lässt sich diese Tätigkeit bei ihnen nicht mit einem Pärchenleben vereinbaren.[180]
So wählen sie die Ehe, wie Jeanne Moreau, die sich in *Gas-oil* (Gilles Grangier, 1955) als Lehrerin in einen Fernfahrer, Jean Gabin, verliebt. Ein anderes, sehr frappantes Beispiel ist *Papa, maman, la bonne et moi* (Jean-Paul Le Chanois, 1954): das Dienstmädchen ist eine junge Frau, die sich von ihren zukünftigen Schwiegereltern einstellen hat lassen. Als sie den Sohn des Hauses heiratet, verliert sie ihr Angestelltenverhältnis, verdient daher kein Geld mehr, erledigt als Hausfrau aber genau dieselben Aufgaben wir zuvor.
Wenn Frauen den Beruf wählen, dann geschieht dies eigentlich nur, um später zu der Erkenntnis zu gelangen, sich für das völlig Falsche entschieden zu haben (*La Maternelle*, Henri Diamant-Berger, 1949).[181]

Das Kino der Nouvelle Vague propagierte ein „modernes" Bild der Frau, deren Emanzipation sich aber auch nur im Bereich von Liebe und Sex abspielt. Vorläufer davon sind etwa:

- Brigitte Bardot in *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, 1956)
- Jeanne Moreau in *Les amants* (Louis Malle, 1958)

Arbeitende Frauen, die etwa in *Les bonnes femmes* (Claude Chabrol, 1960) oder in *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) gezeigt werden, verkörpern die soziale Entfremdung.[182]

Die Werbung dieser Periode nahm das gleiche Schema auf: der Mann geht arbeiten und verdient das Geld, während die Frau zu Hause bleibt und den Haushalt führt. Bei Werbun-

[180] Vgl. Bard 2001, S. 222
[181] Ebd.
[182] Ebd.

gen für Küchengeräte und Ähnliches wurde oft die Szene gezeigt, in der ein Familienvater am Abend nach Hause kommt, während die Mutter mit der Tochter zu Hause verweilt. Außerdem zeigten viele Plakate der 1950er Jahre die Frau als Verführerin im Haushalt.
Mit dem Aufkommen von Haushaltsmaschinen wurde nicht nur bezahlte Arbeit für Frauen mehr oder weniger ausgeschlossen (bzw. gesellschaftlich noch nicht sehr verbreitet), sondern auch die Hausarbeit zusehends ausgelöscht. Und trotzdem lachte die werbende Hausfrau über ihr Glück als erfüllte Frau von den Plakatwänden herunter.[183]

Zusammenfassend lässt sich für die Medienlandschaft sagen, dass die – im Prozess der Geschichte gesehen – rasanten gesellschaftlichen und rechtlichen Veränderungen zugunsten der Frauen bei den Medienvertretern noch nicht so angekommen waren. Gerade was das Kino betrifft ist eine gewisse Diskrepanz bemerkbar zwischen Traditionen der Geschlechterrollen und dem gesellschaftlichen Aufbruch der Frauen, der zwar teilweise schon merklich vorhanden ist, aber noch selten gut ausgeht.

[183] Vgl. Bard 2001, S. 223.

5. Weiblichkeitsbilder in Filmen der Nouvelle Vague

Neben der im letzten Kapitel gezeigten sozialen Gegebenheiten der Stellung der Frauen situiert sich auch das Kino der Nouvelle Vague in einer gewissen Ambivalenz zwischen starren, traditionellen (vor allem männlichen) Strukturen und der Tendenz zu moralischem Aufbruch und Emanzipation. Wie im dritten Kapitel gezeigt, wollen die „jeunes turcs“ mit ihren Filmen etwas Neues schaffen, eine neue Filmästhetik etablieren und die Patina der „Tradition de la Qualité“ ablegen. Aber gelingt ihnen das auch in Hinsicht auf die Darstellung der Frau? Inwieweit den Regisseuren eine Neuorientierung der etablierten Rollenbilder gelingt und diese auch gewollt ist, werde ich anhand einiger Theoretiker und Theoretikerinnen in diesem Kapitel zusammenfassen.

5.1. Das Kino der Nouvelle Vague als Männerdomäne

Die Filme der Nouvelle Vague sind eine fast ausschließlich männliche, künstlerisch neue Schöpfung, die durch äußere Faktoren wie politische und soziale Umwälzungen und die Kinoproduktion unterstützende Institutionen wie das neue Kulturministerium oder das „Centre national de la cinématographie“ getragen wurde.[184]

Hinsichtlich der Darstellung von Frauen hat es vor Auftreten der Nouvelle Vague einige wenige Lichtblicke gegeben wie *Le carosse d’or* von Jean Renoir (1953), *Lola Montès* von Max Ophüls (1955) oder *Orphée* von Jean Cocteau (1950), die eine Erzählung aus der Sicht einer Frau zeigen. Dabei wird die weibliche Figur als eine „instance de conscience“ gezeigt, die selbst handelt und nicht mehr als andersartiges Subjekt betrachtet wird. Diese Filme positionieren sich erstaunlich kritisch gegenüber den Effekten der patriarchalen Dominanz.[185]

Aber diese Kritik vom Anfang der 1950er Jahre schien im Laufe des Jahrzehnts wieder langsam zu verschwinden. Diese Tendenz kann man als Zeichen dafür nehmen, dass nach den Wirren der Nachkriegszeit wieder ein größerer Wunsch nach Recht und Ordnung in der Bevölkerung herrschte. Renoir und Becker erzielten mit *French Cancan* (1954) und *Touchez pas au grisbi* (1954) große Erfolge, die jedoch beide sehr konservativ und frauen-

[184] Vgl. Sellier 1999, S. 2.
[185] Vgl. Burch/Sellier 1996 in: Sellier 1999, S. 3.

feindlich waren.[186] Als die Nouvelle Vague auftrat, standen komplette Erneuerungen im Mittelpunkt, die jedoch in Hinblick auf soziale Rollenverteilung sich von den alten Mustern nur bedingt lösen konnte und eine große Ambivalenz in sich trägt.

Unter den ungefähr hundert Filmemachern, die zwischen 1957 und 1962 ihre ersten Filme drehten, befand sich keine einzige Frau.[187] Die Gesellschaft hatte sich also politisch und nach außen hin zu Gunsten der Frauen verändert, in künstlerischen Prozessen waren sie aber als kreatives Element noch nicht wirklich existent. Bereits die Bezeichnung „cinéma d'auteur" verrät eine gewisse männliche Exklusivität, da dieses Wort im Französischen nur in männlicher Form existiert.[188] In der Nouvelle Vague gibt es eine Opposition von männlich und weiblich, in der das Weibliche laut Hughes und Williams durch Entwertung charakterisiert wird („[…] with whatever is devalued")[189]. Diese Strukturierung, beziehungsweise Ab- oder Aufwertung der Geschlechterrollen geschieht in diesem Falle aus einer männlichen Perspektive auf Gender-Beziehungen, die, wie bereits in Kapitel 4.2. ausgeführt, von einem Pygmalion-Effekt beeinflusst ist. Der männliche Autor formt sich seine weiblichen Charaktere wie sie in sein Weltbild, beziehungsweise in seine filmische Erzählung passen.
Die Verteilung der Geschlechter war nun nicht mehr so ungleich wie im traditionellen Kino, allerdings waren Frauen trotzdem in der Minderheit und mehr als Partnerinnen der Protagonisten als als eigenständige Protagonistinnen zu sehen.
Im Grunde situierten die Regisseure der Nouvelle Vague ihre Erzählung in der Gegenwart, filmten bevorzugt Geschehnisse des privaten Lebens und inszenierten vorwiegend Figuren ohne Vergangenheit, Erinnerung oder Pläne. Diese Filme kennen den herkömmlichen Helden, der aus Literatur oder dem kommerziellen Massenkino bekannt ist, nicht mehr.[190]

[186] Vgl. Sellier 1999, S. 3.
[187] Agnès Varda, die sich in die neue Strömung einordnen lässt, hat ihren ersten Film *La pointe courte* bereits 1954 gedreht.
[188] Vgl. Audé 1981, S. 10.
[189] Hughes/Williams 2001, S. 2.
[190] Vgl. Sellier 1999, S. 3.

5.1.1. Der männliche Held der Nouvelle Vague

Der neue Protagonist der Filme der Nouvelle Vague ist als Antiheld mit seinen individuellen Problemen in einer stabilen Gesellschaft zu sehen.[191]
Die Gruppe um die *Cahiers du Cinéma* hat damit etwas Neues in das Kino eingeführt, nämlich, wie Noël Burch und Geneviève Sellier es formulieren, „le schéma sexué de la grande littérature romantique.“[192] Der junge und zerbrechliche romantische Held trat im Kino auf, der schwer an seinem Schicksal und der „léthargie malfaisante“ der Frauen trägt.[193] Auch hier taucht wieder das Bild von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität auf. Unter Einfluss der Romantik assoziiert der Künstler Kreation mit Männlichkeit und definiert die Frau durch ihre Natur der Reproduktion.[194]

Das (filmische) soziale Umfeld des neuen Helden ist der Realität der ausgehenden 1950er Jahre entsprechend. Er kommt aus einem relativ guten Milieu, ist nicht arm, und beschäftigt sich eher mit seiner Freizeit als mit Arbeit, die tendenziell als abstoßend dargestellt wird. Aber dieser Müßiggang ist oft von einer tragischen Note begleitet. Auch ist ein Verfall moralischer Werte erkennbar, oder, wie Geneviève Sellier schreibt: „Dans cet univers nihiliste, les valeurs collectives n’ont plus cours.“[195]
Die Familie als sozialer Stabilitätsfaktor ist tot, familiäre Beziehungen sind in der Krise und Untreue ist an der Tagesordnung. Handelt es sich nun um ein verheiratetes Paar oder nicht, die meisten Liebesbeziehungen spielen sich außerhalb der Ehe ab und auch außerhalb jeglicher Aussicht auf Heirat.[196]
Der männliche Held wird als stolzer Einzelgänger charakterisiert. Die männlichen Rollen sind sehr stark sexualisiert, oft wird der sexuelle Akt als erste Handlung zwischen den Partnern gezeigt, was insgesamt auch mit der gesellschaftlichen Tendenz hin zu einer sexuellen Revolution zusammenhängt. Claire Clouzot sagt in diesem Zusammenhang:

[191] Vgl. Sellier 1999, S. 4.
[192] Burch/Sellier 2009, S.101.
[193] Vgl. ebd., S. 101.
[194] Vgl. Sellier 2001, S. 126.
[195] Sellier 1999, S. 4.
[196] Vgl. Sellier 1999, S. 4.

> „Dans l'ensemble, la Nouvelle Vague s'attache à la description d'une élite, du couple, de la femme et d'une certaine re-évaluation de l'amour […]. Ce qui intéresse les auteurs de scénarios, c'est ce qui se passe réellement et non ce que les traditions dictent […]. C'est pourquoi de nombreux arguments traitent de l'insatisfaction sexuelle d'un couple (a double tour), de l'ennui dû à la routine, de l'habitude responsable de l'échec des unions […], aussi bien que l'obsession naturelle du sexe […] ou de la révélation du plaisir physique […]. L'acte sexuel est montré avec – pour l'époque – un maximum de franchise […]."[197]

Die Nouvelle Vague situiert die Liebe als äußerstes Risiko, in der der Protagonist sehr verwundbar ist. Das Ende des Nouvelle Vague-Films schlechthin ist zumeist ein pessimistisches mit dem Scheitern oder einem grundlosen Tod des Helden. Der Ausgang der Geschichte bleibt offen, ohne Happy End, mit unvorhersehbarer Zukunft.
Sellier nennt dieses Kino ein Kino der männlichen ersten Person Singular, das nicht nur aus der Sicht des männlichen Protagonisten gefilmt ist, sondern auch auf der Tonspur von dessen Erzählstimme getragen wird.[198]

5.2. Allgemeine Darstellungsformen von Frauen

Das französische Kino seit den 1930er Jahren hat, obwohl es sich auf Realismus beruft, keine exakte und realistische Vision der Frau gegeben. Die Repräsentation wurden zwar auch im Zuge der angehenden sexuellen Revolution freier und in der Nouvelle Vague weiterentwickelt und liberalisiert, jedoch trat noch immer eine männlich orientierte, oft frauenfeindliche Sicht auf Rollenbilder zutage. Sie wurde als Objekt, Femme fatale, Jungfrau, Ehefrau, Mutter, Hure oder Tugendhaftigkeit in Person dargestellt, nach dem Mythos der Rippe Adams gebildet und durch den sozialen Unterschied zwischen Mann und Frau definiert.[199]

Die Gesellschaft wie auch das Kino bis zum Ausbruch der Nouvelle Vague war relativ starr. Die Situation der Frauen auf der Leinwand bis dahin war die der 1930er Jahre: die brave Bürgerin, eine Frau mit perspektivlosem Leben, Prostituierte oder Sünderin waren die am meisten verbreiteten Muster. Jacques Siclier nennt die Frauen im Kino von 1947 bis

[197] Clouzot 1972 in: Lux, S. 52.
[198] Vgl. Sellier 1999, S. 4.
[199] Vgl. Audé 1981, S. 7ff.

1953 „des petites bourgeoises sentimentales“ [200], die vorwiegend von Danielle Darrieux und Martine Carol verkörpert wurden.

Gegen Ende der 1950er Jahre wurde das Kino als Begleiterscheinung der neuen Freizeitgestaltungen zur etwas teureren Unterhaltung und zum urbanen Produkt. Das Kino musste die disqualifizierenden Konventionen ablegen und sich der Realität seiner Zeit annähern.[201] So gesehen ist auch die Gruppe um die *Cahiers du Cinéma* ein soziales Produkt.

Mit dem Heranwachsen einer neueren, liberaleren Generation, auch Schauspielergeneration, hat sich auch die Notwendigkeit eines neuen Frauenbildes aufgedrängt.

Roger Vadmis *Et Dieu créa la femme* von 1956 war ein Schock schlechthin, in dem Brigitte Bardot eine vollkommen neuartige, sexuelle Freiheit lebte und somit einen unverzüglichen Einfluss auf das kommende Kino ausübte.[202]

Selbstbewusst-moderne und sinnliche Frauen wurden fortan für das Kino der Nouvelle Vague bestimmend, die sich jedoch, wie sich später noch zeigen wird, im Zusammenspiel mit den männlichen Charakteren noch nicht sehr positiv positionieren konnten.

Die Regisseure entwarfen auch ein neues Konzept von Liebe und zwischenmenschlichen Beziehungen. Die meisten amourösen Abenteuer in den Filmen spielen sich außerhalb der Ehe ab. Die Regisseure der Nouvelle Vague rückten Liebe, Treue und Beisammensein in ein neues Licht, ihre Liebesfilme brachen mit Illusionen und Konventionen. *Jules et Jim* zum Beispiel zeigt eine Geschichte, die an sich im Kino gar nicht funktionieren kann: eine Dreiecksbeziehung, zwischen zwei Männern und einer Frau, bei der alle drei Charaktere so gezeigt werden, dass man sie mögen muss. Im Mittelpunkt steht eine moderne Frau (nach literarischer Vorlage), die sich nimmt, was sie will. Auf Jeanne Moreaus Gesicht baut Truffaut ein ganzes Liebesuniversum auf, wie Manuela Reichart schreibt.[203] Es war natürlich schon immer Usus, schöne Frauen zu filmen, doch die Nouvelle Vague ging daran anders heran. Hier sind die Frauen modern und selbstbewusst, wissen um ihre Rolle im Liebeskampf, sind realistisch und tragen doch die Liebessehnsucht in sich. Diesen jungen,

[200] Siclier 1957 in: Audé 1981, S. 20.
[201] Vgl. Audé 1981, S. 20.
[202] Vgl. Audé 1981, S. 19.
[203] Vgl. Reichart 2006, S. 110f.

erwachsenen Frauen leihen Schauspielerinnen wie Bernadette Lafont, Anna Karina, Jean Seberg, Jeanne Moreau und Brigitte Bardot ihr Gesicht.[204]
Im Vorwort zur Neuauflage von Pierre-Henri Rochés Roman, der die Grundlage für *Jules et Jim* lieferte, schrieb Truffaut

> „[…]dass Pierre-Henri Roché das Recht, die Wahrheit zu suchen und die Liebe neu zu erfinden, nicht allein den unverheirateten Männern zugestanden hat und dass seine Figur der Kathe in den letzten Jahren zu einer Heldin der Frauenbewegung geworden ist […].“[205]

Auch in dieser Aussage wird die Ambivalenz der Frauenfiguren in der Nouvelle Vague wieder deutlich. Einerseits positionierten sich die Regisseure für die gesellschaftliche Liberalisierung der Frauen, andererseits lieferten sie in ihren Filmen, wie in Kapitel 5.3. und 5.4. noch deutlich wird, oftmals sehr frauenfeindliche Bilder.

Geneviève Sellier liefert in ihrem Aufsatz *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague* eine interessante Aufteilung der weiblichen Rollen.

1) Meistens sind die Bilder der Frauen eine Konkretisierung der Eifersucht des Mannes auf ihre Autonomie und gestützt auf die Verleugnung des Anderen als Subjekt. Die Frauen sind mysteriös und faszinierend, gleichzeitig Objekt der Lust und des Misstrauens. Sie sind es, die den Helden ins Verderben stürzen, ob nun gewollt oder nicht. Sie sind für ihn unheilbringend, vor allem, wenn sie in ihn verliebt sind.[206]
Parellelen zu diesem Frauenbild lassen sich auch in den Analysen von *Tirez sur le pianiste* und *A bout de souffle* in Kapitel 6 und 7 ziehen.

2) Eine andere, weniger verbreitete Darstellungsform zeigt die Frauen als Protagonistinnen der Geschichte. Der Blick des Regisseurs ist also der eines „Soziologen“, der mehr oder weniger mitleidig oder distanziert die soziale und sexuelle Andersartigkeit der Frau beschreibt. Louis Malle fügte seiner weiblichen Figur in *Les Amants* eine erotisch skandalöse Note hinzu, Godard kreierte eine romantische Version in *Vivre sa vie* und eine modernisti-

[204] Vgl. Reichart 2006, S. 110f.
[205] Roché 1983 in: Reichart 2006, S. 113f.
[206] Vgl. Sellier 1999, S. 4.

sche in *Une femme mariée*. Nur Agnès Varda und Alain Resnais, der mit Marguerite Duras *Hiroshima mon amour* verfilmte, gelingt es, ihre weiblichen Protagonistinnen als Subjekte ihrer eigenen Geschichte zu präsentieren.[207]

Mit diesen Darstellungen der Weiblichkeit geht eine interessante Wechselwirkung einher. Das Publikum identifiziert sich stets gerne mit Filmen und ihren Stars, beziehungsweise den gezeigten Rollen. Bei Frauen funktioniert die Identifikation auf sehr restriktive Form und innerhalb ihrer sozialen Muster. Frauen wurden als Kind schon darauf konditioniert, Ehefrau und Mutter zu werden, was durch Charme, Schönheit und häusliche Fähigkeiten erreichbar war.[208] Dann bekamen sie auch die Möglichkeit, zu arbeiten, zumeist in den Männern untergeordneten Positionen wie Assistenzen oder Tätigkeiten im Schönheits- oder sozialen Bereich. Dieses suggerierte Bild lässt Mädchen aber nicht von einer Selbstverwirklichung im sozialen Kontext träumen. Françoise Audé fasst den Einfluss der Medien folgendermaßen zusammen:

> „La pauvreté de leurs souhaits correspond à celle des modèles qu'on leur propose, afin qu'un seul concentre la totalité de leur désir: la fonction amoureuse."[209]

Das Kino wiederholt und betont die Normen der Konditionierung der Frauen. Darin sind sie verführerisch und Verführerinnen, Liebende, Ehefrauen und Mütter. Man liebt ihren Charme, nicht ihre professionellen oder heldenhaften Werte.[210]

5.2.1. Brigitte Bardot als Sinnbild der neuen Weiblichkeit

Wie bereits erwähnt, schockierte Roger Vadims freizügige Inszenierung Brigitte Bardots in *Et Dieu créa la femme* das Publikum und stellte einen Bruch mit der Tradition dar. Sie wurde in Folge zum ersten großen weiblichen Mythos und zum Aushängeschild einer neuen Generation.

[207] Vgl. Sellier 1999, S. 4.
[208] Vgl. Audé 1981, S. 14.
[209] Audé 1981, S. 14.
[210] Vgl. Audé 1981, S. 14.

Brigitte Bardot hatte sexuelle und physische Autonomie und lebte das Recht, über ihren Körper zu verfügen. Ihre Autonomie hat in gewissem Sinne gewalttätige, männliche Regungen provoziert, da sie den Mann, beziehungsweise den durchschnittlichen Chauvinisten angefochten hat.[211] Aus dieser Provokation der neuen Weiblichkeit sind Rollenbilder entstanden, die, konstruiert von den männlichen Regisseuren, den Frauen einen negativen und unheilbringenden Platz zuweisen.
Der Mythos von Brigitte Bardot und ihre filmischen Darstellungen sind insofern realistisch, als sie die gelebten Erfahrungen einer ganzen Generation darstellen. Sie hat ihre Zeitgenossinnen dargestellt, war gleichzeitig das idealisierte Spiegelbild der Frauen der Bevölkerung und das Modell, mit dem diese sich identifizierten. Françoise Audé beschreibt Brigitte Bardot als „[…] l'expression d'une révolte globale, viscérale contre l'hypocrisie de la morale bourgeoise."[212]

Bardot verkörperte in den 1960er Jahren das Bild der Frau, die wirtschaftliche, berufliche und emotionale Unabhängigkeit sucht, was für die jungen Frauen dieser Zeit von nicht geringer Bedeutung war. Filme wie *Vie privée* und *Le Mépris,* in denen sie stirbt, zeigen jedoch, dass der weibliche Star dem Bild, das sie repräsentiert, zum Opfer fallen muss.[213]

Bei den folgenden Ausführungen über die Frauenbilder in François Truffauts und Jean-Luc Godards Filmen stütze ich mich auf Françoise Audés Thesen in *Ciné-modèles, cinéma d'elles* (1981).

5.3. Frauenbilder in Filmen François Truffauts

Für Truffauts Frauenfiguren in seinen Filmen ist ein wesentliches Element seiner Kindheit ausschlaggebend: seine Mutter. Françoise Audé nennt Truffaut den „cinéaste de la haine de la mère"[214], aufgrund des Hasses seiner eigenen Mutter gegenüber. In *Les quatre cent coups,* dem ersten Teil des biografisch angelegten Doinel-Zyklus, wird die Mutter des Protagonisten als Verführerin dargestellt, die seinen Vater hintergeht. In *L'homme qui aimait*

[211] Vgl. Audé 1981, S. 23ff.
[212] Audé 1981, S. 29.
[213] Vgl. Sellier 2001, S. 135.
[214] Vgl. Audé 1981, S. 49.

les femmes wird die Mutterfigur fast als Prostituierte dargestellt. Audé zitiert Jean Collets Werk über Truffaut, der die Figur der Mutter in seinen Filmen als phallisch und Kastrationsangst hervorrufend beschreibt.[215] Diese Feststellung führt uns zurück zu Laura Mulveys Thesen über die Frau, die den Männern als in ihren Augen kastriertes Objekt Angst einflößt und die es durch Fetischierung zu entschärfen gilt. Truffaut führt dies in seinen Filmen durch, indem er die Mutter als sexualisiertes Objekt und Rabenmutter darstellt, zum Beispiel in *Les deux Anglaises et le continent* und in *L'homme qui aimait les femmes*. Bei Truffaut zieht sich das negative Bild der Mutter wie ein roter Faden durch sein Werk, wie auch durch sein Leben. In seinen Augen ist es in der Natur der mütterlichen Funktion, schlecht zu sein.[216]

Die Anzahl an verderblichen Frauen in Truffauts Werk ist bemerkenswert. Sei der generelle Tenor des Films nun tragisch oder komisch, die Frau wird immer als Mörderin, Betrügerin oder andere negative Figur dargestellt. Die Figur der Catherine etwa in *Jules et Jim* bringt ihren Geliebten und sich selbst um, als sie merkt, dass sie kein Kind von ihm haben kann. Linda in *Fahrenheit 451* verrät den Mann, Julie in *La mariée était en noir* eliminiert fünf Männer, Marion in *La sirène du Mississipi* zerstört das Leben des Ehemannes und vergiftet ihn schließlich.

Neben den offensichtlich mörderisch veranlagten Frauenfiguren bei Truffaut findet Françoise Audé noch eine Kategorie der subtiler angelegten Negativität. Die schuldbeladene Ehefrau in *Tirez zur le pianiste* etwa begeht Selbstmord und verdammt dem Mann damit zu ewigen Schuldgefühlen. Auch bei den Filmen des Doinel-Zyklus sieht sich der Protagonist Antoine Doinel von den Frauen erniedrigt, dominiert oder manipuliert.[217]

Schließlich führt Audé noch die intellektuellen Frauen in Truffauts Filmen an, die sich mit Literatur beschäftigen. Auch hier entsteht, wenn auch nicht sehr offensichtlich, wiederum eine für den Mann fatale Situation durch den Akt des Schreibens, wie Thesen Jean Collets besagen.[218] Clarisse in *Fahrenheit 451*, Muriel in *Deux Anglaises et le continent* wie auch

[215] Vgl. Collet 1977 in: Audé 1981, S. 49.
[216] Vgl. Audé 1981, S. 50.
[217] Vgl. Audé 1981, S. 50.
[218] Ebd., S. 51.

Adèle in *L'histoire d'Adèle H.* erobern sich durch die Beschäftigung mit Literatur eine Art Autonomie, die dem Mann zum Verhängnis wird. Und selbst für die Frau nimmt es nicht zwingend ein gutes Ende. Obwohl Adèle H. als relativ sympathische Figur angelegt ist, wird sie am Ende mit dem Wahnsinn bestraft.

In Truffauts gesamtem Filmwerk konstatiert Françoise Audé eine Opferposition des Mannes. Truffaut, der in seinem Kindheitstrauma gefangen schien, konnte sich von diesem Muster in seinen Filmen nicht befreien und schrieb den Frauen konstant fatale Rollen zu, die den Mann und oftmals auch sie selbst in den Tod oder ins Unglück stürzen.[219]

5.4. Frauenbilder in Filmen Jean-Luc Godards

Obwohl Jean-Luc Godard innerhalb der Nouvelle Vague als bahnbrechend und innovativ gilt, nennt Françoise Audé sein filmisches Werk „détestable".[220] Dieser Hass bezieht sich auf Godards Frauendarstellungen, die durchgehend einen eher frauenfeindlichen Charakter aufweisen. Laut Audé provoziert er und zeigt unangenehme Situationen und lässt einen interessanten, neuartigen filmischen Diskurs einziehen.

Viele Filme Godards stellen einen Meta-Diskurs dar, oder, wie Audé es formuliert, „des discours sur les discours".[221] Er thematisiert gesellschaftliche und zwischenmenschliche Situationen, stellt sie in Frage und verwirrt und regt somit zum Nachdenken an. Dabei bleibt er aber konstant frauenfeindlich. Am Beginn seiner Darstellungen steht *A bout de souffle* mit der Figur der Patricia, die als Denunziantin gezeigt wird. Von da an zeigt er Film für Film weibliche Charaktere, die mit Männern ins Bett gehen, lügen und hintergehen und all dies gleichzeitig mit einer frappanten Launenhaftigkeit und Gleichgültigkeit tun.[222]

[219] Vgl. Audé 1981, S. 51.
[220] Ebd., S. 53.
[221] Audé 1981, S. 53.
[222] Vgl. Audé 1981, S. 53.

Die männlichen Figuren Godards erscheinen ein wenig anders als die Truffauts, da sie aktiv einen frauenfeindlichen Diskurs führen. Godard lässt filmische Charaktere sprechen, die aber auch als Sprachrohr für seine eigene Person betrachtet werden können.[223]

Eine andere Form von Godars weiblichen Figuren sind etwas zurückgebliebene und irrationale Frauen. Marianne etwa in *Pierrot le fou* handelt, liebt und tötet auf unvorhersehbare, emotionale und unlogische Art und Weise. So ist die Logik in einigen filmischen Erzählungen in der Tat anzuzweifeln. Es ist beispielsweise fraglich, warum Patricia in *A bout de souffle* den Mann erst verraten und in den Tod stürzen muss, um sich zu beweisen, dass sie ihn nicht liebt.[224]

Eine Frau jedoch hatte eine Sonderstellung in Godards Leben und Werk: Anna Karina. Mit ihr war Godard einige Jahre verheiratet und hat zur Zeit der Nouvelle Vague einige Filme mit ihr als Schauspielerin gedreht. Sie gab den Filmen einen berührenden Charakter und humanisierte in gewissem Sinne die Filme, in denen sie mitwirkte. Godard hat sie in ihren Rollen oft getötet, jedoch nie das Lebendige in ihr zerstört.[225]

Françoise Audés Stellungnahmen weisen einen sehr radikalen Charakter auf. Ob Truffauts und Godards Frauenfiguren in ihren Filmen wirklich derart einseitig negativ zu sehen sind, ist fraglich. Die Figur der Léna aus *Tirez sur le pianiste* und vor allem Patricia in *A bout de souffle* weisen auch sehr viele emanzipatorische Züge auf, wie in den folgenden Analysen näher gezeigt wird.

[223] Vgl. Audé 1981, S. 54
[224] Vgl. Belmans 1967 in: Audé 1981, S. 54.
[225] Vgl. Audé 1981, S. 54.f

6. Filmanalyse I: *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960

6.1. Biographie von François Truffaut

François Truffaut wurde am 6. Februar 1932 in Paris als uneheliches Kind einer 19-jährigen Muttter, Janine de Monferrand, und eines ihm unbekannten jüdischen Vaters geboren. Der spätere Ehemann seiner Mutter, Roland Truffaut, adoptierte ihn. Oft als störend für die jungen Eltern empfunden, wuchs François Truffaut die ersten zehn Jahre seines Lebens vorwiegend bei seiner Großmutter auf und kehrte nach deren Tod wieder ins Elternhaus zurück. Das Gefühl, bloß ein Störfaktor zu sein, blieb und wirkte sich auf das Verhältnis zu seiner Mutter aus. Er bewunderte sie als Frau, ihre Schönheit und ihre Unabhängigkeit, kam aber über die Kälte der Beziehung nicht hinweg, was sich bis in sein filmisches Werk zieht, in dem er Mutterfiguren stets negativ konnotiert.
Nach schwierigen Schuljahren und einem Aufenthalt in einer Jugendstrafanstalt, lernte er bald André Bazin kennen, der ausschlaggebend für Truffauts Karriere wurde. Ende 1950 wurde er Soldat, jedoch nach zwei von Depression, Selbstmord- und Desertationsversuchen durchzogenen Jahren mit Hilfe von Bazin aus der Armee entlassen. Von nun an konnte er seiner wahren Leidenschaft nachgehen: dem Kino. Er besuchte oft die Cinémathèque und trat Filmklubs bei, wo er auch Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette und Doniol-Valcroze kennenlernte. Ab dem Frühjahr 1950 wirkte er als Kritiker der *Cahiers du Cinéma* und *Arts* und machte sich in der Filmwelt einen Namen. Er begann bald darauf, selbst Filme zu drehen und gründete 1957 seine eigene Produktionsfirma *Les Films du Carosse*. Nach einigen Kurzfilmen (u.a. *Les Mistons*, 1957) schaffte er 1959 mit seinem ersten Langspielfilm *Les quatre cent coups*, der Beginn seiner autobiografischen Antoine-Doinel-Serie, den Durchbruch und gewann bei den Filmfestspielen in Cannes die Goldene Palme für die beste Regie. Von da an galt Truffaut als einer der führenden Köpfe der Nouvelle-Vague Bewegung und drehte in seinem Leben an die 30 Filme als Regisseur.
François Truffaut starb am 21. Oktober 1984 in Neuilly-sur-Seine.[226]

[226] Vgl. Ingram/Duncan 2008, S. 17ff.

6.2. Hintergründe zu Tirez sur le pianiste

Kinopremiere: 25. November 1960

Tirez sur le pianiste war Truffauts zweiter Langspielfilm nach *Les quatre cent coups*. Er adaptierte dafür den Roman von David Goodis *Down There* (1956) und realisierte damit ein relativ gegensätzliches Werk zu seinem ersten Film.[227] Truffaut ist fasziniert von der Atmosphäre und der Melancholie des Romans, woraus ein sogenannter „film noir" entstand.[228]

Truffaut mischte in seinem Film jedoch auch andere Genres mit hinein, es tauchen musikalische und komödiantische Elemente (Tanzdielen-Szenen) auf, verbunden mit Tragik (Tod der beiden Frauen) und Western-Einflüssen (Schießereien). Außerdem enthält *Tirez sur le pianiste* auch Truffauts Sicht auf die Dinge, wie Ingram und Duncan schreiben: „ […] die Höhen und Tiefen der Liebe, die Vielschichtigkeit der Paarbeziehung, das scheue, zögernde Männliche (Charlie) und das starke, bestimmende Weibliche (Thérésa und Lena) sowie eine chauvinistische Einstellung Frauen gegenüber.‟[229]

Truffaut hielt sich beim Erarbeiten des Drehbuchs nicht in allem an die literarische Vorlage – wie es in der „Tradition de la Qualité" üblich war –, sondern modellierte es sehr frei um und entnahm nur Elemente, die ihn ansprachen. Er betrachtete den Roman als Inspiration, ansonsten war der Film seine eigene, persönliche Arbeit.[230]

Ähnlich wie bei *Les quatre cent coups* ist auch hier ein autobiographischer Aspekt auszumachen, obwohl dieser bei *Tirez sur le pianiste* weitaus unterschwelliger und nicht so ausformuliert ist wie in der Figur des Antoine Doinel. Antoine de Baecque beschreibt Charlie Koller als „alter ego probable d'un cinéaste angoissé et plein de remords".[231]

Charlie Koller/Édouard Saroyan stellt das Idealbild des Künstlers nach Vorstellungen der Nouvelle Vague-Autoren dar: er ist ein Selfmademan, gibt seine Karriere auf und verlässt somit das bürgerliche Milieu, das in der Rückblende des Films durch die Figur des Impre-

[227] Vgl. Baecque 2004, S. 378.
[228] Der „film noir" ist ein Filmgenre, das durch düstere und gedrückte Atmosphäre, sowie durch melancholische und pessimistische Figuren geprägt ist und die Handlung oft in zwielichtigen Milieus positioniert.
[229] Ingram/Duncan 2008, S. 31.
[230] Vgl. Ingram/Duncan 2008, S. 31.
[231] Baecque 2004, S. 379.

sario symbolisiert wird, der Édouards Karriere vorangetrieben und ihn gleichzeitig mit seiner Frau betrogen hat. [232]

Er engagierte einen Star für die Hauptrolle, den Chansonnier Charles Aznavour, der Truffaut in *La Tête contre les murs* (1958) bereits überzeugt hatte. Weitere Zugpferde sind Michèle Mercier als Prostituierte Clarisse, Nicole Berger als Ehefrau Thérésa und Marie Du-Dubois als Barkellnerin Lena. Gedreht wurde – wie es der Ästhetik der Nouvelle Vague entsprach – an verschiedenen Orten. Begonnen wurde im November 1959 in Levallois-Perret, fortgesetzt in einer Brasserie bei der Porte de Champerret und schließlich in den Schneemengen von Sappey um den Jahreswechsel beendet.[233]

6.3. Inhalt des Films und Figurenkonstellation

Die Handlung baut sich um den Pianisten Édouard Saroyan auf, der seine Karriere als Konzertpianist aufgegeben hat und nun als gebrochener Mann unter dem Namen Charlie Koller in einer Tanzdiele Klavier spielt. Grund für diesen Lebenswandel war seine Frau Thérésa, die ihn zugunsten seiner Karriere mit seinem Impresario betrogen und sich daraufhin das Leben genommen hatte. Nun lebt er mit seinem kleinen Bruder Fido in einer Wohnung und bekommt gelegentlich Gesellschaft von der Prostituierten Clarisse, die auch seine Nachbarin ist. Eines Tages taucht einer seiner anderen Brüder in der Bar auf, Chico, ein Gauner, der sich auf der Flucht vor zwei ehemaligen Komplizen befindet. Charlie verhilft ihm zur Flucht. Obwohl er von seinem früheren Leben gebrandmarkt ist, entstehen zarte Bande zwischen Charlie und der Kellnerin Léna (eigentlich Hélène, aber sie nennt sich Lena). Als es zu einem Wortgefecht zwischen dem Wirten Plyne und Léna kommt und dieser sie fast schlägt, greift Charlie ein und ersticht ihn schließlich aus Notwehr. Léna hilft Charlie, wieder auf die Beine zu kommen und in sein Elternhaus, ein kleines Landhaus, zu gelangen, wo auch seine anderen beiden Brüder verweilen. Während all dessen, sind die beiden anderen Gauner, Ernest und Momo, ihnen auf den Fersen und haben außerdem Fido entführt. Als alle bei Charlies Elternhaus aufeinandertreffen, bricht ein Schusswechsel aus. Léna versucht, Charlie zu helfen und wird dabei selbst von einem der

[232] Vgl. Hughes/Williams 2001, S. 128.
[233] Vgl. Baecque 2004, S. 379.

Verfolger erschossen. Chico und Richard können fliehen, Charlie und Fido stürzen zu der toten Léna im Schnee.

Die Geschichte wird fast ausschließlich aus der Sicht des Protagonisten Charlie/Édouard erzählt, bis auf die kurze Sequenz, als Léna Charlies Identitätswechsel und ihr Aufeinandertreffen beschreibt. Oft wird ein innerer Monolog Charlies eingeflochten, den Truffaut anhand der Off-Stimme filmisch umsetzt. Charlie/Édouard steht als tragischer Held im absoluten Mittelpunkt, wie auch der Titel bereits suggeriert.
Der Film ist in Abschnitte gegliedert: der erste Abschnitt zeigt Charlie als schüchternen Barpianisten und sein überschaubares Leben mit seinem Bruder Fido. Durch Léna wird der zweite Abschnitt eingeleitet, eine lange Rückblende, in der Édouard Saroyans Ehe mit Thérésa, sein Aufstieg zum Konzertpianisten und die Tragödie mit Thérésas Selbstmord gezeigt wird. An dieser Stelle erschließt sich dem Publikum erst Charlies gesamter filmischer Charakter. Im dritten Abschnitt wird Charlie unabsichtlich zum Kriminellen und Gejagten, der am Schluss wieder eine geliebte Frau verliert.

In der folgenden Analyse werde ich das in *Tirez sur le pianiste* übermittelte Frauenbild beleuchten. Ich konzentriere mich dabei vorrangig auf Truffauts Inszenierung der Frauen anhand visueller Darstellungsformen und die Charakterisierung der drei weiblichen Hauptfiguren.

6.4. Die Inszenierung von Weiblichkeit

Bevor ich auf die drei weiblichen Hauptfiguren und ihre Charakteristika zu sprechen komme, möchte ich auf François Truffauts Konstruktion und Inszenierung von Weiblichkeit des Films im Allgemeinen eingehen. Da sich *Tirez sur le pianiste* fast ausschließlich auf dem Rücken der Frauen aufbaut, werde ich einige exemplarische Ausschnitte zur Analyse heranziehen.

Truffaut galt und gilt als großer Regisseur der Frauen. Für ihn sind sie magisch und außergewöhnlich, ein Mysterium. Eric Neuhoff schreibt über Truffaut, dass Filme zu machen,

eine „manière de simplifier le problème“[234] darstellt. Mit „problème“ ist in diesem Kontext das Mysterium der Frauen gemeint. Dieser Vorgang des Vereinfachens jedoch ist insofern kritisch, als er wieder hin zu einer Stereotypisierung der Frauen führt und somit keine realitätsnahen Abbilder von Frauen gibt, sondern sie aus dem Blickwinkel des männlichen Regisseurs zeigt. Somit repräsentieren sie – um mit E. Ann Kaplan zu sprechen – etwas, das nur im männlichen Unbewussten existiert.[235]

In den folgenden zwei Unterkapiteln sollen nun zwei Elemente Truffauts zur Konstruktion von Frauenbildern gezeigt werden und wie sie in *Tirez sur le pianiste* umgesetzt werden. Danach, in Kapitel 6.5., werden die einzelnen weiblichen Charaktere präsentiert.

6.4.1. Die weiblichen Beine als Fetisch

Ein Bild, das bei Truffaut als pars pro toto für die Weiblichkeit schlechthin auftaucht, sind die Beine der Frauen, ein Fetisch, den er sein gesamtes Werk hindurch konstruiert. Wie Laura Mulvey festgestellt hatte (siehe Kapitel 2.3.1.5.), stellt der Fetischismus eine Möglichkeit dar, die männliche Angst vor der Kastration der Frauen zu bewältigen, indem die Frauen zu einem Objekt gemacht wird und somit ihre Gefährlichkeit verliert. Dies tritt in Filmen Truffauts sehr vehement zu Tage, in denen die Beine der Frauen ein Objekt zur Erotisierung darstellen.
Die Wichtigkeit der weiblichen Beine erklärt ein Zitat aus *L'Homme qui aimait les femmes* (1977): „Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent en tout sens le globe terrestre, lui donnant son équilibre et son harmonie.“[236] Die weiblichen Beine seien demnach ein Kompass, der den männlichen Helden durch die Welt führt. Der Fetisch, der Truffaut in seinem Film positioniert, beschwört die Wünsche und das Begehren des Regisseurs herauf, die durch die männliche Hauptfigur verkörpert werden. Er setzt die Fetische in den Momenten ein, in denen er sie mit der (geheimsten) männlichen Libido in Dialog setzt.[237]
Truffaut positioniert die Kamera oft so, dass der von ihm bevorzugte Körperteil von Frauen ins Bild kommt, obwohl man es an dieser Stelle der Erzählung nicht erwarten würde,

[234] Neuhoff 2004, S. 165.
[235] Vgl. Kaplan 2004, S. 120.
[236] Zitait aus *L'Homme qui aimait les femmes* (1977) in: Neuhoff 2004, S. 165.
[237] Vgl. Baecque 2004, S. 170.

beziehungsweise es nicht unbedingt notwendig wäre, Beine zu zeigen. Es handelt sich dabei oft nicht nur rein um die Aufnahme der Beine, sondern um das Verfolgen der Bewegung durch den Blick des Mannes. Wie auch die Szene mit Charlie und Léna zeigt, ist eieines der wichtigsten Elemente bei Truffaut, Beine in Bewegung in Szene zu setzen, zum Beispiel sie beim Treppensteigen zu filmen. Insofern kristallisiert sich in Truffauts Filmen eine gewisse Regel heraus: Männer lassen stets die Frauen die Treppen zuvor hinaufgehen, nicht unbedingt aus Höflichkeit, sondern um die Beine der Frau ansehen zu können, ohne selbst dabei gesehen zu werden.[238]

Diese Blicksituation zieht sich durch mehrere Szenen in *Tirez sur le pianiste*. Auffällig ist zum ersten Mal ein anonymes Paar Beine in der Anfangssequenz, als zwei Tanzdielenbesucher durch die tanzende Menschenmenge hindurch diese erblicken und betrachten. Anders als hier, wo der Blick der Kamera durch die beiden männlichen Figuren geleitet wird, taucht der Schuhwechsel von Clarisse auf. Sie hört, noch in ihren Schuhen mit Absatz, dass Charlie nach Hause gekommen ist, und wechselt ihre Schuhe, bevor sie zu ihm hinüber geht. Rein für den Fortlauf der Handlung ist dieses Hinschwenken auf ihre Beine völlig irrelevant. Wenn man jedoch in Betracht zieht, dass die weiblichen Beine bei Truffaut stets sehr stark erotisch konnotiert sind, so kann diese Szene bereits als Ankündigung für den darauffolgenden sexuellen Akt zwischen Charlie und Clarisse gesehen werden. Hier blickt kein männlicher Darsteller auf ihre Beine, sondern „nur“ die Kamera, im weitesten Sinne der Regisseur selbst, der somit auch wieder den Blick der Zuschauer leitet.

In Bezug auf das vorhin erwähnte Treppensteigen taucht in *Tirez sur le pianiste* eine Szene zwischen Charlie und Léna auf, die genau dieses männliche Verlangen durch die ausgesprochenen Gedanken Charlies thematisiert. Als Léna die Treppen hinauf zu ihrer Wohnung nimmt, geht Charlie hinter ihr und blickt auf ihre Beine. Während er bei sich denkt „Regarde pas ses jambes, ça fait mauvais genre. Mais si tu regardes pas le marches, tu vas te casser la gueule. Alors regarde les murs […]“, ringt er mit seinem Wunsch nach und gleichzeitig mit seiner Angst vor einer neuen Frau; eine Angst, die ihn seit dem Selbstmord seiner Frau Thérésa plagt.

[238] Vgl. Guigue 2004, S. 242f.

Anders als bei Hitchcock, wo der Fetisch als Element der Suspense-Entwicklung eingesetzt wird, dient er bei Truffaut rein zur Konstruktion von Verlangen. „La forme fétichiste de l'amour chez Truffaut: aimer une femme, c'est aimer ses signes particuliers, c'est aimer, aussi, les films où ces signes paraissent.“[239]

Abbildung 2 : Zwei Männer in der Tanzdiele

Abbildung 3 : Ein anonymes Paar Frauenbeine

Abbildung 4: Clarrise wechsel ihre Schuhe

Abbildung 5

Abbildung 6: Charlie geht hinter Léna die Treppen hinauf

Abbildung 7: Charlie betrachtet Lénas Beine

6.4.2. Die Mutter und der Tod

Die Thematik der Mutter, wie sie oben angeführt wurde, lässt Truffaut selbst in einem Film wie *Tirez sur le pianiste* nicht aus, obwohl die Mutter in diesem Film als handelnde Person gar nicht vorkommt. Er flicht sie in einem visuell ausformulierten Gedankenbild einer der Ganoven ein (er erzählt vom Stoff seines Schals), in dem sie rein auf die Tätigkeit des

[239] Baecque 2004, S. 170.

Sterbens beschränkt wird. Wie auch schon bei *Les quatre cent coups*, als Truffaut mit der Figur Antoine Doinels die Mutter verbal sterben lässt („C'est ma mère… m'sieur… Elle est morte!"[240]) und somit seine Abneigung manifestiert, muss in *Tirez sur le pianiste* die einzige Mutter, die in der Erzählung selbst nur am Rande vorkommt, sterben.

Abbildung 8

Abbildung 9

Abbildung 10

6.5. Die Konstruktion der weiblichen Charaktere

6.5.1. Clarisse – Die Prostituierte

Die Figur der Clarisse wird gleich zu Beginn des Films eingeführt, wo allerdings noch nicht klar ist, welchen Beruf sie ausübt. Sie befindet sich in der Tanzdiele, in der auch Charlie und Lena arbeiten, bezirzt die Männer und führt sie an der Nase herum. Sie wirkt in ihrem Auftreten sehr selbstbewusst und autonom, da sie alleine lebt und sich ihren Unterhalt quasi selbst erarbeitet. Außerdem wird sie als eine Art Freundin von Charlie und dessen kleinem Bruder Fido dargestellt, da sie beiden – in unterschiedlichen Funktionen – öfters Gesellschaft leistet. Mit ihr kann Charlie angenehme und konfliktfreie Stunden verbringen, anders als mit den anderen beiden Frauenfiguren der Erzählung. Sie ist die einzige, die ihm kein Unheil bringt.

Clarisse hat mit ihrem filmisch ausformulierten Charakter eine Sonderstellung in der Reihe der Prostituierten in Truffauts Werk. Prostituierte kommen bei Truffaut eigentlich von Anfang an und relativ durchgehend vor. Im Doinel-Zyklus gibt er ihnen immer eine kleine Rolle. Die Prostituierten spielen immer eher eine Rolle von „initiatrices à l'amour"[241], da viele Männer/männliche Figuren ihre ersten sexuellen Erfahrugen in Bordellen machen.

[240] Diese Aussage tritt als erfundene Entschuldigung einem seiner Lehrer gegenüber auf. (Vgl. Guigue 2004, S. 82)
[241] Guigue 2004, S. 321.

Arnaud Guigue stellt außerdem die These auf, dass Truffaut deshalb eine Vorliebe für Prostituierte in seinen Filmen hatte, weil sie oft auf der Straße und dabei ständig in Bewegung sind, was wieder ihre Beine besser in Szene setzt.[242]

Die Prostituierten stehen in Gegensatz zu den anderen Frauentypen, die in Truffauts Filmen vorkommen, wie die Grandes Dames oder die braven jungen Mädchen. Truffauts Prostituierte im Film sind stets liebenswürdige Figuren, mit denen die Liebe ohne Komplikationen möglich ist, die aber außer in *Tirez sur le pianiste* durchwegs nur Randerscheinungen sind. Clarisse ist die einzige von Truffauts Prostituierten, die eine eigene ausgearbeitete Rolle bekommt, die sie von der Hure zur warmherzigen Kumpanin werden lässt, wenn auch die mit ihr zusammenhängenden Dialoge relativ bedeutungsfrei sind.[243] Allerdings legt er Charlie und Clarisse einen kleinen Dialog in den Mund, der die damalige Situation des Kinos, wie in Kapitel 3. beschrieben, anschneidet. Noch von der „Tradition de la Qualité" beeinflusst, muss sich die neue Freizügigkeit im modernen Kino erst etablieren, das außerdem Konkurrenz von der Verbreitung des Fernsehens bekommt. So tänzelt etwa Clarisse singend mit den Worten „La télévision est un cinéma, où on peut aller en restant chez soi" im Zimmer herum und wird dann von Charlie mit dem Leintuch über den Brüsten bedeckt, mit dem Kommentar „Au cinéma, c'est comme ça et pas autrement". Beide Aussagen können, wenn auch in eine gewisse Leichtigkeit dieser Szene verpackt, als kritische Anspielungen Truffauts gegenüber der Situation des Kinos seiner Zeit gesehen werden.

Abbildung 11

Abbildung 12

[242] Vgl. Guigue 2004, S. 322.
[243] Vgl. Guigue 2004, S. 322f.

6.5.2. Léna – Die Partnerin

Abbildung 13 : Léna und Charlie im nächtlichen Paris

Léna ist bereits in der ersten Szene mit Charlie in der Tanzdiele zu sehen, als sie serviert und dabei immer wieder zu ihm am Klavier blickt. Noch wirkt sie etwas schüchtern und ist außerdem von Clarisses Erscheinung noch etwas in den Hintergrund gedrängt. Als sie und Charlie nach Dienstschluss mehr oder weniger zufällig auf der Straße aufeinandertreffen, bittet sie ihn, sie zu begleiten, wirkt jedoch von Anfang an nicht wie ein ängstliches Mädchen. Es festigt sich im Laufe des Films der Eindruck, dass sie ihm ziemlich auf Augenhöhe begegnet und die perfekte Partnerin für den gebrochenen Charlie verkörpert, die ihm helfen will, wieder als Édouard Saroyan in die Konzertsäle zurückzufinden.
Um mit Philippe Azoury zu sprechen, ist sie der Engel des Pianisten, die Frau, mit der Charlie das Fiasko seines früheren Lebens vergessen möchte und vielleicht sogar könnte.[244]

Truffaut hat für diese Rolle ganz bewusst Marie Dubois ausgewählt, die in seinem Werk eine besondere Stellung einnimmt. Für ihn kann sie alle Frauen verkörpern: „Marie Dubois est une enveloppe dans laquelle on peut glisser n'importe quel message"[245]. Sie kann alle Frauenfiguren spielen und macht jeden Film durch ihre Blicke und ihre Gesten intensiver, in welche Richtung auch immer. Den Künstlernamen Marie Dubois hat die Schauspielerin, die eigentlich Claudine Huzé heißt, von Truffaut bekommen, da dieser sie mit Jacques Audibertis[246] schönstem Werk verglich, *Marie Dubois*, in dem der Schriftsteller *die* Frau schlechthin beschreibt. Truffaut konstatiert selbst „C'est à lui que je pense quand je filme un homme, à son oeuvre quand je filme une femme."[247] Hier könnte wiederum das Argument geltend werden, dass die Darstellung der Frauen komplett aus der Vorstellung der Männer geboren wird, allerdings gibt Truffaut selbst zu, dass es unmöglich ist, das Myste-

[244] Vgl. Azoury 2004, S. 144.
[245] Truffaut 2008, S. 200.
[246] Jacques Audiberti, französischer Schriftsteller, 1899 – 1965.
[247] Truffaut 1961 in: Truffaut 2008, S. 143.

rium der Frauen zu lösen, es aber von Audiberti am schönsten beschrieben wird. Auch wenn er ein schönes Paar Frauenbeine sieht, denkt er an ihn, was er darüber zu sagen wüsste.[248]

Truffaut schreibt über Marie Dubois im Pressetext zum Film: „[…] c'est une jeune fille pure et digne dont il est vraisemblable qu'on puisse devenir amoureux et être payé de retour. On ne se retournerait pas sur elle dans la rue, mais elle est fraîche et gracieuse, un peu garçonne et très enfantine. Elle est véhémente et passionnée, pudique et tendre.“[249]

Auch in *Tirez sur le pianiste* verkörpert Marie Dubois eine für Charlie nicht leicht durchschaubare Frau, die sich in einer Welt von frauenfeindlichen Wirten und Kleinganoven behaupten muss. Sie wirkt anziehend, aber zugleich nicht leicht zu haben.

Mit ihrer physischen Erscheinung erweckt sie einen Eindruck von Charakterstärke. Sie wirkt auch wie ein „petit garçon manqué“, sie ist furchtlos, selbstsicher und nimmt sich, was sie will. Sie verkörpert eine neue, einschüchternde Weiblichkeit, die erste Heldin Truffauts, die stark genug ist, um in einem Trenchcoat durch das nächtliche Paris zu gehen. [250]

Für Charlie ist Léna diejenige, die ihn wieder glücklichen machen kann und gleichzeitig aber noch viel tiefer ins Verderben stürzt. Sie ist es, die die filmische Verbindung zu seiner verstorbenen Frau Thérésa herstellt, indem sie ein Konzertplakat aus seinem früheren Leben als Édouard Saroyan in ihrer Wohnung aufstellt und ihn somit gedanklich zurückversetzt und an die Zeit mit Thérésa erinnern lässt, was filmisch durch eine lange und intensive Rückblende umgesetzt wird. Nach dieser Rückblende hat Léna, wie Charlie in seinen Gendanken, die erzählende Off-Stimme über und erzählt Charlies Geschichte vom Selbstmord seiner Frau weg bis zu dem Zeitpunkt, als er in ihr Leben trat.

Sie gibt ihm wieder Wärme und Geborgenheit und weckt Gefühle in ihm, die ihn schließlich zum Mörder werden lassen. Als Plyne schlecht über Lena spricht, kommt es zu einem Kampf zwischen den beiden Männern, in dem Charlie Plyne ersticht. Léna tut daraufhin alles, um Charlie wieder auf die Beine zu helfen, sie wird zur aktiven Helden, die den ver-

[248] Vgl. Truffaut 2008, S. 143.
[249] Truffaut in: Azoury 2004, S. 144.
[250] Vgl. Azoury 2004, S. 145.

letzten und verletzlichen Charlie in sein Elternhaus bringt, wo die Tragödie schließlich ihren Lauf nimmt.
Als es zu einer Schießerei zwischen den Saroyan-Brüdern und den beiden anderen Ganoven kommt, ist Léna die einzige, die ums Leben kommt, als sie zu Charlie laufen will.
Hier stellt sich nun die Frage nach dem Grund für Lenas Tod. Auf den ersten Blick erscheint er überraschend, da Léna mit der Affaire zwischen den fünf Männern eigentlich nichts zu tun hat. Wenn man die Geschichte jedoch näher betrachtet, drängen sich zwei Erklärungsansätze auf: Léna muss sterben, weil sie die eigentliche Schuld daran trägt, dass Charlie zum Mörder werden musste oder weil sie sich zu sehr der männlichen Position angenähert hat, sowohl äußerlich (sie trägt wie Charlie einen Trenchcoat) als auch charakterlich und somit für die Männerwelt eine Bedrohung darstellt.
Beides führt dem Publikum vor Augen, dass Frauen die Männer ins Unglück stürzen können (konkret Charlie, weil er wieder eine Liebe verloren hat) und auch ihre Emanzipierung für beide Seiten fatale Folgen haben kann.

Ob Lénas Mord innerhalb der filmischen Erzählung Absicht war oder nicht, ist nicht klar. Sie wird jedoch in der Szene, als die Kontrahenten mit ihren Pistolen auftauchen, bereits auf einer Lichtung stehend aus der Perspektive der Männer gezeigt und wirkt wie eine Beute, die von ihren Jägern gewittert wird. Ihr Tod kann durch eine Verwechslung bedingt sein, da sie einen ähnlichen Mantel wie Charlie trägt oder auch pure Berechnung sein, um Charlie eins auszuwischen und damit indirekt auf ihn selbst zu schießen, indem ihm seine Geliebte weggenommen wird. Hier drängt sich auch wieder die in Kapitel 2.3. beschriebene Aufteilung von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität im Film auf, da Männer die Frau nur benutzen um wiederum einen anderen Mann, die Hauptfigur, zu treffen.

Abbildung 14: Léna wird auf der Lichtung erblickt

Abbildung 15: Es kommt zu einem Schusswechsel

Abbildung 16: Léna läuft zu Charlie

Abbildung 17: Léna sinkt erschossen in den Schnee

6.5.3. Thérésa – Die Ehefrau

Abbildung 18: Édouard und Thérésa Saroyan

Thérésa (Nicole Berger), Édouards Ehefrau und die Ursache allen Übels, taucht in der Erinnerung Charlies/Édouards in Form einer langen Rückblende auf, die den Verlauf ihrer Ehe und Charlies/Édouards Pianistenkarriere skizziert. Sie erzählt von Édouard Saroyan, der sich in eine Kellnerin verliebt und sie zur Frau genommen hat. Die Liebe beruht auf Gegenseitigkeit, führt bei Thérésa jedoch soweit, dass sie ihren Mann unglücklich macht, obwohl sie das genaue Gegenteil damit erzielen wollte; ein innerer Gewissenskampf, der sie schließlich in den Selbstmord treibt.

Die Rückblende beginnt mit einer Szene in dem Café, in dem Thérésa arbeitet, die sowohl das verliebte Pärchen als auch den Impresario Lars Schmeel gleich präsentiert, der Édouard und Thérésa zum Verhängnis wird. Bei Hughes und Williams wird Thérésa als durch ihre bescheidene Herkunft bedingte, leichte Beute für den Impresario beschrieben, die au-

ßerdem nicht gänzlich in der Lage ist, die künstlerischen Emotionen ihres Mannes zu teilen.[251]

Sie liebt Édouard, will ihm helfen und lässt sich deshalb auf eine Affäre mit dem Impresario ein, der dem Klavierlehrer Édouard daraufhin zu seiner Pianistenkarriere verhilft. Thérésa ist für Édouard also gleichzeitig der Grund für sein Glück und seinen Erfolg wie auch für seine völlige Niederlage, als sie ihre Tat gesteht, sich das Leben nimmt und ihn somit auf professioneller wie auch emotionaler Ebene zerstört.

Für das folgende Sequenzprotokoll habe ich die Szene zwischen Édouard und Thérésa ausgewählt, die maßgeblich für Édouards weiteren Lebensverlauf ist: Thérésas Geständnis und Selbstmord. Diese Tat wird als Tragödie gezeigt, die sein Leben überschattet, aus seiner Sicht und mit seinen inneren Gedanken als Off-Stimme begleitend.

6.6. Sequenzprotokoll „Thérésas Selbstmord“

Thérésa und Édouard haben eine Auseinandersetzung, weil sich Thérésa immer mehr von ihm entfernt. Sie befinden sich in ihrem Hotelzimmer, Édouard bittet sie, mit ihm zu der zeitgleich stattfindenden Veranstaltung zu gehen, doch sie kann nicht. In dieser Szene erklärt sie ihm in einem langen Monolog den Grund für ihre Distanziertheit: sie hat sich für seine Karriere auf eine Affaire mit dem Impresario Lars Schmeel eingelassen und erträgt diese Schuld nicht mehr. Aufgrund ihrer Schuldgefühle und der Reaktion Édouards stürzt sie sich schließlich aus dem Fenster.

00:39:39 – 00:43:39 Thérésas Selbstmord

Visuelle Ebene	**Auditive Ebene** (mit Ausschnitten aus den Dialogen)
1. Einstellung: 20‘‘ Die Einstellung beginnt mit Édouard in Halbtotale, der von der Kamera mit Schwenk und leichtem Zoom verfolgt wird, als er zu Thérésa geht, die am Bett liegt. Die	Édouard spricht. Er bittet sie, mit ihm zu kommen. Thérésa spricht: „Vas t’en!“ Charlie erhebt die Stimme: „Ah, j’en ai as-

[251] Vgl. Hughes/Williams 2001, S. 128.

Kamera zoomt die beiden heran, sie sind daraufhin in Nahaufnahme zu sehen, Édouard von seitlich-hinten, Thérésa am Bett sich abstützend von vorne. Sie blickt von unten zu ihm auf. Montageform: Schnitt	sez!“ Er entschuldigt sich.
2. Einstellung: 28‘‘ In dieser Einstellung ist nur frontal Thérésas Gesicht in Großaufnahme aus Aufsicht zu sehen, während sie in melancholischem Ton beginnt, ihre Schuld zuzugeben. Montageform: Schnitt	Thérésa spricht: „ça ne fait rien. Après tout, tu peux bien crier. Je te rends malheureux, non?“
3. Einstellung: 3‘‘ Édouard ist seitlich und Thérésa von vorne in Nahaufnahme zu sehen, dann zoomt die Kamera weg und beide sind in Nahaufnahme im Bild. Während die Kamera wegzoomt, versucht Édouard, Théresa zu berühren, sie springt auf, er dreht sich um und geht rechts aus dem Bild. Beide sind in Halbnahaufnahme. Montageform: Schnitt	Diegetische Geräusche.
4. Einstellung: 2‘‘ Théresa ist frontal in Großaufnahme zu sehen, das Gesicht nach rechts gewandt. Montageform: Schnitt	Sie spricht. „C’est bon, je vais te dire.“
5. Einstellung: 1‘‘ Édouard wird in Nahaufnahme gezeigt, als er sich abrupt zu Thérésa umdreht. Montageform: Schnitt	

6. Einstellung: 5‘‘ Théresa und Édouard sind in Halbnahaufnahme zu sehen, Thérésa frontal mit dem Rücken zur Wand, Édouard ihr schräg gegenüber, seitlich von hinten zu sehen. Montageform: Schnitt	Sie spricht. „Il faut que tu saches. Il faut toujours s’expliquer, se confesser.“
7. Einstellung: 2‘‘ Édouard ist frontal in Großaufnahme im Bild, spricht mit Thérésa. Montageform: Schnitt	Er spricht, wiederholt fragend ihren Satz. „Se confesser?“
8. Einstellung: 11‘‘ Thérésa frontal in Großaufnahme, Gesicht zu Édouard gewandt. Montageform: Schnitt	Sie spricht. „J’ai commis une faute. J’ai fait une chose laide.“
9. Einstellung: 1‘‘ Erneut ist Édouard in gleicher Position zu sehen wie in Einstellung 7 Montageform: Schnitt	Sie spricht hors champs: „Grâce à moi, tu as eu de la chance.“
10. Einstellung: 2‘‘ Thérésas Gesicht in Detailaufnahme. Montageform: Schwenk	Sie spricht: „Lars Schmeel.“

11. Einstellung: 2‘‘ Édouards Gesicht in Detailaufnahme. Er schließt die Augen. Montageform: Schnitt	
12. Einstellung: 9‘‘ Thérésa und Édouard in Halbnahaufnahme. Thérésa bewegt sich von der Wand weg und auf die Kamera zu, Édouard steht wie angewurzelt. Montageform: Schnitt	Extradiegetische Musik setzt ein. Sie spricht: „C’était la semaine où tu as signé ton contrat. […] Il est venu à la cafétéria.“
13. Einstellung: 2‘ 6‘‘ Thérésa in Großaufnahme. Sie geht im Raum herum, wendet abwechselnd den Kopf zu Édouard und wieder von ihm ab. Die Kamera begleitet ihre Bewegungen und schwenkt am Ende der Einstellung mit Thérésa auf das Bett, auf das sie sich wirft. Montageform: Schnitt	Extradiegetische Musik wird fortgesetzt. Sie spricht: „Pour me proposer une affaire. […] C’est pas Thérésa qui est allée avec lui, seulement le corps de Thérésa. Comme si moi j’étais pas là. J’étais avec toi. […] Et puis un soir tu m’annonces la nouvelle. Le contrat est signé. […] Mais ce que tu as fait hier, reste en toi ajourd’hui. […] Touche pas cette saleté!“
14. Einstellung: 13‘‘ Édouard wird in Nahaufnahmen gezeigt, frontal, er blickt zum Bett hinab auf Thérésa. Er dreht sich um, mit Rücken zur Kamera, offnet die Tür und verschwindet. Montageform: Schnitt	Extradiegetische Musik wird etwas leiser fortgesetzt. Gedanken Édouards als Off-Stimme. „[…]Si tu sors de cette porte, elle restera seule. Il faut pas la laisser seule.“

15. Einstellung: 6‘‘ Édouard ist in Halbtotale zu sehen, geht den Gang des Hotels entlang, dreht sich plötzlich um und läuft zurück zur Zimmertür. Montageform: Schnitt	Extradiegetische Musik wird fortgesetzt und dramatischer. Darunter ein Geräusch horschamps (Fenster-Öffnen im Hotelzimmer)
16. Einstellung: 5‘‘ Édouards Kopf ist zuerst frontal, dann seitlich in Großaufnahme zu sehen, er läuft zum Fenster, die Kamera schwenkt mit zum Fenster. Montageform: Schwenk	Extradiegetische Musik wird fortgesetzt.
17. Einstellung: 5‘‘ Die Kamera blickt von oben auf die Straße hinunter, auf der Thérésas Leiche mit dem Rücken nach oben liegt. Montageform am Ende: Überblendung	Extradiegetische Musik wird fortgesetzt mit einem dramatischen Höhepunkt am Ende der Sequenz.

Abbildung 19: 1. Einstellung

Abbildung 20 : 2. Einstellung

Abbildung 21 : 6. Einstellung

Abbildung 22 : 8. Einstellung

Abbildung 23 : 9. Einstellung

Abbildung 24 : 10. Einstellung

Abbildung 25: 13. Einstellung

Abbildung 26: 13. Einstellung

Abbildung 27 : 14. Einstellung

Abbildung 28 : 15. Einstellung

Abbildung 29 : 16. Einstellung

Abbildung 30: 17. Einstellung

Truffaut baut diese Sequenz fast ausschließlich auf dem Gesicht Thérésas auf, auf ihrer Mimik und ihren Blicken. Er arbeitet mit Nahaufnahmen, die keine emotionale Regung der Frau unerkannt lassen. Zu Beginn der Sequenz nimmt Thérésa, die am Bett liegt, eine bildkompositorisch untergeordnete Stellung zu Édouard ein, obwohl sie ansonsten immer gleich groß, oft sogar größer (auch durch ihre Körpergröße bedingt) als Édouard gezeigt wird. Diese Kameraeinstellung, die Thérésa aus Aufsicht zeigt, vermittelt bereits einen

Eindruck des Fehlers, den sie ihm gegenüber begangen hat. Sie ist sich bereits selbst dessen bewusst, dass sie ihn unglücklich macht („Je te rends malheureux.“).
Truffaut verbindet mit Schnitten und kurzen Einstellungen den mimischen und von Blicken begleiteten Austausch des Ehepaars, das auf eine Katastrophe hinsteuert. Bei Thérésas Monolog entsteht schließlich der Eindruck, als würde man sie aus der Position Édouards betrachten und ihre Bewegungen verfolgen. Auch ihren Selbstmord sieht man als ZuschauerIn aus seiner Perspektive, nämlich gar nicht. Édouard verlässt das Zimmer, geht den Gang entlang und hört, wie auch das Publikum, die eigentliche Tat nur von außen, gewissermaßen *hors-champ*. Die Kamera begleitet seine Bewegungen und seinen Blick vom Fenster hinunter auf die Leiche Thérésas.

Diese Sequenz stellt das Schlüsselelement für die gesamte Erzählung dar. Auf ihr baut sich Édouards/Charlies Misere auf, aus der er nicht mehr herausfinden soll. Schuld daran ist wieder die Frau, die als Konsequenz ihrer Tat vom zum Tode verurteilt wird, wie auch später Léna und somit nicht ungescholten mit dem, was sie ihrem Mann angetan hat, davon kommt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Tirez sur le pianiste* ein Film ist, in dem die Beziehungen zwischen Männern und Frauen im Mittelpunkt stehen und um die sich die kriminelle Handlung des Films gruppiert. Als Ergebnis dieser Beziehungen stehen am Ende Männer wie Frauen als Verlierer da, allerdings mit den Frauen in der weitaus negativeren Position, da sie sowohl Schuld am Unglück des Protagonisten sind als auch selbst sterben müssen.

Besteht *Tirez sur le pianiste* den Bechdel-Test?
Nein. Es kommen zwar mehr als zwei namentlich erwähnte Frauenfiguren vor, die wichtige Positionen in der Erzählung einnehmen, allerdings sprechen sie nicht miteinander. Die zwischenmenschliche Interaktion beschränkt sich also auf Männer und Männer oder auf Männer und Frauen. Allerdings muss der Vollständigkeit halber erwähnt sein, dass sich auch die Gespräche der Männer untereinander zumeist auf das andere Geschlecht beziehen, wenngleich ihnen natürlich mehr Interaktion zugesprochen wird.

7. Filmanalyse II: *A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960

7.1. Biographie von Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard wurde am 3. Dezember 1930 in Paris als Sohn protestantischer Eltern – der Vater Arzt, die Mutter Bankierstochter –geboren. Seine schulische Laufbahn begann er in Nyon (Schweiz) und beendet sie am Lycée Buffon in Paris. Nachdem er sich 1949 für ein Ethnologie-Studium an der Sorbonne inskribiert hatte, begann er sich für das Kino zu interessieren, besuchte die Cinémathèque und Filmklubs und machte die Bekanntschaft von Truffaut, Rivette und Rohmer. Im gleichen Jahr wurde er Kritiker bei *La Gazette du Cinéma*. Wenig später begann er, auch für die *Cahiers du Cinéma* zu schreiben, wurde als Kritiker aber erst ab 1956 so richtig tätig und schrieb nebenbei auch für die Zeitschrift *Arts*.

Als er 1954 in der Schweiz lebte und als Arbeiter einer Baustelle arbeitete, drehte er seinen ersten Film, einen Dokumentarfilm von 20 Minuten mit dem Titel *Opération béton*. Zwischen 1955 und 1958 drehte er vier weitere Kurzfilme, bis im Jahre 1959 sein erster Langspielfilm entstand, *A bout de souffle*. *A bout de souffle* gilt als Manifest des Kinos der Nouvelle Vague, wofür er 1960 auch den Prix Jean Vigo gewann.

In seinen ersten Werken zeigte er häufig Orientierungslose, Gangster und Prostituierte, oft aus den amerikanischen B-Series entlehnt. Aus seiner eigenen Biographie entlehnt, tauchen oft Individuen auf, die nach einem politischen und sozialen Ideal suchen, wie zum Beispiel in *Le Petit Soldat* (1960).[252]

1961 heiratete er die Schauspielerin Anna Karina, die in vielen seiner Filme Hauptrollen spielt und großen Einfluss auf ihn hatte. Er vereinte dokumentarische und poetische Elemente in seinen filmischen Werken, schließlich auch soziologische Betrachtungen. Typisch für Godards Stil wurde seine Montagtechnik der „jump cuts“, die sie sich auch durch *A bout de souffle* ziehen.

1967 heiratete er die Schauspielerin Anne Wiazemsky, von der er sich 1970 wieder trennte. Aufgrund seiner stärker werdenden politischen Interessen, engagierte er sich in der Gruppe *Dziga Vertov*, untere deren Einfluss auch einige Filme entstanden. Nach dieser Phase ging er in den 1970er Jahren mit seiner Partnerin Anne-Marie Miévielle in die

[252] Vgl. Bassan 1995, S. 946f.

Schweiz, ließ sich in Rolle nieder und begann, sich eingehend für Technik und Methoden von Film und Fotografie zu interessieren. In den 1980er Jahren kehrte er zu einem Kino für das breite Publikum zurück, dann auch wieder zu experimentelleren Produktionen und ist bis heute als Filmemacher tätig. 2010 hat er den Ehren-Oscar für sein Lebenswerk erhalten, das um die 100 Regiewerke zählt.[253]

7.2. Hintergründe zu *A bout de souffle*

Kinopremiere: 16. März 1960

Die ursprüngliche Idee zu *A bout de souffle* stammt von François Truffaut, der die Gaunergeschichte eines Autodiebs, der am Weg zu seiner amerikanischen Freundin einen Polizisten erschießt, als Meldung in einer Zeitung entdeckt hatte und mit Godard als Filmidee diskutierte. Truffaut lieferte ein erstes Skript, das Godard an einigen Stellen ziemlich umschrieb, wie zum Beispiel die Schlussszene, die Truffaut mit einer Flucht weniger tragisch anlegte, Godard jedoch mit Michels Tod ergänzte.

Durch seine Beziehungen zu Truffaut und Chabrol, gelang es Godard, Georges de Beauregard als Produzenten zu gewinnen. Die Produktion war mit einem Budget von 85 Tausend Dollar für Godard sehr teuer und zwang ihn, an allen Ecken zu sparen. Zu der Zeit, als *A bout de souffle* tatsächlich gedreht wurde (1959), war Godard daher derart finanziell verarmt, dass er sich laut Truffaut nicht einmal ein Métro-Ticket leisten konnte.[254]

Jean-Paul Belmondo, der bereits in Godards *Charlotte et son Jules* (1958) mitgespielt hatte und mit dem Godard befreundet war, übernahm die männliche Hauptrolle. Für die Rolle der Patricia konnte Godard Georges de Beauregard überzeugen, Jean Seberg zu engagieren, deren Gage als unter anderem aus *Bonjour Tristesse* (1958) von Otto Preminger bekannter Star den Großteil des gesamten Budgets ausmachte.[255]

[253] Vgl. www.imdb.com/name/nm0000419/, [17.01.2013]
[254] Vgl. Neupert 2007, S. 209.
[255] Ebd., S. 210.

Die Filmcrew beschränkte sich auf eine überschaubare Anzahl von Mitarbeitern, da ohne Tonspur gedreht und der Großteil des Films im Anschluss nachsynchronisiert wurde. Durch den Einsatz einer Handkamera versuchte Godard, ein dokumentarisches Element in den Film mit einzuflechten. Außerdem ließ er die Schauspieler während des Drehs improvisieren, während die Kamera aus verschiedenen Winkeln aufnahm.[256]

Der Montagestil, für den Godard berühmt geworden ist, die „jump cuts", hat eine interessante Grundlage. Das Ergebnis nach dem Dreh war ein zu langer Film, der gekürzt werden musste. Es wurde daher, wie Godard selbst beschrieb, „geschnitten, systematisch geschnitten. Daraus ergab sich ein gewisser anderer Stil. Das ist alles."[257]

Jean-Pierre Esquenazi schreibt über Michel und Patricia als junges, modernes Paar, so wie Anna Karina und Godard selbst, die versuchen, in einer sich verändernden Gesellschaft einen neuen Platz für ihre Liebe zu finden. Dieses Thema wird in Godards Filmen öfter auftauchen, Lebensbedingungen, denen junge Leute dieser Zeit ausgesetzt sind und die sich der Ungerechtigkeit Frauen gegenüber bewusst sind, die sich durch Jahrhunderte etabliert hatte, gegen die sie aber bis dato noch nicht viel tun konnten.[258]
Es ist daher fraglich, ob Godard Michels Figur absichtlich plakativ frauenfeindlich gestaltet und somit der Gesellschaft einen Spiegel vorgehalten hat. In einem Interview spricht Godard auf interessante Weise über seine Frauenfiguren und zeigt damit, dass er sich ihrer nicht völlig realitätsidenten Darstellung offenbar bewusst ist.

> *„[…] Frauen zum Beispiel, die in Ihren Filmen sehr passiv und ein wenig idealisiert sind. Ist das auch heute noch Ihre Auffassung?*
>
> Vielleicht nicht mehr ganz so stark, aber man ändert nicht so schnell seinen Charakter oder was man mitbekommen hat an starrer protestantischer Erziehung, wo man vorgab, sich für Frauen zu interessieren. Ich kann vielleicht heute zuhören und dieses Gehörte besser zeigen. Sehr viel mehr kann ich nicht tun. Filme machen ist ein Beruf, der fast nur von Männern ausgeübt wird. Deshalb geht das nicht gut, denn Frauen haben andere Vorstellungen als wir."[259]

[256] Vgl. Neupert 2007, S. 211.
[257] Jean-Luc Godard im Interview mit Wilfried Reichart in: Albera [et.al.] 1979, S. 41.
[258] Vgl. Esquenazi 2010, S. 112.
[259] Jean-Luc Godard im Interview mit Wilfried Reichart in: Albera [et.al.], S. 48.

7.3. Inhalt des Films und Figurenkonstellation

Am Beginn der Handlung befindet sich Michel Poiccard in Südfrankreich und stiehlt ein Auto. Die motorisierte Polizei verfolgt ihn und Michel erschießt einen der Polizisten. Er flieht und setzt sich nach Paris ab, um Geld einzukassieren und um dort Patricia, eine amerikanische Studentin, in die er verliebt ist, zu überzeugen, mit ihm nach Italien zu gehen.
In Paris angekommen, bestiehlt er Liliane, mit der er ein Verhältnis hatte und sucht Bekannte namens Tolmatchoff und Berrutti, die ihm Geld schulden. Währenddessen trifft er sich mit Patricia, läuft ihr nach, gesteht ihr seine Liebe und nistet sich bei ihr im Hotel ein. Patricia ihrerseits führt ein autonomes Leben in Paris, studiert an der Sorbonne und arbeitet beim *New York Herald Tribune* als Zeitungsverkäuferin mit journalistischen Aufträgen (darunter ein Interview mit dem Schriftsteller Parvulesco – dargestellt von Jean-Pierre Melville). Sie ist sich ihrer Gefühle zu Michel nicht sicher, meint, ihn zu lieben, möchte aber ihre Unabhängigkeit nicht verlieren.
Als sie von der Polizei bedrängt wird, da sie mit Michel in Verbindung gebracht wurde, will sie ihm zuerst helfen, denunziert ihn aber dann, um sich zu schützen und ihn zum Fliehen zu zwingen. Doch Michel bleibt und wird von der Polizei erschossen.

Die Geschichte konzentriert sich vorwiegend auf Handlungen, Gedanken und Blicke des Antihelden Michel. Er spricht oft aus, was er vorhat oder was er denkt, teilweise sogar direkt in die Kamera. Bei seiner Autofahrt in Südfrankreich etwa wird das Prinzip der vierten Wand völlig ignoriert, er spricht quasi direkt zum Publikum. Patricia wird häufig als von ihm beobachtet gezeigt, das Publikum verfolgt viele ihrer Handlungen durch seine Blicke mit. Godard dreht diese traditionelle Blicksituation aber auch öfters um. In der Szene in Patricias Hotelzimmer etwa, wird Michel von ihr betrachtet, ebenso in der Szene kurz bevor sie ihn denunziert. Sie blickt ihn an und sagt „Je te regarde."

7.4. Ein ambivalentes Frauenbild

Abbildung 31 : Patricia und Michel

Dass *A bout de souffle* ein Manifest ist, kann auch auf die Darstellung der Geschlechterrollen umgemünzt werden. Der Film oszilliert zwischen frauenfeindlichen und emanzipierten Aussagen, was sich vor allem auf der Ambivalenz der beiden Hauptfiguren aufbaut. Aus diesem Grunde werde ich mich in den folgenden Ausführungen auf die Protagonisten Michel Poiccard und vor allem auf Patricia Franchini konzentrieren und die Konstruktion von Weiblichkeit in *A bout de souffle* vorrangig anhand ihrer Charaktere und ihres Zusammenspiels beleuchten. In einem weiteren Analysepunkt werde ich außerdem auf Godards Thematisierung der weiblichen Emanzipation in einem breiteren sozialen Kontext anhand zweier Szenen des Films eingehen.

7.4.1. Michel – Der frauenfeindliche Romantiker

Michel Poiccards Charakter ist schwer einzuordnen. Er ist ein Betrüger, ein Dieb und schließlich auch ein Mörder. Gleichzeitig jedoch ist er das Opfer seiner Gefühle für Patricia, denen er nicht entrinnen kann und die ihn schließlich in den Tod treiben.

Als Vorlage für Michels Figur gibt Godard sowohl Humphrey Bogart als auch Jean Gabin an, was sich an konkreten Beispielen des Films erkennen lässt. Von Bogart hat er die Eleganz seiner Kleidung, den Hut und die Krawatte, sowie die Handbewegung über die Lippen, die aus Bogarts Filmfiguren entlehnt ist. An Jean Gabin erinnert seine Lässigkeit, die vielen Zigaretten und die Plüschtiere, mit denen er spielt (Lilianes Affe und Patricias Bär), ein Motiv, das aus dem ebenfalls für den Protagonisten tödlich endenden Drama *Le jour se lève* von Marcel Carné (1939) stammt.[260]
Michel ist ein anarchistischer Einzelgänger, der kein Glück in der Liebe hat. Er führt als Antiheld durch die filmische Erzählung, die mit seinem Delikt in Südfrankreich beginnt,

[260] Vgl. Marie 2006, S. 119.

mit seinem Tod in Paris endet und dazwischen seine drei großen Ziele thematisiert: seine Flucht vor der Polizei, die Suche nach seinem Geld und Patricia nach Italien mitzunehmen. Die Kamera folgt vorwiegend seinen Handlungen und seinen Blicken. Ein markantes Beispiel dafür stellt die lange Szene zwischen Michel und Patricia in ihrem Hotelzimmer dar. Die Szene schwankt zwischen dem Verlangen Michels, mit Patricia zu schlafen und der Abwehr Patricias, die sich ihrer Liebe nicht sicher ist und ihre Eigenständigkeit wahren, ihm aber gleichzeitig auch nahe sein will. Patricia wird als autonome, junge Frau gezeigt, die aber trotzdem zum Objekt der männlichen Blicke wird. Mit Hilfe der Kameraführung macht Godard das Publikum zu Komplizen Michels, wenn er mit Patricia interagiert.[261] Er filmt Patricias Körper und Gesicht oft in Großaufnahme, fetischisiert sie somit in gewissem Sinne und folgt mit der Kamera den Bewegungen Michels, als er beispielsweise einmal seine Hand ihren Körper hinuntergleiten lässt. Wenn er seinem Verlangen nach Patricia verbal nachgibt, spricht er immer einzelne Körperteile von ihr an, wodurch diese auch zum Fetisch werden. Er liebt Fragmente ihres Körpers, wie zum Beispiel in Aussagen wie „Les hanches d'une femme, c'est très émouvant", oder „C'est très important les doigts de pied chez une femme" deutlich wird.[262]

A bout de souffle ist auch insofern repräsentativ für das Kino der Nouvelle Vague, als es die Geschlechterrollen aus Sicht des männlichen Charakters konstruiert. Oft als alter ego des Regisseurs konzipiert, sehen wir die Frau als das „Andere", als Objekt des Blicks und männlichen Verlangens und nicht als Subjekt mit eigener Geschichte.[263] Godard sagte diesbezüglich in einem Interview:

> „Dans *A bout de souffle*, j'ai cherché le sujet pendant tout le tournage, finalement, je me suis intéressé à Belmondo. Je l'ai vu comme une espèce de bloc qu'il fallait filmer pour savoir ce qu'il y avait derrière. Seberg, au contraire, était une actrice à qui j'avais envie de faire faire beaucoup de petites choses qui me plaisaient […]."[264]

Durch die verbalen Äußerungen Michels im Laufe des Films konstruiert Godard eine in Bezug auf Weiblichkeit sehr heterogene, männliche Hauptfigur. Er schwankt zwischen einer Menge frauenfeindlicher Aussagen einerseits und emanzipatorischen Zugeständnis-

[261] Vgl. Sellier 1999, S. 5.
[262] Vgl. Marie 2006, S. 122.
[263] Vgl. Sellier 1999, S. 5.
[264] Jean-Luc Godard in einem Interview mit den *Cahiers du Cinéma*, n°138, Dezember 1962, in: Godard 1998, S. 219.

sen andererseits, die eine langsame Lockerung der Rollenbilder vermuten lassen. Michel Marie führt die teilweise sehr aggressiven, frauenfeindlichen Äußerungen auf Michels enttäuschte Liebe und Eifersucht Patricia gegenüber und seine Sentimentalität zurück, die er hinter dieser Maske zu verstecken versucht.[265] Äußerungen wie „Les femmes, c'est toujours des demi mesures", „Fous le camp, dégueulasse!", „Tais-toi, je réfléchis!", oder „Tu aurais du faire attention!" auf ihre Nachricht, dass sie wohl schwanger ist, stehen in völligem Gegensatz zu seinen Liebesbekundungen wie „Oui, c'est idiot, je t'aime" oder „Elle est drôle, je l'aime bien". Noch auffälliger sind jedoch die Zugeständnisse zu ihrer persönlichen Freiheit. In einer Szene etwa will ihn ein Bekannter erpressen, um einen Kuss von Patricia zu bekommen, woraufhin Michel antwortet „ça dépend pas de moi, ça dépend d'elle", oder als Patricia ihn fragt, ob sie einen BH anziehen soll, kommentiert er das nur mit „As you like it, Baby".

Obwohl Michel nach außen hin als frauenfeindlicher Macho wahrgenommen wird, akzeptiert er im Grunde Patricias Autonomie und ist nur forsch zu ihr, wenn er sich gekränkt oder abgewiesen fühlt. Godard zeichnet hier eine männliche Gestalt, die – womöglich, wie so oft in der Nouvelle Vague, als sein alter ego? – sich mit der wachsenden Emanzipierung der Frau konfrontiert sieht und sie teilweise bereits akzeptiert. Das Problem dieser Neustrukturierung, das sich in gewisser Weise bis heute gehalten hat, ist, dass zwar sukzessive ein neues, emanzipiertes Frauenbild entstanden ist, jedoch in der Gesellschaft nicht die Notwendigkeit gesehen wurde, die Position des Mannes neu zu definieren. Viele Männer haben sich in ihrer traditionellen Position mit der neuen Autonomie der Frauen nicht abgefunden und haben ihnen gegenüber eine Unsicherheit entwickelt, woraus im Endeffekt oft eine Frauenfeindlichkeit entstand, die Godard hier sehr eindrücklich darstellt.

Für die Frage, ob Patricia oder Michel selbst an seinem Tod „Schuld" trägt, lässt Godard Interpretationsspielraum. Generell gesehen, stürzt ihn, wie auch Charlie Koller in *Tirez sur le pianiste*, die Liebe zu einer Frau ins Verderben, und die Tatsache, dass Patricia nicht mit ihm fliehen will. Sie entscheidet sich gegen ihn, gibt ihm jedoch die Möglichkeit, einer Entscheidung. Patricia erzählt ihm rechtzeitig von ihrem Verrat, um noch fliehen zu können, doch er sagt nur „Oui, j'en ai marre. Je suis fatigué. J'ai envie de dormir" und bleibt.

[265] Vgl. Marie 2006, S. 121f.

7.4.2. Patricia – Die unschlüssige Emanzipierte

Die junge, amerikanische Studentin Patricia Franchini kann als Fortsetzung der Figur aus *Bonjour Tristesse* (Otto Preminger, 1958) gesehen werden, in der Jean Seberg auch die Hauptrolle spielte. Godard zeichnet sie in vielen Zügen als „2 Jahre später"-Version, behält die kurzen Haare der Protagonistin bei und auch Gesten wie das nervöse Anzünden einer Zigarette.[266]

Patricias äußerliche Erscheinung bricht mit vielen Aspekten der Tradition von filmisch inszenierter Weiblichkeit. Sie trägt sehr einfache und sportliche Kleidung, flache Schuhe zu einer Hose, trägt den ganzen Film hindurch nur zwei verschiedene Kleider, hat kurze Haare und schminkt sich kaum, was für 1959 noch sehr unüblich war.[267] Godard lässt Michel einmal sogar sagen, dass sie sich nicht ordentlich schminken kann: „Tu sais même pas mettre ton rouge à lèvre." Für Godard ist das ungeschminkte Frauengesicht sehr wichtig in seinen Filmen, vor allem das Abschminken ist laut Michel Marie ein „ […]„geste féminin, qui va beaucoup marquer Godard par sa référence au visage comme masque qui dissimule l'âme."[268] Das Gesicht ist auch ohne Schminke eine Maske, die nicht leicht zu durchschauen ist. So sagt Patricia einmal zu Michel „Je voudrais savoir ce qu'il y a derrière ton visage." Michel wie auch Patricia verstecken sich beide hinter einer Maske, um ihre Gefühle nicht zu zeigen. Bei Michel ist es die offensive Frauenfeindlichkeit, bei Patricia ihre unterkühlte und unnahbare Attitüde.

Godard setzt Jean Seberg mit ihrem amerikanischen Akzent sehr ambivalent ein. Sie symbolisiert die Faszination der jungen Nouvelle Vague-Regisseure für das amerikanische Kino und schwankt als Patricia zögernd zwischen ihrer Karriere und der Liebe, ohne dass das Publikum hinter ihre Fassade blicken kann. Sie bleibt sehr unnahbar und verkörpert Fremdartigkeit in doppeltem Sinne: als Amerikanerin, die zwar ein sehr gehobenes und gutes, aber nicht akzentfreies Französisch spricht und als Frau, die zu dem männlichen Phantasma der begehrenswerten, mysteriösen und nicht durchschaubaren Frau wird und

[266] Vgl. Marie 2006, S. 124f.
[267] Ebd., S. 125.
[268] Marie 2006, S. 125.

zugleich bedrohlich wirkt.[269] Dieser Aspekt der Undurchschaubarkeit baut sich den ganzen Film hindurch durch ihre gegensätzlichen Äußerungen und Handlungen auf.

Einige ihrer Aussagen seien hier exemplarisch aufgeführt:

> Patricia: „Et moi, je ne sais pas encore si je t'aime."
> Michel: „Tu sauras quand?"
> Patricia: „Bientôt."
>
> Patricia: „Je voudrais que tu m'aimes. Et puis, je ne sais pas, en même temps je voudrais que tu m'aimes plus. Je suis très indépendante, tu sais."
>
> Michel: „Gentille et douce Patricia!"
> Patricia: „Non…"
> Michel: „Alors, cruelle, idiote, sans coeur, lamentable, lâche, méprisable!"
> Patricia: „Oui oui…"
>
> Patricia: „Je t'aime beaucoup, énormement, Michel."
>
> Patricia: „J'hésite."
> Michel: „À quoi faire?"
> Patricia: „Je ne sais pas."

Über Patricias unvollendete Sprachkenntnisse konstruiert Godard ihre Figur und baut einen Spannungsbogen bis zur letzten Szene auf.[270] Durch den ganzen Film hindurch stellt Patricia Fragen zu Wortbedeutungen im Französischen, die relativ nebensächlich wirken, wie „Qu'est-ce que c'est, tuillard?", „Qu'est-ce que c'est, minouche?", „Qu'est-ce que ça veut dire, faire la tête?", jedoch in der letzten Minute mit der Frage „Qu'est-ce que c'est, dégueulasse?" eine Sonderstellung erlangen, wie ich anhand des Sequenzprotokolls zeigen werde.

Durch ihr Studium, ihre Arbeit bei der Zeitung und ihre Interessen für Kunst und Kultur ist Patricia eindeutig die intellektuellere Figur der beiden. Michel hingegen interessiert sich nicht für ihre philosophischen Ausführungen, sondern will nur mit ihr schlafen. Die Szene in Patricias Hotelzimmer baut sich auf Michels Verlangen auf, auf das Patricia ununterbro-

[269] Vgl. Sellier 1999, S. 5.
[270] Vgl. Marie 2006, S. 127.

chen reagieren muss. Zuerst wehrt sie sich, gibt dann aber nach, einmal gibt sie ihm eine Ohrfeige, als er ihr an die Schenkel fasst, dann wieder nicht. Die ZuschauerInnen können nie wirklich wissen, warum sie dieses oder jenes macht. Geneviève Sellier führt hier den alten Stereotyp der Frauen an, die unfähig sind, ihr Verlangen zu kennen oder zu erfüllen.[271] Godard zeigt sie aber nicht als kokettes Mädchen, sondern als junge Frau, die sehr gegensätzliche Wünsche und Vorhaben hat, zeigt ihr Zögern und ihre Ängste und ihr Streben nach Unabhängigkeit.

Diese durchgehende Gegensätzlichkeit in Patricias Figur hat meiner Meinung nach zwei Gründe. Erstens war es für Frauen Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre wohl noch schwierig, sich in dieser neuen, relativen Freiheit zu orientieren und zu definieren und die alten Gesellschaftsmuster über Bord zu werfen. Zweitens wurzelt diese Ambivalenz wohl auch darin, dass Patricia als weibliche Figur von Männern inszeniert wurde, die ihren Blick auf die Weiblichkeit übermitteln, von Männern, deren Position in dieser Zeit der Umbrüche ebenso ins Wanken geraten ist, wenn nicht sogar noch mehr.

So ambivalent die Figur auch sein mag, im Endeffekt kommt hier die Frau (Patricia) besser weg als der Mann (Michel). Sie weiß zwar den ganzen Film hindurch nicht so wirklich, was sie will, und trägt dies am Rücken von Michel aus, wird aber weit nicht so negativ gezeigt, wie etwa die Frauenfiguren in *Tirez sur le pianiste*.
Sie wird von der Pariser Polizei erpresst und denunziert Michel, um sich, laut eigener Aussage, zu beweisen, dass sie ihn nicht mehr liebt. Sie handelt egoistisch, weil sie ihre Unabhängigkeit wahren will, und fällt damit indirekt Michels Todesurteil. Doch eigentlich will sie ihn nur dazu drängen, alleine zu fliehen und sich zu retten („Maintenant tu es forcé de partir“).
Michel läuft jedoch aus eigener Entscheidung in seinen Tod. Godard lässt also den Mann sterben und die Frau überleben, deren Existenz durch ihn bedroht wurde. Hier ist in gewissem Sinne eine Umkehr der Rollenverhältnisse zu erkennen, die zwar wiederum für den Mann fatal endet, die Frau jedoch mehr oder weniger als „Gewinnerin“ positioniert.

[271] Vgl. Sellier 1999, S. 5.

7.4.3. Die visuelle Vermännlichung Patricias

Die visuellen Hinweise auf Patricias Emanzipierung und Autonomie basieren auf einer Art Vermännlichung durch ihr Pendant Michel. Stück für Stück übernimmt sie von ihm Aspekte von Mimik und Kleidungsstil, beziehungsweise werden ihr diese Aspekte von Michel übertragen, eine Klimax, die sich bis zur ihrer letzten Geste in der letzten Einstellung des Films aufbaut.

Michel Marie führt als männliche Attribute das Hemd und den Hut Michels an, wie auch die kurze weiße Hose, die sie im Hotelzimmer trägt.[272]

Allerdings lassen sich bei genauer Betrachtung des Films auch noch weitere Parallelen erkennen, die ich in den folgenden Gegenüberstellungen erläutern möchte:

Abbildung 32

Abbildung 33

Bevor Michel Patricia alleine warten lässt, damit er Geld organisieren kann, setzt Michel Patricia selbst seinen Hut auf. Die beiden wechseln sogar die Position, sodass sie am Ende seinen Platz von eingenommen hat.

[272] Vgl. Marie 2006, S. 125f.

Abbildung 34

Abbildung 35

Als Michel bei Patricia im Hotelzimmer ist, erklärt er ihr mimisch, was „faire la tête“ bedeutet, meint allerdings, ihr würde das nicht passen. Sie imitiert seine Grimassen, betrachtet sich dabei im Spiegel und antwortet mit „Moi, je trouve que ça me va très très bien“.

Abbildung 36

Abbildung 37

Als Patricia sich im Hotel umzieht, zieht sie eine kurze, weiße Hose an, die der Michels sehr ähnlich ist.

Abbildung 38

Abbildung 39

Nachdem sie miteinander geschlafen haben, zieht Patricia Michels Hemd über, geht zu ihrem Schrank und sagt demonstrativ „Je m'habille".

Abbildung 40

Abbildung 41

Michel streicht sich während des ganzen Films regelmäßig über die Lippen, eine Bewegung, die er von Humphrey Bogart abgekupfert hat. Am Ende kopiert Patricia diese Geste, als Michel tot vor ihr liegt.

Abbildung 42

Abbildung 43

Eine Parallele, die sich im übertragenen Sinne in diese Auflistung einreiht, ist zwischen der Handbewegung Michels und der des Schriftstellers Parvulesco zu erkennen, als Antwort auf die Frage nach Sexualpartnern. Als Patricia Michel nach seinen sexuellen Erfahrungen fragt, wirft er ihr eine vage Anzahl hin, indem er mit den Fingern zu zählen beginnt und schließlich nur mehr die Hände schüttelt. Die gleiche Geste ist später bei Parvulesco zu finden, allerdings auf die umgekehrte Frage, nämlich wie viele Männer eine Frau körperlich lieben könne, begleitet von seinem Kommentar „plus que ça".

Das neue, entstehende Frauenbild ist in den Filmen dieser Zeit noch wenig ausformuliert und oft durch Tradition überschattet. Godard setzt mit *A bout de souffle* einen Akzent, der meiner Meinung nach eindeutig in eine der Autonomie der Frau positiv gesinnte Richtung geht, trotz der zahlreichen frauenfeindlichen Äußerungen Michels und obwohl Patricias Emanzipation teilweise durch die männliche Figur konstruiert wird. Godards visuelle Darstellung, wie ich mit den Parallelen zu zeigen versucht habe, kann also auch so gedeutet werden, dass der Regisseur bereits eine Form von Gleichstellung zwischen den Geschlechtern anstrebt.

7.4.4. Das Frauenbild in *A bout de souffle* als Spiegel seiner Zeit

Einige Szenen des Films stellen eine frappante Konfrontation zwischen der Situation der Frauen und den noch immer zu starren Strukturen und Einstellungen der Gesellschaft der ausgehenden 1950er Jahre dar. Zwei besondere Szenen, die auf diese reformbedürftige

(gesetzlich wie auch auf das gesellschaftliche Bewusstsein bezogen) Situation anspielen, möchte ich nun zeigen.

Die erste Szene bezieht sich auf das in Kapitel 4 beschrieben Abtreibungsgesetz, das zwar erst im Jahre 1975 eingeführt, aber bereits zur Zeit von *A bout de souffle* diskutiert wurde. Patricia trifft sich mit dem Journalisten, der ihr das Interview mit Parvulesco organisiert und der ihr von einem Buch erzählt, das er eben gelesen hat. Er bezieht sich auf den tragischen Vorfall mit einer Frau, die ihr Kind nicht bekommen wollte und schließlich an den Folgen der Operation gestorben ist. Mit den Worten „I hope that nothing happens to you like the woman in the book" richtet er sich an Patricia, die innerlich bereits vermutet, schwanger zu sein.

Abbildung 44

Abbildung 45

Was in Patricias Kopf vorgeht, lässt sich als ZuschauerIn aufgrund ihres unnahbaren Charakters schwer beurteilen. Man gewinnt jedoch durch ihren starren Blick den Eindruck, dass sie mit der definitiven Nachricht einer Schwangerschaft womöglich noch nicht gut umgehen könnte, beziehungsweise, dass ihr die Aussicht darauf und auch das, was der Journalist anspricht, Angst machen könnte.
Godard schneidet damit ein Thema an, das in der Gesellschaft seiner Zeit von brisanter Aktualität war, jedoch im Film dann nicht mehr weiter ausgeführt wird.

Die zweite Szene, das Interview am Flughafen mit dem Schriftsteller Parvulesco, thematisiert viele große Fragen bezüglich der Frauen, denen nun mehr Freiheit und Rechte zuge-

standen werden. Patricia, selbst Verkörperung der neuen, beruflich aktiven Weiblichkeit, sitzt als Journalistin mitten im Geschehen. Dies ist eine der wenigen Szenen, in denen das Publikum das Gezeigte eher durch ihre Perspektive miterlebt. Sie sitzt dem Schriftsteller gegenüber und so sehen auch wir sein Gesicht durchwegs frontal und in Nahaufnahme.

Abbildung 46

Abbildung 47

Um einen Einblick in die Aussagen dieser Szene zu geben, transkribiere ich einige Ausschnitte des Interviews. J = JournalistIn, P = Parvulesco

J: Pensez-vous qu'on puisse encore croire à l'amour à notre époque?
P: Bien sûr, on ne peut croire qu'à l'amour. À notre époque justement.

J: Croyez-vous qu'il y a un comportement amoureux différent entre la femme française et la femme américaine?
P: Il n'y a aucun rapport entre la femme française et la femme américaine. La femme américaine domine l'homme, la femme française ne le domine pas encore.

J: Est-ce que les femmes sont plus sentimentales que les hommes?
P: Les sentiments sont un luxe que peu de femmes s'offrent.

Patricia: Est-ce que vous croyez que la femme a un rôle à jouer dans la société moderne?
P: Oui, si elle est charmante, si elle a une robe avec des rayures et des lunettes fumées.

P: Il y a deux choses importantes au monde. C'est pour les hommes les femmes et pour les femmes l'argent.
J: Ah on voit bien, vous êtes pessimistes.

Auch in diesen Dialogen ist wieder eine eindeutige Ambivalenz in Godards Film und seinen Botschaften zu erkennen. Der Schriftsteller, zweifellos als Intellektueller, der sich mit

der Gesellschaft auseinandersetzt, zu sehen, unterscheidet die amerikanische Frau von der französischen, die ihren Mann noch nicht dominiert. Diese Sichtweise kann darauf gemünzt werden, dass, wie Kapitel 4 zu zeigen versucht, Amerika in einigen Belangen zur Verbesserung der Situation der Frauen weiter entwickelt war als Frankreich, wo Verhütung und Abtreibung erst lange Zeit später legalisiert wurden. Zugleich spricht er mit dieser Aussage aber den französischen Frauen auch eine etwaige Dominanz (falls überhaupt angestrebt) über die Männer ab.
Ganz im Sinne des Films sagt er außerdem, dass Frauen sich den Luxus von Gefühlen nicht leisten und Geld als das wichtigste Gut der Welt erachten. Hier lässt sich eine inhaltliche Parallele zu Michel und Patricia ziehen, in deren Beziehung auch Michel eindeutig das sentimentalere Element ist, während Patricia sehr auf ihre Karriere und finanzielle Unabhängigkeit fokussiert und sich über ihre Gefühle nicht sehr im Klaren ist.
Auf Patricias Frage, ob die Frau in der modernen Gesellschaft eine Rolle spielt, geht Parvulesco jedoch nicht ein und kontert mit einem an sie gerichteten Flirt, der sie wieder in die Position des nicht ernst zu nehmenden, hübschen Mädchens drängt.

Wieder finden sich in dieser Szene gleichzeitig emanzipatorisch geprägte und frauenfeindliche Aussagen nebeneinander, die es erschweren, Godards wirkliche Position zu dem Thema zu konkretisieren (beziehungsweise die Position, die der Film vermitteln soll). Es drängt sich wieder der Eindruck auf, dass der Film, wie auch die Gesellschaft, in der er entstanden ist, von einem immensen Umbruch geprägt ist und die Neustrukturierung der Geschlechter noch nicht wirklich erfassen kann.

7.5. Sequenzprotokoll „Michels Tod“

Die Sequenz beginnt mit der Ankunft der Polizisten, die auf Patricias Verrat hin Michel festnehmen wollen. Michel greift nach der Waffe, die ihm Berrutti nach ihrer Geldübergabe hingeworfen hat, und läuft weg. Er wird von einem der Polizisten, Inspector Vital, angeschossen, stürzt schließlich zu Boden und stirbt. Patricia läuft ihm nach.

1:23:22 – 1:26:07 „Michels Tod“

Visuelle Ebene	**Auditive Ebene**
1. Einstellung: 3‘‘	
Das Auto mit den Polizisten wird in Totale aus Aufsicht gezeigt, als es sich Michel und Berrutti nähert.	Diegetisches Geräusch der Autobremse.
Montageform: Schnitt	
2. Einstellung: 1‘‘	
Berrutti wird in Halbnahaufnahme gezeigt, als er im Auto sitzend nach seiner Pistole greift.	Diegetische Geräusche.
Montageform: Schnitt	
3. Einstellung: 2‘‘	
Wieder sind die Polizisten in Totale aus Aufsicht zu sehen, als sie aus dem Auto springen und eine Waffe auf Michel richten.	Diegetische Geräusche.
Montageform: Schnitt	
4. Einstellung: 1‘‘	
Erneut wird Berrutti halbnah gezeigt, als er Michel die Pistole nachwirft.	Diegetische Geräusche.
Montageform: Schnitt	
5. Einstellung: 3‘‘	
Michel ist in Halbtotale zu sehen, als er die Pistole vom Boden nimmt und sich umdreht.	Diegetische Geräusche.

Montageform: Schnitt	
6. Einstellung: 1‘‘	
Noch einmal Berrutti in Halbnahaufnahme, der nun wegfährt.	Diegetische Geräusche.
Montageform: Schnitt	
7. Einstellung: 1‘‘	
Michel ist in Halbtotale im Bild, als er sich wieder aufrichtet und den Kopf wendet.	Diegetische Geräusche.
Montageform: Schnitt	
8. Einstellung: 2‘‘	
Die Polizisten sind frontal in amerikanischer Einstellung zu sehen, als einer von ihnen auf Michel schießt.	Diegetisches Schussgeräusch.
Montageform: Schnitt	
9. Einstellung: 18‘‘	
Michel ist von hinten in Totale zu sehen, er läuft, am Rücken verwundet, die Straße entlang.	Diegetische Geräusche, extradiegetische Musik setzt ein.
Montageform: Schnitt	
10. Einstellung: 4‘‘	
Patricia wird frontal in Halbnahaufnahme gezeigt, als sie Michel hinterherläuft und die Hand auf die Brust legt.	Extradiegetische Musik wird fortgesetzt.
Montageform: Schnitt	

11. Einstellung: 42‘‘ Erneut ist Michel von hinten laufend in Totale zu sehen, mit sukzessiv leichtem Zoom, als er am Ende der Straße zusammenbricht. Montageform: Schnitt	Extradiegetische Musik und diegetische Geräusche.
12. Einstellung: 5‘‘ Patricia ist frontal laufend in Halbtotale im Bild. Montageform: Schnitt	Extradiegetische Musik wird ruhiger, diegetische Geräusche.
13. Einstellung: 8‘‘ Michel liegt am Boden und ist in Halbnahaufnahme aus Aufsicht zu sehen, die Beine der Polizisten und von Patricia treten ins Bild. Montageform: Schnitt	Diegetische Geräusche, extradiegetische Musik setzt aus.
14. Einstellung: 14‘‘ Patricias Gesicht ist in Großaufnahme aus Untersicht zu sehen, sie hält sich die Hand vor den Mund, senkt sie dann. Montageform: Schnitt	
15. Einstellung: 15‘‘ Nun ist Michels Gesicht in Großaufnahme aus Aufsicht im Bild, er zieht Grimassen. Montageform: Schnitt	
16. Einstellung: 6‘‘ Patricias Gesicht wird frontal aus Untersicht in Großaufnahme gezeigt, sie streicht sich	Diegetische Geräusche.

mit der Hand durch die Haare. Montageform: Schnitt	
17. Einstellung: 18‘‘ Michels Gesicht tritt erneut in Großaufnahme aus Aufsicht ins Bild, er legt die Hand über die Augen, sein Kopf fällt leblos zur Seite. Montageform: Schnitt	Diegetische Geräusche. Er spricht: „C’est vraiment dégueulasse.“ Extradiegetische Musik setzt ein. Sie spricht hors champ: „Qu’est-ce qu’il a dit?“
18. Einstellung: 24‘‘ Die Sequenz, bzw. der Film endet mit Patricias Gesicht frontal in Großaufnahme, sie wendet den Kopf zu einem der Polizisten, wendet sich dann wieder frontal der Kamera zu, konfrontiert sie mit ihren Augen und dreht den Kopf schließlich weg. Montageform: Abblenden	Extradiegetische Musik setzt fort. Polizist spricht hors champ: „Il a dit: vous êtes vraiment une dégueulasse.“ Sie spricht: „Qu’est-ce que c’est, dégueulasse?“

Abbildung 48: 1. Einstellung

Abbildung 49: 2. Einstellung

Abbildung 50: 3. Einstellung

Abbildung 51: 4. Einstellung

Abbildung 52: 5. Einstellung

Abbildung 53: 6. Einstellung

Abbildung 54: 7. Einstellung

Abbildung 55: 8. Einstellung

Abbildung 56: 9. Einstellung

Abbildung 57: 10. Einstellung

Abbildung 58: 11. Einstellung

Abbildung 59: 12. Einstellung

Abbildung 60: 13. Einstellung

Abbildung 61: 14. Einstellung

Abbildung 62: 15. Einstellung

Abbildung 63: 16. Einstellung

Abbildung 64: 17. Einstellung

Abbildung 65: 18. Einstellung

Godard lässt am Ende Michel sterben und Patricia überleben. Der letzte Satz Michels ist nicht eindeutig zu verstehen und wird in den verschiedenen Untertitel-Fassungen unterschiedlich übersetzt. Ich habe seine Aussage als „C'est vraiment dégueulasse" verstanden,

es wird aber auch oft als „Je suis vraiment dégueulasse“ oder „Tu es vraiment dégueulasse“ interpretiert. Interessant ist jedoch, dass der Polizist Michels Satz ganz eindeutig auf sie bezieht. Wie bereits durch den ganzen Film hindurch stellt sie auch nun wieder eine Frage zu einer Vokabel der französischen Sprache: „Qu’est-ce que c’est, dégueulasse?“. Dieser Aspekt ist hinsichtlich Noam Chomskys Dichotomie von Kompetenz und Performanz[273] interessant, eine Bedingung sprachlicher Kommunikation, die hier nicht wirklich erfüllt wird. Auffällig ist, dass Patricia Michel immer wieder Wörter erklären lässt, die negativ konnotiert und gegen sie gerichtet sind. Dadurch, dass sie sie nicht versteht und er sie erklären muss, verlieren sie ihre unmittelbare, beleidigende Wirkung, wie auch schließlich „dégueulasse“, eine Beschimpfung, die sie im ersten Moment nicht auf sich beziehen kann. Michels frauenfeindliche Äußerungen prallen daher bei Patricia oft ab. Auch bei der Schlusssequenz entsteht der Eindruck, dass sie zwar bestürzt ist über den Vorfall, ihn sich aber nicht zu sehr zu Herzen nimmt. Sie streicht sich schließlich wie auch stets Michel mit dem Daumen über die Lippen, eine von Humphrey Bogart entlehnte Geste, und dreht sich um. Das ist das letzte „männliche“ Attribut, das sie von Michel übernimmt und gewissermaßen ihren Sieg über ihn bezeichnet.

Besteht *A bout de souffle* den Bechdel-Test?

Nein. Neben Patricia als weibliche Hauptfigur kommen vier Frauen in der Erzählung vor, die nicht miteinander sprechen. Die gezeigte Kommunikation beschränkt sich auf Mann-Mann und Mann-Frau. Die Frauen werden untereinander nicht einmal in Verbindung gebracht.

[273] Vgl. Chomsky 1970, S. 178.

8. Konklusion

Ziel dieser Arbeit war es, die Darstellungsformen von Frauenfiguren in filmischen Erzählungen des Nouvelle Vague-Kinos zu hinterfragen und anhand der konkreten Beispiele von *Tirez sur le pianiste* und *A bout de souffle* zu analysieren. Die Grundlage für dieses Vorhaben liefert das Forschungsfeld der feministischen Filmtheorien, das, auf verschiedene Theorien gestützt, die durch das Dispositiv Kino konstruierten Rollenbilder erkundet.
Der Fokus meiner Arbeit legte sich dabei auf die durch Männer gelenkte Blicksituation, die Frauen auf einen Objekt-Status und eine gewisse Andersartigkeit reduziert, und auf die von Laura Mulvey besprochenen psychoanalytischen Aspekte, die die von Männern auf der Leinwand konstruierten Weiblichkeiten tiefenpsychologisch zu erklären versuchen. Auf Basis dieser Untersuchungen und in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Umbrüchen der 1950er und 1960er Jahre betrachtet, stellt die Nouvelle Vague einen Abschnitt der Filmgeschichte dar, der zwar einerseits von stilistischen Neuerungen und revolutionären Ambitionen, andererseits aber von einer großen Ambivalenz bezüglich seiner filmisch inszenierten Rollenbilder geprägt ist. Die Gruppe der *Cahiers du Cinéma* um François Truffaut und Jean-Luc Godard ist eine von Männern dominierte, die natürlich ihre männlichen Sichtweisen auf ihre Filme umlegte, jedoch, in einer Zeit, in der Frauen mehr Rechte erlangt hatten, ihren Frauenfiguren bereits neue Charakterzüge zugestanden. Mit den Anfängen der sexuellen Revolution wurden auch die Darstellungen im Kino freier und zeigten die Frauen in neuem Licht. Sie wurden autonomer und aktiver, was jedoch noch nicht immer ein gutes Ende nahm. In *Tirez sur le pianiste* werden wir mit zwei Frauenfiguren konfrontiert, die das Schicksal der männlichen Hauptfigur ins Negative wenden und schließlich auch selbst sterben müssen. Vor allem die Figur der Léna ist hier insofern interessant, als sie bereits Charakterzüge aufweist, die den männlichen sehr ähnlich sind. Sie wirkt selbstsicher und autonom, kann sich in einer Welt von schroffen Wirten und Barbesuchern behaupten und geht nachts alleine, mit einem Trenchcoat bekleidet durch die Straßen von Paris. Ihr Tod entreißt dem männlichen Protagonisten zwar seine Geliebte, gleichzeitig aber auch die Bedrohung seiner männlichen Position. Etwas anders gestaltet sich die Darstellung der Patricia in *A bout de souffle*. Sie lebt alleine, für ihre Arbeit und will von Männern unabhängig sein. Im Zusammenspiel mit dem männlichen Protagonisten Michel wird sie zu einer ambivalenten Figur, die zwischen Liebe und Autonomie schwankt

und ganz im Zeichen der Gesellschaft der beginnenden 1960er Jahre steht. Auch die männlichen Charaktere des Films wissen nicht definitiv, welche Position sie gegenüber dieser neuen, im Entstehen begriffenen Weiblichkeit einnehmen sollen.

Aus diesen beiden für die Nouvelle Vague exemplarischen Filmproduktionen sind Positionen der Regisseure herauszufiltern, die dem Tenor ihrer Zeit entsprechen. Obwohl sich die jungen Filmemacher von den alten Mustern der „Tradition de la Qualité“ inhaltlich wie auch stilistisch lossagten, sind gewisse, über Jahrhunderte aufrechterhaltene patriarchale Strukturen in den Erzählungen nicht zu leugnen. Im Laufe meiner Filmanalysen bin ich auf Elemente gestoßen, die durchaus eine Aufbruchstimmung bezüglich der Rollenbilder erkennen lassen, jedoch in einer noch immer durch starre Strukturen geprägten Kinolandschaft sich nicht völlig entfalten können. Während bei Truffaut viele Frauen ihr Leben lassen müssen, lässt Godard seine weibliche Hauptfigur den Mann überleben. Zwar gewinnt sie in dem Sinne, dass sie ihre Autonomie nicht aufgeben muss, doch auch hier bewegt sich Patricia in einem Umfeld, das von frauenfeindlichen Äußerungen geprägt ist und den Ambitionen der Frauen nach Selbstbestimmung und Gleichstellung (noch) nicht viel Verständnis entgegenbringt.

9. Résumé en langue française

Ce travail traite des constructions de la féminité dans les films de la Nouvelle Vague, sur la base des analyses de *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut (1960) et *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1960). Avant de passer aux exemples concrets que représentent ces deux films, je vais résumer les traits les plus marquants du champ scientifique des théories féministes du cinéma, aborder le mouvement social et culturel de la Nouvelle Vague ainsi que la situation des femmes en France pendant cette période. Je poursuivrais en traitant le sujet des images cinématographiques de la féminité dans le mouvement de la Nouvelle Vague.

Les théories féministes du cinéma

Les études féministes du cinéma représentent un domaine scientifique, celui des *Women's Studies*, puis des *Gender Studies*, qui existe depuis les années 1970. Cette tendance tire son origine des mouvements féministes des États-Unis, plus précisement le deuxième mouvement féministe datant des années 1960. Le cinéma n'a plus (pas) montré la réalité vécue des femmes, mais des stéréotypes du statut social des femmes, soumises aux structures de pouvoir, d'autorité et de patriarcat.
Les critiques féministes du cinéma ont emergé fin des années 1960, début des années 1970 dans des magazines scientifiques et cinématographiques, à plusieurs endroits simultanément, particulièrement aux États Unis, en Grande Bretagne, en Allemagne et aussi en France, bien qu'assez marginalement. Au coeur des critiques se trouve le manque des perspectives féminines présentées au cinéma, car jusqu'alors l'histoire du cinéma était un domaine presque exlusivement masculin qui ne donnait que peu de place aux régards féminins.

Il y a deux courants théoriques opposés dans ce nouveau domaine : d'une part l'approche néomarxiste (traitant surtout le rôle social des femmes de classe ouvrière) et d'autre part l'approche poststructuraliste (traitant surtout les représentations des femmes à l'aide des pratiques psychanalytiques). A part les théories qui privilégient le sujet masculin, blanc et hétérosexuel, il y a aussi celle de la *Black feminist Theory* et celle de la *Gay Film Theory*.

Laura Mulvey est l'une des théoriciennes qui se penche sur les méthodes structuralistes de la psychanalyse afin d'examiner les constructions des rôles sociaux au cinéma. Son Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de 1975, oeuvre clé pour les théories féministes du film, se refère entre autres aux théories de Sigmund Freud et de Jacques Lacan.
Elle critique le système et le regard masculin dominant au cinéma et dévoile les structures patriarcales du passé. Elle caractérise les femmes comme des objets castrés, se référant à la psychanalyse, qui décrit la femme par un état de manque (de pénis). Les femmes représentent „l'autre", l'objet qui est regardé, pas le sujet qui regarde. Mulvey distingue des éléments appartenant au plaisir du regard: la scopophilie, le narcissisme et le stade du miroir, la *to-be-looked-at-ness*, qui concerne la construction du régard à trois niveaux (le regard de la caméra conduite par des hommes, le regard des acteurs masculins et le regard des spectateurs masculins qui s'identifient avec les deux autres regards).
Laura Mulvey décrit deux possibilités pour le sujet masculin de lutter contre la peur de la différence sexuelle et la castration de la femme: le voyeurisme et le fétichisme. Le voyeurisme permet aux hommes de démystifier les femmes, de les contrôler et de les rendre victimes du régard masculin. Le fétichisme permet d'oublier la castration de la femme et de la remplacer par un objet fétiche, ce qui désamorce sa „dangerosité". Ces deux stratégies sont souvent activées dans les processus cinématographiques, qui donnent un régard masculin aux spectateurs et une place passive aux femmes.
Comme réaction aux critiques concernant son Essay de 1975 qui se décline à la troisième personne singulier masculine représentant les spéctateurs, Laura Mulvey publie *Afterthoughts* en 1981, où elle justifie ses prises de positions et commence à positionner les femmes aux deux côtés du dispositif du cinéma. Elle caractérise l'ambivalence (sexuelle) des femmes montrées à l'écran et l'interaction entre ces images produites et les spectatrices.

La théoricienne E. Ann Kaplan examine les situations des regards masculins au cinéma dans son oeuvre *Is the gaze male?* (1983). D'après elle, le cinéma est en rapport avec le patriarcat inconscient, par conséquence, les narrations filmiques sont marquées par des discours phallocentrés. Les femmes ne sont pas porteuses de signification, mais elles représentent des existences de l'inconscient masculin, portant en soi le phallus et sont fétichisées par la caméra. En outre, Kaplan cite encore le modèle de domination et soumission,

qui est tout aussi important pour la sexualité des hommes que pour celle des femmes, mais que – en tout cas – l'équilibre doit être maintenu, que l'homme soit la part dominante ou la femme.
En regardant les productions cinématographiques, on peut répérer des ambivalences qui se situent dans la société et les structures patriarcales, mais qui présentent – déjà en 1960 – des aspects novateurs.

La Nouvelle Vague

Avant l'éclosion de la Nouvelle Vague, la société française était immobile et plongée dans ses traditions. Une crise socio-économique et culturelle du pays dans les années 1950 avait donné le coup d'envoi d'un mouvement de la jeunesse qui rompait avec les vieilles socio-structures.
Aussi le cinéma français se trouvait dans une crise. Marqué par la „Tradition de la Qualité" des vieux formats, le cinéma a atteint un certain immobilisme esthétique et thématique. La „qualité" concerne surtout la technique, l'éclairage, les décors des films et aussi l'adaptation d'oeuvres littéraires, portés à l'écran avec des vedettes et tournés dans des grands studios. Les grandes productions américaines, les comédies françaises avec des acteurs connus et le cinéma „box office" ont regné sur le monde cinématographique français des années 1950. Le public aimait encore ces productions réalisées d'après des recettes à succès, mais la critique condamnait celles-ci de plus en plus. Parallèlement, des loisirs différents comme la télévision ont émergé et menacé le cinéma. Celui-ci, par conséquence, a vu la nécessité d'un changement de sa fonction sociale vers un cinéma au service de l'expression artistique.

L'expression „Nouvelle Vague" est apparue pour la première fois dans une enquête lancée par le magazine *L'Express* en 1957 et désignait le phénomène d'une nouvelle génération. Les résultats ont été publiés fin 1957 sous le titre „La Nouvelle Vague arrive" et ont présenté les changements concernant la morale et le mode de vie des jeunes gens.

Ce terme Nouvelle Vague a été adopté pour le cinéma par un groupe de jeunes réalisateurs français qui se positionnait contre le cinéma de la „Tradition de la Qualité“. Deux articles peuvent être considérés comme précurseurs pour le mouvement cinématographique de la Nouvelle Vague: *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo* écrit par Alexandre Astruc en 1948 et *Une certaine tendance du cinéma français* écrit par François Truffaut en 1954. Alexandre Astruc présente le cinéma comme nouveau moyen d'expression semblable à la peinture ou au roman, qui transmet le style individuel de l'artiste. Il évoque déjà le terme de l'„auteur“ qui écrit avec sa caméra comme avec un stylo, ce qui constitue la base du concept du cinéma d'auteur. Truffaut, quant à lui, fustige les films de la „Tradition de la Qualité“, leurs adaptations littéraires souvent ratées et leur bourgoisie. Il s'engage pour un cinéma authentique et pour l'idéal d'un „homme de cinéma“, un auteur qui réunit les fonctions du scénariste et du réalisateur.

En raison du grand boom culturel des années 1950, le gouvernement a fondé le Ministère des Affaires Culturelles, à l'initiative et sous la direction d'André Malraux, qui s'investissait aussi beaucoup dans le secteur cinématographique. Le point de départ pour l'utilisation de l'expression Nouvelle Vague par les médias était le film *Le Beau Serge* de Claude Chabrol, montré aux cinémas début 1959. Mais cette production novatrice a été éclipsé par *Les quatre cent coups,* premier long métrage de François Truffaut, pour lequel il a gagné le prix de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes (pour la première fois sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles en 1959). La période prospère du cinéma de la Nouvelle Vague se situe entre les années 1958 et 1962, pendant lesquelles l'industrie et l'ésthétique du cinéma ont complètement changé.

Le groupe des réalisateurs dérive surtout de la sphère des *Cahiers du Cinéma*, magazine critique du cinéma, fondé par André Bazin et Jacques Doniol Valcroze. Ils étaient cinéphiles, critiques et cinéastes, s'engageaient fortement pour un cinéma d'auteur : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, et al.
Cet idéal de l'auteur s'est transformé en une „politique des auteurs“, répandue par des publications dans les *Cahiers du Cinéma*, etc. Ils luttaient contre les vieilles formes de production qui rendaient le réalisateur dépendant de facteurs différents et se nommaient

„auteurs“, donnant à leurs films des marques personnelles et individuelles et révalorisant ainsi le film comme forme d'art.
La nouvelle ésthétique filmique de la Nouvelle Vague s'exprimait en tournages sans coulisses, en dehors des studios, dans les rues avec un équipement mobile, avec des caméras plus maniables et un éclairage naturel. Aussi le jeu des acteurs étaient plus libre et permettait une certaine spontaneité.
Parallèlement au groupe des *Cahiers* existait aussi le mouvement Rive Gauche, comptant des réalisateurs comme Agnès Varda, Alain Resnais ou Chris Marker qui avait une conception ésthétique identique.

La situation sociale des femmes en France des années 1950/1960

Les films de la Nouvelle Vague se situent dans une période qui est encore marquée par les changements sociaux de la Deuxième Guerre Mondiale et l'après-guerre. D'un point de vue féministe, les années 1950/1960 étaient assez calmes, même si les débuts d'une libération croissante des femmes est déjà perceptible, au travers de la publication du manifeste *Le Deuxième Sexe* écrit par Simone de Beauvoir en 1949 et la révolution sexuelle.
Pendant la guerre et les années qui suivirent, la femme idéale par excellence était la femme au foyer, qui ne participait pas à la vie publique. Pendant l'occupation la famille avait le statut de symbole national car l'appareil politique voulait maintenir et promouvoir l'image de la femme comme mère et épouse.
Le droit de vote des femmes date de 1944 : l'ordonnance du 21 avril 1944 constate dans son premier article, que l'assemblée doit être élue par tous les Français et Françaises adultes. L'égalité légale entre hommes et femmes ne se produisit qu'en octobre 1946 avec une loi qui accordait aux femmes les mêmes droits qu'aux hommes. La société n'était pas encore prête pour un tel changement, elle préférait toujours voir les femmes rester au foyer plutôt que de les observer participer à la vie publique, comme démontrent des sondages du début des années 1960.

Le début de la Nouvelle Vague cinématographique coïncide avec la formation de la Cinquième République sous Charles de Gaulle, un président qui n'était pas très favorable aux

femmes dans la vie politique. Cependant les femmes commençaient tout de même à s'engager dans la politique. Pour les élections de novembre 1946 il y avait 381 candidates féminines, la plupart du PCF. Dès 1946 la part de femmes siégant à l'assemblée nationale décrue constamment, pour terminer à 1,6% en 1968.
Au milieu des années 1950, des politiciennes tentèrent de modifier les directives du Code Civil, en vigueur depuis 1804, rendant la femme soumise et dépendante de l'homme, qui lui avait été considéré comme le chef de la famille et pouvait jusqu'en 1965 interdire à la femme de travailler hors de la maison.
Dans la même période, il y avait un essor de mouvements et d'organisations féministes comme *L'Unions des Femmes Françaises*, *L'Unions Féminine Civique et Sociale* ou *Jeunes Femmes*, qui trouvent racines dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, paru en 1949. Elle y répère les raisons pour la „condition féminine" et constate qu'être femme n'est pas un destin qui peut empêcher les femmes de mener des vies autonomes. Ainsi, la soumission des femmes n'est pas naturelle, mais bien une construction socio-culturelle transmise de générations en générations. Simone de Beauvoir évoque aussi les vieux mythes comme Adam et Ève ou Pygmalion, qui voulait former la femme parfaite et mène ainsi juqu'aux traits caractéristiques d'un cinéma produit par des réalisateurs masculins comme ceux de la Nouvelle Vague.

Après la guerre il y eut un véritable „baby-boom" permettant de reconstituer la population, une entreprise lancée par Charles de Gaulle lui-même. Dans les années 1950/1960 les femmes commencèrent à travailler de plus en plus et à s'engager pour leurs droits, particulièrement concernant la libération sexuelle et l'égalité des sexes. La pillule a été inventée aux États Unis en 1960, mais ne s'est répandue officiellement en France que en 1967 (loi Neuwirth). L'avortement sera légalisé encore plus tard, en 1975.

La vie quotidienne des femmes au foyer fut marquée par des innovations concernant les travaux ménagers, libérant ainsi un temps précieux, ce qui rendait celles-ci plus libres. Au fur et à mesure, les femmes ont décidé de chercher un travail, ce qui constitua un changement difficile pour la société et força à une redéfinition des rôles sociaux.

Les médias ont reproduit une certaine image des femmes qui a toujours été marquée par une répartition des rôles classique.
En outre, le cinéma a illustré soit les stéréotypes, soit le problème de la femme moderne, c'est-à-dire la décision cornélienne entre travail et famille. La plupart des réalisateurs de la Nouvelle Vague étaient fidèles à ces modèles. Si quelques exceptions montrent bien des femmes qui travaillent, elles occupent soit un poste subordonné, soit elles échouent dans leur vie privée. Mais, au moins, l'image des femmes au cinéma de cette époque réussit à se libérer sexuellement. Certains films comme *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim , 1956) ou *Les amants* (Louis Malle, 1958) montrent un image „moderne" de la femme emancipée aux domaine de l'amour et du sexe, mais quand-même toujours vue et construite par des hommes.

Les images de la féminité dans les films de la Nouvelle Vague

Les films de la Nouvelle Vague se situent dans une ambivalence entre les structures traditionelles (masculines) et la tendance au renouveau morale et à l'emancipation. Ils établissent une nouvelle ésthétique filmique et portent de nouveaux sujets à l'écran. Cependant se pose la question s'ils réussissent également à instaurer une nouvelle perception des rôles sociaux.
Le cinéma de la Nouvelle Vague était un domaine réservé aux hommes. Il y avait quelques exceptions avant, comme *Le carosse d'or* (1953) de Jean Renoir ou *Lola Montès* (1955) de Max Ophüls qui montrent les femmes comme des sujets actifs du récit. Cependant, après cette période bouleversante de la guerre, des structures relativement misogynes et reconstituant un certain ordre des rôles sociaux ont été réetablies.
Bien que la société ait changé en faveur des femmes, elles n'avaient pas encore leur place de protagonistes créatives dans les processus artistiques. Aussi, le terme „cinéma d'auteur" en fait preuve et désigne une certaine exclusivité masculine. La construction des rôles sociaux s'est faite à partir d'une perspective masculine, qui fait penser au mythe de Pygmalion evoqué par Simone de Beauvoir. L'auteur masculin forme les personnages féminines à son goût.

Le nouveau protagoniste masculin des films de la Nouvelle Vague constitue une sorte d'antihéros avec des problèmes personnels et existentiels dans une société stable. C'est l'image de l'héros romantique, jeune, fragile et qui souffre (souvent à cause des femmes qui l'entourent). C'est un solitaire dans un monde qui a perdu ses valeurs collectives et qui aime les femmes, de préférence en dehors de l'institution du mariage. La fin (des films, mais aussi des héros masculins) est souvent tragique ou reste ouvert.

Si les auteurs de la Nouvelle Vague ont voulu filmer de façon réaliste, leurs films ne donnent pas de vision réaliste et exacte des femmes. Il y règne certes une relative liberté sexuelle, mais d'une manière générale, la vision des rôles féminins est marqué par la postion masculine et misogyne: objets, femmes fatales, vierges, épouses, prostituées ou la vertu personifiée.
La situation des femmes à l'écran était celle des années 1930, qu'il fallait modifier. Avec une nouvelle génération plus libérale, une nouvelle génération d'actrices, un changement des rôles féminins était devenu nécéssaire. *Et Dieu créa la femme* (1956) de Roger Vadim bouleversa le paysage cinématographique et influenca de manière perceptible toutes les productions cinématographiques ultérieures. Dans ce film, Brigitte Bardot vit une nouvelle liberté sexuelle. Le mythe Bardot et les représentations filmiques d'une nouvelle féminité ont pour autant un côté réaliste en ce qu'ils représentent les expériences vécues par toute une génération. Elle a représenté ses contemporaines, elle était leur reflet et leur objet d'identification.
Les femmes fières et modernes ont soudainement apparu dans le cinéma, mais ne réussissaient pas à coexister de manière harmonieuse avec les personnages masculins.
Les réalisateurs de la Nouvelle Vague introduisaient une nouvelle définition de l'amour et des relations interpersonnelles. Ont apparu au cinéma les relations amoureuses sans être associées aux valeurs de la fidélité ou de l'honnêteté.

Geneviève Sellier distingue deux formes de représentation des femmes dans la Nouvelle Vague. La première concrétise la jalousie des hommes à l'autonomie des femmes, la reniant en tant que sujet. Ainsi, les femmes sont montrées comme mystérieuses et fascinantes, toujours à l'origine et responsables de la chute du héros masculin. La deuxième

forme (moins répandue) situe la femme en tant que protagoniste du récit. Ainsi, le réalisateur prend le parti pris du „sociologue“, qui décrit l'altérité sociale et sexuelle de la femme.

Tirez sur le pianiste, François Truffaut, 1960

Pour son deuxième long-métrage *Tirez sur le pianiste* (1960), François Truffaut avait adapté (de façon assez libre) le roman noir de David Goodis *Down There*, publié en 1956. Il était fasciné par l'atmosphère et la mélancolie de ce roman et par son tragique antihéros. Charlie Koller/Édouard Saroyan (Charles Aznavour) représente une sorte d'artiste idéal selon les idées des auteurs de la Nouvelle Vague. Charlie Koller est le protagoniste du film, qui avait eu une autre vie comme pianiste de concert sous le pseudonyme d'Édouard Saroyan, mais qui a abandonné sa carrière suite au suicide de sa femme Thérésa (Nicole Berger) qui ne s'était pas remise d'une infidélité commise avec son imprésario. Koller gagne sa vie comme pianiste de bar. Il habite avec son petit frère dans un appartement; sa voisine est la prostituée Clarisse (Michèle Mercier). Un jour un des frères de Charlie, un voyou en fuite, vient le chercher en aide. Entretemps, il est tombé amoureux de la serveuse Léna (Marie Dubois), qui lui redonne la chaleur de l'amour. En même temps, cela entame la „chute du héros“: C'est à cause de Léna qu'il assassine le propriétaire du bar et qu'il doit se cacher chez ses frères, qui sont, quant à eux, recherchés par deux complices armés. Une fusillade entre les hommes éclate, Léna veut aider Charlie et tombe elle-même sous une balle.

Il y a trois femmes dans ce film qui tournent autour de Charlie/Édouard et marquent son déstin (au moins deux d'entre elles).
Premièrement il y a Thérésa, son épouse, qui est à l'origine de son malheur. Ils s'aiment, mais peu à peu Charlie devient méfiant. Enfin, Thérésa soulage sa conscience et admet d'avoir cédé aux avances de son imprésario, Lars Schmeel, pour faire avancer sa carrière. Mais elle ne peut plus supporter la culpabilité et se suicide. Par conséquent, Charlie n'a plus envie de poursuivre sa carrière professionnelle. Il est meurtri par la déception infligée par celle qu'il aimait. Il abandonne tout et commence une vie dans la clandestinité, la peur et la méfiance.

Deuxièmement il y a Clarisse, la prostituée d'à côté, qui représente pour Charlie une distraction bienvenue après le travail. Elle est la seule femme des trois qui ne le rend pas malheureux. Dans l'oeuvre général de François Truffaut, Clarisse a un statut à part parmi les prostituées; son profil psychologique est bien défini, sa présence à l'écran accompagné de dialogues.

Troisièmement il y a Léna, la femme parfaite pour Charlie. Grâce à elle, il renoue avec l'amour et les sentiments. Mais c'est aussi son personnage qui évoque chez Charlie des souvenirs à sa vie comme Édouard Saroyan – fait par un long flash-back – et qui le rend malheureux pour la deuxième fois dans sa vie. De nouveau c'est la femme qui est la cause pour la chute (sentimentale) du héros. Léna incarne ici une sorte de nouvelle féminité: elle est sûre d'elle, elle n'a pas peur et prend ce qu'elle veut. Avec son imperméable, son apparence physique ressemble à celle du protagoniste masculin, ce qui évoque une force de caractère (presque masculine).
Pourquoi Léna doit-elle mourir à la fin? On peut trouver l'explication dans une certaine angoisse masculine, car sa mort n'a pas de raison logique dans le récit. Prenant en compte les théories féministes du cinéma, Léna doit mourir parce que son comportement l'a trop rapproché de la position sociale masculine. Elle est devenue une menace pour l'univers masculin.

Par ailleurs, *Tirez sur le pianiste* comporte en soi de différentes méthodes de construction de la féminité à travers un regard masculin. La méthode la plus frappante pour désamorcer la menace féminine et celle du fétichisme. Chez Truffaut ce fétichisme se concentre sur les jambes des femmes, qu'il met en scène très particulièrement, les montrant comme des objets érotiques, attirant l'attention et le désir des hommes. Par ailleurs, la façon de laquelle il montre les femmes et les parties fétichisées de leurs corps, sont l'expression d'un regard masculin. La caméra devient l'oeil des personnages masculins.

A bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960

A bout de souffle était le premier long-métrage réalisé par Jean-Luc Godard. Le scénario, qui a été proposé par François Truffaut et un peu modifié par Godard, a ses originies dans

un fait divers qui décrivait l'histoire d'un cambrioleur de voitures. Le protagoniste du récit est Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), qui vole une voiture au sud de la France et assassine un policier en route pour Paris. Là, il cherche des copains qui lui doivent de l'argent et il tente de persuader l'étudiante américaine Patricia Franchini (Jean Seberg) de l'accompagner en Italie. Mais celle-ci le dénonce et à la fin la police tue Michel.
Le personnage de Michel représente un jeune homme oscillant entre la mysogynie et les sentiments d'amour pour Patricia. Il la fétichise par ses regards sur les parties de son corps, des regards qui sont suivis par la caméra et soutenus par des énonciations de Michel. Patricia, quant à elle, est une femme indépendante qui est constante dans la poursuite de ses buts professionnels de future journaliste. En même temps, Godard montre un personnage féminin qui n'est pas encore sûr ni de sa place dans la société ni de celle dans ses relations amoureuses, ce qui se perçoit à travers les dialogues entre Patricia et les hommes qui l'entourent, surtout Michel. Une fois elle dit qu'elle aime Michel, une autre fois elle n'en est plus sûre et admet même-l'avoir dénoncé pour se prouver qu'elle n'est pas être amoureuse de lui.

Pendant tout le film, Godard accorde des traits masculins au personnage féminin principal. Il la virilise visuellement à l'aide des gestes et des choses typiques qui caractérisent Michel. Le plus frappant entre ces éléments est le geste de Michel, emprunté à Humphrey Bogart, et enfin adopté par Patricia après la mort de Michel. Ainsi, Patricia est présentée comme la „gagnante" du film, ayant imposé son autonomie.

En outre, *A bout de souffle* transmet ses constructions de féminité par différents dialogues, qui évoquent la situation actuelle des femmes dans la société des années 1950/1960. La libération sexuelle est déjà en discussion, mais la loi ne permet pas encore aux femmes d'utiliser des moyens de contraception et d'avorter. Dans une scène – l'interview avec l'écrivain Parvulesco (Jean-Pierre Melville) – les mutations de la position sociale des femmes sont abordées très concrètement et positionnent les femmes dans une ambivalence entre l'indépendance croissante et les structures patriarcales toujours existantes.

Le film finit avec la culmination dramatique d'un climax qui se construit durant tout le film. Le policier à côté de Patricia repète la phrase de Michel, d'après laquelle elle serait

une dégueulasse. Elle ne connaît pas ce mot et désamorce ainsi de nouveau l'offense qui lui est adressée, dans la mesure où elle ne la comprend pas.

Godard nous présente ici une image de femmes qui, enchâssé dans un milieu toujours misogyne et assez patriarcal, a des traits novateurs et évoque des thématiques émancipatrices.

Conclusion

Tirez sur le pianiste et *A bout de souffle* présentent des positions des réalisateurs qui correspondent à la teneur de leur temps. Les jeunes cinéastes ont réussi à établir une nouvelle esthétique au cinéma et à couper les ponts avec la „Tradition de la Qualité". Des traits novateurs concernant la représentation des rôles sociaux sont à percevoir, mais il y a quand même encore des structures patriarcales et souvent misogynes, ancrées dans la société à depuis des siècles. Chez Truffaut, les femmes rendant le héros malheureux doivent mourir, tandis que Godard donne la mort à l'héros masculin et laisse survivre l'indépendante Patricia. Toutefois, elle vit dans un environnement social qui est marqué par des traits et caractéristiques misogynes et qui ne donne pas (encore) l'impression de comprendre les ambitions des femmes qui est celle d'atteindre une égalité entre les sexes.

10. Quellenverzeichnis

Bibliographie:

Albera, François [et.al.], *Jean-Luc Godard*, Reihe Film 19, Hanser, München/Wien 1979

Albistur, Maïté, Armogathe, Daniel, *Histoire du féminisme français: du moyen âge à nos jours*, Éds. des Femmes, Paris 1977

Audé, Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles, Situation de femmes dans le cinéma français 1956 – 1979*, L'Age d'Homme, Lausanne 1981

Azoury, Philippe, „Dubois Marie", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 144 – 145

Baecque, Antoine de, „Fétichisme", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 170 – 171

Baecque, Antoine de, „Tirez sur le pianiste", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 378 – 380

Bard, Christine, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*, Colin, Paris 2001

Bassan, Raphaël, „Godard", in: Passek, Jean-Loup [Hsg.], *Dictionnaire du cinéma*, A-K, Band 1, Larousse, Paris 1995, S. 946 – 948

Bazin, André, „De la politique des auteurs", 1957, in: *Cahiers du cinéma*, N°70, S. 2 – 11

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxiéme Sexe: Tome II, L'Expérience vécue*, Éd. Gallimard, Paris 1962

Bobek, Caroline, *Von Hitchcock zu Truffaut: Wie haben Sie das gemacht?, Originalität und Einfluss im Auteurkonzept untersucht anhand des intertextuell-auteuristischen Vergleichs von François Truffaut mit Alfred Hitchcock*, Diplomarbeit, Wien 2007

Brunsdon, Charlotte, „Un sujet d'actualité pour les années 70", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 59 – 64

Buet, Jackie, „Les femmes et l'image", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 11 – 13

Burch, Noël, Sellier, Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Vrin, Paris 2009

Chomsky, Noam, *Aspekte der Syntax-Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970

Cranny-Francis, Anne [et.al.], *Gender studies, Terms and debates*, Palgrave Macmillan, Basingstoke [u.a.] 2003

Crisp, Colin, *The Classic French Cinema, 1930 – 1960*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1993

Duchen, Claire, *Women's rights and women's lives in France 1944 – 1968*, Routledge, London [u.a.] 1994

Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Colin, Paris 2010

Freybourg, Anne Marie, *Film und Autor, Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*, Dissertation, Hamburg 1993

Friedberg, Anne, „Les femmes hors de l'histoire (du cinéma)", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 100 – 105

Frodon, Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français, De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, Paris 1995

Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1950 – 1984*, Band 1, Cahiers du Cinéma, Paris 1998

Guigue, Arnaud, „Aznavour Charles", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 42 – 44

Guigue, Arnaud, „C'est ma mère… m'sieur… Elle est morte!", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 82 – 83

Guigue, Arnaud, „Les jambes des femmes sont des compas", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 242 –243

Guigue, Arnaud, „Prostituées", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 321 – 323

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Metzler, Stuttgart [u.a.] 1996

Hughes, Alex, Williams, James S. [Hsg.], *Gender and French cinema*, Berg, Oxford [u.a.] 2001

Humm, Maggie, *Feminism and Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997

Ingram, Robert, Duncan, Paul [Hsg.], *François Truffaut, Filmautor 1932 – 1984*, Taschen, Hong Kong [u.a.] 2008

Johnston, Claire, „Women's Cinema as Counter-Cinema", in: Kaplan, E. Ann [Hrsg.], *Feminism and Film*, Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press, Oxford 2004, S. 22 – 33

Kaplan, E. Ann [Hrsg.], *Feminism and Film*, Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press, Oxford 2004

Kaplan, E. Ann, „Is the gaze male?", in: Kaplan, E. Ann [Hrsg.], *Feminism and Film*, Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press, Oxford 2004, S. 119 – 138.

Kuhn, Annette, „Hollywood et les nouveaux *women's films*", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 53 – 58

Lux, Claudia, *Die Abkehr vom traditionellen Kino on den Filmen der Nouvelle Vague, Unter Berücksichtigung der Darstellung der Frau*, Coppi-Verlag, Coppengrave 1995

Marie, Michel, *Comprendre Godard, Travelling avant sur* A bout de souffle *et* Le Mépris, Colin, Paris 2006

Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, Une école artistique*, Nathan, Paris 2000

Mossuz-Lavau, Jeanine, „The Politics of Reproduction", in: Célestin, Roger [Hsg.], *Beyond French feminisms: debates on women, politics, and culture in France, 1981 – 2001*, Palgrave, New York [u.a.] 2003, S. 77 – 86

Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in : Kaplan, E. Ann [Hrsg.], *Feminism and Film*, Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press, Oxford 2004, S. 34 – 47

Neuhoff, Eric, „Les femmes sont magiques", in: Baecque, Antoine de [Hsg.], *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, S. 164 – 166

Neupert, Richard, *A history oft he French New Wave cinema*, Univ. of Wisconsin Press, Madison, Wis [u.a.] 2007

Penley, Constance, „Féminisme, théorie du cinéma et machine célibataire", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 29 – 33

Reichart, Manuela, „Es ging fast immer um die Liebe, Masculin-Féminin in der Nouvelle Vague", in: Grob, Norbert [Hsg.], *Nouvelle Vague*, Bender, Mainz 2006, S. 106 – 115

Reynaud, Bérénice, „L'ombre d'un doute", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 15 – 16

Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993

Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette, „Contre-champs", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 8 – 10

Sellier, Geneviève, „Gender, Modernism and Mass Culture in the New Wave", in: Hughes, Alex, Williams, James S. [Hsg.], *Gender and French cinema*, Berg, Oxford [u.a.] 2001, S. 125 – 137

Stam, Robert, *François Truffaut and friends, modernisms, sexuality, and film adaptation*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick, N. J. [u.a.] 2006

Truffaut, François, „Une certaine tendance du cinéma français", in: *Cahiers du cinéma*, N°31, 1954, S. 15 – 29

Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Flammarion, Paris 2008

Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, Heyne, München 1995

Vincendeau, Ginette, „A l'assaut de la forteresse", in: Reynaud, Bérénice, Vincendeau, Ginette [Hrsg.], *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Corlet, Condé sur Noireau 1993, S. 97 – 99

Zajtay, Imre, *Beiträge zur Rechtsvergleichung, Ausgewählte Schriften*, Materialien zum ausländischen und internationalen Privatrecht, N° 25, Mohr, Tübingen 1976

Zimbelius, Michaela, *Filmtechniken und Geschlechterkonstruktionen im Narrativkino, unter besonderer Berücksichtigung von Ton und Kamera*, Diplomarbeit, Wien 2004

Internetquellen:

Mulvey, Laura, *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun*: http://afc-theliterature.blogspot.co.at/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html, [24.06.2012]

Sellier, Geneviève, „Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague", in: *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 10/1999: http://clio.revues.org/265, [10.01.2013]

Auszug aus der Verfassung vom 27. Oktober 1946:
http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp, [10.01.2013]

Bechdel-Test: bechdeltest.com, [14.06.2012]

Daten zu Jean-Luc Godard: http://www.imdb.com/name/nm0000419/, [17.01.2013]

Filmdaten zu *A bout de souffle*: http://www.imdb.com/title/tt0053472/, [29.01.2013]

Filmdaten zu *Tirez sur le pianiste*: http://www.imdb.com/title/tt0054389/, [29.01.2013]

Filmographie:

Godard, Jean-Luc, *A bout de souffle*, Frankreich 1960

Truffaut, François, *Tirez sur le pianiste*, Frankreich 1960

Abbildungen :

Abbildung 1 : http://vagendamag.blogspot.co.at/2012/02/bechdel-test.html, [23.07.2012]

Abbildungen 2 – 30 : Screenshots aus *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960

Abbildungen 31 – 65 : Screenshots aus *A bout de souffle*, Jean-Luc Godard 1960

11. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 24

Screenshots aus ***Tirez sur le pianiste***

Abbildung 2 : Zwei Männer in der Tanzdiele 77
Abbildung 3 : Ein anonymes Paar Frauenbeine 77
Abbildung 4: Clarrise wechsel ihre Schuhe 77
Abbildung 5 77
Abbildung 6: Charlie geht hinter Léna die Treppen hinauf 77
Abbildung 7: Charlie betrachtet Lénas Beine 77
Abbildung 8 78
Abbildung 9 78
Abbildung 10 78
Abbildung 11 79
Abbildung 12 79
Abbildung 13 : Léna und Charlie im nächtlichen Paris 80
Abbildung 14: Léna wird auf der Lichtung erblickt 83
Abbildung 15: Es kommt zu einem Schusswechsel 83
Abbildung 16: Léna läuft zu Charlie 83
Abbildung 17: Léna sinkt erschossen in den Schnee 83
Abbildung 18: Édouard und Thérésa Saroyan 83
Abbildung 19: 1. Einstellung 88
Abbildung 20 : 2. Einstellung 88
Abbildung 21 : 6. Einstellung 88
Abbildung 22 : 8. Einstellung 88
Abbildung 23 : 9. Einstellung 89
Abbildung 24 : 10. Einstellung 89
Abbildung 25: 13. Einstellung 89
Abbildung 26: 13. Einstellung 89
Abbildung 27 : 14. Einstellung 89
Abbildung 28 : 15. Einstellung 89

Abbildung 29 : 16. Einstellung 89
Abbildung 30: 17. Einstellung 89

Screenshots aus ***A bout de souffle***

Abbildung 31 : Patricia und Michel 96
Abbildung 32 102
Abbildung 33 102
Abbildung 34 103
Abbildung 35 103
Abbildung 36 103
Abbildung 37 103
Abbildung 38 104
Abbildung 39 104
Abbildung 40 104
Abbildung 41 104
Abbildung 42 105
Abbildung 43 105
Abbildung 44 106
Abbildung 45 106
Abbildung 46 107
Abbildung 47 107
Abbildung 48: 1. Einstellung 113
Abbildung 49: 2. Einstellung 113
Abbildung 50: 3. Einstellung 113
Abbildung 51: 4. Einstellung 113
Abbildung 52: 5. Einstellung 113
Abbildung 53: 6. Einstellung 113
Abbildung 54: 7. Einstellung 114
Abbildung 55: 8. Einstellung 114
Abbildung 56: 9. Einstellung 114
Abbildung 57: 10. Einstellung 114
Abbildung 58: 11. Einstellung 114

Abbildung 59: 12. Einstellung 114
Abbildung 60: 13. Einstellung 115
Abbildung 61: 14. Einstellung 115
Abbildung 62: 15. Einstellung 115
Abbildung 63: 16. Einstellung 115
Abbildung 64: 17. Einstellung 115
Abbildung 65: 18. Einstellung 115

12. Anhang

12.1. Filmdaten von *Tirez sur le pianiste*[274] und *A bout de souffle*[275]

	Tirez sur le pianiste	**A bout de souffle**
Deutscher Titel	Schießen Sie auf den Pianisten	Außer Atem
Englischer Titel	Shoot the Piano Player	Breathless
Land	Frankreich	Frankreich
Genre	Kriminalfilm, Drama, Thriller	Kriminalfilm, Drama
Regie	François Truffaut	Jean-Luc Godard
Drehbuch	François Truffaut, Marcel Moussy, David Goodis (Romanvorlage)	Jean-Luc Godard François Truffaut
Produktion	Pierre Braunberger	Georges de Beauregard
Kamera	Raoul Coutard	Raoul Coutard
Musik	Georges Delerue	Martial Solal
Besetzung	Charles Aznavour (Charlie Koller/ Édouard Saroyan) Marie Dubois (Léna) Nicole Berger (Thérésa Saroyan) Michèle Mercier (Clarisse) Serge Davri (Plyne) Albert Rémy (Chico Saroyan)	Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard) Jean Seberg (Patricia Franchini) Daniel Boulanger (Inspector Vital) Henri-Jacques Huet (Antonio Berrutti)
Länge	92 Minuten	90 Minuten
Erscheinung	25. November 1960 (Frankreich)	16. März 1960 (Frankreich)

[274] Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0054389/, [29.01.2013]
[275] Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0053472/, [29.01.2013]

13. Abstract

Die französische Nouvelle Vague ist ein Abschnitt der Filmgeschichte, der sich in einer von gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten Zeit situiert. Einen dieser Umbrüche stellt die wachsende Emanzipation der Frauen dar, die auch im zeitgenössischen Kino thematisiert wurde. Zwei bedeutende Werke der Nouvelle Vague stellen *Tirez sur le pianiste* (1960) von François Truffaut und *A bout de souffle* (1960) von Jean-Luc Godard dar, die im Zuge dieser Arbeit auf ihre Konstruktion der Frauenbilder hin untersucht werden. Die Analysen der beiden Filme bauen sich auf der Grundlage der feministischen Filmtheorien, mit einem Fokus auf Untersuchungen der Blicksituationen und psychoanalytischen Ansätzen, auf. Es zeigt sich, dass trotz einer gewissen Neuorientierung der weiblichen Rollen hauptsächlich der männliche Blick auf die Ereignisse und auch auf die Figuren der Frauen transportiert wird. Somit positionieren sich die Filme der Nouvelle Vague in einer Ambivalenz zwischen patriarchalen Strukturen und emanzipatorischen Tendenzen, die auf filmtechnisch innovative Art und Weise umgesetzt wird.

LEBENSLAUF

Name	**Reuss Magdalena**
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsort	Oberösterreich, Linz

Arbeitserfahrung

08/2012 – 11/2012	**ARTE G.E.I.E.**, Straßburg Praktikum in der Presseabteilung, Assistenz der Pressereferentin für ARTE-Dokumentarfilme
03/2012 – 07/2012	**Universität Wien, Institut für Romanistik** Leitung des Tutoriums begleitend zur medienwissenschaftlichen Einführungsvorlesung/Französisch
Seit 09/2011	**www.mokant.at** Mitarbeit als Kultur-Redakteurin des Online-Jugendmagazins
01/2011 – 04/2011	**„Festival du Film Francophone 2011“**, Wien Mitarbeit bei der Organisation der Kurzfilmnacht des französischen Filmfestivals
Seit 03/2010	**www.movienerd.de** Mitarbeit als Redakteurin des Online-Filmmagazins
Seit 04/2009	**Reed Messe Wien GmbH** Messehostess
09/2008 – 02/2009	**Österreichischer Kunst- und Kulturverlag** Praktikum
07/2005	**Au-Pair** Kinderbetreuung in Frankreich, Bordeaux

Schul-/ Berufsbildung	
2006 – 2013	Diplomstudium an der **Universität Wien, Institut für Romanistik** **Französisch** **Italienisch** (als 2. romanische Sprache und freies Wahlfach) **Kunstgeschichte** (als freies Wahlfach)
1998 – 2006	**Neusprachliches Gymnasium der Kreuzschwestern Linz**
1994 – 1998	**Volksschule der Kreuzschwestern Linz**
Sprachliche Kompetenzen	Deutsch (Muttersprache), Französisch, Englisch, Italienisch, Latein
	Wien, Jänner 2013