



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Kammerspielästhetik als Spiegel bürgerlicher Moral“

Patrice Chéreaus Filme „Intimacy“ und „Gabrielle“

Verfasserin
Helga Lazar

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film-, und Medienwissenschaft
Ao.Univ.-Prof.Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS	Seite
1. Einleitung	1
2. Das Kammerspiel als Spiegel bürgerlicher Moral	5
2.1. Historische Begriffsbestimmung	5
2.2. Ästhetik des Kammerspiels	9
2.3. Bürgerliche Geschlechterverhältnisse	18
3. Ein Regisseur und seine Vision	24
3.1 Literatur als Vorlage	26
3.2 Beziehungen im 3. Jahrtausend: „Intimacy“	29
3.3 Unverständnis zwischen den Geschlechtern: „Gabrielle“	33
4. „Intimacy“	36
4.1 Ein neues Kino der Körper	38
4.2 Eine pornographische Beziehung?	41
4.3 Körper in Nahaufnahmen	47
5. „Gabrielle“	54
5.1 Lebenslüge	57
5.2 Stil-Brüche	61
5.3 Ton- und Stummfilm	67
6. Der Körper: Im Zentrum der Begierde	72
6.1 Intimacy: Sex als Hilferuf	76
6.2 Gabrielle: Ein nüchterner Vertrag	80
7. Die Seele: Ausnahmezustand	84
7.1 Ausdruck innerer Zustände	86
7.2 Auf der Suche nach den wahren Gefühlen	91
7.3 Bohemiens und Bourgeois	94

8. Patrice Chéreau und die Kammerspielästhetik	98
8.1 Bürgerliches Korsett	98
8.2 Schonungsloser Blick	103
9. Zusammenfassung	108
10. Bibliographie	110
10.1 Literatur	110
10.2 Quellen aus dem Internet	116
10.3 Artikel in Zeitschriften	118
10.4 Radio- und TV-Sendungen	120
10.5 Filme	121
Abstract	123
Lebenslauf	124

1. EINLEITUNG

Im Abstand von 6 Jahren hat der Regisseur Patrice Chéreau zwei Filme gedreht, die auf den ersten Blick nicht viel gemeinsam haben. Fast hundert Jahre liegen zwischen den beiden Handlungen. „Intimacy“ (1999) ist ein Farbfilm, die Protagonisten sprechen wenig und man sieht sie hauptsächlich beim Geschlechtsverkehr. Schauplatz ist London knapp vor der Jahrtausendwende.

„Gabrielle“ (2005) ist schwarz-weiß gedreht und besteht fast nur aus Dialog. Hier wird jegliche körperliche Beziehung zwischen den Figuren vermieden. Der Film spielt im großbürgerlichen Paris 1912.

Doch beide Paare sind von Einsamkeit umschlossen - das ist beim Betrachten der Filme stark spürbar. Der Regisseur hat sowohl „Intimacy“ als auch „Gabrielle“ in „Kammerspielästhetik“ verpackt. Ob im hektischen London der Jahrtausendwende in einem Untermietzimmer oder im kalten Ambiente eines herrschaftlichen Hauses in Paris hundert Jahre davor: es sehnen sich beide Paare nach Nähe.

Patrice Chéreau hat bei beiden Filmen auf Literaturvorlagen zurückgegriffen: „Intimacy“ besteht aus Kurzgeschichten des britischen Autors Hanif Kureishi. Diese wurden von Chéreau in eine Geschichte zusammengeführt. Sie spielt in London: ein Mann und eine Frau treffen sich einmal wöchentlich, um Sex zu haben - anonym und ohne Verbindlichkeiten. Ihre Beziehung scheint nur körperliche Intimität zuzulassen.

„Gabrielle“ ist die Adaption der Novelle „Die Rückkehr“ von Joseph Conrad. Im Paris von 1912 lebt ein großbürgerliches Paar in einem System aus Zwängen und Regeln. Die Ehefrau will ihren Mann verlassen, verfasst einen Brief und kehrt doch wieder zu ihm zurück.

Für den Ehemann bricht trotz ihrer Rückkehr seine Welt zusammen und er sieht sich außerstande die bürgerliche Fassade aufrechtzuerhalten.

Zwei Paare – entfremdet das eine, ein Fremdes das andere – und dazwischen mehr als 100 Jahre. In beiden Filmen spielt Intimität eine große Rolle – körperliche und seelische. Und alle Protagonisten wollen die starren Konventionen hinter sich lassen, die das gesellschaftliche Umfeld in der jeweiligen Zeit für sie zur Verfügung hat.

Doch was bedeutet Bürgerlichkeit jetzt – im 3. Jahrtausend? Was hat sie 100 Jahre früher bedeutet? Wie haben sich die Parameter dafür verändert? Haben sie sich verändert? Warum ist der Film „Intimacy“ trotz seiner freizügigen Sexszenen ein Spiegel bürgerlicher Moral?

Die Literaturvorlagen zeigen jeweils die Perspektive des Mannes. Chéreau hat jedoch bei seinen Verfilmungen den Schwerpunkt auf die Frauen gelegt. Sie sind es auch, die aus ihren Beziehungen ausbrechen. Zurück bleiben beide Male ein höchst verunsicherter Mann, der sein Leben in Frage stellt. Und eine Frau, die nach ihrem versuchten Ausbruch wieder in die vorgezeichneten Bahnen des bürgerlichen Ehelebens zurückkehrt.

Der Regisseur hat die genannten Filme in unterschiedlichen Milieus gedreht. „Intimacy“ wurde von einigen Kritikern als pornographisch bezeichnet. Ungeschönt wird hier der Geschlechtsakt eines Mannes und einer Frau gezeigt, und zwar bis zum Ende und nicht vorher abgeblendet.

Fünf Jahre später zeigt „Gabrielle“ eine gefühlskalte Welt in einer gesellschaftlich opulenten Epoche. Wie in einem Theaterstück agiert hier das Ehepaar Jean und Gabrielle. Jahrelang blieben Gefühle unausgesprochen, jetzt liefert es sich in schwarz-weiß eine brutale Verbal-Schlacht.

„Intimacy“ hat den Anschein, „antibürgerlich“ zu sein: Ort und Handlung haben bohemienartige Züge, doch die offen gezeigten Sexszenen täuschen - auch sie sind ein Spiegel bürgerlicher Moral. Für Chéreau ist nicht Sex das Wichtigste in diesem Film, das sagt auch schon der Titel. Er wollte Intimität zeigen.

Beide Filme kreisen immer wieder um die Balance von Nähe und Distanz. Bürgerlichkeit und Intimität sind in beiden besprochenen Filmen Schlüsselbegriffe. Patrice Chéreau, der bereits viele Theaterstücke und Opern inszeniert hat, hat für „Intimacy“ und „Gabrielle“ ein kammerspielartiges Ambiente gewählt.

Warum eignet sich gerade Kammerspielästhetik so gut als Rahmenbedingung für unerfüllte Sehnsüchte?

Bereits August Strindberg hat im Vorwort seines Stückes „Fräulein Julie“ (1888) für eine neue, intime Theaterästhetik plädiert.¹ Seelenregungen sollten durch eine andere Lichttechnik, Bühnenarchitektur und Schauspielkunst (er forderte auch ein anderes Augenspiel) adäquater dargestellt werden.

Die Suche nach der „Intimität“ in der Kunst fand zu einem Zeitpunkt statt, in dem die unpersönlichen Strukturen der Gesellschaft bereits sichtbar wurden. Als Ausgleich zur Ökonomisierung großer Bereiche des Lebens, kam dem Bereich der Liebe und Gefühlen, die politisch belanglos waren, größere Bedeutung zu. Die häusliche Welt des Bürgertums kapselte sich von der Außenwelt ab, es kam zu einer Wende nach innen.

¹ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 57-72.

Der Begriff „Intimität“ hat sich in den letzten 100 Jahren stark gewandelt. War er eine Zeitlang sogar ein Synonym für Sexualität, ist mit „Intimität“ inzwischen der innerste persönliche Bereich gemeint, und wird in Beziehung zu anderen als Nähe, Zuwendung und „richtige“ Liebe verstanden. Sexualität wird Intimität oft gegenübergestellt und mit einer „puren“ Körperlichkeit als nicht vereinbar gesehen.²

Ich möchte anhand der beiden Filme von Patrice Chéreau zeigen, dass sich die Moralvorstellungen in Beziehungen zwar geändert haben, es sich dabei trotzdem um bürgerliche Werte handelt. Auch wenn sich ein Liebespaar in London Anfang des 21. Jahrhunderts an andere Codes zu halten hat, wie eines Ende des 19. Jahrhunderts.

² Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 8.

2. DAS KAMMERSPIEL ALS SPIEGEL BÜRGERLICHER MORAL

2.1 Historische Begriffsbestimmung

Unter Kammerspiel versteht man ein Schauspiel in einem kleinen, intimen Rahmen. Die Bühne ist einfach, ohne großen Dekorationsaufwand, es agieren nur wenig Schauspieler auf der Bühne. Diese neue Form des Theaters – neu in architektonischer, dramaturgischer und schauspielerischer Hinsicht – wurde um die Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhunderts entwickelt.

Der Begriff „Kammerspiele“ kann auch eine Bezeichnung für kleinere Theatergebäude sein, die oft als Alternative zu großen Bühnen gesehen werden.³

In den deutschen Sprachraum wurde der Begriff Kammerspiel durch Max Reinhardt eingeführt. Als Direktor des Deutschen Theaters in Berlin eröffnete er zusätzlich zum „großen Haus“ 1906 die Kammerspiele. Ein kleineres Theater sollte den direkten Kontakt zwischen Bühne und Publikum ermöglichen, aber auch verhindern, dass zu viele Zugeständnisse an den Massengeschmack gemacht werden mussten. Er wollte so die damalige Moderne zugänglicher machen.

Eine kleine Form sollte auch bei den Stücken vorherrschen: Verzicht auf äußere Handlung und große Besetzung. An Stelle einer naturalistischen Bühnenausstattung treten einfache, symbolhafte Bühnenrequisiten. Auch mit den Schauspielern – weniger in der Zahl aber dafür in gleichwertigen Rollen - wurde eine neue Art der Darstellung entwickelt, das Spiel sollte ohne Effekte und in seiner Wirkung eher andeutend sein.

³ Brauneck, M.; Schneilin, G. (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Reinbek bei Hamburg 1986, Seite 434.

Dabei bezog sich Max Reinhardt auf die im intimen Rahmen spielenden Dramen von Henrik Ibsen oder August Strindberg. Inhaltlich lag der Schwerpunkt auf Familien- und Beziehungsproblemen in Abhängigkeit der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse.

Auch die Filmästhetik der 1920-er Jahre übernahm die Kriterien des Kammerspiels. Zur Zeit der Weimarer Republik wurde im Genre Kammerspielfilm häufig das Innenleben der Figuren, ihre Leidenschaften und Sehnsüchte abgebildet. Im Gegensatz zum Stummfilm, der eine expressionistische Darstellungskunst verlangte, verzichteten die Schauspieler beim Kammerspielfilm auf Pathos. Die Regisseure dieser Zeit (u.a. Siegfried Kracauer, Friedrich Wilhelm Murnau) arbeiteten dabei mit halbnahen und nahen Einstellungen. Kracauer sprach in diesem Zusammenhang vom Triebfilm.⁴

Die Betrachtung des Seelischen ist eine auffallende Erscheinung am Ende des 19. Jahrhunderts und bleibt nicht nur auf den Bereich der Künste oder des Theaters beschränkt. Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Marianne Streisand beschreibt in ihrer Habilitation „Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater um 1900“ die Wende 19./20. Jahrhundert als Schwellenmoment:

„Hier wurde der Begriff „Intimität“/„intim“ sowohl zum Faktor als auch zum Indikator einer übergeordneten kulturgeschichtlichen Bewegung. [...] Der künstlerisch-ästhetische Intimitätsdiskurs durchzog alle Künste im Kontext der „Moderne“, hatte sein Zentrum aber im Bereich der Dramatik und des Theaters.⁵

⁴ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1974.

⁵ Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 12.

An der unterschiedlichen Definition des Begriffs „Intimität“ auch in zeitgenössischen Fremdwörterlexika kann man den Bedeutungswandel dieses Wortes im Lauf der Jahrzehnte erkennen. Folgende Begriffsdefinitionen für das Wort „Intimität“ werden im Duden-Fremdwörterbuch angeführt:

(ohne Plural)

a) vertrautes, intimes Verhältnis; Vertrautheit;

b) Vertraulichkeit; vertrauliche Angelegenheit;

(meist Plural) sexuelle, erotische Handlung, Berührung, Äußerung;

(ohne Plural) gemütliche, intime Atmosphäre;

(ohne Plural) = Intimsphäre.⁶

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wird Intimität als seelischer Raum gesehen, in den man sich zurückziehen kann. Es ist eine Phase, in der sich die Menschen als „kernlos“ empfinden.

Die Beziehungen innerhalb der bürgerlichen Familie sind durch Förmlichkeit und Regeln geprägt. Die Herrschaft der Vernunft, wirtschaftliche und gesellschaftliche Rücksichten im Beruf und das Gebot des Taktes führten dazu, dass man seine inneren Regungen unter Kontrolle hielt. In der häuslichen Welt grenzte man sich gegen die politischen Ereignisse ab, nach innen gegen Gefühl und Leidenschaft. Viele leiden an der Seelenlosigkeit der Konvention und suchen intime, persönliche Beziehungen. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen Mensch und Stand.⁷

Und so gibt es in diesem Zeitraum über die Theaterkunst und Literatur hinaus noch ein anderes Suchsystem für das „Intime“: denn gleichzeitig mit dem Diskurs und Projekt einer „intimen“ Ästhetik entstand die Psychoanalyse und die Traumdeutung.

⁶ Duden: Das Fremdwörterbuch. Band 5 Dudenverlag: Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: 1990, Seite 360.

⁷ Pikulik, Lothar: Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1984.

Um das Innerste von psychischen Befindlichkeiten zu beschreiben bedurfte es neuer sprachlicher Codes. Beschreibungen für das – später berühmt gewordene - Unterbewusste gab es noch nicht. Heute gängiges Denken und Vokabular vieler Menschen waren Ende des 19. Jahrhundert noch nicht allgemeines Gedankengut und öffentlich über die Seele zu reden nicht üblich.

Der Begriff „Seele“ ist nur in Bildern und Metaphern zu beschreiben und so entstanden am Beginn der literarischen Moderne eine neue „intime“ Sprache, Sprech- und Spielweise. Es herrschte Skepsis gegenüber den allgemein gebrauchten Sprachstrukturen – im Alltag und am Theater. „Intimität“ hat einen kulturgeschichtlich wichtigen Zeitraum der Moderne besetzt und eine kunsttheoretische Kategorie mitgeprägt.⁸

Auf dem Theater wie in der Therapie regierte von nun an das „Familiendrama“. Inhaltlich ging es zwar nicht in jedem Fall um die Familie, jedoch war das Hauptaugenmerk auf das Private und Persönliche gerichtet.

⁸ Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 193.

2.2 Ästhetik des Kammerspiels

Der Hang zur Innerlichkeit im Theater und in der Therapie war um 1890 in allen avantgardistischen Stilrichtungen dieser Zeit wie Naturalismus, Décadence, Fin de Siècle, Neoromantik, Impressionismus, Symbolismus anzutreffen. Das Bedürfnis nach Selbstbeobachtung, die Beschäftigung mit dem Psychologischen, diese Wende nach innen wurde als Zeitgeist verstanden.

Das galt auch für die verschiedenen, sich als „modern“ begreifenden Stilrichtungen der Theaterkunst um 1890. Auf dem Theater ging es darum, dem neu zu entdeckenden seelischen „Unaussprechlichen“ zu Sprache zu verhelfen, es „öffentlich“ zu machen. Auch der Begriff „Nervenkunst“ und Studien zur Hysterie fanden zu diesem Zeitpunkt statt. Das Drama musste neue Wege sowohl in der Sprach- als auch in der Schauspielgestaltung gehen.⁹

So zeigt sich in „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthal (inszeniert von Max Reinhardt) die Figur der Elektra als archaische und moderne Gestalt. Sie entspricht dem Bild der hysterischen Frau, mit dem sich die Generation der Jahrhundertwende beschäftigte. Hofmannsthal soll sich über den Befund in den „Studien über Hysterie“ von Freud informiert haben. Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt hat in ihrer Rolle die pathologischen Züge betont und ihre laszive und geheimnisvolle Darstellung erschien dem Publikum als Inbegriff einer neuen Ausdrucksweise, die jeder naturalistischen Direktheit den Kampf ansagte.¹⁰

Die Wurzeln des Kammerspiels reichen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. In dieser Zeit entstanden psychologische Alltagsdramen, welche mit einer feineren mimischen Kunst der Schauspieler verknüpft waren.

⁹ Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 199.

¹⁰ <http://www.amazon.de/Sturm-Elektra-Briefe-Gertrud-Eysoldt/dp/3701710120>
Zugriff am 22.11.2009.

Diese Entwicklung fand abseits der konventionellen Bühnen in Paris statt und führte 1887 auch zur Gründung des „théâtre libre“ von André Antoine, das sich dann später August Strindberg als Vorbild für sein „intimes Theater“ nahm. Da im Mittelpunkt dieser Theaterstücke Familienprobleme in Abhängigkeit von gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen standen, nutzte man zur Darstellung hauptsächlich Interieurszenen.

Mit der Eröffnung der Kammerspiele (1906) in Berlin wurde die in der Gesellschaft virulente Stimmung der Nervenkunst auf den Raum und die Innenarchitektur übertragen. Max Reinhardt bezeichnete diese Spielstätte als „Stätte der Kultur der Gefühle“.¹¹

Reinhardt inszenierte sein Projekt einer „intimen Ästhetik“ als Gesamtkunstwerk. Alle künstlerischen Prozesse einer Aufführung wurden dieser Ästhetik unterstellt.

In dieser Zeit wurden hauptsächlich die frühen „naturalistischen“ Familiendramen aufgeführt (Ibsen, Strindberg, Hauptmann). Die dramatischen Figuren suchten die Gründe für ihre unglückliche Existenz nicht mehr außen - im politischen und gesellschaftlichen Umfeld, sondern in ihren eigenen charakterlichen Anlagen.

Die Figuren begannen ihre Gefühle und psychischen Zustände zu beobachten und sich selbst zu analysieren, obgleich bei den naturalistischen Dramen das Milieu und die Vererbung von Bedeutung sind.

Der amerikanische Soziologe Richard Sennett schreibt in seinem Buch „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“:

¹¹ Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 329.

„Jedem einzelnen war „das eigene Selbst zur Hauptbürde geworden. Sich selbst kennenzulernen ist zu einem Zweck geworden, ist nicht länger Mittel, die Welt kennenzulernen.“¹²

Die Figuren gaben sich selbst die Schuld an ihren unbefriedigenden Lebensumständen, an ihrem Unglück. Aus diesem Grund gelang es ihnen nicht, ihre Situationen zu verändern oder sich daraus zu befreien. Die dramatischen Ereignisse dienten meistens nur als Vorwand für die Selbstreflexionen der Figuren. Das „innere“ Geschehen war der Ort des Konflikts – so wie es auch die Psychoanalyse sah. Die Seelenregungen der Personen waren historisch und politisch belanglos, die Helden waren passiv und hatten eine fatalistische Schicksalsauffassung. Häufig wurde hinter der Fassade gutbürgerlicher Ordnung die seelische Not und Lebenslüge der Figuren enthüllt.

Der Raum und Licht bekommen eine dramaturgische Funktion und wurden zum Symbol für das Innenleben der Protagonisten.

Das Nonverbale rückte in den Mittelpunkt des dramatischen Interesses. Die Körpersprache und das optisch Sichtbare mussten ersetzen, was verbal nicht zu erfassen war.

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers sollte ungeteilt dem Darsteller zukommen. Die Kammerstücke sind durch eine geringe Anzahl von Schauspielern gekennzeichnet, die in der Regel gleichwertige Rollen verkörpern. Bei Strindberg bestehen die Figuren oft aus mehreren Ichs, spalten sich. Da in einem kleinen Theater mit kleiner Bühne und Zuschauerraum gespielt wird, kann die feine Mimik und Gestik der Darsteller sowie deren seelenvolles Spiel besser zur Geltung kommen. Dabei sollte keine Regung der schauspielerischen Ausdruckskraft verloren gehen.

¹² Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. S. Fischer Verlag GmbH: Frankfurt am Main 1983, Seite 16.

Das Publikum verstand sich - dem Zeitgeist - gemäß als eine „eingeweihte“ Gruppe, die die neuen Seelendramen begreift.¹³

Vor Max Reinhardt hatte bereits der schwedische Schriftsteller August Strindberg eine neue Dramenkunst thematisiert. In theoretischen Schriften zum Theater legte er seine Vorstellungen dar. Schon 1888 forderte er im Vorwort des Einakters „Fräulein Julie“ eine „Ungestörtheit der Stimmung und die ihr zugehörige Sorgfalt allen Rollen gegenüber.“¹⁴

In seiner Heimat war August Strindberg als Lyriker, Romancier und Essayist bedeutend. International erregte er jedoch hauptsächlich als Dramatiker Aufsehen. Seine Theaterstücke waren wegen ihrer Kritik am Bürgertum von der Öffentlichkeit und Kritikern zerrissen worden.

Die zentralen Themen seiner Werke sind:

Kampf zwischen Mann und Frau, zwischen Individuum und Gesellschaft, Auseinandersetzungen der verschiedenen Gesellschaftsklassen und der innere Kampf des persönlichen Willens gegen höhere Mächte und Zwänge. Seine Dichtung beeinflusste unter anderem die europäischen Symbolisten und Expressionisten, sowohl inhaltlich als auch - mit dem für sein "Intimes Theater" geschriebenen Kammerspielen – formal.

1907 gründete er sein „Intimes Theater“ und reagierte damit auf die Polemik der Presse. Er war stets der Meinung gewesen, ein Dramatiker brauche ein eigenes Theater, um fruchtbar sein zu können. Schon Jahre davor hatte er gemeinsam mit seiner Frau das Skandinavische Versuchstheater betrieben.

¹³ Pilick, Eckhard: Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Dramas. Dissertation. Universität Köln: 1969, Seite 109.

¹⁴ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 26.

In der Presse beschrieb er damals, dass diese Bühne als Vorbild das „Théâtre Libre“ hatte, das im Oktober des Vorjahres (1887) in Paris an der Place Pigalle von André Antoine eröffnet wurde. Für diese kleine Liebhaberbühne konzipierte er auch sein Trauerspiel „Fräulein Julie“. Sein erster Gründungsversuch missglückte und nach einigen wenigen Aufführungen wurde das Theater wieder geschlossen.¹⁵

Trotzdem war das Théâtre Libre für Strindberg bereits richtungsweisend, denn sein ausführlicher Kommentar zu „Fräulein Julie“ fasst sein aktuelles weltanschauliches als auch theaterästhetisches Verständnis zusammen.

Im Mittelpunkt des 1888 geschriebenen Einakters „Fräulein Julie“ stehen die Tochter eines Grafen, Fräulein Julie, und der Diener ihres Vaters, Jean. Die gemeinsame Mittsommernacht verbringen sie - nach einem Tanz - hauptsächlich in der Küche des Anwesens. Nachdem sie sich der Unmöglichkeit ihres Handelns und auch der Klassenunterschiede bewusst geworden sind, suchen sie nach einem Ausweg. Gemeinsame Fluchtpläne lassen sich nicht realisieren und so manipuliert der Diener Jean die sozial über ihm stehende Julie und sie begeht Selbstmord.

Nach Strindberg kann Fräulein Julies verzweifelter Kampf gegen die Natur nur mit dem Untergang des biologisch schwachen Lebewesens enden:

„[...] der Todhaß der Geschlechter [...] ist auch in diesem Stück vorhanden, aber hier kommt der bewußte Widerwille der minderwertigen Art hinzu, sich fortzupflanzen, der schwächliche Wille zum Leben [...]“¹⁶

Strindberg will sein modernes Theater naturwissenschaftlichen Methoden unterwerfen. Durch genaue Analyse und Reflexion soll das Leben als wahrheitsgetreues und wahrscheinliches Schauspiel gezeigt werden und so dem Zuschauer moderne Erkenntnisse ermöglichen. Dafür muss das zeitgemäße Drama jedoch mit der traditionellen Ästhetik brechen.

¹⁵ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 74.

¹⁶ Ebda, Seite 77.

Auch die Identifikation mit der Bühnenfigur bzw. Mitleid mit der Heldin ist in seinen Augen ein Zeichen von Schwäche, die für einen modernen Menschen unpassend ist. Damit stellt er sich gegen die aristotelische Dramentheorie.

„Das Theater ist daher immer eine Schule der Jugend, der Halbgebildeten und der Frauen gewesen, die noch die niedrigeren Fähigkeiten besitzen, sich selbst zu betrügen und sich betrügen zu lassen, das heißt, Illusionen anzunehmen und sich der Suggestion des Autors zu beugen.“¹⁷

Das Vorwort zu seinem Stück wurde kurz nach der Fertigstellung geschrieben und gilt als naturalistische Programmschrift, die die aktuellen weltanschaulichen und ästhetischen Strömungen der Zeit zusammenfasst.

Mit diesem Entwurf zu einer konsequent „intimen“ Theaterästhetik handelte es sich um den Versuch einer umfassenden Synthese nicht nur der verschiedenen Künste, sondern auch der technischen (insbesondere innen)-architektonischen Gestaltungsprinzipien:

Für die Dekoration wollte er sich von der impressionistischen Malerei das Unsymmetrische, das Abgeschnittene entlehnen. Der Ausschnitt eines Raumes könnte die Phantasie des Zuschauers besser anregen.

Strindberg vermied ermüdende Abgänge durch Türen und wollte mit dem Ausstattungspomp Schluss machen. Es sollte nur eine einzige Dekoration geben, um die Figuren mit ihrem Milieu und Zuständen verwachsen zu lassen.

Was die Schauspieler betrifft, so plante er, sie im Halbprofil spielen zu lassen. Damit sie nicht von unten beleuchtet wurden, plädierte er für die Beseitigung der Rampe. Dadurch konnte vermieden werden, dass die Schauspieler geblendet wurden und somit das wirkungsvolle Spiel der Blicke verloren ging. Starkes Seitenlicht unterstützte das Spiel der Augen und ließ so Kommunikation über Blickkontakt zu.¹⁸

¹⁷ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 57.

¹⁸ Ebd., Seite 66-75.

Er wollte das Parkett soweit erhöhen, dass die Augen des Zuschauers höher als die Kniekehle des Schauspielers sind und auf ein sichtbares Orchester, das zwischen Bühne und Zuschauern platziert ist, verzichten. Die Schauspieler sollten nicht für das Publikum, sondern mit ihm spielen. Die Proszeniumslogen mit den tafelnden Theaterbesuchern sollten abgeschafft und der Zuschauerraum völlig verdunkelt werden

„[...] dann würde vielleicht eine neue Dramatik entstehen und das Theater wenigstens wieder Stätte der Unterhaltung für Gebildete werden.“¹⁹

Neben den bühnentechnischen Anleitungen spricht Strindberg im Vorwort zu „Fräulein Julie“ auch über dramaturgische Veränderungen. Um störende Pausen zu vermeiden, möchte er die Akteinteilung aufheben und Einakter favorisieren.

Um wirklichkeitsgetreuer zu sein, wird auch das Symmetrische und Mathematische des französischen, konstruierten Dialogs aufgegeben. Die Gehirne sollten unregelmäßig arbeiten, sowie wie sie es im normalen Leben auch tun, die Sprache an die Alltagssprache angepasst werden.

Die Szenen der tragischen Handlung wirkten wie eilig hingeworfen und waren als Warnung vor den Gefahren eines verirrten Gefühlslebens und einer unüberlegten Verbindung zweier Menschen über gesellschaftliche Schranken hinweg gedacht.²⁰

Dass die Figur „Fräulein Julie“ ein tragisches Schicksal erleidet, begründet Strindberg mit mehreren Faktoren. Er war der Ansicht, dass jedes Ereignis im Leben nicht durch ein einzelnes Motiv, sondern durch eine Kette von Umständen hervorgerufen wird.

¹⁹ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 72.

²⁰ Ebda, Seite 75.

Das „Moderne“ an seinem Werk war der Blick auf das Seelische. Er sprach von seinem „modernen psychologischen Drama“, weil er wahrgenommen habe, dass „der psychologische Verlauf die Menschen unserer Zeit am meisten interessiert.“ Und:

„Dieser Vielfalt der Motive will ich mich rühmen, da sie zeitgemäß ist!“²¹

Mit Absicht legt er seine Figuren auch nicht als fertige und gefestigte Charaktere an:

„Ich habe meine Figuren schwankender und zerrissener, als eine Mischung aus Altem und Neuen, geschaffen, da sie als moderne Charaktere in einer Übergangszeit leben, die rascher und hysterischer ist als die vorausgegangene, und ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß moderne Ideen durch Zeitungen und Gespräche bis zu jener Schicht gedrungen sind, in der ein Kammerdiener lebt.“²²

Gleich zu Beginn des Einakters gibt Strindberg eine Charakterisierung Julies durch Jean, den Bediensteten ihres Vaters. Der erste Eindruck vom Fräulein wird durch den Diener vermittelt:

„Heute abend ist Fräulein Julie mal wieder total verrückt!“²³

Dass Julie sich unter das Volk mischt, in diesem Fall beim Tanzen, wird nicht als positiver sondern als lächerlicher Zug gewertet. Und sie wird auch nicht von ihren Angestellten geliebt, im Gegenteil: Hinter ihrem Rücken wird getuschelt und immer wieder lässt Strindberg durchblicken, dass der Respekt der Diener vor dem Fräulein verloren gegangen ist.

²¹ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 66.

²² Ebda, Seite 62.

²³ Ebda, Seite 5.

Julie wird als naiv und weltfremd gezeichnet, die nicht die wahren Ursachen für die Freundlichkeit ihrer Diener erkennt. Und Jean sagt es noch einmal in aller Deutlichkeit:

„Von denen werden sie nicht geliebt. Die nehmen ihr Essen, aber hinterher spucken sie aus.“²⁴

Immer wieder läßt Strindberg durchblicken, dass die Vergangenheit bzw. die Erziehung Fräulein Julies maßgeblich an ihrem Charakter gearbeitet hat. Sie steht unter Spannung, hegt ambivalente Gefühle gegenüber ihren Eltern und ihrer sozialen Stellung. Sichtbar wird diese Zwiespältigkeit in ihrer Beziehung zum Diener Jean, an der sie letztendlich scheitert.

²⁴ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 24.

2.3 Bürgerliche Geschlechterverhältnisse

Der Kampf der Geschlechter ist bei vielen Werken August Strindbergs zentrales Thema. Auch "Fräulein Julie" zeigt den Machtkampf zwischen Mann und Frau, der nach Strindberg nur schlecht für die Frauen enden kann:

„Fräulein Julie ist ein moderner Charakter: zwar hat es das Halbweib, die Männerhasserin zu allen Zeiten gegeben, doch wurde dieses Phänomen jetzt erst wahrgenommen; es trat in unseren Tagen in Erscheinung und machte großen Wirbel. Das Halbweib ist der Typus, der sich vordrängt [...]

Der Typus ist tragisch, da er das Schauspiel eines verzweifelten Kampfes wider die Natur bietet, tragisch als ein romantisches Erbe, das jetzt vom Naturalismus verschleudert wird, der nur das Glück will. Und für das Glück braucht man starke und gute Naturen.“²⁵

Gleichzeitig wird in dem Stück die Auseinandersetzung zwischen Arm und Reich thematisiert. "Fräulein Julie" zeigt Über- und Unterordnung: Julie siegt zunächst über Jean, weil sie der Oberschicht angehört, und Jean siegt über Julie, weil er als Mann über der Frau steht:

„Abgesehen von seinem sozialen Aufstieg steht Jean auch deshalb über Fräulein Julie, weil er ein Mann ist. In geschlechtlicher Hinsicht ist er der Aristokrat durch seine männliche Stärke, seine feiner entwickelten Sinne und seine Entschlußkraft. Seine Unterlegenheit besteht hauptsächlich im sozialen Milieu, in dem er zufällig lebt, und das er vermutlich mit der Dienerlivree ablegen kann.“²⁶

Es ist für Jean leichter möglich, seinem Stand zu entkommen, als Fräulein Julie ihrer (weiblichen) Natur. Als letzter Ausweg aus diesem Dilemma bleibt der Freitod Fräulein Julies und das ist somit der Endpunkt dieser psychologischen und soziologischen Kette.

²⁵ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 62/63.

²⁶ Ebda, Seite 65.

Auch wenn sich gesellschaftliche Konstellationen und Konventionen mit der Zeit ändern, bleibt für Strindberg das Motiv gültig, denn dieses liegt für ihn

„[...] außerhalb der Parteikämpfe des Tages, da das Problem des sozialen Aufstiegs und Falls, des Höheren und Niedrigeren, des Besseren oder des Minderwertigeren, von Mann oder Frau von bleibendem Interesse ist, war und sein wird.“²⁷

Das Verhältnis der Geschlechter ist im 21. Jahrhundert ein anderes als 200 Jahre davor. Der Diskurs darüber hat aber nichts an Intensität eingebüßt. Die sozialen Gegensätze und die Ungleichheit zwischen Mann und Frau scheinen – zumindest gesetzlich – obsolet. Ehe und Liebe haben über die Jahrzehnte einen großen Wandel durchgemacht. Heute gibt es kaum noch Liebes- oder Eehindernisse und überhaupt hat die Ehe – zumindest in der westlichen Welt - ihre Stellung als wichtigste Lebensform zwischen Mann und Frau verloren.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein bestimmten Kriterien wie Vermögen, Bildung, Arbeitskraft, Prestige und Macht den Heiratsmarkt. Diese nüchtern-sachlichen Kriterien bestimmten die Partnerwahl: eine Ehe aus Liebe einzugehen, diese Vorstellung ist erst ca. 200 Jahre alt. Innige Zuneigung war keineswegs Voraussetzung, im Mittelpunkt standen die gesellschaftliche Ordnung und das Ziel, für legalen Nachwuchs zu sorgen. Meist wurden Ehen innerhalb einer gesellschaftlichen Schicht geschlossen.

Die Eheschließung aus gegenseitiger Zuneigung und nicht nur zur Wahrung des Besitzstandes war ein gänzlich neues, romantisches Konzept, das auch über die Literatur verbreitet wurde und sich nicht zuletzt gegen den Adel richtete, wo man aus dynastischer Raison heiratete und Sexualität und Leidenschaft für außereheliche Beziehungen reserviert hielt.²⁸

²⁷ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 58.

²⁸ Bedeutung der Ehe und Liebe. Ö1 Dimensionen am Dienstag, 2.1.2007. Österreichischer Rundfunk.

Die Kriterien für die eheliche Gemeinschaft änderten sich während des 19. Jahrhunderts: Wirtschaftliche Gründe waren nicht mehr nur allein ausschlaggebend für das Eingehen einer Ehe: die romantische Liebe hielt Einzug in die Beziehung zwischen Mann und Frau. Das Heim wurde zu einem Ort, der nichts mehr mit Arbeit zu tun hatte, an dem man emotional abgesichert war – im Gegensatz zur Welt „draußen.“²⁹

Die Ideale der romantischen Liebe, die sich seit dem späten 18. Jahrhundert ankündigten, haben lange die Sehnsüchte der Frauen beeinflusst. Die Männer hatten ihre Bezugspunkte nachwievor in der Arbeitswelt, die Frauen wurden auf ihren Platz verwiesen – nämlich ins Haus. Auf der anderen Seite wurde die romantische Liebe als Auseinandersetzung mit der „Männlichkeit“ der modernen Gesellschaft aufgefasst. Die romantische Liebe gab vor, dass eine dauerhafte emotionale Bindung zu einer anderen Person hergestellt werden konnte, ohne dass dafür ökonomische Gründe zwingend waren.

Auch die Sexualität wurde von den Zwängen der Reproduktion befreit und war dadurch entscheidend für die Emanzipationsbestrebungen der Frau und ihrem eigenen Anspruch auf sexuelle Lust.³⁰

Leidenschaftliche Liebe war immer befreiend gewesen, aber nur als Bruch mit Routinen und Pflichten des Alltags. Im Gegensatz zu dieser „amour passion“, die die Individuen unberechenbar aus allem herausreißt, löst die romantische Liebe sie aus ihren weiteren sozialen Beziehungen auf andere Art.

²⁹ Giddens, Anthony: Der Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1993, Seite 54.

³⁰ Ebd., Seite 10.

Sie erzeugt eine langfristige Lebensperspektive, die sich auf eine zwar absehbare, aber nicht näher bestimmbare Zukunft richtet; sie schafft eine „gemeinsame Geschichte“, die die eheliche Beziehung aus der sonstigen familiären Organisation löst und ihr einen besonderen Stellenwert gibt.³¹

Doch die emotionale Beziehung zu anderen gerät in Konflikt mit der Routine des täglichen Lebens. Leidenschaftliche Liebe wurde deshalb auch niemals als nötige oder auch nur ausreichende Basis für eine Ehe angesehen, und in den meisten Kulturen sind beide überhaupt nicht vereinbar.³²

Die österreichische Universitätsprofessorin und Volkswirtschaftlerin Andrea Grisold, die ausführliche Forschungen zum Themenkomplex „Gendered Economics“ publiziert, spricht deshalb auch von zwei unversöhnlichen Gegensätzen:

„Im Mittelpunkt des Erotikers steht die geschlechtliche Liebe, das Liebesinteresse, im Mittelpunkt des Bourgeois steht das Wirtschaftsinteresse.“³³

Und:

„[...] Beziehung nach Maß – auf der Basis von „Berechnung“ wird als haltbarer proklamiert als die „bedingungslose“ romantische Liebe.“³⁴

So gibt es in einer Zeit, die durch die Ökonomisierung immer größerer Bereiche des Lebens gekennzeichnet ist, im Ausgleich dazu den Bereich der Liebe, in dem ökonomischen Kalküle als verpönt gelten.

³¹ Giddens, Anthony: Der Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1993, Seite 56.

³² Ebda, Seite 49.

³³ Grisold, Andrea: Reflexionen über die Funktionalität des Unerklärlichen: Beziehungen am Ende des 20ten Jahrhunderts. In: Rationalität, Gefühl und Liebe im Geschlechterverhältnis. Hrsg. Von Ursula Marianne Ernst, Charlotte Annerl, Werner W. Ernst. Centaurus-Verlagsgesellschaft: Pfaffenweiler 1995, Seite 195.

³⁴ Ebda, Seite 195.

Anfang des 20. Jahrhunderts werden die Gefühle noch oft in gesellschaftlichen Konventionen erstickt. Hundert Jahre später macht es den Anschein, als ob es diese Art der Konventionen nicht mehr gäbe, es scheinen andere Prämissen zu herrschen.

Aber auch die Protagonisten in Patrice Chéreaus Filmen „Intimacy“ und „Gabrielle“ wünschen sich romantische Liebe. Unverbindliche Begegnungen, oftmalige Partnerwechsel und jederzeit erlaubte Sexualität hat die Sehnsucht nach Nähe und Intimität nicht weniger werden lassen.

Chéreaus Paare bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Gefühl und gesellschaftlicher Verpflichtung und beide wünschen sich eine Synthese dieser beiden Gegensätze.

Das Ideal der Liebe mit dem Versprechen von Treue und die Ausrichtung auf ein dauerhaft gemeinsames Leben scheitern oft am „banalen“ Alltag. Die folgende Trennung vom Partner – als dem Schuldigen, dem Anderen, der nicht das hat, was einem fehlt – führt weiter in die Suche nach einen neuen Partner, nach mehr Vollkommenheit.³⁵

In einem Radiointerview am 10.1.2006 spricht Regisseur Patrice Chéreau über seinen neuen Film "Gabrielle - Liebe meines Lebens" und er betont dessen Aktualität hinsichtlich des Verhältnisses von Männern und Frauen. Die Geschichte nach einer Erzählung von Joseph Conrad habe "[...] sehr viel mit uns zu tun" [...] "Leider sind die Probleme von Paaren ewig."³⁶

³⁵ Streiter, Anja: Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes. Vorwerk 8: Berlin 1995, Seite 24.

³⁶ <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/457012/> Zugriff am 13.7.2009.

Das Verhalten der Figuren habe nichts mit bürgerlichen Konventionen zu tun, sondern mit "Mangel an Intimität", mit Leuten, "die vergessen haben, dass sie einen Körper hatten".³⁷

Chéreau sieht diese Geschichte als zeitlose Tragödie:

"Es wäre viel einfacher, wenn man sagen könnte, sie lieben so schlecht, weil das im 19. Jahrhundert ist. Nein, das ist heute genauso."³⁸

³⁷ <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/457012/> Zugriff am 13.7.2009.

³⁸ Ebda.

3. EIN REGISSEUR UND SEINE VISION

Der Theater-, Opern- und Filmregisseur Patrice Chéreau wurde 1944 in Frankreich geboren und ging in Paris zur Schule. Bereits als 15-jähriger inszenierte er im Gymnasium und 1966 baute er in Sartrouville, einem Vorort von Paris, ein kleines Theater auf. Seitdem bestand auch eine enge Zusammenarbeit mit dem Piccolo-Teatro Mailand, mit den Regisseuren Giorgio Strehler und Paolo Grassi.

Im Pariser Vorort Nanterre leitete Chéreau von 1982 bis 1990 das Théâtre des Amandiers. Er variierte zwischen klassischem und zeitgenössischem Theater – zwischen Shakespeare und seinem Freund Bernard-Marie Koltès. Er arbeitete mit einer neuen Generation von Darstellern, die danach auch im Kino Karriere machten, wie z.B. Valéria Bruni-Tedeschi und Pascal Greggory, der dann auch die Hauptrolle in seinem Film „Gabrielle“ spielte.³⁹

2001 wandte sich Chéreau enttäuscht von der Theaterbühne ab, da seiner Meinung nach dem Theater im Gegensatz zum Film der Bezug zum Leben abhanden gekommen sei.⁴⁰

Seine Begeisterung für Opern-Regie entstand früh und diese hat auch bis heute angehalten. 1976 wurde seine Inszenierung des Rings der Nibelungen zum 100-jährigen Bestehen der Wagner-Festspiele in Bayreuth von Kritikern als legendär bezeichnet. In einem Interview für das Kinomagazin epd-Film (Evangelischer Pressedienst) brachte er seine Einstellung auf den Punkt: „Die Oper ist für mich eine Art bis zur Weißglut erhitztes Theater.“⁴¹

³⁹ www.epd-film.de Zugriff am 10.8.2009.

⁴⁰ Ebda.

⁴¹ Ebda.

Auch die Filme von Patrice Chéreau erregen bei Publikum und Kritik Aufmerksamkeit und sind bei diversen Filmfestivals ausgezeichnet worden. In Interviews betont der Regisseur immer wieder den für ihn so ausmachenden Unterschied zwischen Theater und Film:

„In einem bestimmten Augenblick der Theaterproben könnte man sich entscheiden zu filmen. Man könnte ohne jede Schwierigkeiten vom Theater zum Film überlaufen. Dieser Augenblick einer möglichen Trennung, Gabelung hat mich immer fasziniert. Es geschieht am Abend, an dem, wie durch ein Wunder, eine sehr gute Durchlaufprobe des Stückes gelingt, es ist ein Moment der Gnade, den das Kino festhalten könnte, den aber das Theater wieder verlassen muss, um in der Dauer, in der Zeitlichkeit zu arbeiten. Der Film fixiert in einem bestimmten Augenblick, in dem alles noch lebendig und spontan ist, das, was der Vorgang Theater zur sicheren Wiederholbarkeit bringen muss. Das ist für mich das einzige, wirklich der einzige Unterschied zwischen der Leinwand und der Bühne.⁴²

Bereits in seinen ersten Filmen in den 1980-iger Jahren werden der charakteristische Stil und die Arbeitsweise von Chéreau sichtbar. Vor allem die Kameratechnik, die auch seine hier analysierten Filme „Intimacy“ und „Gabrielle“ kennzeichnet, wurde in früheren Filmen bereits angewendet: Die handgeführte Kamera ermöglicht eine große Nähe zu Mimik und Gestik der Protagonisten und zugleich ein großes Improvisationspotential.

Chéreau beharrt bei allen seinen Filmen auf der Auffassung, dass er Realität nicht abbilden, sondern herstellen will und es als wichtige Aufgabe ansieht, einen Körper in einem Raum zu arrangieren:

"Ich war schon immer selbst die Kamera." [...]

„Ich bereite nicht mehr bis ins kleinste Detail vor, sondern entscheide am Set“.⁴³

⁴² www.adk.de Zugriff am 10.8.2009.

⁴³ www.kino.de Zugriff am 10.8.2009.

3.1 Literatur als Vorlage

In mehreren Filmen hat Patrice Chéreau auf Literaturvorlagen zurückgegriffen: 1994 adaptierte er den Roman „La Reine Margot“ von Alexandre Dumas für den Film „Die Bartholomäusnacht“.

2001 wählte er für seinen Film „Intimacy“ die Kurzgeschichten des britischen Autors Hanif Kureishi „Nachtlicht“ und „Rastlose Nähe“ und für seinen 2006 gedrehten Film „Gabrielle“ den Roman „The Return“ von Joseph Conrad als Vorlage.

Beide Geschichten werden in der Romanfassung aus der Sicht des Mannes erzählt, Chéreaus Inszenierungen betonen jedoch die Perspektive der Frau.

Bei „Intimacy“ wurde das Drehbuch von Anne-Louise Trividic geschrieben.

Chéreau meint dazu und zur Zusammenarbeit mit dem Autor Hanif Kureishi:

„Er hat mir viel Freiheit gelassen - und mir erlaubt, seine Kurzgeschichte "Nachtlicht" mit dem Roman „Rastlose Nähe“ zu vermischen. "Intimacy" betrifft ihn sehr direkt, er selbst hat Frau und Kinder verlassen. [...] Das Drehbuch aber sollte eine Frau schreiben, ich wollte das. Hanif hätte nur über den Mann sprechen wollen.“⁴⁴

„Intimacy“ war bei der Berlinale 2001 der Siegerfilm, doch die Geschichte einer Frau und eines Mannes, die sich jede Woche ein Mal zum wortlosen Sex treffen und mit ihrem Arrangement scheitern, weil der Mann in das Alltagsleben der verheirateten Frau eindringt und es beinahe zerstört, provozierte aufgrund der Explizitheit der Sexszenen Pornografievorwürfe.⁴⁵

Chéreau zeichnet sein zentrales Thema deutlich: Durch den Liebesakt, durch das Zeigen dieser intimen körperlichen Begegnung wird die Seele und ihre Sehnsüchte aufgedeckt.

⁴⁴ www.kino.de Zugriff am 10.8.2009.

⁴⁵ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1949665> Zugriff am 10.8.2009.

Er philosophiert über die Unfähigkeit der Liebe und darüber, wie aus dem anfänglichen Geben ein Voneinander-Fordern wird. Ihm geht es um eine andere Realität: den Verlust der Liebe in einer europäischen Metropole heute, die Einsamkeit, die sehnsüchtig erhoffte und gleichzeitig gefürchtete Nähe. Es sind die Widersprüche und scheinbaren Sinnlosigkeiten im Leben, die Chéreau interessieren.⁴⁶

In seinem jüngsten Film „Gabrielle“ kehrt Patrice Chéreau zum Kostümfilm zurück. Er hat dazu eine Novelle von Joseph Conrad als Beziehungsdrama der Belle Epoque inszeniert. Die Ehe von Gabrielle und Jean spielt im großbürgerlichen Milieu und ist an den dort üblichen Konventionen erstickt. Schritt für Schritt zeichnet Chéreau das Ende einer Liebe, eingebettet in eine kammerspielartige Szenerie.

An Conrads Romanvorlage reizten ihn dessen mysteriöser und filmischer Stil und die einprägsamen Sinneseindrücke. Diesen Stil empfindet er als Vorteil:

„Seine Texte muten bereits wie Drehbücher an, sind so konstruiert, dass man sich bei der Adaption an ihren Eck- und Wendepunkten festhalten kann. Aber es gibt selbstverständlich einen Punkt, an dem man sich von jeder Vorlage befreien sollte. Wir mussten für unser Drehbuch viel hinzuerfinden. Die Frau spricht in der Novelle praktisch nicht, sie hat nicht einmal einen Namen.“⁴⁷

In einem Interview mit Markus Grothe bei der Berliner Morgenpost im Jänner 2006 beschreibt Patrice Chéreau das Gemeinsame der beiden Filme „Intimacy“ und „Gabrielle“. Obwohl „Intimacy“ im zeitgenössischen London und „Gabrielle“ im Paris der Belle Epoque spielt, seziert er die Beziehungen zwischen Mann und Frau ähnlich kompromisslos:

⁴⁶ www.epd.film Zugriff am 8.8.2009.

⁴⁷ www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv Zugriff am 10.8.2009.

„Anfangs waren mir diese Verbindungen schleierhaft. Als ich Joseph Conrads "Die Rückkehr" fürs Kino bearbeitete, wollte ich Neuland betreten. Aber im Lauf der Dreharbeiten wurde mir klar, daß das eine negative Ergänzung, das radikale Gegenstück zu "Intimacy" wird. Diesmal steht nicht die Begierde, sondern das Fehlen der Begierde im Zentrum.“⁴⁸

Patrice Chéreau sieht seine Beziehungskonstellationen durchaus den „Szenen einer Ehe“ des schwedischen Regisseurs Ingmar Bergmann ähnlich:

„Bergmann inspiriert mich, er ist ein Vorbild. Denn er beschreibt die erbarmungslose Beziehung zwischen Männern und Frauen und macht vollkommen sexuelle Filme. Niemand kann ihn nachahmen. Aber ich habe ihm einen wunderbaren Satz gestohlen und ihn Gabrielle in den Mund gelegt: "Die Idee deines Spermas in meinem Körper finde ich unerträglich.“⁴⁹

⁴⁸ www.morgenpost.de Zugriff am 10.8.2009.

⁴⁹ Ebda.

3.2 Beziehungen im 3. Jahrtausend: „Intimacy“

Der Film beginnt mit intimen, körperlichen Augenblicken: Ein Mann und eine Frau – Jay und Claire – haben Sex miteinander. Einmal in der Woche treffen sie einander in einer schäbigen Londoner Vorortswohnung. Sie sprechen kein Wort miteinander und in den folgenden Wochen – immer Mittwochnachmittags spielt sich die gleiche Szene am selben Ort ab. Die beiden sind sich zwar physisch nah, bleiben aber seelisch und persönlich fremd.

Jay (gespielt von Mark Rylance) hat vor einiger Zeit seine Frau und seine zwei kleinen Kinder verlassen und lebt allein in einem heruntergekommenen Londoner Reihenhaus. Nachts arbeitet er in einer Bar. Er fühlt sich des Lebens überdrüssig, hat Sehnsucht nach der Leidenschaft seiner Jugend und möchte sich wieder lebendig fühlen.

Die Frau (dargestellt von Kelly Fox), die jeden Mittwoch in seine Wohnung kommt ist eine Zufallsbekanntschaft. Nach wortlosem Sex verschwindet sie wieder. Als diese Mittwochsbesuche zur Routine werden, beginnt Jay sich für die geheimnisvolle Unbekannte zu interessieren. Schon bald weiß er ihren Namen - Claire - und findet heraus, dass sie verheiratet und Mutter eines Sohnes ist.

Die anfangs unverbindliche Affäre hat somit eine neue Wende genommen: in die wortlosen Begegnungen vom Anfang haben sich Forderungen und Erwartungen geschlichen und bald schon merkt Jay dass reiner Sex wahre Nähe nicht ersetzen kann.

Er bricht die unausgesprochene Vereinbarung und will plötzlich mehr. Damit stellt er das fragile Verhältnis in Frage. Die Beziehung, die als folgenloses, beinahe anonymes Treffen gedacht war, wird nun zu einer schmerzhaften Zerreißprobe.

Er folgt Claire heimlich durch die Londoner Straßen, er entdeckt, dass sie Amateurtheater spielt und spioniert ihr Privatleben aus.⁵⁰

In einem Gespräch mit der Berliner Zeitung betont Regisseur Chéreau, wie wichtig es ist, in der Liebe Geheimnisse zu haben:

„Es soll immer ein Rätsel geben. Das macht den Reiz aus, das erotische Moment. Der Fehler von Jay ist, dass er alles über die Frau, mit der er schläft, wissen will. Claire hat ihm nie gesagt, dass sie einen Mann und Familie hat. Sie will ihre Intimsphäre verteidigen und zwei Leben führen, getrennt voneinander. Doch Jay verfolgt sie und lernt ihren Mann kennen - er greift nach Claires Geschichte und überschreitet damit Grenzen. Er will sie besitzen. Mit dem Besitzen-wollen hört die Liebe auf.“⁵¹

Die Beziehung der beiden Protagonisten bleibt lange unpersönlich und unverbindlich. Die Kamera wird gegenteilig geführt und ist den beiden Hauptdarstellern und auch den wenigen Nebenrollen nahe – sie rückt ihnen buchstäblich auf den Leib. Damit wurde auch eine Diskussion ausgelöst, wo sich die Grenze zwischen Pornografie und der Darstellung einer sexuellen Beziehung ziehen lässt. Der Regisseur lässt jedoch den Pornografie-Vorwurf bei den Liebesszenen in „Intimacy“ nicht gelten:

„Ich wollte sehen, was passiert, wenn man nicht schneidet. Ich wollte die Totalität des Aktes, der sich jedes Mal wiederholt und jedes Mal ganz anders ist. Ich wollte das Zusammenspiel jenseits der Details, aber mit den Details. Man sieht ja nicht oft zwei Leute, die Liebe machen. Man sieht sich auch nicht selbst dabei. Aber es gibt ein Mysterium zwischen zwei Körpern. Etwas, das von der Seele in den Körper übergeht. "Intimacy" ist ein Film über das Mysterium, das in den Beziehungen bleiben muss. Man besitzt ja die Person nicht, die man liebt, man besitzt nur einen Teil. Man ist Eigentümer von niemandem.“⁵²

Für Patrice Chéreau ist nicht Sex das Wichtigste in diesem Film. Wie schon der Titel sagt, wollte er Intimität zeigen:

⁵⁰ <http://www.merz-zeitschrift.de/index.php> Zugriff am 8.8.2009.

⁵¹ www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv Zugriff am 10.8.2009.

⁵² <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1949665> Zugriff am 11.8.2009.

"Gewöhnliche Menschen ohne perfekte Körper. Wenn Haut sich rötet, sich das Muster der Decke in Claires Rücken abdrückt - das ist die Realität. Und schön."⁵³

Im gesellschaftlichen Stereotyp ist es meistens die Frau, die Zärtlichkeit braucht und Verbindlichkeit. Patrice Chéreau stellt diese Vorstellung in seinem Film auf den Kopf. Denn hier ist es der Mann – Jay -, der nach den regelmäßigen Treffen in Tristesse versinkt. Die Frau – Claire – entzieht sich diesem Druck. Nur beim letzten Treffen spricht sie und dann sagt sie, dass sie einfach Lust auf ihn gehabt hätte, was seit langer Zeit nicht mehr vorgekommen sei. Doch dieses Begehren funktioniert für sie nur an einem sozialen Nicht-Ort, der in keiner Weise mit ihrer Familienkonstellation zu tun hat. Dementsprechend stirbt ihre Lust, in dem Moment, wenn Jay sie verfolgt und alles über ihre private Situation herausgefunden hat.

Claire geht es um Lustgewinn, der emotionale Dialog scheint ihr wenig zu bedeuten. Sexualität steht in „Intimacy“ „im Mittelpunkt und wird Tauschobjekt“, aber die Geschlechterrollen sind diesmal umgekehrt. Für Jay sind die wöchentlichen Treffen, das Einzige was er hat, für Claire sind sie etwas, was sie auch hat. Am Ende des Films ist Jay verzweifelt, er weint, weil sich Claire gegen weitere Treffen ausspricht.⁵⁴

⁵³ Downing, Lisa: French Cinema's New 'Sexual Revolution': Postmodern Porn and Troubled Genre. In: French Cultural Studies. Volume 15, Number 3. Special Issue: New Directions in French Cinema. Edited by: Sue Harris. Sage Publications: London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, October 2004, Seite 270.

⁵⁴ <http://www.schnitt.de/223,1854> Zugriff am 13.8.2009.

Chéreau sieht in dieser Geschichte eindeutig die Frau als moralische Siegerin:

„Frauen sind klüger, pragmatischer und verheddern sich nicht so sehr in der theatralen Maske narzisstischer Spiegelungen. Der Film zeigt, wie unberechenbar die Männer sind. Und wie gefährlich sie sein können. Während sie, Claire, ihm, Jay, vorschlägt, sich immer mittwochs zu treffen, keine Namen zu nennen, will er alles von ihr wissen. Ihre Position ist ganz klar, ist viel klüger. Und er will mehr, als sie ihm zu geben bereit ist. Aber man besitzt den anderen nicht.“⁵⁵

„Intimacy“ ist ein Film über die Liebe zu Beginn des 3. Jahrtausends: Die Suche nach dem Zusammensein, nach neuen Gesetzen. Das Traditionelle geht nicht mehr, meint Chereau:

„Eltern trennen sich, obwohl sie kleine Kinder haben, Ehen zerbrechen immer öfter. Es muss alles neu definiert werden. Ich glaube, „Intimacy“ ist ein Film über den Unterschied zwischen Männern und Frauen. Sie ist viel klüger, als er, sie sagt: Ich muss nicht alles von Dir wissen. Sie ist so klug, er ist so schwach. Wie alle Männer.“⁵⁶

So geht es in „Intimacy“ auch nicht in erster Linie um die Inszenierung von Sexualität, sondern um eine intensive, aber ungewohnte Annäherung an alltägliche, ganz durchschnittliche Großstadtmenschen. Es geht um die Hoffnungen von Liebespaaren, ihre Neugier und ihre Einsamkeit, und darum wie die einzelnen Charaktere damit zu kämpfen haben.

Gemeinsam mit dem Autor Hanif Kureishi unterhielt sich Regisseur Patrice Chéreau bei der Entstehung des Films auch über ihre eigene Herkunft und ihr daraus folgendes Politikverständnis:

„Wenn unsere Epoche uns im Vergleich zum Zeitraum von Mitte der sechziger bis Mitte der achtziger Jahre „unideologisch“ vorkommt; wenn uns das Leben in Großbritannien angenehm hedonistisch, die Politik dagegen wüst und leer erscheint, könnte es daran liegen, dass alles Politische sich nach innen, aufs Individuelle, aufs Körperliche verlagert hat?“⁵⁷

⁵⁵ <http://www.welt.de/printwelt/article455465> Zugriff am 13.8.2009.

⁵⁶ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1949665> Zugriff am 13.8.2009.

⁵⁷ Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg: Juni 2001, Seite 18.

3.3 Unverständnis zwischen den Geschlechtern: „Gabrielle“

„Gabrielle“ ist die filmische Adaption von Joseph Conrads „Die Rückkehr“, in der es von den Protagonisten heißt:

„Sie bewegten sich in ihrer Welt unter absolut reizenden Männern und Frauen, die sich vor Gefühlsregungen, Begeisterung und dem Ruin mehr als vor Feuer, Krieg oder tödlichen Krankheiten fürchteten; die nur die gewöhnlichsten Formeln gewöhnlichster Gedanken duldeten und nur gewinnbringende Tatsachen gelten ließen.“⁵⁸

Paris 1912: In den sogenannten besseren Kreisen bewegen sich Jean (gespielt von Pascal Greggory) und Gabrielle (dargestellt von Isabelle Huppert). Sie bewohnen eine noble Stadtvilla und geben gerne opulente Feste. Nach außen hin führen sie die perfekte Ehe. An einem Nachmittag verlässt Gabrielle ihren Mann. In ihrem Abschiedsbrief teilt sie ihm mit, dass sie zu ihrem Liebhaber geht. Doch noch am selben Abend kehrt sie zu ihrem Ehemann zurück. Sie wagt es nicht, den gesicherten Raum ihrer Existenz zu verlassen. Jean ist zutiefst gekränkt über diesen Akt – am Beginn hat er noch in einem Monolog beschrieben, warum er seine Frau als Schmuckstück seiner auf Reichtum und gesellschaftlichen Ansehen gegründeten Existenz ansieht.⁵⁹

Laut Patrice Chéreau beginnt jetzt ein

„[...] Zwei-Personen-Bürgerkrieg im goldenen Käfig geregelter Umgangsformen. Die Körper bleiben verpackt in ihre Anzüge, Roben, Rituale, während sich die beiden in ihrem Hass seelisch entblößen, und die Frau sagt: „Hätte ich auch nur für einen Moment geglaubt, dass Sie mich lieben, wäre ich nicht zurückgekommen!“⁶⁰

Der betrogene und fast verlassene Ehemann ist über seine eigenen Gefühle am meisten bestürzt. Nach dem Lesen des Abschiedsbriefes seiner Frau – noch bevor sie zurückkehrt – muss er an sich bis jetzt verborgene Seiten erkennen:

⁵⁸ Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006, Seite 12.

⁵⁹ www.epd.de Zugriff am 13.8.2009.

⁶⁰ Ebda.

„[...] denn in dem plötzlichen Entsetzen über ihre Fahnenflucht waren die Stimmungen, die er, getreu seiner Erziehung, seinen Vorurteilen und seiner Umgebung, hätte empfinden müssen, so überwuchert worden von der Neuheit echten Gefühls, ursprünglichen Gefühls, welches nichts von Glaubensbekenntnissen, von Stand oder Erziehung weiß, daß er nicht in der Lage war, deutlich zwischen dem zu unterscheiden, was ist, und dem was sein sollte; zwischen unverzeihlicher Wahrheit und berechtigten Ansprüchen. Und er wußte sogleich, daß die Wahrheit ihm nichts nützen würde. Eine Verheimlichung schien notwendig, weil man nichts erklären konnte. [...] Man hatte einfach ohne Makel und ohne Tadel zu sein, um seinen Platz in der vordersten Reihe des Lebens zu behaupten.“⁶¹

Nach seinem Gefühlsausbruch kehrt Gabrielle wider Erwarten zu ihm zurück. Es beginnt eine verbale Schlacht zwischen den Eheleuten. Sie öffnet sich ihm gegenüber das erste - und auch das letzte Mal - als sie ihm schonungslos ihre Gefühle preisgibt. Gefühle, die für ihn nicht in das Repertoire ihrer gemeinsamen Ehe und auch nicht in das ihres gesellschaftlichen Standes passen.

„[...] diese eindrucksvolle, gedankenlose Ruhe ihrer Züge hatte für ihn bisher die stille Würde einer Seele wiedergespiegelt, als deren unbestrittener Eigentümer er sich selbstverständlich gefühlt hatte. Das waren die äußeren Merkmale ihres Abstands von der gemeinen Masse, die fühlt, leidet, versagt, sich irrt – aber keinen entschiedenen Wert in der Welt besitzt außer dem, ein moralischer Kontrast zum Wohlstand der Erwählten zu sein.“⁶²

Conrad erzählt aus der Perspektive des Mannes, Chéreau legt den Akzent auf die Rolle der Ehefrau. Auch diesmal wie bei „Intimacy“ hat Chéreau entgegen der Vorlage die weibliche Sicht forciert, die weibliche Hauptfigur:

„Zunächst schildere ich den Blickwinkel des Ehemanns und zum Schluss wechsele ich in die Perspektive zur Ehefrau. Das macht die Geschichte spannender. Denn hier kämpfen zwei Eheleute mit den Waffen der Sprache miteinander. Deshalb war bei der Umsetzung für einen Film die Sprache besonders wichtig. Und das machte auch die beiden Standpunkte erforderlich.“⁶³

⁶¹ Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006, Seite 32:

⁶² Ebda, Seite 99.

⁶³ www.epd.de Zugriff am 13.8.2009.

Chéreau hat „Gabrielle“ als eine natürliche inhaltliche Fortsetzung von „Intimacy“ bezeichnet. Stilistisch ist bei „Gabrielle“ seine Vergangenheit als Theaterregisseur unübersehbar. Und der Stummfilm hat markante Einflüsse hinterlassen: erklärende Zwischentitel, Wechsel von Schwarz-Weiß und Farbe und auffallender Musikeinsatz. Nur zwei Hauptfiguren spielen in einem kaltnutenden Haus das frostige Ende ihrer Ehe.

Die Geschichte in die heutige Zeit übertragen wollte Chéreau nicht. Denn obwohl die Handlung 1912 spielt, sieht Chéreau die Beziehung seiner Protagonisten trotz der gewissen Patina, die die Spannung zwischen dem Paar dramatisch veranschaulicht, als sehr zeitgemäß.

Aber auch ihnen ist keine glückliche gemeinsame Zukunft beschieden, obwohl das Ende ihrer Ehe mit Erkenntnis endet:

„Während sie sprach, war er der Spur des Rätsels gefolgt, aus der Welt des Verstandes hinüber in das Reich des Gefühls. Was bedeutete schon das, was sie getan, was sie gesagt, wenn er durch den Schmerz ihrer Handlungen und Worte das Rätselwort gefunden hatte! Es kann kein Leben ohne Glauben und Liebe geben – Glaube an ein menschliches Herz, Liebe zu einem menschlichen Wesen!“⁶⁴

„[...] Plötzlich überkam ihn die Erkenntnis, daß Sittlichkeit nicht ein Instrument des Glückes ist. Die Offenbarung war schrecklich. Er sah sogleich, daß nichts von dem was er wußte, im geringsten von Belang war.“⁶⁵

⁶⁴ Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006, Seite 120.

⁶⁵ Ebda, Seite 110.

4. „INTIMACY“

Sie treffen einander jeden Mittwoch, Claire (Kerry Fox) und Jay (Mark Rylance). Sie, eine talentlose Schauspielerin, die in einem Pub Theater spielt, ist mit einem Taxifahrer verheiratet und hat einen Sohn. Das wird Jay später im Film akribisch aufspüren, wenn er ihr folgt. Er hat seine Frau und seine zwei Kinder verlassen, arbeitet in einer Bar und gibt sich in einsamen Nächten dem Alkohol hin.

Aber all das erfährt man als Zuschauer erst später. Denn zu Filmbeginn sind es ein Mann und eine Frau ohne Geschichte, die sich einmal wöchentlich in einer heruntergekommen Wohnung in einem Londoner Vorort treffen. Ohne Gruß und ohne Gespräch wälzen sich die beiden am verdreckten Teppichboden. Die Kamera folgt den beiden bis ins Detail: Man sieht die Schmutzfasern am Boden, die Haare auf den Beinen des Mannes, seine nikotinverfärbten Finger, unregelmäßig gerötete Haut, hastig abgeworfene Kleider.

Hier geht es nicht um Gesten und Blicke, um Zeichen irgendeines Gefühls – bei Patrice Chéreau ist der Körper im Zentrum. Es gibt in diesem Film kaum Dialoge. Aber Sätze wie diese "So habe ich mir dich nicht vorgestellt", sagt Claire, als sie merkt, dass Jay ihr nachspioniert. "Warum sollte sie verzweifelter sein als du?", wird Jay von einem Bar-Kollegen gefragt, dem er von seinen Mittwochs-Treffen erzählt. Oder "Am Anfang schenkt man sich viel, später fordert man nur noch."⁶⁶

Bis zum Ende ist es unklar, was diese beiden Menschen aneinander fasziniert. Die Geschichte beginnt eruptiv und man vermisst den Moment, wo alles begann und möchte wissen was vor diesen Treffen geschah.

⁶⁶ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

Doch wie lange können Jay und Claire diese Nachmittage so anonym in ihrer sexuellen Begierde miteinander verbringen? An dem Mittwoch, an dem Claire das erste Mal nicht erscheint, bekommen die Personen vielschichtigere Konturen, da beginnt eigentlich ihre Geschichte erst wirklich. Für Patrice Chéreau geht es in dem Film um wortlose Liebe:

„An Romantik habe ich überhaupt nicht gedacht. Es gibt immer Geheimnisse in der Liebe. Man weiß nie alles von dem Menschen, mit dem man lebt, mit dem man Liebe macht - man soll auch nicht alles voneinander wissen. Es ist schön, am Anfang nicht miteinander zu reden - die Gesprächslosigkeit sollte aber auch nicht zu lange dauern. Doch Jay redet zu spät, er fragt nicht nach - er verfolgt Claire stattdessen.“⁶⁷

Obwohl sich das Paar unverbindlich trifft, gibt es eine große Sehnsucht nach Intimität. Man spürt diese Sehnsucht, wenn Jay sich weinend an Claire wendet und sie bittet zu bleiben. Als er spürt, dass sie ihr Leben nie verlassen würde, will er sie. Für Regisseur Chéreau ist dies der Schlüsselmoment der Geschichte:

„Es geht alles kaputt, aus Mangel an Intimität. Intimität hat zu tun mit Kenntnis. Und in der Mitte des Films will er alles wissen. Der Irrtum von dem Mann in meinem Film ist, zu viel Intimität zu wollen.“⁶⁸

⁶⁷ <http://www.schnitt.com/site/rubriken/filme/content/intimacy.html> Zugriff am 5.11.2009.

⁶⁸ <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/491> Zugriff am 5.11.2009.

4.1. Ein neues Kino der Körper

„Intimacy“ ist ein Film, der bei Kritikern und Publikum viele Fragen und Vorwürfe provozierte. Diese Art freizügiger Sex-Szenen sei sonst nur in Porno-Filmen zu sehen, war die häufigste Beanstandung. Und dass es dabei um zwei kopulierende Menschen geht, von denen man nichts weiß, irritierte besonders.

Bei der Berlinale Pressekonferenz anlässlich der Erstaufführung in Deutschland betonte Regisseur Chéreau – aufgrund der immer wiederkehrenden gleichen Fragen - dass der Film „Intimität“ heißt, und dass er auch Intimität zeigt.

Zwei Menschen haben eine sexuelle Beziehung und die wird auf eine sehr realistische Art und Weise dargestellt. Der Kontrast zu Hollywoodfilmen könnte nicht größer sein: keine perfekte Haut, keine seidigen Laken, keine anschwellende Musik vor dem Orgasmus. Stattdessen hat Chéreau einen Film gedreht, in dem zwei Menschen auf einem schmutzigen Fußboden übereinander herfallen. In einem schmucklosen Ambiente wird der Geschlechtsakt in aller Deutlichkeit gezeigt.⁶⁹

Aber da es sich bei Chéreaus Film um einen Kunstfilm handelt, gelten dafür Konventionen, was wie gezeigt werden kann. Konventionen, die den Kunstfilm abgrenzen, in der einen Richtung von der Hollywood-Norm und in der anderen von der Pornografie. Mit diesen Übereinkünften bricht das Beziehungsdrama des französischen Filmemachers – die Verunsicherung des unvorbereiteten Zuschauers ist gewollt.⁷⁰

⁶⁹ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

⁷⁰ Weingarten, Susanne: Das Fleisch ist traurig. In: Der Spiegel 23/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG.

Wie kann man Intimität im Kino zeigen? Wer sich Pornografisches bei Chéreaus Film erwartet, wird enttäuscht. Denn die Natürlichkeit der Körper, die ohne Scham gezeigt wird, steht im Gegensatz zur Künstlichkeit der Kamera, mit der die Figuren verfolgt werden, und durch die eine Stimmung der Einsamkeit entsteht, die diesen Film durchzieht. Ein alter Kinomythos – die plötzlich aufflammende Leidenschaft zwischen zwei Menschen – wird von Chéreau mit neuer Offenheit gezeigt:

„Wie lange kann ich diese physische Liebe zeigen? Man sieht normalerweise nie einen Akt bis zum Genuss. Ich wollte bis zu diesem Punkt gehen. Es ist schwer, das zu erreichen, ohne etwas zu zeigen. Ich wollte mich nicht zwingen, irgendetwas zu verstecken. Ich wollte etwas filmen, das berührt und nicht erregt. Das ist ein Riesenunterschied. So sieht man durch die Länge der Szene, wie sich zwei Körper gegenseitig Vergnügen geben. Dabei bemerkt man plötzlich, wie sich die Hautfarbe verändert, röter wird. All das hat mit Pornographie überhaupt nichts zu tun.“⁷¹

Die Arbeit mit den Schauspielern war eine besondere Herausforderung für den Regisseur. Im Gespräch mit dem Autor der Buchvorlage, Hanif Kureishi, beschreibt Chéreau worauf es ihm dabei angekommen ist:

„Die Schauspieler müssen (bis zu einem gewissen Grad, versteht sich) durchmachen, was die Charaktere im Film erleben. Im Kino wird dies zunächst vermutlich schockieren. Aber der Schock wird nicht lange anhalten, es wird nicht lange dauern, bis der Akt ganz gewöhnlich wirkt.“⁷²

Patrice Chéreau betont, dass dies nur über ein totales Einverständnis möglich war und dass die Schauspieler genau wussten, dass zwischen den Liebesszenen und dem Rest des Films eine Einheit bestand. Auch er hatte zuerst Bedenken, erregte Geschlechter zu zeigen, hat sich und den Schauspielern deshalb Regeln vorgegeben:

⁷¹ <http://www.freitag.de/2001/25/01251501.php> Zugriff am 3.11.2009.

⁷² Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg: Juni 2001, Seite 18.

„Ich will den Schauspielern nichts stehlen, schon gar nicht ohne deren Einverständnis. Und ich wollte nichts explizit zeigen, nur um es zu zeigen - und zugleich nichts extra verstecken. Das war meine persönliche Regel. Ich wollte diese Szenen in dieser Länge haben und sehen was passiert. Und es gibt von Nacktszene zu Nacktszene eine Entwicklung, sie sind unterschiedlich.“⁷³

Chéreau wollte ein Sprachsystem entwickeln, in dem ein nackter Körper nicht zur Dienstleistung für Voyeure erniedrigt wird.

"Hätte ich in meinem Film 'vorher' jeweils abgeblendet",

so Patrice Chéreau in vielen Interviews über „Intimacy“

"[...] dann wäre er gerade in diesen Aussparungen zu einem Film über Sex geworden. Ich musste die Nähe zeigen, die hier beim Beischlaf entsteht.“⁷⁴

Und so wird von Filmkritikern an Chéreaus filmischer Adaption des Romans von Hanif Kureishi vor allem die schauspielerische Leistung gelobt:

„Die Bedürftigkeit und die Realität der Körper von Jay (Mark Rylance) und Claire (Kelly Fox) vermitteln den Eindruck, dass die beiden Personen genau das bräuchten, was sie meist hastig jeden Mittwochnachmittag vollziehen: Sex ohne Worte. Diese Eindeutigkeit sei aber durch einzelne Gesten unterbrochen, etwa wenn sich beide voreinander kniend küssen oder Claire das erigierte Glied ihres Liebhabers streichelt. Die entstehende Spannung zwischen „fucking“ und „hugging“, zwischen Sex voller Sichtbarkeit der Genitalien und des Koitus auf der einen und Erotik auf der anderen Seite mache deutlich, wie schlecht das Gros der meisten Sex-Acts im Kino dargestellt und besonders wie ärmlich er gespielt sei.“⁷⁵

„Intimacy“ ist nicht der einzige Film, der in den letzten Jahren eine neue Freizügigkeit zeigt. Vor allem Filme aus Frankreich haben mit diesem Zugang zur Darstellung von Körperlichkeit Aufsehen erregt. Kritiker sprechen gar davon, dass seit den siebziger Jahren und dem damals gedrehten „Der letzte Tango in Paris“ diese Grenzen im Kino nicht mehr überwunden wurden.

⁷³ http://www.welt.de/printwelt/article455465/Es_muss_alles_neu_definiert_werden.html
Zugriff am 4.11.2009.

⁷⁴ Seeßlen, Georg: Erotik: Ästhetik des erotischen Films. Schüren: Marburg 1996, Seite 186.

⁷⁵ Ebda, Seite 189.

Filme der französischen Regisseurin Catherine Breillat (zum Beispiel „Romance“ oder „À ma soeur“, die wie „Intimacy“ auch um die Jahrtausendwende gedreht wurden) zeigen drastische Geschlechtsverkehrsszenen.

Auch Regisseur Chéreau selbst sieht eine neue Absicht, im Kino offen über Sex zu sprechen:

„Ich kann nicht für meine Kollegen antworten. Ich glaube, es gibt die generelle Tendenz, ein paar Fragen über die psychische Liebe zu stellen. Ich möchte lieber als von Catherine Breillat von Ingmar Bergmann sprechen. Wir sind nicht über ihn hinausgekommen. Wir Filmemacher müssen Emotionalität darstellen, menschliche Erfahrungen. Das Thema eines Films ist demgegenüber sekundär. In dem Buch von „Intimacy“ geht es um Sex, vor allem anderen. Nur passiert den beiden Hauptpersonen dann etwas: sie verlieben sich. Alles hier ist emotional wahr. Darum musste es ohne Verfälschung gezeigt werden. Man hat mich oft auf Bertoluccis „Letzten Tango“ angesprochen. Aber ich glaube nicht, dass es viele Parallelen gibt.“⁷⁶

Sexualität wird nicht mehr dargestellt, weil sie ein „utopischer Fixpunkt des Begehrens in den Bildern“ ist, ein großes Versprechen, das sich nie vollständig erfüllen darf, sondern der Körper und die Sexualität werden in diesen Filmen dargestellt, weil es sie gibt. Je abstrakter und zugleich allgegenwärtiger die Sexualität, desto größer ist der Reiz, den Menschen in möglichst unverstellten Bildern auf seine Natur zurückzuwerfen.⁷⁷

Die Filmjournalistin Susanne Weingarten, die als Redakteurin beim „Spiegel“ im Ressort Kultur und Gesellschaft schreibt, sieht die Arbeiten von Chéreau, Breillat etc. als einen wichtigen Gegenimpuls zum fortschreitenden „titty-tainment“ des Medienbetriebs. Sie verteidigt die Filme gegen den Vorwurf, in der semi-pornographischen Ästhetik würden auch noch die letzten Reservate des Individuums, die Intimsphäre der Begegnung zweier/mehrerer Körper, in der Verbildlichung dem Terror der Image-Industrie preisgegeben.

⁷⁶ www.schnitt.de Zugriff am 11.8.2009.

⁷⁷ Weingarten, Susanne: Das Fleisch ist traurig. In: Der Spiegel 23/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG.

Denn ganz im Gegenteil müsse Nackt- und Geschlechtlichkeit, wenn sie als nun mal bestehender Teil des Lebens auch gezeigt wird, vor der Porno-Visualität der „cum-shots“ gerettet werden (der Begriff bezeichnet die Kamera-Einstellung auf die Ejakulation).⁷⁸

Das gehe vor allem im Kunst-Film, der die Hollywood-Konventionen ebenso außer Wirkung setzen könne wie das Sex-Bild des Porno-Genres. So zeige „Intimacy“ die Protagonisten zwar nackt, erregt, beim Sex, verzweifelt und entblößt, doch bleibe das Geheimnis der Figuren unangetastet, sie werden nicht auf den Koitus reduziert, weshalb Chéreaus aufgrund der ersten freizügigen Minuten zum Skandal avancierter Film auch nicht als Pornografie zu diffamieren sei.⁷⁹

Solche Darstellungen haben bis jetzt in einem streng abgeriegelten Marktsegment existiert, in dem nahezu all das erlaubt war, was für anspruchsvolle Filme als ausgeschlossen galt. Darum bedeutet die totale Entblößung im Kunstfilm eine prinzipielle Verschiebung vom Geheimen, Intimen in den öffentlichen Raum einer Gesellschaft.

"Intimacy" ist prompt der Vorwurf gemacht worden, dass der Film die Intimsphäre des Individuums, die zunehmend vom Medienterror perforiert werde, mit seinen expliziten Sexszenen noch weiter durchlöchere. Wenn alles zeigbar werde, dann sei nichts mehr eigen.⁸⁰

⁷⁸ Weingarten, Susanne: Das Fleisch ist traurig. In: Der Spiegel 23/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

"Das echte Kino ist der beste Ort, um Sex zu zeigen", argumentiert Catherine Breillat, "weil es den Bildern, die man sieht, einen Sinn und einen Grund gibt."⁸¹

Im Gegensatz zur Pornografie, die den Geschlechtsakt aus dem Zusammenhang seines Lebens herausreißt, versuchen diese Filme, individuelle Geschichten zu erfinden. Sexualität wird hier zu einer selbstverständlichen Facette des Menschseins - und sie gewinnt dadurch, dass sie einfach sein darf, wie sie ist, eine Würde zurück, die ihr die Pornografie raubt. Sie vernichten nicht Intimität, sondern sie fragen, was Intimität heute eigentlich ist, welchen Wert sie hat.

⁸¹ Weingarten, Susanne: Das Fleisch ist traurig. In: Der Spiegel 23/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG.

4.2 Eine pornographische Beziehung?

Mit seinem Film „Intimacy“ heizt Patrice Chéreau die Frage an, ob es sich hierbei um hehre Filmkunst oder um simple Pornografie handelt. Oder ist es ein semi-pornografischer Kunstfilm? Laut Definition des Gesetzgebers sind die ersten fünfzehn Minuten eindeutig pornografisch:

„Als pornographisch ist eine Darstellung anzusehen, wenn sie unter Ausklammerung aller sonstigen menschlichen Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher Weise in den Vordergrund rückt und ihre Gesamttendenz ausschließlich oder überwiegend auf das lüsterne Interesse an sexuellen Dingen abzielt.“⁸²

Doch bei diesem Film sind diese pornografischen Kriterien aufgeweicht: Denn es kam dem Regisseur darauf an, die Verzweiflung der Protagonisten einzufangen, meint der Autor der Romanvorlage, Hanif Kureishi. In gemeinsamen Arbeitsgesprächen mit dem Patrice Chéreau diskutierten sie darüber, was Körper machen und was sie bedeuten:

„Nach dem Ende des 20. Jahrhunderts haben wir es nun anscheinend mit einer Kultur des Ekels und des Schocks zu tun, in der die Menschen auf null reduziert und Kulturleistungen bedeutungslos geworden sind – ein Zustand, der häufig als ‚condition humaine‘ bezeichnet wird. Doch die Ausdrucksformen solch studierter Verzweiflung können auch zur ästhetischen Pose werden, die sich eigene kulturelle Privilegien schafft und zu einer Form von Eitelkeit entwickelt.“⁸³

Kureishi und Chéreau unterhielten sich weiter darüber, was der Geschlechtsverkehr für zwei Menschen ermöglicht beziehungsweise, was er verhindern kann. Die beiden Film-Protagonisten verkehren fast wortlos miteinander.

⁸² Seeßlen, Georg: Der pornographische Film. Ullstein: Frankfurt am Main 1990, Seite 201.

⁸³ Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Reinbek bei Hamburg 2001, Seite 16.

„Warum sprechen die beiden eigentlich nicht miteinander, statt sich anzufassen? Worin besteht die Angst vor verbaler Verständigung? Was passiert, wenn man mit jemandem spricht? Was, wenn man es nicht tut? In welchem Maße ist das Menschliche verzichtbar? Was schulden uns die anderen, was wir ihnen? Patrice war offenbar von der Frage der Gewalt einer unpersönlichen Sexualität, der beziehungslosen Leidenschaft, fasziniert, davon wie die Körper anderer und die sexuelle Lust Menschen in ihren Bann zu schlagen vermag, die andererseits starke persönliche Empfindungen und komplexe Emotionen ausklammern.“⁸⁴

In einem Interview mit der Berliner Zeitung anlässlich der Berlinale 2001 erklärt Patrice Chéreau warum er in „Intimacy“ Sex-Szenen so realistisch darstellt.

„Die Situation hat so viel mit Liebe zu tun - da fand ich es schön, zwei Menschen zu zeigen, die mit jeder Pore dabei sind. Ich wollte überhaupt nichts Besonderes zeigen, aber noch viel weniger wollte ich etwas verbergen. Ich wollte verstehen, wie das ist, wenn zwei Menschen Sex miteinander haben, die sich gar nicht kennen. Ich finde das nicht erotisch, sondernd sehr berührend. Mit Körperdoubles, wie in Amerika zu arbeiten, wäre Verrat an den Schauspielern.“⁸⁵

Auch die amerikanische Philosophin Lisa Downing hat sich in ihrem Buch „French cinema's new sexual revolution“ mit Pornografie im Film beschäftigt und interpretiert diesen Trend im französischen Kino so:

"[...] these films are not porn. Nor are they even art films about porn. Rather, they are attempts to disrupt, fragment or destroy the naturalized relationship between the voyeur and the desired spectacle in cinema. These films offer a specifically cinematic intervention into wider, ongoing critical debates about sexuality and subjectivity in postmodern culture, using the very grammar of cinema to ape postmodern culture; and to problematise, pluralise or undermine our habitual and lazy ways of looking at sex in a culture saturated with images of it."⁸⁶

⁸⁴ Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Reinbek bei Hamburg 2001, Seite 16.

⁸⁵ www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv Zugriff am 4.11.2009.

⁸⁶ Downing, Lisa: French Cinema's New 'Sexual Revolution': Postmodern Porn and Troubled Genre. In: French Cultural Studies. Volume 15, Number 3. Special Issue: New Directions in French Cinema. Edited by: Sue Harris. Sage Publications: London, Thousand Oaks, CA and New Delhi 2004, Seite 279.

Die Intimsphäre anderer Menschen hat etwas fesselndes, meint Chéreau. Allerdings hat auch er Zweifel, ob sich Sexualität nicht doch besser literarisch als filmisch darstellen lässt:

„Der Leidenschaft zuzuschauen mag durchaus erotischer wirken, als über sie zu lesen – Zuschauen ist unmittelbarer. Andererseits vermittelt es kaum etwas von der Vielschichtigkeit der Gefühle, kann unser Verständnis kaum mehren. In der Tat macht es uns am Ende bloß verlegen oder bewusst, dass wir da einen einstudierten sexuellen Akt beobachten. Ganz schnell vermittelt es uns den Eindruck, dass wir außen vor sind. Vielleicht liegt das ja an der Art und Weise, wie Sexualität im Film gewöhnlich gezeigt wird.“⁸⁷

Eine sexuelle Beziehung, das suggerieren auch die Szenen in „Intimacy“, gibt es nicht ohne eine Geschichte. Und wo es eine Geschichte gibt, kommen auch Gefühle hinzu. Was zuerst als unverbindliches Sextreffen geplant war, wird bald zur tief empfundenen Qual:

„Am Ende haben die Zuschauer Jay und Claire nackt gesehen, erregt und ganz entblößt, verzweifelt und auch glücklich. Ihr Geheimnis aber, das Rätsel ihres Menschseins, haben sie trotz dieser Nacktheit bewahrt. Darum, vor allem darum, ist "Intimacy" keine Pornografie.“⁸⁸

⁸⁷ Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Reinbek bei Hamburg 2001, Seite 18.

⁸⁸ Seeßlen, Georg: Der pornographische Film. Ullstein: Frankfurt am Main 1990, Seite 201.

4.3 Körper in Nahaufnahmen

In seinem zweistündigen Kammerspiel „Intimacy“ führt Patrice Chéreau subtil das Scheitern eines Mannes und einer Frau vor, ihre verfehlten Lebenspläne und die Lügen, die damit einhergehen. All das ist in kalten, grauen Bildern gehalten – die Atmosphäre ist düster und die Liebesszenen entbehren jeglicher Romantik. Der Regisseur hat sich entschieden dagegen gewehrt, auch kameratechnisch Zugeständnisse zu machen:

„Die Produzenten von „Intimacy“ hatten mich ursprünglich gefragt, ob wir nicht mit Digitalvideotechnik und ohne Licht filmen könnten. Aber ich glaube, das wäre furchtbar geworden. Wenn ich mir vornehme, Realität zu zeigen, bedeutet das gleichzeitig, dass ich Realität herstellen will, und nicht, einen Dokumentarfilm zu drehen über zwei Schauspieler, die Liebe machen.“⁸⁹

Die Kameraführung von Eric Gautier verstärkt den Eindruck des Spontanen, Nicht-Inszenierten. Doch der Regisseur hat bei den Liebesszenen darauf verzichtet, mit der – in letzter Zeit von vielen Filmemachern verwendeten – dynamischen Handkamera zu arbeiten:

„Ich wollte kein Voyeur sein. Ich wollte von den Schauspielern nichts „stehlen“. Sie sollten immer wissen, wo die Kamera steht. Jede Einstellung wurde genau so gemacht wie vorher geplant. Ich wollte nichts verstecken, aber auch kein körperliches Detail besonders hervorheben. Die Handkamera kommt nur gelegentlich zum Einsatz.“⁹⁰

Die erste Einstellung vermittelt Intimität: langsam gleitet die Kamera über den auf der Couch schlafenden Mann und schafft sofort Nähe. Sie fährt über haarige Beine, über Socken, macht eine Überblendung hin zur Uhr, zum vollen Aschenbecher. Dann schrillt es an der Tür. Draußen steht eine Frau im roten Anorak. Die Augen der Frau und des Mannes weichen sich verlegen aus. Dann greift sie nach seiner Hand, streicht über sein Haar, das Bild scheint zu zittern, das Gefühl sich förmlich von der Leinwand zu übertragen. In der nächsten Sekunde liegen beide keuchend auf dem Boden. Es ist wieder Mittwoch.

⁸⁹ www.filmtext.com Zugriff am 7.11.2009.

⁹⁰ Ebda.

Die Kamera ist dicht an den nackten Körpern, die miteinander schlafen. Schonungslos zeigt sie jede Pore. Dann zieht sich Claire wieder an und verlässt das Haus. Ein schneller Abschied ohne Erklärungen und auch ohne ein morgiges Versprechen.⁹¹

Patrice Chéreau's „Intimacy“ steht aufgrund seines Stils und seiner freizügigen Inszenierung in zwei zeitgenössischen Kino-Kontexten. Die Kamera, die immer nah an den Personen bleibt, sowie die Verwendung von available light (darunter versteht man das vorhandene Licht in schlecht ausgeleuchteten Innenräumen wenn auf zusätzliche Beleuchtung verzichtet wird) erinnert an die in den späten neunziger Jahren populären, bewusst rau inszenierten Dogma-95-Filme, das Breitwandformat spricht jedoch gegen eine solche Einordnung. Vielmehr nutzen Chéreau und sein Kameramann dieses Bildformat, um den Schauspielern einen erheblich größeren Handlungsspielraum zu gewähren; zugleich verstärken die Aufnahmen von nur einer Person deren Isolation und Verlorenheit im Bildraum. Die nahen Kameraaufnahmen erzeugen auf der großen Leinwand eine extreme Aufgewühltheit, die vor allem mit den Sequenzen gekoppelt ist.⁹²

Der Autor der Romanvorlage von „Intimacy“, Hanif Kureishi, hat mit Regisseur Patrice Chéreau über dessen Kameraführung gesprochen:

„Patrice und ich diskutierten, wie dicht die Kamera an die Körper heranzufahren muss, damit sie nicht überbelichtet, nicht pornographisch oder idealisiert werden. Was man sieht, muss eine Sexualität sein, die weder klinisch noch symbolisch, noch schmeichelhaft ist. Eine Sexualität, die nichts zu verkaufen hat. Es kommt darauf an zu zeigen, wie schwierig Sexualität ist, wie erschreckend, finster und obszön unsere Lüste sein können. Patrice musste daher einen sexuell expliziten Film machen.“⁹³

⁹¹ www.filmtext.com Zugriff am 7.11.2009.

⁹² Ebd.

⁹³ Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Reinbek bei Hamburg 2001, Seite 21.

„Intimacy“ ist oft trostlos und hässlich anzusehen, denn anders als in Hollywood-Filmen, in denen Zärtlichkeit durch Schnitte, Kamerabewegungen und Detailaufnahmen auf perfekten ästhetischen Einklang hin choreografiert werden, wird in "Intimacy" der Geschlechtsverkehr mit all seinen Beschwerlichkeiten abgebildet: der unbequemen Lage, dem hastigen Griff nach dem Kondom oder dem verfrühten Orgasmus des Mannes. Der Zuschauer wird von der Ungeschminktheit der Liebesszenen überrumpelt. Die ineinander verschlungenen Körper sehen so aus, wie sie eben aussehen – ohne schmeichelhaftes Licht. Im Gegenteil: Das Licht ist hart, bläulich und lässt die Protagonisten fahl erscheinen, man sieht die Anzeichen des Alters, schlaaffe Körperformen. Das Äußere der beiden Hauptdarsteller ist durchschnittlich normal – und genau dieses Nicht-Perfekte lässt sie verletzlich wirken.

Der Geschlechtsakt in „Intimacy“ hat auch keine gängigen Montagemuster – wie zeitliche Auslassungen oder Dehnungen. Normalerweise sind Liebesakte Offenbarungen für die daran Beteiligten, denn sie wissen danach mehr über sich als zuvor. Liebesakte im Film sind meistens für die Augen der Zuschauer gedreht und geschnitten, nicht für die daran Beteiligten inszeniert.

Der ideale Liebesakt hat im Alltag schon eine gewisse Dramaturgie, dessen Erfahrung man beim Publikum voraussetzt, zumindest wissen die meisten, dass es da einen Anfang, Höhepunkt, Ausklang geben kann. Weil das vielen Filmemachern zu einfach erscheint, lassen sie sich etwas einfallen, damit der gefilmte Liebesakt nicht zu trivial, als simple Szene oder Sequenz geschnitten wird. Da der Zeitfluss beim Liebesakt als bekannt beim Publikum vorausgesetzt wird, kann man ihn im Film auch immer wieder durch die Montage manipulieren. Wenn sich Jay und Claire mittwochnachmittags treffen und miteinander schlafen, dann wirken diese Szenen gänzlich ungeschnitten und nicht montiert.⁹⁴

⁹⁴ <http://www.schnitt.de/211,0040,01> Zugriff am 9.11.2009.

Das Begehren ist nah und greifbar – aber Regisseur Chéreau filmt den Geschlechtsverkehr nicht auf einen kameragerechten Höhepunkt hin. Es handelt sich einfach um einen schlichten, physischen Akt und nicht um ein leinwandgerechtes Intermezzo.

Was die Nacktheit so intim und auf der Leinwand aufsehenerregend macht, hat auch mit dem Körper von Claire (Kerry Fox) zu tun. Sie erscheint älter als Jay (Mark Rylance), und ihr Körper zeigt nicht mehr jene Konturen, die in den gesellschaftlich produzierten Bildern die Ideale von Begehrlichkeit ausmachen. Busen, Bauch und Schenkel stattdessen die Schauspielerin mit einer Nacktheit aus, die üblicherweise nicht öffentlich gezeigt wird, sondern in der Intimsphäre des privaten Schlafzimmers bleibt. Kerry Fox zeigt mit ihrem Körper eine Frau, die gesellschaftlich im erotischen Abseits steht, der Körperlichkeit und Begehrlichkeit abgesprochen wird, und die hier, im Film, ganz ihre Lustbarkeit auslebt. Chéreau zeigt den verborgenen und öffentlich verachteten Körper in Bildern, die das bedingungslose Begehren inszenieren. Es ist eine Befreiung der Bilder aus dem Korsett gesellschaftlicher Verschämtheit.⁹⁵

In „Intimacy“ werden nackte Körper einschließlich ihrer Genitalien gezeigt und dies mit einer Nüchternheit und Sachlichkeit, die sich jeder erotisierend-verklärenden Zeichensprache der Bilder enthält. Im Sex liegt keine Erlösung mehr, er beflügelt nicht länger – auch eine Absage an die Befreiungsträume der 1968-iger Generation. Der Filmpublizist und Georg Seeßlen nennt diese Darstellungsweise den "postpornografischen Blick".⁹⁶

⁹⁵ <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/intima.htm> Zugriff am 8.11.2009.

⁹⁶ www.filmtext.com Zugriff am 7.11.2009.

Für Regisseur Patrice Chéreau, der vom Theater kommt, ist „Intimacy“ nicht nur ein verfilmtes Kammerstück, obwohl es eindeutig kammerstückartige Elemente umfasst. Für diese Geschichte sei das Kino das bessere Medium, meint er. Seinen Einfluss als Theaterregisseur spürt man trotzdem:

„Und ich verstehe sehr viel vom Raum. Das habe ich im Theater gelernt: einen Körper in einen Raum zu stellen. Die Proben im Theater haben mich immer am meisten interessiert, die Nähe zu den Akteuren, um sie herumgehen zu können, die kleinen Bewegungen korrigieren zu können. Das versuche ich auch im Kino.“⁹⁷

Die Kamera beobachtet präziser und unerbittlicher, als dies die Augen eines Theaterbesuchers aufgrund der Distanz zur Bühne je tun könnten.

„Ich bin persönlich immer innen. Ich gehe manchmal aus mir heraus, um festzustellen, wie es draußen aussieht, aber im Wesentlichen interessiert mich das Innere. Im Übrigen glaube ich nicht, dass Film vorwiegend Oberfläche ist. Im Gegenteil: Für mich bleibt Theater sehr entfernt von den Schauspielern. Beim Kino kann man mehr in die Seele gehen. Ich versuche immer die Distanz aufzuheben.“ [...]

„Aber das amerikanische Kino interessiert sich nur dafür, was man mit Körpern alles anstellen kann. Mir geht es hingegen um Körperlichkeit.“⁹⁸

Aber es ist nicht die Nacktheit zwischen Claire und Jay, die Intimität schafft. Der Skandal, der durch den gezeigten Geschlechtsakt erzeugt wird, verflüchtigt sich schnell. Ein starkes Bild für die Innerlichkeit und Einsamkeit der beiden Protagonisten ist auch das karge, kalte und schmutzige Zimmer, das Jay nicht wirklich bewohnt und in dem sich Claire nie richtig wohl fühlt, in dem die beiden sich aber immer wieder nahe zu kommen versuchen.

Der männliche Protagonist in Patrice Chéreaus Film ist im Sinne Sennetts ein Suchender „vermittels der Genitalien“.⁹⁹

⁹⁷ www.zeit.de Zugriff am 8.11.2009.

⁹⁸ www.welt.de/data/2003/11/06/192866.html Zugriff am 8.11.2009.

⁹⁹ www.filmtext.com Zugriff am 8.11.2009.

Jay hat seine Familie von einem Tag auf den anderen verlassen – in Rückblenden sehen wir das vergangene Glück, die beiden Kinder zu baden, aber auch die Momente der Zurückgezogenheit, der Fremdheit, die sich zwischen die Ehepartner geschoben haben. Er zieht in eine heruntergekommene Wohnung, und die grau-blaue, nüchterne-triste Bildästhetik braucht nicht lange, um klar zu machen, dass es bei diesem Ausbruch um ein Votum für das Andere der Gemütlichkeit, der behaglichen Familien-Idylle handelt.¹⁰⁰

Es gibt viele Großaufnahmen in dem Film, die Körperlichkeit wird forciert dargestellt. Der Besitz des Körpers scheint ein Ersatz zu sein für die Sprachprobleme, die sich zwischen dem Paar auftun. Vor allem aber ist Sex eine Form der Kommunikation und die einzige Sprache, die die beiden Hauptfiguren miteinander verbindet.

Auffallend ist auch, dass keine Totale gibt, das heißt auch: kein Überblick, keine Analyse, kein Gott, der die Welt ordnet. Das ist die Intimität, nach der Chéreau hier sucht, die sich nicht als Vertrautheit darstellt, sondern als grenzenlose Einsamkeit, aus der man sich nur kurz im Anderen verliert.¹⁰¹

An ihren Mittwoch-Nachmittagen sind sich Jay und Claire sehr nah und doch sehr fern. Einerseits will Jay nur diese anonymen, reduzierten Treffen auf der anderen Seite will er mehr wissen und wenn er ihr heimlich folgt, erfährt er vieles von dem worüber sie nicht sprechen. Aber das Wissen erleichtert nichts und am Ende zerstört es alles. Chéreau rückt so nah, wie es nur möglich ist, an seine Protagonisten, diese Mittvierziger, deren Leben schon lange in einer Sackgasse steckt, heran. Ihre Unruhe scheint die Kamera regelrecht anzustecken.

¹⁰⁰ www.filmtext.com Zugriff am 8.11.2009.

¹⁰¹ Ebda.

Der Regisseur offenbart schonungslos, wie tief Menschen einander verletzen können und wie tief sie in einer fast schon autistischen Einsamkeit versinken. Am Schluss sagt Claire zweimal ‚no‘, als Jay sie fragt, ob sie nicht bei ihm bleiben wolle und ob sie sich von Ehemann Andy nicht schon getrennt habe.

Und auch bei dieser Abschiedsszene ist die Kamera ganz dicht an den Gesichtern. Dann erst geht die Kamera wieder hinaus auf die Straße und zeigt einen dieser roten Londoner Busse, wie er gerade vorbeifährt – und mit ihm Jays Liebe. Und das ist auch der wortwörtliche Lichtblick in diesem Film: als sich die Kamera am Ende in die Weite hinauf schwingt und man über der Großstadt London, die die ganze Zeit über in schmutziges fahles Licht getaucht ist, die Sonne sieht.¹⁰²

¹⁰² Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

5. „GABRIELLE“

Gabrielle und Jean Hervey (gespielt von Isabelle Huppert und Pascal Greggory) wohnen in einer großen Stadtvilla mit Dienstboten in Paris. Das vermögende Ehepaar ist seit zehn Jahren verheiratet und lebt nach festen gesellschaftlichen Ritualen. Es ist das Jahr 1912 und dazu gehört es auch, regelmäßig Empfänge zu geben. Jeden Donnerstag findet bei ihnen ein Abend mit Klaviermusik statt. Sie zelebrieren diese Repräsentationen für die reiche und oberflächliche Gesellschaft. Auch ihre Beziehung wird nicht von Gefühlen bestimmt. Sowie sie sich in der eleganten Kulisse bewegen, haben sie sich auch in ihrer Beziehung eingerichtet – ihre kinderlose Ehe ist Routine.

Doch eines Tages verlässt Gabrielle den goldenen Käfig und hinterlässt ihrem Mann einen Abschiedsbrief. Sie hat beschlossen ihren Ehemann für ihren Liebhaber zu verlassen. Beim Lesen des Briefes verliert Jean scheinbar das erste Mal in seinem Leben die Fassung, aber nur wenige Stunden später kehrt Gabrielle auch schon wieder zurück. Erst jetzt werden Gefühle gezeigt – es beginnt ein Duell der Worte, der gegenseitigen Anschuldigungen und sie konfrontieren einander gegenseitig mit Wahrheiten aus zehn Jahren Zusammenleben.

„Gabrielle“ – nach einer Erzählung von Joseph Conrad („The Return“) entstanden, spielt in einer Zeit, in der Ehen selten aus Liebe geschlossen werden. Das Ehepaar Hervey gehört zum Großbürgertum und somit unterliegt alles Private einem gesellschaftlichen Korsett, Beziehungen sind eine öffentliche Angelegenheit.

Warum Patrice Chéreau die Literaturvorlage von Joseph Conrad gewählt hat und worin für ihn Conrads Modernität liegt, erklärt er in einem Interview mit der Berliner Zeitung:

„Es geht um Menschen, die erkennen müssen, wie sehr sie in ihrer Ehe ihren Körper und ihre Gefühle ignoriert haben. Mich hat die ungeheuer psychologische Einsicht Conrads fasziniert, die sich in dem verblüffenden Satz zeigt, den sie in der Novelle sagt: „Wenn ich gewusst hätte, dass Sie mich lieben, wäre ich nie zurückgekehrt.“ Dieser Satz hat für mich den Ausschlag gegeben, „Gabrielle“ zu drehen.“¹⁰³

Regisseur Patrice Chéreau zeichnet mit seinem Film „Gabrielle – Liebe meines Lebens“ (so heißt der deutsche Verleihtitel) die Scheinwelt der bourgeois Gesellschaft anhand der gescheiterten Beziehung eines Ehepaares. Auch wenn diese Geschichte schon vor hundert Jahren spielt, sind die Probleme dieser Menschen keineswegs überholt. Die Geschichte – so Chéreau – „habe sehr viel mit uns zu tun, da der Mangel an Intimität trotz der sexuellen Revolution der 1960-iger Jahre immer noch ein brisantes Thema sei“.¹⁰⁴

Nach seinem Beziehungsdrama „Intimacy“ (2001) erzählt der Regisseur auch diesmal wieder die Geschichte eines Paares und seine Suche nach Nähe. Im Gegensatz zu „Intimacy“, wo versucht wird, Nähe über eine rein körperliche Beziehung herzustellen, haben die Hauptfiguren in „Gabrielle“ vergessen, dass es Körperlichkeit überhaupt gibt und sie versuchen verzweifelt über die Sprache so etwas wie Intimität herzustellen. Das Ehepaar ist einander fremd und es zeigt sich auch gegenseitig nur mit der sozialen Maske, die es in Gesellschaft trägt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind keine romantischen Gefühle erlaubt, sie gelten als unvernünftig.

Das prächtige Haus, die pompös inszenierten Gesellschaftsessen stehen im Kontrast zur vorherrschenden Gefühlskälte, die zwischen den beiden Eheleuten herrscht. Patrice Chéreau zeigt den perfekten Schein, der an die Stelle der wirklichen menschlichen Begegnungen tritt. Es sind Bilder einer anderen Zeit, aber die Geschichte, die sie erzählen, könnte ebenso gut auch heute stattfinden:

¹⁰³<http://www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0111/feuilleton/0169/index.html> Zugriff am 16.1.2010.

¹⁰⁴<http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=852623.day=4.week=3.year=2008.html> Zugriff am 10.1.2010.

„Ich würde mir wünschen, dass Gabrielle nicht als ein Film über eine Frau jener Epoche um 1912 gesehen wird, sondern als einer mit universeller Aussage: diese Frau, die in ihr Heim zurückkehrt, weil die Liebe dort nicht wohnt, dieser Mann, der es verlässt, weil es immer ohne Leben gewesen ist. Indem wir diese Abendgesellschaften, diese saturierte Welt voller Verpflichtungen, Konventionen und sinnlosem Geschwätz mit der Kamera einfangen, verstehen wir, was die Verrücktheit dieses Mannes, die Unabhängigkeit dieser Frau mit uns zu tun haben.“¹⁰⁵

Durch Ausstattung und Kostüme wird der Zuschauer in das Paris der Zwanziger Jahre versetzt. Zu Filmbeginn ist das rhythmische Geräusch einer Dampflok zu hören. Eindeutig befindet man sich in einer anderen Zeit und die Distanz zu dieser wird verstärkt durch Szenen in Schwarz-Weiß, die sich mit Szenen in Farbe abwechseln. Die Hintergründe der Geschichte erfährt man von einer Erzählerstimme aus dem Off – auch diese trägt zum Abstand bei, den man zu dieser Epoche und ihren Protagonisten anfänglich hat.

Erst als die gezeigte Perfektion Risse bekommt, nähert man sich den beiden Hauptpersonen. Je näher man ihnen kommt, umso seltener setzt Regisseur Chéreau die Erzählerstimme ein und auch die Schwarzweiß-Szenen werden weniger – man wird langsam in das Geschehen hineingezogen. Zwischentitel tauchen auf und beschreiben den Fortgang der Geschichte.

Lange wird nicht gesprochen: Jean findet den Brief seiner Gattin und auch als sie zurückkehrt, herrscht zunächst einmal Schweigen. Die Spannung zwischen dem Ehepaar ist spürbar und kommuniziert wird zuerst mit Blicken. Doch dann setzen sich die Gefühle durch und die eisern angelegte Zurückhaltung bricht auf:

„Es ist schwierig, miteinander zu sprechen“, sagt Chéreau,

„[...] aber irgendwann muss man reden. Auch wenn man sich und den anderen dabei verletzt.“¹⁰⁶

¹⁰⁵ http://www.filmrezension.de/+frame.shtml?/filme/gabrielle_liebemeineslebens.shtml
Zugriff am 10.1.2010.

¹⁰⁶ <http://www.artechock.de/film/text/kritik/g/galime.htm> Zugriff am 17.1.2010.

5.1 Lebenslüge

Patrice Chéreau zeigt mit „Gabrielle“ schonungslos das Beziehungsgeflecht einer gutbürgerlichen Ehe Anfang des 20. Jahrhunderts. Er will den Zerfall des Paares aber nicht als Sozialdrama verstanden wissen, sondern eine immerwährende Auseinandersetzung auf den Punkt bringen: Es ist der fehlende Mut zur Veränderung, der nichtvorhandene Wille zur Wahrheit, der Gabrielle und Jean Hervey scheitern lässt. Sie können ihr bisher gewohntes Leben nicht fortsetzen, aber für ein gemeinsames neues sind sie zu schwach und zu arrogant.

Über die Institution der Ehe sagt der Regisseur:

„Man verspricht, bis ans Lebensende mit demselben Menschen zusammen zu bleiben – egal was geschieht. Wer kann dreißig Jahre seinen Partner begehren, ohne ihn zu betrügen? Die Ehe widerspricht unserer Natur. Daher wird sie auch ständig umgangen. Die bürgerliche Idee der Ehe beherrscht meinen Film. Aber wenn sie, wie in „Gabrielle“ kinderlos bleibt, verliert sie ihren Sinn.“¹⁰⁷

Nach außen hat sich die Ehe der Herveys als ideal und glücklich dargestellt, doch im Verlauf der Geschichte, die sich fast nur zwischen den beiden Hauptfiguren entwickelt, wird die Beziehung bloßgelegt, bis das Ehepaar vor der Leere ihres Ehelebens steht. Von Liebe war in ihrem bourgeoisen Umfeld nie die Rede. Für Jean sind Gefühle eine Lästigkeit, er setzt auf Verträge. Seine Frau Gabrielle sieht er als seinen Besitz und genauso ist er auch stolz auf sie. Sie hat die passende Herkunft und Manieren, um an seiner Seite in die Gesellschaft zu passen.

Erst als Gabrielle ihn verlässt, entdeckt er seine Leidenschaft für sie. Doch Gabrielle möchte nach ihrem missglückten Ausbruchsversuch wieder zum Gewohnten zurückkehren.

¹⁰⁷ <http://www.nordbayern.de/filmkritik.asp?art=444647> Zugriff am 24.1.2010.

Nicht er weist jetzt Gefühlskälte auf, sondern Gabrielle zeigt ihre Gleichgültigkeit dem zukünftigen Zusammenleben gegenüber. Weil ihr die Kraft für das Beenden der unglücklichen Ehe fehlt, lässt sie sich freiwillig einschließen.

Chéreau ist nicht am gesellschaftlichen Druck interessiert, im Gegenteil. Er wollte zeigen, dass das Ehepaar kein Opfer der Gesellschaft ist:

„Ich hoffe, daß der Zuschauer im Laufe des Films vergißt, in welcher Epoche er spielt, und seine aktuellen Bezüge erkennt: die Abgründe einer Beziehung. Ich zeige kein großbürgerliches Melodram, sondern eine zeitlose Tragödie. Die großen Diners helfen dem Paar, niemals allein zu sein. Ich beobachte, wie viele Paare sich in der Öffentlichkeit inszenieren, aber im Privatleben längst kein Paar mehr sind, weil sie Intimität verloren haben.“¹⁰⁸

Patrice Chéreau hat mit „Gabrielle“ auf die Erzählung „Die Rückkehr“ von Joseph Conrad zurückgegriffen. Auf der inhaltlichen Ebene wurden kleinere Änderungen vorgenommen. So steht bei Conrad hauptsächlich das Scheitern des Ehemannes im Mittelpunkt, bei Chéreau ist die Ehefrau, die bei Conrad ohne Vornamen ist, die Titelheldin. Das großbürgerliche Paris soll nur als Platzhalter für die zeitlose Aktualität dieser Paarbeziehung stehen, auch wenn der Film eine zeittypische Ausstattung hat.

Weiter wird mit dem Dienstmädchen Yvonne eine Figur eingeführt, die bei Conrad in der anonymen Dienerschaft verschwindet, bei „Gabrielle“ wird sie zur Vertrauten ihrer Herrin.¹⁰⁹

Auch Joseph Conrad beschreibt in seinem Roman das Gesellschaftsleben der Herveys als Gefühlsgefängnis:

¹⁰⁸ www.zeit.de/2006/03/gabrielle Zugriff am 7.11.2009.

¹⁰⁹ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 241.

„Es war eine überaus zauberhafte Atmosphäre, die Wohnstatt aller Tugenden, wo nichts wahrgenommen wird und wo alle Freuden und Schmerzen behutsam auf Vergnügen und Verdruss herabgestimmt werden. In dieser erhabenen Region also, wo edle Gefühle in genügender Fülle kultiviert werden, um den erbarmungslosen Materialismus der Gedanken und Strebungen zu verhüllen, verbrachten Alvan Hervey und seine Frau fünf Jahre kluger Wonne, unbehelligt von jeglichem Zweifel an der moralischen Zulässigkeit ihrer Existenz.“¹¹⁰

In seiner Filmadaption zeigt Patrice Chéreau eine kalte Welt: Im gehobenen Pariser Bürgertum fürchten sich die handelnden Personen vor ihren eigenen und unkontrollierbaren Gefühlen.

„Wehe, eine Empfindung lässt sich nicht mehr mit den Konventionen abgleichen. Dann bleibt den Unglücklichen nur die Implosion.“¹¹¹

Diese Flucht vor den Gefühlen führt zum Selbstbetrug. Jean, der sich immer strikt an die Konventionen hält, wird erst nach der Rückkehr seiner Gattin mit einer detektivischen Spurensuche beginnen: Was ist der Grund für ihren Ehebruch, aber vor allem für ihre Rückkehr in das gemeinsame Heim?

Erst als sie sich alles sagen, was sie bisher in ihrer Welt immer unterdrückt haben, wird er dieses starre Verhalten aufbrechen. Bis zu diesem Moment hat die Ehe für ihn hauptsächlich sein Bedürfnis nach Repräsentation befriedigt, seine Frau ist für ihn kostbarer Besitz:

„Und er dachte an seine Frau in jeder Beziehung, nur in der einen, allem zugrunde liegenden, nicht. Er dachte an sie als ein wohlzogenes Mädchen, als eine Ehefrau, als eine kultivierte Person, als die Herrin eines Hauses, als eine Dame, aber nicht einen Moment lang dachte er schlicht an sie als eine Frau. Warum musste er in eine so schauerliche Bloßstellung verwickelt werden! Sie vernichtete alle Vorteile seiner wohlgeordneten Vergangenheit durch eine Wahrheit, die wirksam und ungerecht wie eine Verleumdung war – und die Vergangenheit war vertan.“¹¹²

¹¹⁰Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006, Seite 13.

¹¹¹www.zeit.de/2006/03/gabrielle Zugriff am 7.11.2009.

¹¹²Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006, Seite 27.

Die Zweckehe, die die beiden Eheleute geschlossen haben, fundiert auf einer Lebenslüge. Für Gabrielle besteht ein Zweck ihrer Ehe auch darin, ein Leben voller Luxus, mit Dienstmädchen, einem schönen Haus zu haben – eben ein Leben, das man an der Seite eines wohlhabenden Ehemannes führt. Und auf diese Statussymbole, die sie in Sicherheit wiegen, wird sie nicht verzichten wollen. Auch wenn sie kurzzeitig ihrer Leidenschaft nachgegeben hat, kehrt sie wieder zur Gewohnheit zurück. Und zu dieser Gewohnheit und Sicherheit gehört auch das Bewahren ihrer Scheinehe nach außen – ohne wahre Gefühle zu zeigen.

Dieser Mangel an Echem, Lebendigem in der Ehe der Herveys wird auch durch das Interieur des Hauses und durch die ständige Präsenz der Dienstboten veranschaulicht. Eine Ehekrise, ein Seitensprung, ein Streit findet zwar hinter verschlossenen Türen statt, kann aber nicht unbemerkt vor den Augen des Personals geschehen. Kammerzofen schleichen durch die Villa, löschen Lichter und verschließen Türen. Die Distanz zu den Herrschaften ist spürbar, auch wenn sich Gabrielle an- und entkleiden lässt und erschöpft einen kurzen Einblick in ihre Seele gewährt. Gabrielle und Jean Hervey sind ganz dem Stil ihrer Klasse und ihrer Stellung verpflichtet.

5.2 Stil-Brüche

Diese großbürgerliche Selbstherrlichkeit einerseits und das darin Gefangensein inszeniert Regisseur Patrice Chéreau als Kammerspiel auf Leinwand. Die Grenzen zwischen Theater und Film vermischen sich. Bis auf die Anfangssequenz, in der wir Jean Hervey auf seinem Weg nach Hause sehen, spielt sich der Film ausschließlich in den Räumlichkeiten der Villa des Ehepaares ab. Der Großteil der Szenen ist in tristem Schwarzweiß gehalten, das Ambiente wirkt reduziert und unterstreicht den starren ehelichen Alltag der Herveys und auch die rigiden Konventionen dieser Zeit.

„Gabrielle“ wirkt oberflächlich betrachtet wie ein Theaterstück, doch die vielen filmischen Stilmittel beweisen, dass Chéreau, der sich bewusst vom Theaterschaffen (siehe Kapitel 3) abgewandt hat, nicht nur einfach einen theatralen Rahmen für diese Geschichte gewählt hat. Für ihn hat der Film nicht so viel mit Theater zu tun. Die starke Stilisierung hat er gewählt, um sich von der Ästhetik der TV-Filme abzugrenzen.¹¹³

Gleichzeitig spielt Chéreau mit unterschiedlichen Formen des Kinos: er unterbricht die Handlung immer wieder mit Schrifttafeln (wie im Stummfilm), viele Szenen sind in Schwarzweiß und wechseln unvermittelt zur Farbe und wieder zurück.

Seine Titelheldin zeigt er zwischendurch in Nahaufnahmen (close ups). Die Kamera umkreist Madame Hervey und das ausdrucksstarke Minenspiel der Schauspielerin Isabelle Huppert zeigt eine Gefangene ihres Standes, die die Liebe erst spät entdeckt und dann doch nicht erträgt.

Eingefrorene Szenen, Zeitlupen und Zwischentitel vermitteln den Zuschauern die Welt der Herveys, in der es hauptsächlich um die äußere Form geht. Diesen Stilmitteln sieht man nicht zwingend eine Logik an.

¹¹³ http://www.epd.de/epdfilm_neu/themen_38904.htm Zugriff am 11.2.2010.

Der erste Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe passiert anlässlich einer Rückblende und man kann das als Sprung der Zeitebene interpretieren. Der zweite Wechsel fällt mit der Enthüllung Gabrielles zusammen – dieser markiert einen dramaturgischen Wendepunkt, denn von jetzt an wird es nie mehr so sein wie zuvor.¹¹⁴

Wenn es dann an der Tür klingelt und Gabrielle zurückkehrt, wird Jean in Farbe gezeigt, sie bleibt schwarzweiß. Erst als sie den Raum betritt, in dem sich Jean - noch immer schockiert von ihrem Brief – aufhält, wird auch sie farbig. Sie taucht wieder in ihr gewohntes Umfeld ein und das bleibt jetzt hauptsächlich in Farbe gehalten, mit unerwarteten kurzen schwarzweißen Einschüben. Erst zum Schluss, wenn Jean aus dem gemeinsamen Haus flüchtet, wird der Film wieder schwarzweiß.

Die pompösen Abendessen sieht man in warmen Farben und sie stehen im Kontrast zum sonst so kühl wirkenden Haus, in dem sich das Ehepaar voreinander verschließt. So verletzt sie innerlich auch sein mögen, so wenig können sie sich das eingestehen. Im Gegenteil: sie bestrafen einander mit Kälte. Das Paar, das aus Bequemlichkeit zusammenlebt, muss sich jetzt mit dem Seitensprung der Ehefrau auseinandersetzen – diese Spannung zwischen den beiden Protagonisten wird auch filmästhetisch durch Brüche demonstriert.

¹¹⁴Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 250.

Chéreau nützt diese Mischung aus Film- und Theaterästhetik um die Erzählweise des klassisch-narrativen Films aufzubrechen:

„Gilt insbesondere im Hollywood-Mainstream die Maxime, dass sich die filmische Vermittlungsinstanz möglichst „unsichtbar“ zu machen hat, tritt diese in Gabrielle ebenso spielerisch wie selbstbewusst in Erscheinung. Diverse filmische Stilmittel (Schrifteinblendungen, abrupte Wechsel zwischen Schwarzweiß und Farbe, Zeitlupen und Achsensprünge) werden hier mit dem vorrangigen Ziel, Sehgewohnheiten zu durchkreuzen, kombiniert. Gleichzeitig reflektiert die filmische Form den Zusammenbruch gesellschaftlicher Konventionen, den das Ehepaar Hervey bei Conrad wie bei Chéreau erlebt.“¹¹⁵

Zu Filmbeginn hört man die Stimme von Ehemann Jean: In einem Monolog aus dem Off beschreibt er am Nachhauseweg seine Lebensumstände und den Kreis seiner Bekannten. Ohne Selbsterkenntnis und Humor, wie Regisseur Chéreau meint:

„Er kennt nur die Arbeit und das Streben nach Erfolg; er begreift nicht, welches Gewicht die Dinge des Lebens haben. In seiner Selbstgewissheit unterliegt er einer gigantischen Täuschung. Ich denke, gerade da bleibt Conrads Ironie erhalten. Nachdem seine Welt aus den Fugen geraten ist, fühlt sich der Ehemann wie ein Fremder in seinem eigenen Haus. Er verbirgt sich sogar vor seinen Domestiken.“¹¹⁶

Das Auftauchen des Briefs seiner Frau lässt nicht nur das Leben von Jean ins Stocken geraten, auch den Blick der Kamera: Sie bezieht ein Stück weiter links im Raum Position und zeigt somit nicht die subjektive Sicht des Protagonisten. In der Fachsprache „point-of-view-Shot“ genannt, entspricht dieser Standort der Kamera der einer Figur in der Szene, deren Blick das Bild wiederzugeben vorgibt. Zweimal sieht man in identischen Einstellungen den Frisiertisch, auf dem der blütenweiße Briefumschlag in der Bildmitte dem Auge entgegenspringt.¹¹⁷

¹¹⁵ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 241.

¹¹⁶ Ebda, Seite 248.

¹¹⁷ Ebda, Seite 245.

Durch den anschließenden schnellen Schwenk durch das Zimmer, in dem sich mehrere Spiegel befinden, wird der Eindruck eines zerrissenen Raumes erweckt und auch die zeitliche Handlung wirkt dadurch nicht einheitlich. Im Spiegelbild greift Jean dreimal aus unterschiedlichen Blickwinkeln nach dem Brief.

Jedes Mal ändert sich dabei der Bildausschnitt: einmal spiegelverkehrt, dann wieder zurückgespiegelt. Nicht nur die Welt der männlichen Hauptfigur gerät ins Wanken, auch der Zuschauer wird durch diese Kameraführung verwirrt.

Das Auftauchen des Briefes verschiebt die Erzählperspektive. Auch wenn die Kamera nah an den Protagonisten bleibt, nichts verschleiert und Nähe am Geschehen suggeriert, besteht kein Zweifel an der vermittelnden Erzählinstanz. „Gabrielle“ verweigert das Grundprinzip des klassisch-realistischen Films, der seine Schreibweise verbergen möchte. Wenn zum Beispiel die Donnerstagabend-Treffen im Hause Hervey in Form einer Rückblende gezeigt werden, dann wandert die Kamera wie die Gäste durch den Raum, verweilt kurz bei einer Gruppe, nimmt dann einzelne Figuren näher ins Bild und verfolgt deren Blicke. Dadurch demonstriert die filmische Erzähldistanz, dass sie es ist, die Raum und Figurenbeziehungen organisiert.¹¹⁸

Sprunghafte Wechsel zwischen Schwarz-Weiß und Farbe gehen oft einher mit dramaturgischen Sprüngen: Auf die Vergewaltigungsszene, die schwarz-weiß ist, folgt sofort eine farbige Einstellung, in der man die drei Dienstmädchen sieht, wie sie schweigend Geschirr abtrocknen, ein weiteres raucht im Hintergrund. Unmittelbar darauf ist die Geschichte wieder bei Gabrielle in Schwarz-Weiß.

¹¹⁸ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 247.

Dieses scheinbar unmotiviert, kurze Wegspringen von den Protagonisten nach einer emotional derart aufgeladenen Szene wirkt fast wie eine Übersprunghandlung des filmischen Erzählers.¹¹⁹

Das Zuschauerauge ist irritiert von diesen Brüchen – aber dadurch wird die jenseits der filmischen Handlung liegende Kamera- und Montagearbeit ins Bewusstsein gebracht. Der Handlungsfluss wird aufgebrochen, Bewegungsabläufe geraten durch Zeitlupen ins Stocken: zum Beispiel der Moment, in dem Jean seiner Frau ein Glas Wasser ins Gesicht schüttet oder auch am Ende des Films bei seiner Flucht. Auch Sprünge in Bild- und Bewegungsanschlüssen bei zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen (sogenannte „jump-cuts“) sorgen immer wieder für kurze Momente der Irritation.¹²⁰

Auffallend sind auch die häufigen Achsensprünge in „Gabrielle“. Beim Filmen von Ereignissen gibt es eine sogenannte 180-Grad-Regel: es entsteht automatisch eine Rechts-Links-Orientierung, d.h. eine Handlungsachse. Chéreaus Kamera springt über diese Achse, dadurch erscheinen Figuren, die vorher in der linken Bildhälfte situiert waren, rechts und umgekehrt. Der Zuschauer muss sich so immer wieder im Raum neu orientieren – dieser Achsensprung gilt als Tabubruch, weil dadurch der Zuschauer aus der Handlung herausgerissen wird.¹²¹

¹¹⁹ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 248.

¹²⁰ Ebda, Seite 248.

¹²¹ Ebda, Seite 246.

Chéreau bricht dieses Tabu mehrfach. Wenn Gabrielle vor dem Badezimmerspiegel ihr Dienstmädchen sucht, springt die Kamera von schräg hinten über rechts vorne und von links vorne links hinter sie, um schließlich rechts über ihrer Schulter in den Spiegel zu blicken.

„Statt sich also möglichst „unsichtbar“ zu machen (wie das im klassischen Hollywood-Kino der Fall wäre), bringt sich die Kamera hier als unabhängiger Beobachter ins Spiel, der den verbalen Zweikampf des Ehepaars oder das intime Gespräch zwischen Hausherrin und Kammermädchen ohne jede Rücksicht auf abgesteckte Felder oder Grenzlinien mitverfolgt.“¹²²

Durch Gabrielles Brief kommt es im Leben von Ehemann Jean innerhalb weniger Stunden zu einem Sinneswandel. Ist er zu Beginn der Geschichte ein überheblicher, selbstzufriedener Mann, so steht er nach dem Lesen des Briefes vor der Selbstzerstörung. Am Ende der Szene rutscht ihm die Whiskyflasche nach der er hastig greift, aus der Hand. Wieder ein schneller Farbwechsel, die kalte Atmosphäre wird kurz aufgehoben, dann läutet es an der Tür. Es ist Madame: sie hat es sich wieder überlegt und hätte es gerne, dass es so bleibt, wie es war.

Doch für Jean gibt es kein Zurück in die gewohnten Bahnen. Die stillschweigende Übereinkunft zwischen dem Ehepaar ist entlarvt und die Grenzen des Vorstellbaren überschritten worden.

¹²² Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 247.

5.3 Ton- und Stummfilm

Hinter der Fassade der gutbürgerlichen Villa herrscht ein Krieg der Worte. In „Gabrielle“ benutzt das Ehepaar Hervey die Sprache hauptsächlich um sich gegenseitig zu verletzen. Während Ehefrau Gabrielle immerhin noch mit ihrer Kammerzofe spricht und nach Verständnis sucht, vermittelt Ehemann Jean nur durch seinen Kommentar aus dem Off seine Weltsicht, die geprägt ist von Ignoranz und tief verletztem Stolz.

Zu Beginn des Films stellt sich Jean vor: auf dem Weg nach Hause – man sieht zuerst Bilder eines Pariser Bahnhofs voll mit Menschen – beschreibt er seine Gattin Gabrielle, erzählt von ihrer ersten Begegnung und ihren wöchentlichen Gesellschaftsabenden. Er kommentiert diese Tischgespräche, die der Film in einer farbigen Rückblende zeigt. Über den Inhalt der Konversation zeigt er sich belustigt – er findet sie belanglos und ist trotzdem stolz auf seine Frau, die in Gesellschaft ihre von ihm zuge dachte Rolle so hervorragend einnimmt.

Zuhause angekommen fährt er mit seiner Erzählerstimme fort. Zuerst fällt ihm die Abwesenheit seiner Gattin nicht auf, erst als er den Brief auf der Frisierkommode erblickt, bricht seine Stimme ab. Nachdem er Gabrielles Zeilen gelesen und vor Entsetzen die Whiskykaraffe fallen gelassen hat, hört man auf der Tonspur nur einen kurzen Aufschrei. Die nächsten Sekunden bleiben tonlos, wenn Jean nach dem Brief greift, der auch sein Eheleben zerbricht. Gleichzeitig mit diesen Tonübergängen wechselt auch im Bild Schwarzweiß mit Farbe.

Die Welt von Jean wurde durch den Brief aus den Angeln gehoben. Regisseur Chéreau wollte die Bedeutsamkeit dieser Szene durch eine auffallende Toninszenierung hervor streichen:

„Die größte Herausforderung war, ein filmisches Äquivalent für den darauf folgenden Moment zu finden - für seine Reaktion beim Lesen des Briefs, die innere Explosion, die er in ihm auslöst. Im Roman öffnet der Mann das Fenster, das schien mir zu theatralisch. Um diesen Schock, dieses Gefühl der Entwurzelung darzustellen, habe ich im Schneiderraum wirklich jedes Mittel zur Hilfe gerufen, das mir das Kino bereitstellt. Bis dahin haben wir die Erzählstimme des Ehemanns gehört, die mitten im Satz abbricht, als er den Brief sieht. Seine Bewegungen sind in leichter Zeitlupe aufgenommen; es gibt eine leichte Unschärfe, um seine Erschütterung zu unterstreichen. Er ist wie betäubt. Auf der Tonspur ist nichts zu hören, die Geräusche kehren erst mit einer Verzögerung zurück.“¹²³

Diese stilistische Überbetonung wird später im Film noch einmal vorkommen: Wenn Jean seine Ehefrau vergewaltigt, beginnt die Szene farbig, um dann nach einer Weißblende – gleichzeitig mit seinem Übergriff – in Schwarzweiß überzugehen. Auch hier bleiben, nach einem spitzen Aufschrei Gabrielles, für einige Sekunden Sprache und Geräusche aus, obwohl man sieht, wie sich ihr Mund bewegt.¹²⁴

Auch die Geräuschebene wird bei der Szene, in der sich Jean an seiner Frau rächt, intensiv eingesetzt. Zu Beginn, wenn Gabrielle sich beim offenen Fenster umzieht, hört man Vogellaute und Donnerrollen in der Ferne. Alle anderen Geräusche sind verstummt, auch die Sprache. Jean ist wie auch die Kamera in der Mitte des Raumes. Es ist die Außenwelt die man spürt, und man kann es als Symbol für die bevorstehende Flucht Jeans interpretieren, die in Conrads Romanvorlage „Die Rückkehr“ sogar mit Donnerhall in Verbindung gebracht wird.¹²⁵

¹²³ <http://www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0111/feuilleton/0169/index.html> Zugriff am 4.8.2010

¹²⁴ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 241.

¹²⁵ Ebda, Seite 249.

Man spürt die Sprachlosigkeit des Ehepaares in diesem Film. Bei den Dialogen herrschen theatralische Töne vor: Chéreau lässt die beiden in einem formelhaften Sprachstil miteinander reden, um die Konversation der dargestellten historischen Epoche zu betonen.¹²⁶

Auch auf der Ton- und Schriftebene zeigt Regisseur Patrice Chéreau die Unbarmherzigkeit in der Konstruktion dieser bürgerlichen Ehe. Er arbeitet bei dieser Romanverfilmung häufig mit Schrift im Bild. Der letzte Satz am Ende des Films ist in Großbuchstaben geschrieben und füllt den ganzen Bildschirm: „ER KAM NIE WIEDER ZURÜCK.“¹²⁷ Zuerst läuft die Schrift über die Zeitlupenaufnahme des flüchtenden Jean, dann über ein Schwarzbild, das die Erzählung beendet. Danach folgt der Abspann.

Die über das Bild geblendeten Schrifttitel erinnern an die Zwischentitel der Stummfilmära. Chéreau setzt sie ein, um die Geschichte immer wieder zu unterbrechen. Es sind oft nur Hinweise, Zeitangaben wie „Donnerstag“ oder „Am nächsten Morgen“, die zeitliche und räumliche Klarheit schaffen.

Aber auch emotionale Situationen werden mit diesen Schrifttafeln ins Bild gesetzt. Gabrielles Abschiedsbrief besteht aus vier Bildern: Die großen weißen Buchstaben ragen über die Bildgrenze hinaus, nur einzelne Satz- bzw. Wortteile sind auf dem schwarzen Hintergrund zu lesen. Die Schrift wird immer größer und der Bildausschnitt immer enger, bis nur noch die Worte „furchtbar und gerecht/Verzeih. Leb wohl/Gabrielle“ zu lesen sind.¹²⁸

¹²⁶ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 241.

¹²⁷ Gabrielle (Gabrielle). Regie: Patrice Chéreau. 85 Minuten. Frankreich 2005.

¹²⁸ Ebda.

Auch wenn Jean sich mit anderen Personen unterhält, werden diese Dialoge verschriftlicht. Nicht immer lassen diese Zeilen sich als Schlüsselzeilen ausmachen, die dramaturgische Logik ist schwer erkennbar. Es sind oft Aufforderungen an Dienstboten – er hat seine Souveränität verloren und eine Verschriftlichung der Kommunikation könnte die Möglichkeit darstellen, diese Souveränität durch Distanz wieder herzustellen.

Die erste Schrifttafel erscheint, nach dem Jean erfahren hat, dass seine Frau auf dem Weg zu einem anderen Mann ist. Als es an der Eingangstür klingelt, fühlt er sich nicht in der Lage Besuch zu empfangen und gibt diese Anweisung an seine Dienstboten weiter: „Ich will niemanden sehen! Morgen!“. Sein Gesicht liegt im Schatten und man kann nicht erkennen, ob er diese Worte auch spricht.¹²⁹

Beim zweiten Mal laufen die Buchstaben sogar über seinen Mund. Einen Tag nach Gabrielles Rückkehr – das Ehepaar gibt wie immer am Donnerstag seinen Gesellschaftsabend – begleitet er Gäste zur Tür, als seine Frau im Mantel Richtung Ausgang stürmt. Er rennt ihr verzweifelt hinterher und per Schrifteinblendung fleht er „Bleiben Sie!“. Gleichzeitig ertönt dramatische Musik im Hintergrund, während Mimik und Gestik der beiden zurückhaltend bleibt.¹³⁰

Beim dritten Mal hingegen bleibt auch die Filmmusik aus. Am Morgen nach der Vergewaltigung kommt Jean ins Schlafzimmer, in dem sich Gabrielle gerade von ihren Kammerzofen umziehen lässt. Diese stellen sich schützend vor ihre Herrin, doch Jean geht direkt auf seine Frau zu.

¹²⁹ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 249.

¹³⁰ Gabrielle (Gabrielle). Regie: Patrice Chéreau. 85 Minuten. Frankreich 2005.

Es kommt ein stummer, schriftlicher Hilferuf: „Sie müssen mir helfen, Sie haben es immer getan.“ Begleitet wird dies von einem Standbild, die Handlung scheint dadurch kurz unterbrochen.¹³¹

Auch die Filmmusik trägt immer wieder dazu bei, dass die Handlung unterbrochen wird. Die pompöse Musik von Filmmusikkomponist Fabio Vacchi wird von Chéreau präzise eingesetzt:

„Normalerweise versucht man, die Musik vergessen zu machen, das heißt, man setzt sie zwar im Film ein, will aber, dass sie vom Zuschauer gar nicht bemerkt wird. Aber ich finde, dass Musik in einem Film auch sehr präsent im Vordergrund stehen darf. Ich begreife Musik als Teil des Films, sozusagen als einen eigenen Darsteller, der seine Rolle spielt.“¹³²

Besonders auffallend ist der Musikeinsatz in der Szene, in der Jean seine Ehefrau vergewaltigt. Die Musik beginnt parallel zu einer Weißblende mit einem scharfen, disharmonischen Ton und wird dann – im Gegensatz zur Handlung – langsam, verhalten und wirkt fast unangemessen. Chéreau setzt die Komposition bewusst gegen den Strich ein und konterkariert so die Bildebene. Damit wird einerseits Jeans Verstoß gegen die von ihm so verinnerlichte Sittlichkeit seiner Zeit und seines Standes unterstrichen, auf der anderen Seite wird die Filmmusik ein eigenständiges Element und ist nicht nur musikalische Untermalung.¹³³

Die Verzweiflung der letzten Stunden hört man auch in der Musik - der Film „Gabrielle“ klingt auch musikalisch düster aus. Chéreau unterstreicht mit einer Vervielfachung der Stilmittel, wie endgültig Jean aus der Bahn seines bis jetzt erschütterungsfreien Lebens geworfen wird.

¹³¹ Gabrielle (Gabrielle). Regie: Patrice Chéreau. 85 Minuten. Frankreich 2005.

¹³² Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 241.

¹³³ Ebda, Seite 245.

6. DER KÖRPER: IM ZENTRUM DER BEGIERDE

Im bürgerlichen Zeitalter wurde über Sexualität nicht gesprochen. Die Erziehung zur Selbstbeherrschung stand im Vordergrund, gesellschaftliche Normen schlossen körperliche Liebe zwischen Männern und Frauen aus bzw. fand diese nur unter dem Deckmantel des Schweigens statt.

Die ideale bürgerliche Frau war entsexualisiert: ihr Körper hatte nur mütterlich-liebende Funktionen, die Aufmerksamkeit war auf ihre Seele gerichtet. Einen sinnlichen Körper hatten nur Prostituierte und Kurtisanen, und diese wurden auch als bedrohlich empfunden.

Der Schriftsteller Stefan Zweig schreibt in seinem Buch „Die Welt von Gestern“ unter anderem auch über die Sexualmoral seiner Jugendzeit, die um die Wende zum 20. Jahrhundert stattfand. Frauen und Mädchen mussten sich in mühsamen Prozeduren ankleiden oder ankleiden lassen. Unter Korsetten und Haartürmen wurde der weibliche Körper unsichtbar gemacht, weibliche Formen verdeckt und versteckt.

„Daß ein Mann Triebe empfinde und empfinden dürfe, mußte sogar die Konvention stillschweigend zugeben. Daß aber eine Frau gleichfalls ihnen unterworfen sein könne, daß die Schöpfung zu ihren ewigen Zwecken auch einer weiblichen Polarität bedürfe, dies ehrlich zuzugeben, hätte gegen den Begriff der „Heiligkeit der Frau“ verstoßen. Es wurde also in der vorfreudianischen Zeit die Vereinbarung als Axiom durchgesetzt, daß ein weibliches Wesen keinerlei körperliches Verlangen habe, solange es nicht vom Manne geweckt werde, was aber selbstverständlich offiziell nur in der Ehe erlaubt war.“¹³⁴

Die Frau war Privateigentum ihres Mannes und somit Treue und Tugend verpflichtet. Für den Ehemann war der Gang zur Prostituierten üblich und auch gesellschaftlich geduldet:

¹³⁴ Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 2006, Seite 97.

„Aber im allgemeinen blieb das Fundament des damaligen erotischen Lebens außerhalb der Ehe die Prostitution; sie stellte gewissermaßen das dunkle Kellergewölbe dar, über dem sich mit makellos blendender Fassade der Prunkbau der bürgerlichen Gesellschaft erhob.“¹³⁵

Auch August Strindbergs „Fräulein Julie“ beugt sich diesen bürgerlichen Normen. Das sexuelle Ereignis zwischen Kammerdiener Jean und Fräulein Julie wird im Stück nur angedeutet, weder wird ein Liebesakt gezeigt, noch wird direkt darüber gesprochen. Man ahnt, was geschieht, wenn Julie abtritt und Jean ihr hinterher hastet. Zwischen dem Ab- und erneuten Auftritt der beiden gibt es ein bäuerliches Tanzspiel.¹³⁶

Die Ordnung der Geschlechter und des Standes ist durch das sexuelle Intermezzo gestört worden. Die Verlobte Jeans, das Dienstmädchen Christine verurteilt aber nicht ihren Zukünftigen für seinen Fehltritt, sondern ihre Herrin: „Ja, ja! Du bist nicht der Schlechteste, bestimmt nicht, aber es ist und bleibt nun mal ein Unterschied zwischen Leuten und Leuten. – Nein, das verwinde ich nicht, nie und nimmer! Fräulein Julie, die so stolz war und von den Männern nichts wissen wollte – wer hätte gedacht, daß die hergeht und sich einläßt – mit so einem! Wo sie die arme Diana (*Anm.: der Hund Julies*) am liebsten hätte erschießen lassen, weil sie zu dem Mops aus dem Pförtnerhaus gelaufen war.“¹³⁷

Im Nachwort zu „Fräulein Julie“ schreibt Rupert Volz über das Zustandekommen des Einakters und dass es sich dabei, wie bei allen Stücken Strindbergs, um eine Mischung aus aktuellen politischen und philosophischen Debatten, aber auch sublimierten Partikeln persönlichen Erlebens handle:

¹³⁵ Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 2006, Seite 104.

¹³⁶ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 24.

¹³⁷ Ebda, Seite 43.

„Der Aufenthalt in Skovlyst hatte Strindberg in ein kurzes sexuelles Abenteuer mit der sechzehnjährigen Schwester des Verwalters hineingleiten lassen, das in ihm, ganz im Geist Nietzsches, das Gefühl wachrief, als Geistesaristokrat durch ein tief unter ihm stehendes Paria-Wesen beschmutzt worden zu sein. Diese Erschütterung weckte in ihm, dem sonst streng monogamen Mann, die Furcht, daß auch seine Frau Siri dem Drang eines unkontrollierten Triebes nachgeben und der erotischen Anziehungskraft des Verwalters erliegen könnte. Die eilig hingeworfenen Szenen der tragischen Handlung waren als Warnung vor den Gefahren eines verirrtten Gefühlslebens und einer unüberlegten Verbindung zweier Menschen über gesellschaftliche Schranken hinweg gedacht!“¹³⁸

Sexualität findet zwar statt, hat aber in der Welt der bürgerlichen Sitten keinen Platz. Der französische Soziologe und Historiker Michel Foucault untersucht in seinem 1976 erschienenen Band „Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit“ anhand des Diskurses über den Sex die Wirkungsweise von Machtstrukturen.

Für das 19. Jahrhundert bzw. das bürgerliche Zeitalter konstatiert er:

„Im gesellschaftlichen Raum sowie im Innersten jeden Hauses gibt es nur einen Ort, an dem die Sexualität zugelassen ist – sofern sie nützlich und fruchtbar ist: das elterliche Schlafzimmer. Der Rest schwindet ins Halbdunkel; die Anständigkeit der Haltungen weicht den Körpern aus, die Schicklichkeit der Worte übertüncht die Reden.“¹³⁹

Über hundert Jahre später hat Patrice Chéreau mit seinem Film „Intimacy“ auf der Berlinale 2001 den Goldenen Bären gewonnen - mit einem Film, bei dem fast nur nackte Körper, Erregung und Begierde zu sehen sind. Der Regisseur konzentriert sich auf die Umarmungen des Paares, ihre Haut und ihre Geschlechtsorgane. In vielen seiner Filme hat der ungeschminkte Körper einen hohen Stellenwert. Chéreau zeigt oft mehr als andere Regisseure (für „Intimacy“ musste er sich auch Pornographievorwürfe machen lassen, siehe Kapitel 3 und 4):

¹³⁸ Strindberg, August: Fräulein Julie. Nachwort. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 73.

¹³⁹ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1977, Seite 11.

„Ich finde es unglaublich schön und berührend, wenn man sieht, wie die Haut eines Menschen sich verändert, wie sie rot wird oder plötzlich ganz blass. Ich habe eine echte Faszination für den Körper. Für alles, was intim ist, so kostbar und zerbrechlich.“¹⁴⁰

Chéreau ist ein Filmemacher, der der Wahrheit nackter Körper vertraut: er zeigt tote Körper in „Die Bartholomäusnacht“, kranke Körper in „Sein Bruder“, kopulierende Körper in „Intimacy“ und in der Ehe ergraute Körper in „Gabrielle“.¹⁴¹

In „Gabrielle“ – einige Jahre nach „Intimacy“ gedreht, scheint der Körper nicht im Vordergrund zu stehen. Worte und Schwarz-Weiß-Bilder dominieren und die kalte herrschaftliche Villa unterstreicht das unterkühlte Verhältnis des Ehepaares Hervey. Doch für den Regisseur hat der Mangel an Körper in „Gabrielle“ auch viel mit seinem Film „Intimacy“ zu tun:

„Ich habe erst bei den Dreharbeiten begriffen, dass dieser Film der Gegenentwurf zu „Intimacy“ ist. Er erzählt von zwei Menschen, die ohne Sexualität leben. Von zwei Menschen, die vergessen haben, dass sie einen Körper haben.“¹⁴²

¹⁴⁰ Höbel, Wolfgang: Bürgerkrieg zu zweit. In: Der Spiegel 2/2006. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

¹⁴¹ http://www.morgenpost.de/printarchiv/film/article236854/Der_Ehekrieg_vor_dem_Weltkrieg.html Zugriff am 30.8.2010.

¹⁴² Höbel, Wolfgang: Bürgerkrieg zu zweit. In: Der Spiegel 2/2006. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

6.1 Intimacy: Sex als Hilferuf

In „Intimacy“ beschreibt Patrice Chéreau mit eindrucksvollen Bildern ein Paar in London. Der Film ging bei der Berlinale 2001 als Siegerfilm hervor und entstand nach zwei Erzählungen des englischen Autors Hanif Kureishi, mit dem der Regisseur auch vor Erstellung des Drehbuchs einige Zeit verbracht hat, und in der sich die beiden Künstler über ihr Weltbild und ihre gesellschaftspolitischen Eindrücke und Anliegen unterhalten haben. Mit den ausführlichen Sexszenen beschreibt Chéreau das Begehren zweier Menschen, die nach Erlösung suchen:

„Beim Liebesakt, bei der Verschlingung der Körper, bei der intimsten Form der Begegnung wird all das genau erforscht und aufgefächert: aufflackernde Lust, hechelndes Verlangen, die postkoitale Traurigkeit des Menschentiers.“¹⁴³

Hanif Kureishi, der Autor der Romanvorlage von „Intimacy“ erzählt von Gesprächen mit Regisseur Chéreau und wie der Inhalt ihrer Ansichten in den Film eingeflossen ist:

„Die Politik der menschlichen Beziehungen, der privaten Bedürfnisse, Gender-Rollen, Ehe, Sexualität, der Rolle der Kinder hat die Politik der Gesellschaft verdrängt. Einer Gesellschaft, die unkontrollierbar geworden ist. [...] Und so haben wir uns denn über Körper unterhalten, über Tod und Verwesung; über die Maler Lucien Freud und Francis Bacon, über den Hyperrealismus gewisser Fotografen und wie nah man dem menschlichen Gesicht kommen könne, ohne sein Bild zu verlieren.“¹⁴⁴

Das Ausleben der Lust beinhaltet ein Freiheits- bzw. Glücksversprechen. Schon der französische Soziologe Michel Foucault hat in seinem Werk „Der Wille zum Wissen“ beschrieben, mit welchem Anspruch Sexualität im Lauf des 20. Jahrhunderts versehen wurde:

¹⁴³ http://www.epd.de/epdfilm_neu/themen_38904.htm Zugriff am 16.10.2010.

¹⁴⁴ Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg 2001, Seite 15.

„[...] wesentlich scheint mir für unsere Epoche die Existenz eines Diskurses zu sein, in dem der Sex, die Enthüllung der Wahrheit, die Umkehrung des Weltlaufs, die Ankündigung eines künftigen Tages und das Versprechen einer Glückseligkeit miteinander liiert sind. Der Sex dient heute als Stützpunkt jener alten Form, die dem Abendland so vertraut und wichtig ist, der Form der Predigt.“¹⁴⁵

Wenn sich Jay und Claire einige Male am Mittwochnachmittag zum Sex treffen, dann geschieht das zu Beginn zufällig. Es wird kaum geredet und die beiden kennen nur ihre Vornamen. Und die körperliche Nähe scheint ihnen auch genug zu sein – bis Claire eines Tages nicht mehr erscheint und Jay mehr erfahren will. Er spioniert ihr hinterher und findet heraus, dass seine Sexgespielin eine biedere Ehe führt. Der Ehemann von Claire hat sich damit abgefunden, dass seine Frau in eine andere Welt flüchtet. Er will nicht genau hinsehen, gibt sich mit der Eheroutine zufrieden.

Claire hingegen genießt ihre Ausbrüche in andere Welten. In einem kleinen Kellertheater spielt sie die weibliche Hauptrolle in „Die Glasmenagerie“ – im wirklichen Leben die Rolle der anonymen Geliebten.

Die Begegnungen zwischen Claire und Jay haben etwas Heftiges und zugleich Verzweifertes – ohne etwas über die jeweilige Geschichte des anderen zu wissen, ohne Kennenlernen, ohne Smalltalk kommen sie Mittwochnachmittag immer direkt zur Sache: Sex. Doch bald schleicht sich Sehnsucht nach Dauer in ihre scheinbar spontanen Treffen ein: „And next Wednesday, is that a Wednesday, too?“¹⁴⁶ Das Nachfragen zeigt, dass auch emotionale Nähe gesucht wird, nicht nur körperliche, und das Eingestehen solcher Gefühle macht verletzlich. In dem Moment als ihre Treffen thematisiert werden, verlieren die nachmittäglichen Besuche von Claire ihre Unverbindlichkeit, nur unter der Maske der Anonymität konnte sich das Paar körperlich so hingeben.

¹⁴⁵ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1977, Seite 15.

¹⁴⁶ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

Wenn Claire geht, wird Jay sie verfolgen und dadurch entsteht ein Bruch in ihrer Beziehung. Er sucht sie heimlich, er will mehr wissen über ihre Existenz. Doch darin liegt die Gefahr: denn die größte Intimität zwischen den beiden bestand am Anfang ihrer Beziehung, als sie nichts voneinander wussten und beide das Gefühl hatten, dass vielleicht alles noch möglich sei. Jay ist derjenige, der diese Intimität verletzt, indem er die Grenze überschreitet, die sie ihm gesetzt hat. Bei einer späten Aussprache sagt Claire zu Jay:

„Ich habe immer gedacht, du wüsstest mehr als ich und würdest es mir irgendwann einmal erzählen.“¹⁴⁷

Patrice Chéreau zeigt mit „Intimacy“ wie schwierig die Grenze ist, ab der Intimität beginnt. Claire verbirgt ihr Leben vor Jay und will ihm nur ihren Körper zeigen. Durch diese Grenzüberschreitung von Jay verschwindet der Respekt, er handelt wie ein Stalker, wenn er ohne ihr Wissen versucht sie zu vereinnahmen. Doch diese gewaltsam gesuchte Intimität ist zum Scheitern verurteilt.¹⁴⁸

Auch die größtmögliche körperliche Nähe zwischen Jay und Claire überwindet die Fremdheit nicht, die zwischen ihnen herrscht. Jay und Claire sind auf der Suche nach Intensität und sie glauben zuerst in einer rein körperlichen Beziehung fündig zu werden. Doch auch wenn das Ausleben von Sexualität von vielen mit Freiheit und Selbstverwirklichung in Zusammenhang gebracht wird, scheitert diese Beziehung am gesellschaftlichen Muster. Dieses ist zwar nicht so streng vorgegeben wie im 19. Jahrhundert, doch es herrschen nachwievor bürgerliche Verhältnisse und sie wirken. Sex alleine ist auch um die Jahrtausendwende „zu wenig“ und schnell wird er anrühlich, wenn er nicht mit Liebe in Zusammenhang gebracht werden kann.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

¹⁴⁸ <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/intima.htm> Zugriff am 16.10.2010.

¹⁴⁹ Jahraus, Oliver, Neuhaus: Stefan (Hg): Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt. Verlag Königshausen & Neumann GmbH: Würzburg 2003, Seite 10.

Jay, der seine Familie verlassen hat und resigniert und frustriert in den Londoner Nächten herumstreunt und Claire, die versucht ihre langweilig gewordene Ehe mit einer Affäre lebbarer zu gestalten: beide handeln nicht frei nach ihren Bedürfnissen, sondern sind gefangen in einer Struktur, die sich nur auf den ersten Blick und durch die Freizügigkeit der Sexszenen von der bürgerlichen Moral des 19. Jahrhunderts unterscheidet.

Für den Soziologen Michel Foucault sind die Menschen auch nach der sexuellen Revolution der 1960er Jahre noch „Viktorianer“:

„Früher waren solche Mechanismen weniger subtil; sie waren institutionell. Es waren die Ehe oder das Bordell. Hinter der Tür passiert Sexualität, doch das Entscheidende ist, dass es einen Türwächter, eine gesellschaftliche Repräsentation gibt, die entscheidet, was draußen und was drinnen geschieht. Und so zeigt sich, dass nicht das, was passiert, das Schlimme ist, das domestiziert werden muss, sondern eher der Ort, wo es passiert. [...] Und der Sexualität wurden ihre Orte in der Gesellschaft zugewiesen. Dass sich diese Ordnungsmuster immer weiter auflösen, dass Grenzen verschwimmen und durchlässig werden, ändert auch heute noch nichts daran, dass das Ordnungsprinzip prinzipiell in Kraft ist.“¹⁵⁰

Auch in Chéreaus Film ist am Ende das Problem nicht gelöst: die Figuren bleiben ratlos zurück. Beginn der Film in kompletter Wortlosigkeit, in dem nur die Kamera die Körper abtastete, so wird durch das Aufkommen der Sprache das Ende der Beziehung forciert. Die Intimität der Körper hat im Fall von Jay und Claire das Gegenteil von intimer Nähe bedeutet.¹⁵¹

¹⁵⁰ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1977, Seite 9.

¹⁵¹ <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/intima.htm> Zugriff am 17.10.2010.

6.2 Gabrielle: Ein nüchterner Vertrag

„Gabrielle“ gedreht 2005, spielt im Jahr 1912. Als Drehbuchvorlage verwendete Chéreau eine Erzählung des britischen Autors Joseph Conrad: Die Rückkehr (The Return). Diese wurde bereits 1897 veröffentlicht. Conrad's Zitat am Klappentext

„Ich wollte die Wahrheit über das bestialische Bürgertum enthüllen.“¹⁵²

beschreibt diese Zeit, in der Männer und Frauen Opfer unmenschlicher gesellschaftlicher Regeln wurden.

Auch der Schriftsteller Stefan Zweig litt unter dieser Doppelmoral:

„Und wir brauchten nicht lange, um zu entdecken, daß alle jene Autoritäten, denen wir bisher Vertrauen geschenkt, daß Schule, Familie und öffentliche Moral in diesem einen Punkt der Sexualität sich merkwürdig unaufrichtig gebärdeten – und sogar mehr noch: daß sie auch von uns in diesem Belange Heimlichkeit und Hinterhältigkeit forderten.“¹⁵³

Geheiratet wurde zu dieser Zeit nur selten aus Leidenschaft oder Liebe und auch das Ehepaar Hervey, das zum feudalen Kreis des Großbürgertums gehört, führt eine lieblose Ehe mit viel Routine. Gefühle wie Nähe, Intimität, Begehren werden hinter der Fassade bürgerlicher Konventionen erstickt. Die Körper bleiben mit Kleidern und Anzügen bedeckt, während sich das Ehepaar seelisch enthüllt.

Conrad schreibt aus der Sicht des Mannes, Chéreau betont in seiner filmischen Adaption die Position der Ehefrau. Wenn zu Beginn des Films der Ehemann seine Gattin beschreibt, dann ist bis dahin alles in gewohnten Bahnen gelaufen. Doch zuhause angekommen, erfährt er, dass seine Ehefrau ihn verlassen hat, um dann umgehend wieder zu ihm zurückzukehren.

¹⁵² Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006.

¹⁵³ Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 2006, Seite 86.

Gabrielle wagt es aber doch nicht ihre sichere Existenz zu verlassen. Ihr Ausflug in die Freiheit dauerte nicht lang: nur für kurze Zeit hat sie sich etwas herausgenommen, das ihrem Stand und ihrem Geschlecht nicht angemessen ist. In ihrem ehelichen Arrangement wirkt Gabrielle kalt – ihr Ehemann ist das gewohnt und so nimmt ihm dann dieser kurze Gefühlsausbruch, der Seitensprung seiner Frau, die komplette Sicherheit.

Er ist es, der an der emotionalen Kälte zerbricht, Gabrielle zeigt sich auch nach ihrer Rückkehr gefühllos. Jean demonstriert seine – zumindest – körperliche Überlegenheit in dem er Gabrielle vergewaltigt. Aber auch diese Demütigung lässt sie fast reglos über sich ergehen. Und nur kurze Zeit später bietet sie ihm ihren Körper freiwillig an, die Liebe, nach der er sich so sehnt, verweigert sie ihm jedoch nachwievor. Jeans Gewaltakt ist auch ein Versuch mit der erkalteten Gabrielle Kontakt aufzunehmen, doch Gabrielle scheint mit ihrem Leben abgeschlossen zu haben:

„[...] hat sie sich nach einem schmerzhaften inneren Prozess für die „material serenity of unblemished life“ entschieden und ist mit sich im Reinen, ist für Jean sein bisheriges Leben unwiderruflich entwertet.“¹⁵⁴

Emotionen oder romantische Neigungen haben in diesen Arrangements keinen Raum. Regisseur Patrice Chéreau zeigt in seinem Film wie schnell dieses Gebäude der Oberflächlichkeit einstürzen kann, wenn eine Beziehung durch sexuelles Verlangen gestört wird. Er zeigt aber nicht wie in „Intimacy“ die Affäre, sondern die andere Seite, die Rückkehr nach dem Betrug. Die Nacktheit, die er in „Intimacy“ auf die Spitze getrieben hat, zeigt sich hier nur psychologisch.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 241.

¹⁵⁵ <http://www.schnitt.de/223,1854,01> Zugriff am 5.9.2010

Die Körper in „Gabrielle“ wirken versteinert - wie die vielen Marmorfiguren in der Villa scheinen sie nicht lebendig zu sein. Korsett und Zylinder unterstreichen das kühle, reservierte Nebeneinanderher leben des Ehepaares. Die Kamera bleibt öfter bei den Dienstboten, die Zeuginnen des Ehedramas werden, aber diskret im Hintergrund bleiben. Wenn sie der Dame des Hauses beim An-, Um- und Entkleiden helfen, entsteht mehr Nähe als man in der Beziehung von Jean und Gabrielle spürt.

Zwischen den Eheleuten herrscht Distanz, doch ihre Beziehung scheitert nicht an der mangelnden körperlichen Nähe. Es sind die unausgesprochenen Gefühle, die im bourgeoisen Milieu der Pariser Belle Epoque durchaus üblich waren. Für Chéreau ist diese Geschichte zwar ein historisches Sittenbild, aber auch eine Geschichte der Gegenwart. Er sieht „Gabrielle“ als natürliche Fortsetzung von „Intimacy“: Sucht dort der Mann - Jay - eine über die körperliche Befriedigung hinausgehende Nähe, sehnt sich Jean in „Gabrielle“ nach einer über den funktionierenden Alltag hinausgehende Körperlichkeit.¹⁵⁶

Es wird viel geredet in „Gabrielle“, denn reden ist die Haupthandlung jeder Ehekrise, meint der Regisseur:

„Man erklärt sich, ringt nach Worten, und natürlich verletzen sie einander, weil sie zu spät kommen. Es ist ein Zwei-Personen-Bürgerkrieg.“¹⁵⁷

Der Körper ist trotzdem im Zentrum der Begierde, auch wenn er sich hinter den Barrieren der damaligen Zeit verbirgt. Doch je mehr sich das Ehepaar in ihrer Beziehungsschlacht mit Worten bekämpft, umso sichtbarer werden auch ihre Körper.

¹⁵⁶ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 243.

¹⁵⁷ http://www.epd.de/epdfilm_neu/themen_38904.htm Zugriff am 7.9.2010.

Kurz vor dem Ende des Films, entblößt Gabrielle ihre Brust und ihren Unterleib. Sie macht es ohne Lust, als ob es ihr zuwider wäre und bietet sich ihrem Mann an. Von Erregung und Begierde ist nichts zu sehen und zu spüren.¹⁵⁸

Auch am Ende ihrer Beziehung gestehen sich die Protagonisten Jean und Gabrielle nicht ihre wahren Beweggründe für ihr Verhalten. Das Korsett der bürgerlichen Moral wirkt auch in dieser Stunde stärker als ihre wirklichen Bedürfnisse – wie auch Stefan Zweig beschreibt:

„In diesem Zwiespalt erfand nun jene Zeit ein sonderbares Kompromiß. Sie beschränkte ihre Moral darauf, dem jungen Menschen zwar nicht zu verbieten, seine *vita sexualis* auszuüben, aber sie forderte, daß er diese peinliche Angelegenheit in irgendeiner unauffälligen Weise erledigte. War die Sexualität schon nicht aus der Welt zu schaffen, so sollte sie wenigstens innerhalb ihrer Welt der Sitte nicht sichtbar sein.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ Höbel, Wolfgang: Bürgerkrieg zu zweit. In: Der Spiegel 2/2006. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

¹⁵⁹ Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 2006, Seite 88.

7. DIE SEELE: AUSNAHMEZUSTAND

Das Bürgertum war gekennzeichnet durch einen Rückzug ins Private. Vor dem 19. Jahrhundert waren Frauen und Männer wichtig für das Erhalten und Verwalten des gemeinsamen Familienvermögens. Mit dem Beginn der industriellen Revolution wurden die Aufgaben der Frau ins Haus verlagert, sie war zuständig für das Private, das Erziehen der Kinder und das Führen des Haushaltes. Diese Arbeit sollte aus Liebe geschehen – bezahlt wurde mit sozialer Anerkennung und der finanziellen Sicherheit durch den Ehemann bzw. - vor der Ehe - durch die des Vaters. Männer sind die öffentlichen Repräsentanten der Familie. Gab es in der Vormoderne auch familienlose Existenzen, wurde die Ehe im Jahrhundert der Industrialisierung für alle Bevölkerungsgruppen die Norm.¹⁶⁰

Leidenschaftliche Gefühle waren in diesen stark reglementierten Beziehungen nicht erwünscht. Sie wurden sogar als Bedrohung empfunden:

„Zahlreiche Quellen belegen, dass der Bürger das Gefühl bejaht, solange es sich im System der bürgerlichen Ordnung bewegt, es für ihn dagegen zu einem alarmierenden Problem wird, sobald es sich von der Bindung an Zwecke löst.“¹⁶¹

Auch der amerikanische Soziologe Richard Sennett beschreibt in seinem Buch „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ diese Epoche und Gesellschaftsschicht, die Emotionen als unkontrollierbar und deshalb als Gefahr sehen:

¹⁶⁰ <http://www.zeit.de/1992/50/Im-Schoesse-der-Familie?page=3> Zugriff am 2.11.2010

¹⁶¹ Pikulik, Lothar: Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1984 (Klappentext).

„Das Kennzeichen leidenschaftlicher Liebe ist die Dringlichkeit, die sie von den Routinen des alltäglichen Lebens unterscheidet und mit denen sie konsequenterweise tendenziell in Konflikt gerät. Die emotionale Beziehung zu anderen beherrscht alles – so stark, dass die Beteiligten verführt werden können, ihren alltäglichen Verpflichtungen nicht mehr nachzukommen. Leidenschaftliche Liebe bedeutet eine Verzauberung, die in ihrer Hingabe religiöse Züge annehmen kann.“¹⁶²

In den bürgerlichen Ehen herrschten starke gesellschaftliche Zwänge – umso mehr wurde die romantische Liebe idealisiert: Das Individuum wird erst durch das Zusammentreffen mit einer anderen Seele vollkommen.¹⁶³

Unterstützt wurde dieses Bedürfnis nach „Intimität“ durch die gesellschaftspolitischen Veränderungen. Ende des 19. Jahrhunderts fühlte sich der Mensch durch die Entstehung moderner Großstädte, neuer Arbeitsprozesse und den daraus folgenden unpersönlichen Strukturen überfordert. Das von der Öffentlichkeit abgeschlossene familiäre Privatleben war der Gegenentwurf zu den ökonomischen und politischen Veränderungen dieses Zeitalters.

¹⁶² Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. S. Fischer Verlag GmbH: Frankfurt am Main 1983, Seite 48.

¹⁶³ Ebda, Seite 48.

7.1 Ausdruck innerer Zustände

In der Kunst wurde versucht, die – meistens in der Öffentlichkeit nicht gezeigten -- Gefühle der Menschen darzustellen. Diese „Innenschau“ war eine Reaktion auf den Modernisierungsschub, der alle Bereiche des Lebens erfasste. Man suchte nach einer adäquaten Sprache für diese Unsicherheit, die viele im Zeitalter der Industrialisierung empfanden:

„Auch hier fand ein Rückzug aus der Öffentlichkeit statt, und zwar auf der Ebene des Denkens und (Selbst-)Interpretierens. So verließen nicht erst – wie es gewöhnlich dargestellt wird – Symbolismus, Impressionismus, Dekadenz, die Kunst des Fin de Siècle die Gebiete der schwer zu durchschauenden äußeren Welt, um in die „Geheimnisse der Seele, in ihre delikatesten Veränderungen und Kammern hinabzutauchen, sondern dasselbe unternahmen bereits auch die ins „Innere“ gerichteten naturalistischen Theaterentwürfe.“¹⁶⁴

So wie in Strindbergs „Fräulein Julie“ waren auch in vielen anderen Werken die Figuren oft Töchter und Söhne reicher Bürger, nervöse und selbstzweifelnde Charaktere. Stimmungsschwankungen und das Gefühl für die eigene Untauglichkeit im Leben waren der Inhalt von Monologen, mittels derer man das Innenleben eines Menschen sichtbar machen wollte.

„Die künstlerische Suche nach dem „Intimen“ im Zeichen der Moderne war auch der Versuch, diesem entstehenden „Möglichkeitsüberschuß“ zu entkommen und damit die Angst zu dezimieren. [...] Im „Intimen“ war das Leben weniger komplex und widersprüchlich, die Wahl der Möglichkeiten eingeschränkt. Der Einzelne fühlte sich entlastet, wenn er im Kleinen und Vertrauten operieren konnte. Er schien der neuen Wurzellosigkeit, Dynamik und Fremdheit der „Moderne“ entrinnen zu können.“¹⁶⁵

Auch die Entdeckung der Psychoanalyse durch Sigmund Freud um die Wende 19./20. Jahrhundert führte zu einer intensiven Betrachtung der eigenen Biographie und der familiären Problemkonstellationen.

¹⁶⁴ Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 187.

¹⁶⁵ Ebda, Seite 115.

Vorher schon erregten die Studien des französischen Neurologen Jean-Martin Charcot Aufsehen: Er hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Krankheitsbild der Hysterie beschäftigt und die sichtbaren Zeichen dieser Krankheit fotografisch erfasst. Diese stießen später aufgrund seiner Sammlung weiblicher Ausdrucksgebärden auf großes künstlerisches Interesse.¹⁶⁶

Sigmund Freud, der sich auch mit der Arbeit Charcots beschäftigte, widerlegte dessen Thesen: für ihn hatten seelische Symptome nicht immer eine körperliche Ursache. In seinen „Studien über Hysterie“, die er gemeinsam mit Josef Breuer 1895 herausgab, beschreibt er anhand von Fällen die psychischen Grundlagen hysterischer Beschwerden: ein sexuelles Trauma in der Kindheit, das ins Unterbewusstsein verdrängt wird, schafft sich aufgrund einer fehlenden Bewältigung durch körperliche Symptome Raum.¹⁶⁷

Heute wird der Begriff Hysterie in der Medizin nicht mehr verwendet und durch andere Bezeichnungen ersetzt. Umgangssprachlich wird jemand weiterhin als hysterisch bezeichnet, wenn er theatralisches Verhalten zeigt. Meistens wird dieser Person übersteigertes Geltungsbedürfnis unterstellt.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert beschrieb der Begriff „Nervenkunst“ (vor allem in der Wiener Moderne) das ästhetische Bild des Krankheitsbildes Hysterie und wurde vielfach als die Repräsentation weiblicher Ausdrucksfähigkeit gesehen.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Pikulik, Lothar: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1977, Seite 185.

¹⁶⁷ Breuer, Josef; Freud, Sigmund: Studien über Hysterie. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1991.

¹⁶⁸ Pikulik, Lothar: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1977, Seite 187.

Als Verkörperung dieses Frauentyps dieser Zeit wurde Gertrud Eysoldt (1870 – 1950) als Paradeschauspielerin gefeiert. In der „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthal war sie 1903 in Berlin das Theaterereignis. Ihre laszive und geheimnisvolle Bühnenpräsenz wurde vom Publikum und von anderen Künstlern als Inbegriff einer neuen Ausdrucksweise gesehen, die im Gegensatz zur Direktheit der naturalistischen Schauspielweise stand. Sie arbeitete eng mit Max Reinhardt zusammen und übernahm Anfang der 1920-iger Jahre die Direktion des Kleinen Schauspielhauses in Berlin.¹⁶⁹

Gertrud Eysoldt unterrichtete selbst und hat versucht eigene Regeln für ihre Schauspielkunst, die von zeitgenössischen Theaterkritikern als herausragend beschrieben wurde, zu entwickeln:

„In Gertrud Eysoldt wird zuhächst die Kraft des Intellekts bewundert, der sich das Temperament fast völlig unterworfen hat. Ihre Kunst ist wissend, ein heller und rastloser Geist schmeidigt und schmiegt sich und biegt alles Material des Körpers und der Stimme, daß es dem erkennenden Willen in jeder Äußerung beinahe blindlings- und instinktlos gehorcht.“¹⁷⁰

Um den Anforderungen des Zeitgeistes gerecht zu werden, wurde auch von Eysoldts anderen Lehrerkollegen gefordert, sich im schauspielerischen Ausdruck vom Naturalismus zu befreien:

„Wir müssen eine geistige Schauspielkunst anstreben, die alles unnötige Beiwerk, das nicht dem Geiste des Kunstwerks dient, verwirft und nur das in diesem hohen Sinne Zweckmäßige anerkennt, sei es Dekoration, Geste oder stimmliches Mittel.“¹⁷¹

Ein Wechselbad der Gefühle gibt es auch in Patrice Chéreaus Kammerspiel „Gabrielle“, das im Paris der Belle Époque spielt. Die Schauspielerin Isabelle Huppert zeigt virtuos die - oft unterdrückte - Nervosität der Frauen dieser Schicht und deren psychischen Empfindlichkeit.

¹⁶⁹ <http://www.berliner-schauspielschule.de/eyssoldt.htm> Zugriff am 22.11.2010

¹⁷⁰ Ebda.

¹⁷¹ Ebda.

Auch die inneren Monologe des Ehemannes (Pascal Gregory), die abgebrochenen Satzketten und stummen Gedankenstriche zeugen von einer Nervenkrise. Nach außen spürt man nur die eheliche Kälte, die sich in den düsteren Bildern der großen Villa spiegelt, die mehr wie ein Museum als ein Heim wirkt. Das Ehepaar ist blass und grau, ihre Ehe hat sich von jeglicher Lebendigkeit verabschiedet:

"Sie verstanden einander wachsam, stillschweigend, wie zwei vorsichtige Verschwörer in einem einträglischen Komplott; denn beide waren sie unfähig, eine Tatsache, ein Gefühl, ein Prinzip oder einen Glauben anders zu betrachten als im Hinblick auf ihren eigenen Stolz, ihre eigene Verherrlichung, ihren eigenen Vorteil. Hand in Hand glitten sie an der Oberfläche des Lebens dahin, in einer klaren und frostigen Atmosphäre - wie zwei elegante Schlittschuhläufer, die um des Beifalls der Zuschauer willen in dickes Eis Figuren schneiden und den verborgenen Strom darunter verächtlich unbeachtet lassen, den ruhelosen und dunklen Strom; den Strom des Lebens, tief und ungefroren."¹⁷²

Nur wenn die Herveys Abendgesellschaften geben, werden die Bilder sinnlicher und farbiger. Nach außen hin wird so ein perfektes Eheleben inszeniert, aber im Laufe der Geschichte wird diese Fassade Schicht für Schicht abgetragen und man kann in die Abgründe ihrer Seelen blicken.

Für Regisseur Chéreau bleiben die Merkmale der Hervey'schen Ehe aber nicht nur für das 19. Jahrhundert symptomatisch:

„Die Story bleibt aktuell. Der Mechanismus einer Ehe ist immer noch derselbe. Oft bleibt man nur zusammen, weil man wirtschaftlich abhängig ist. Außerdem definiert sich eine Beziehung heute nach wie vor von innen und von außen. Es spielt nicht nur eine Rolle, wie wir in einer Partnerschaft miteinander umgehen, sondern eben auch, was andere über uns denken.“¹⁷³

¹⁷² Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006, Seite 11.

¹⁷³ <http://www.spielfilm.de/special/interviews/488/gabrielle-isabelle-huppert.html>
Zugriff am 25.11.2010.

Und so befindet sich auch das zweite Paar – hundert Jahre später – in einer ähnlichen Krisensituation. „Intimacy“ wurde vor „Gabrielle“ gedreht und Chéreau hat auch „Gabrielle“ als Fortsetzung von „Intimacy“ bezeichnet (siehe Kapitel 5). Dieser Film spielt aber in der heutigen Zeit und zeigt die Sehnsucht eines Paares nach Intimität in einer Welt der scheinbaren Unverbindlichkeit.

Der Begriff „Intimität“ hat im Laufe der Zeit einige Bedeutungsänderungen erfahren und ist Ende des 20. Jahrhunderts eng mit Sexualität verknüpft. Jahrzehntlang wurde also „Intimität“ als Euphemismus für „Sex“ benutzt, inzwischen gibt es aber eine gegenläufige Tendenz in der Wortverwendung: „Sex“ und „Intimität“ werden jetzt einander gegenübergestellt. „Sex“ wird auf die körperliche Beziehung reduziert, während „Intimität“ für Nähe, Zuwendung und „richtige“ Liebe steht.¹⁷⁴

Auf den ersten Blick ist im Film „Intimacy“ der Dialog nebensächlich, die Sexualität scheint im Mittelpunkt zu sein. Doch je weiter die Handlung fortschreitet, desto offensichtlicher wird die Suche der Protagonisten nach emotionaler Nähe:

„Es geht dem Film mit seinem Versuch einer Annäherung an die *conditio humana* heutiger Großstadtmenschen jedoch nicht nur um jenes Begehren, mit dem man der Einsamkeit zu entfliehen versucht, sondern vor allem um die dabei empfundene Unzulänglichkeit, die immer mitgefühlte Sehnsucht nach mehr, nach einer den „kleinen Tod“ umfangenden Erfüllung, für die das körperliche Begehren auch in einer christlichen Perspektive durchaus Ausdruck sein kann.“¹⁷⁵

In beiden Filmen geht es um Möglichkeiten und Grenzen von Liebesbeziehungen, jeweils eingebettet in eine andere Zeitkulisse. Die Welt um beide Paare herum ist unwirtlich und trotz des Zeitabstandes von hundert Jahren scheint sich der Abgrund zwischen den Geschlechtern nicht verringert zu haben.

¹⁷⁴ Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 36.

¹⁷⁵ Seeßlen, Georg: Der pornographische Film. Ullstein: Frankfurt am Main 1990. Seite 141.

7.2 Auf der Suche nach den wahren Gefühlen

Ehefrau Gabrielle wird gespielt von Isabelle Huppert. Sie wirkt kalt und unnahbar – man merkt ihr die inneren Konflikte nicht an. In einem Interview mit dem Filmmagazin Arte spricht die französische Schauspielerin über ihre Rolle als Gattin in diesem bürgerlichen Ehedrama:

„Gabrielle zwingt ihren Mann, Zeuge der neuen Welt zu werden, die sie gerade entdeckt. Ihr Verlangen, die Verbindung zu ihrem Mann aufrecht zu erhalten, macht ihren Mann zu einem unfreiwilligen Voyeur ihrer neuen Welt. Das ist extrem grausam. Doch die neue Welt, in der es Liebe gibt, ist so ungewohnt für sie, dass sie es vorzieht, ihn auf diese Entdeckungsreise mitzunehmen – ob er will oder nicht.“¹⁷⁶

Chéreau inszeniert seine Hauptdarstellerin wie ein Gemälde: Sie wirkt immer unberührbar, auch in dem Moment, in dem sie - emotional an ihre Grenzen angelangt - von ihrem Ehebruch nach Hause zurückkehrt. Und auch wenn sie von ihrem Mann gedemütigt wird, bleibt ihr Körper unversehrt. Ihre Haare sind immer kunstvoll arrangiert, ihre Kleidung perfekt und ihr Gesicht fast ohne Regung. Isabelle Huppert zeigt eine Frau, die frustriert und zerbrechlich gleichzeitig ist:

„Gabrielle, die edel leidende und hoch reflektierte Hauptfigur, ist natürlich ein Fall für Isabelle Huppert, die sich wie kaum eine andere Schauspielerin auf die Zerrissenheiten solch luxuriöser Mangelwesen versteht. Wie sie den aufgestauten Hass durchs Mahlwerk ihrer Kieferknochen schickt oder hart an einem Lächeln arbeitet, das dann doch nicht über ein nervöses Kräuseln der Mundwinkel hinauskommt, zeugt von routinierter Meisterschaft.“¹⁷⁷

¹⁷⁶ <http://www.arte.tv.de/suche/961222.html> Zugriff am 14.11.2010.

¹⁷⁷ <http://www.spielfilm.de/special/interviews/488/gabrielle-isabelle-huppert.html> Zugriff am 25.11.2010.

Für den Regisseur ist es die eigene Unzulänglichkeit, die sich in ihrem Gesicht spiegelt:

„Das Fürchterliche ihrer Rückkehr besteht darin, dass sie weiß, es wird kein zweites Mal geben. Es ist ihr Schicksal, dazubleiben.“¹⁷⁸

Das Wissen um diese Ausweglosigkeit lässt Gabrielle so erstarrt wirken. Ob sie die perfekte Gastgeberin mimt oder ihren Mann abweist, Gabrielle bleibt in ihrer Blässe immer ein wenig ein Rätsel. In Conrads Romanvorlage hat sie nicht einmal einen Namen, Chéreau hat sie im Film in den Vordergrund gerückt, und sogar den Film nach ihr benannt. Auch für die Hauptdarstellerin Isabelle Huppert ist Gabrielle, trotz ihrer eleganten Zurückhaltung, die treibende Kraft:

„Es war so interessant, weil diese Frau auch ganz anders hätte gespielt werden können. Sie ist in einer tiefen Lebenskrise, sie ist eine Rebellin, weil sie ihren Mann verlassen will. Andererseits ist sie sehr fragil, deshalb kommt sie auch zurück. Sie will zum einen ihren Mann zum Zeugen ihres Triumphs machen, andererseits unterwirft sie sich ihm auch. Man hätte sie als eine viel aggressivere Person porträtieren können, doch wie von selbst bewegten wir uns in die Richtung, sie als einen sanfteren Charakter zu zeigen, killing him softly with her eyes. Das ergibt auch eine andere Form von Grausamkeit, die sich vor allem in ihren Worten zeigt.“¹⁷⁹

Schauspieler Pascal Greggory ist Hupperts Widerpart: er spielt Jean als Opfer seiner Zeit, der zu Beginn des Films selbstverliebt über sein Leben monologisiert. Joseph Conrad beschreibt in seinem Roman detailliert die Selbstherrlichkeit dieses Charakters, der aber so sehr den bürgerlichen Werten der damaligen Zeit entspricht:

¹⁷⁸ Höbel, Wolfgang: Bürgerkrieg zu zweit. In: Der Spiegel 2/2006. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

¹⁷⁹ <http://www.spielfilm.de/special/interviews/488/gabrielle-isabelle-huppert.html>
Zugriff am 25.11.2010.

"Er war groß, gut im Geschäft, gut aussehend und gesund." Ein Mann, der völlig seiner selbst sicher ist, der ohne Wenn und Aber von sich überzeugt ist, der der festen Meinung ist, alles fest im Griff zu haben. Und dann dieser ungeheure Affront! Fünf Jahre hatte er mit dieser Frau verbracht in der irrigen Meinung, dass sie ihn liebe. Er hatte sie erwählt, weil sie zu ihm passte: "Das Mädchen war gesund, groß, hübsch und hatte seiner Meinung nach gute Beziehungen, war gut erzogen und intelligent". Die beiden waren also ein Paar, das harmonierte."¹⁸⁰

Die Glätte - in bourgeoisen Kreisen als erstrebenswerte Haltung gesehen - weicht zunehmend einer Verunsicherung: Jean hat noch kein passendes Gefühl für diese unerwartete Wende in seinem bis jetzt so geregelten Leben parat. Die geglaubte Seelenverwandtschaft mit seiner Frau entpuppt sich als Schein und die stillschweigende Übereinkunft - was die Gestaltung ihres gemeinsamen Ehelebens betrifft - ist zerbrochen.

Man erfährt nicht, warum Gabrielle der Mut verlassen hat und sie wieder zu ihrem Mann und ihrer trostlosen Ehe zurückkehrt. Für sie wäre ein Weiterleben an seiner Seite möglich gewesen, jedoch zeigt sich Jean jetzt als Mensch, der zu tiefen Regungen fähig ist. Und seine „echten“ Gefühle zwingen ihn, sein Heim und seine Frau zu verlassen.

¹⁸⁰ Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006. Seite 8.

7.3 Bohemièns und Bourgeois

Claire und Jay haben ursprünglich vor, nur eine Affäre zu leben. In den siebziger Jahren hätte das noch als Befreiung von bürgerlichen Fesseln gegolten. 30 Jahre später fällt die Bilanz des Regisseurs Patrice Chéreau und seines Vorlagen-Autors Hanif Kureishi ganz anders aus. Das Konzept des anonymen Sex scheitert aufgrund emotionaler Verstrickungen: nach und nach gibt der Film Einblick in tiefe seelische Verletzungen und Sehnsüchte. Der Wunsch nach Nähe abseits des körperlichen Kontaktes ist stärker, als die Angst wieder verletzt zu werden.

„Ich halte nichts davon, meine Wunden herzuzeigen und den ganzen Scheiß“¹⁸¹ sagt Jay relativ zu Beginn des Films, um sich dann Claire doch zu offenbaren.

In einem Interview betont Chéreau, dass die alte 68-er Sehnsucht nach der freien Liebe beim Romanautor Kureishi mehr im Vordergrund stand, als bei ihm:

„Kureishis Gedanke war, dass von der großen Hoffnung der siebziger Jahre, man könnte das Leben und die Politik ändern, diese zwei Körper übrig bleiben, die in einem unterirdischen Raum Liebe machen, ohne zu reden. Ich fand die Vorstellung schön, aber für mich waren auch andere Aspekte wichtig. Zum Beispiel: was weiß man über den Menschen, mit dem man Liebe macht? Was kann man heute noch in einer Beziehung erreichen? Nach der Vorführung in Berlin sprach ich mit Marianne Faithfull, die eine Nebenrolle in „Intimacy“ spielt. Sie sagte, der Film zeige, wie zerbrechlich Männer sind und dass dann die Frauen sehr vorsichtig sein müssen.“¹⁸²

In Rückblenden erfährt man, dass Jay schon vor sechs Jahren seine Frau und seine beiden kleinen Söhne verlassen hat. Die Erinnerungen an sein früheres Familienleben werden in Zeitlupe gezeigt, in warmen Tönen sieht man ihn als zärtlichen Vater, aber auch als genervten Ehemann. Seine jetzige Existenz als Barkeeper hingegen taucht Chéreau in blaustichiges, kaltes Licht.

¹⁸¹ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

¹⁸² <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/intima.htm> Zugriff am 12.12.2010.

Auf der Suche nach dem Unkonventionellen und seiner Flucht vor der Belanglosigkeit bleibt Jay ein Zerrissener. Es ist nicht nur die erdrückende Last der Regeln, die ein Familienleben erfordert, sondern auch die „korrespondierende Tyrannei der Intimität als Sex-codierter Näheimperativ“.¹⁸³

Für Jay ist auf der einen Seite die Liebe im Leben das Faszinierendste, das man erleben kann, auf der anderen Seite behauptet er, „dass es Ficks gibt, für die man Partner und Kinder auch im eisigen Meer ersäufen würde. Ein Königreich für einen Orgasmus.“¹⁸⁴

Nach seinem Bruch mit der Institution Ehe hat sich Jay in einer emotional kargen Existenz eingerichtet. Er erwartet sich nicht mehr viel von seinem Leben, immerhin kann er die inhaltliche Leere seines Lebens mit seiner Unabhängigkeit rechtfertigen. Er wirkt wie ein postmoderner Existenzialist, und wenn er sich und seinen Kollegen aus der Bar ab und zu eine Sinnfrage stellt, dann nur um sie letztendlich stets als negativ zu beantworten.¹⁸⁵

So gewinnen die wöchentlichen Treffen mit Claire bald an Bedeutung. Man spürt, dass die beiden eine Last mit sich herumtragen, von der sie sich im Moment der Begegnung vorübergehend befreien wollen. Als Claire einmal nicht kommt, gibt es plötzlich doch Erwartungen und Jay spioniert ihr hinterher. Er erfährt ihren Namen, sieht ihre Wohnsiedlung, das Pub, in dem sie Kellertheater spielt und dass sie eine Familie hat, Mann und Kind. Für ihn scheint außerhalb der Mittwoch-Nachmittage in ihrem Leben kein Platz zu sein.¹⁸⁶

¹⁸³ Jahraus, Oliver; Neuhaus, Stefan (Hg.): Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt. Verlag Königshausen & Neumann GmbH: Würzburg 2003, Seite 194.

¹⁸⁴ Kureishi, Hanif: Rastlose Nähe. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg 2001, Seite 124.

¹⁸⁵ Wildt, te, Bert T.: Desillusionierte und inszenierte Liebe – Intimacy. In: Scham und Berührung im Film. Schlimme, Jann. E; Wildt te, Bert T.; Emrich, Hinderk M. (Hg.) Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2008, Seite 47.

¹⁸⁶ Ebda, Seite 48.

Jay fühlt sich um eine Illusion betrogen und möchte in Claires Leben eindringen. Darin zeigt sich seine Hilflosigkeit und im Film wechselt in diesem Moment die Perspektive: jetzt wird von Claire erzählt und von ihrem Leben als erfolglose Schauspielerin und frustrierte Ehefrau. Während das zerfurchte Gesicht von Jay (Mark Rylance) die Intensität seiner Gefühle zeigt, bleibt das Spiel von Claire (Kerry Fox) sehr zurückhaltend und erst langsam entdeckt man die Stärke ihrer Figur. Auch für Regisseur Chéreau ist Claire die Abgeklärtere von den Beiden:

„Claire ist kühn. Sie sagt am Ende diesen sehr, sehr schönen Satz: „Ich habe seit langer Zeit nicht mehr begehrt, und ich wollte es mit dir.“ Das ist das Wichtigste. Sie muss nicht erzählen, dass sie verheiratet ist und ein Kind hat. Sie wird ihren Ehemann nie verlassen. Deshalb ist für sie die Lösung, diesen Mann Jay zu haben und zu lieben.“¹⁸⁷

So stehen beide für die Suche nach Nähe, die innerhalb von einmal fixierten – wenn auch unausgesprochenen - Regeln nicht mehr existieren darf. Claire und Jay werden quasi zu Opfern einer sogenannten Tyrannei der Sexualität, wie sie der amerikanische Soziologe Richard Sennett beschreibt:

„Die sexuelle Kontrolle der Frauen durch die Männer ist weitaus mehr als ein zufälliges Merkmal modernen sozialen Lebens. In dem Augenblick, in dem diese Kontrolle nicht mehr funktioniert, offenbart sich uns der Zwangscharakter der männlichen Sexualität – und überdies bringt dieser Verlust der Kontrolle auch eine ansteigende Welle männlicher Gewalt gegenüber Frauen mit sich. Im Moment tut sich ein emotionaler Abgrund zwischen den Geschlechtern auf, und es gibt keinerlei Gewähr dafür, dass dieser Abgrund überbrückt werden kann.“¹⁸⁸

¹⁸⁷ <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/intima.htm> Zugriff am 12.12.2010.

¹⁸⁸ Giddens, Anthony: Der Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1993, Seite 11.

Jay ist in seinem Begehren destruktiv geworden und seine Geliebte Claire erklärt ihn am Ende des Films gegenüber einer Freundin sogar als tot: Dieser Mann hätte ihr viel gegeben, doch nun habe er sich gegen sie gewendet und damit alles zerstört. Er sei gestorben.¹⁸⁹

Und beantwortet die Frage nicht, ob sie Jay, der ihr am Ende seine Gefühle eröffnet, als Mann, als Liebhaber oder lediglich als Sexualpartner will. Keiner der beiden lässt eindeutige Rückschlüsse auf seine Gefühle zu. Und so erscheinen ihre sexuellen Begegnungen geradezu als Vermeidungsgefühle von seelischer Nähe.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

¹⁹⁰ Wildt, te, Bert T.: Desillusionierte und inszenierte Liebe – Intimacy. In: Scham und Berührung im Film. Schlimme, Jann. E; Wildt te, Bert T.; Emrich, Hinderk M. (Hg.) Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2008, Seite 49.

8. PATRICE CHÉREAU UND DIE KAMMERSPIELÄSTHETIK

8.1 Bürgerliches Korsett

Patrice Chéreau hat für „Intimacy“ und „Gabrielle“ ein kammerspielartiges Ambiente gewählt. In beiden Filmen spielen die Begriffe Bürgerlichkeit und Intimität eine wichtige Rolle. Motive und Ästhetik des Kammerspiels hat der Regisseur sowohl im hektischen London der Jahrtausendwende als auch im Paris der Belle Époque hundert Jahre davor herausgearbeitet. Es ist die Suche nach Nähe, die beide Paare verbindet und beide Paare versuchen aus dem jeweiligen bürgerlichen Korsett auszubrechen.

Die äußeren Parameter für Liebespaare haben sich über die Jahrzehnte verändert. In „Gabrielle“ lebt das Ehepaar Hervey in einem bourgeoisen Ambiente, in dem alle Anstrengungen unternommen werden, nach außen den Schein einer perfekt arrangierten Ehe aufrechtzuerhalten. Sie beugen sich den rigiden Normen der bürgerlichen Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts. Die häusliche Welt kapselte sich von der Außenwelt ab und es kam zu einer Wende nach innen. Aber auch wenn die Menschen unter sich waren, wurde nach strikten Kommunikationsregeln agiert:

„In der zivilisierten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sind die Beziehungen weitgehend selbst innerhalb der bürgerlichen Familie, durch eine die Affekte zurückdrängende oder regulierende Förmlichkeit geregelt. Der Empfindsame, gerade an dieser „Seelenlosigkeit“ der Konvention leidend, sucht dagegen im Umgang die intime, persönliche Beziehung. [...]“¹⁹¹

Auch Gabrielle und Jean Hervey verbergen ihre wahren Gefühle voreinander. Jegliche körperliche Beziehung zwischen den beiden wird vermieden. Der Film besteht fast nur aus Dialog:

¹⁹¹ Pikulik, Lothar: Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1984, Seite 296.

In den abgeschotteten Gesprächen des Ehepaares werden sämtliche Gedanken über die Ehe und Liebe abgehandelt. Chéreau verwendet dafür eine manierierte Sprechweise, einen formelhaften Stil, der die Vorstellung über das gesellschaftliche Benehmen dieser Zeit verstärkt.

Damit weist Chéreau auch auf das Schauspiel hin, das die beiden zentralen Gestalten einander vorführen, ein Spiel, das zwischen Wahrheit und Lüge hin und her pendelt. Das Ehepaar ist einander fremd und es zeigt sich auch gegenseitig nur mit der sozialen Maske, die es in Gesellschaft trägt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten romantische Gefühle als unvernünftig.

Jay und Claire in „Intimacy“ wirken von diesen Zwängen befreit. Doch Patrice Chéreau zeigt, dass auch ein Film mit freizügigen Sexszenen ein Spiegel bürgerlicher Moral sein kann. Denn in der - für viele immer anonym empfundenen - Welt des 21. Jahrhunderts gibt es starke Rückzugstendenzen ins Private:

„Auch nach der Revolte gegen die sexuellen Zwänge der viktorianischen Familien werden die engen Beziehungen weiterhin mit dem heimlichen Wunsch nach Sicherheit und Dauerhaftigkeit belastet. Wenn die Beziehungen diesem Druck nicht standhalten, der Partner/die Partnerin also keine Nähe produziert (weil alle Offenbarungen getauscht sind), dann wird nicht die unausgesprochenen Erwartung dafür verantwortlich gemacht, sondern die Beziehung selbst.“¹⁹²

Im Gegensatz zu „Gabrielle“ wird bei „Intimacy“ wenig miteinander gesprochen. Das Wissen um den anderen führt letztendlich sogar dazu, dass es zu keiner Fortführung der Beziehung kommt. Die Liebe zwischen Jay und Claire hat nur wortlos funktioniert.

¹⁹² Jahraus, Oliver; Neuhaus, Stefan (Hg.): Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt. Verlag Königshausen & Neumann GmbH: Würzburg 2003, Seite 194.

Die Wahl der Schauplätze – das Private geschieht versteckt zu Hause – ist für Patrice Chéreau ein wichtiges dramaturgisches Element. Anleihen nimmt der Regisseur dabei bei Strindberg, der bereits 1888 im Vorwort seines Stückes „Fräulein Julie“ für eine intime Theaterästhetik plädiert.¹⁹³

Als Rahmenbedingung für unerfüllte Sehnsüchte setzt auch Chéreau in beiden Filmen auf ein reduziertes Ambiente. Bei „Intimacy“ ist es ein schlichtes, unaufgeräumtes Untermietzimmer, in dem sich das Liebespaar trifft; „Gabrielle“ spielt in der protzig-kalten Villa des Ehepaares.

Die Räume in Chéreaus Filmen sind Symbole für Gefangenschaft und Ausbruchsversuche zugleich. So finden die scheinbar unverbindlichen wöchentlichen Treffen von Jay und Claire in seinem Untermietzimmer statt. Für Jay symbolisiert dieses Zimmer den Rückzug aus seinem früheren Leben. Dieses ist noch nicht so lange her, bis vor kurzem war er noch Familienvater und Ehemann.

Er hat seine Familie verlassen und damit auch sein Haus und die geordneten Verhältnisse. Das Zimmer, in dem er sich jetzt jeden Mittwochnachmittag mit der unbekanntenen Claire trifft, wirkt lieblos wie eine Absteige: es ist schmutzilig und Chéreau zeigt die Zigarettenkippen, die herumliegende Schmutzwäsche und gebrauchten Kaffeetassen ungeschönt. Keine Romantik kommt auf, wenn das Paar miteinander Sex hat. Hier wird kaum gesprochen, auch wenn gemeinsam Tee aus abgenutzten Tassen getrunken wird.

Im Gegensatz zu dieser schäbigen Kammer steht das prächtige Haus in „Gabrielle“. Die vorherrschende Gefühlskälte zwischen den Eheleuten hat sich auf das Gebäude übertragen: Die Villa wirkt trotz Größe und Luxus beengend und frostig. Dienstboten huschen schweigend durch das Haus, Gabrielle wird beobachtet, es wird über sie getuschelt.

¹⁹³ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 57-72.

Sie wirkt zerbrechlich in dieser protzigen Umgebung und man spürt, wie ihr diese Atmosphäre den Hals zuschnürt. Chéreau zeigt das Heim der Herveys als Gefängnis. Gabrielle hat sich Haus und Ehe selbst ausgesucht und für ein geregeltes Leben einen hohen Preis zu zahlen. Die Beziehung in dieser kalten Umgebung zeigt Chéreau in schwarz-weiß, während die wöchentlichen Soirées mit den anderen angesehenen Bürgern in warmen, farbigen Rückblenden gehalten werden.

Das Schauspiel in einem kleinen, intimen Rahmen – so wurde das Kammerspiel bei Strindberg definiert. Und es agieren nur wenige Schauspieler: bei Chéreau sind die Protagonisten in beiden Filmen Paare, die Seelenregungen spielen sich nur zwischen den jeweils zwei Personen ab, alle anderen Darsteller haben Nebenrollen.

Für Strindberg war der Blick auf das Seelische das „moderne“ an seinem Werk, weil er davon ausging, dass der psychologische Verlauf die Menschen seiner Zeit am meisten interessierte.¹⁹⁴ Auch Chéreau hat in seinen Filmen den intimen Rahmen des Kammerspiels gewählt, um einen kritischen Blick auf die bürgerliche Moral zu werfen.

Strindberg wollte sein modernes Theater naturwissenschaftlichen Methoden unterwerfen. Durch genaue Analyse und Reflexion sollte das Leben als wahrheitsgetreues und wahrscheinliches Schauspiel gezeigt werden und so dem Zuschauer moderne Erkenntnisse ermöglichen. Dafür musste das zeitgemäße Drama jedoch mit der traditionellen Ästhetik brechen. Bei Strindbergs Definition der Kammerspielästhetik sollte die Aufmerksamkeit der Zuschauer ungeteilt den Darstellern zukommen, auch deshalb sind Kammerspiele durch eine geringe Anzahl von Schauspielern gekennzeichnet.

¹⁹⁴ Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983, Seite 66.

In einem kleinen Theater mit kleiner Bühne kann die Mimik und Gestik der Darsteller besser zur Geltung kommen, keine Gefühlsregung sollte verborgen bleiben.

Die Betrachtung des Seelischen – eine auffallende Erscheinung am Ende des 19. Jahrhunderts – steht auch im Mittelpunkt von Chéreaus Filmen. Verpackt hat der Regisseur die persönliche Glückssuche seiner Protagonisten unterschiedlich: Bei „Intimacy“ steht die körperliche Beziehung des Paares im Vordergrund, bei „Gabrielle“ (von Chéreau als natürliche Fortsetzung von „Intimacy“ bezeichnet) ist gerade die fehlende körperliche Beziehung des Ehepaares das Auffällige. Der Regisseur zeigt in „Gabrielle“ Bilder einer anderen Zeit, aber die Geschichte, die sie erzählen, könnte ebenso gut auch heute stattfinden.

Denn auch das Paar in „Intimacy“ entkommt den bürgerlichen Sehnsüchten nicht. Unverbindliche Begegnungen, oftmalige Partnerwechsel und jederzeit erlaubte Sexualität hat das Bedürfnis nach Nähe und Intimität nicht weniger werden lassen.

Sowie bei Strindberg ist auch bei Patrice Chéreau der Geschlechterkampf zentrales Thema in seinen Werken. Der Regisseur hat die beiden Filme in unterschiedlichen historischen Kontexten angesiedelt und wollte damit zeigen, dass seine Paare kein Opfer der Gesellschaft sind. Das Verhältnis der Geschlechter ist im 21. Jahrhundert ein anderes als 200 Jahre davor, aber der Diskurs darüber hat nichts an Intensität eingebüßt.

Chéreau seziert die Beziehungen zwischen Mann und Frau kompromisslos und zeigt die Suche nach dem Zusammensein, nach neuen Gesetzen. Er zeigt den perfekten Schein, der an die Stelle der wirklichen menschlichen Begegnungen tritt.

8.2 Schonungsloser Blick

Für Regisseur Patrice Chéreau, der vom Theater kommt, sind seine Filme nicht nur verfilmte Kammerstücke, obwohl sie eindeutig kammerspielartige Elemente umfassen. Seinen Einfluss als Theaterregisseur spürt man trotzdem, obwohl er findet, dass für solche Geschichten das Kino das bessere Medium sei. Denn die Kamera beobachtet genauer und unerbittlicher, als es die Augen eines Theaterbesuchers weit weg von der Bühne tun können.¹⁹⁵

Mit seiner Kameratechnik, die er bei den hier analysierten Filmen „Intimacy“ und „Gabrielle“ anwendet, und die er bereits in früheren Filmen angewendet hat, will er Realität nicht abbilden, sondern herstellen. Chéreau arrangiert seine Körper im Raum.¹⁹⁶

Die bewegliche, handgeführte Kamera ermöglicht eine große Nähe zu Mimik und Gestik der Protagonisten und zugleich ein großes Improvisationspotential für die Schauspieler. Sie fährt immer direkt hinein ins Geschehen und geht nahe an die Menschen heran. Ohne aufdringlich zu wirken schweift sie über Gesichter und Körper.

Vor Beginn der Dreharbeiten zu „Intimacy“ diskutierte Chéreau mit dem Autor der Romanvorlage Hanif Kureishi, wie dicht die Kamera an die Körper heranfahren kann. Sie sollten nicht überbelichtet, nicht pornografisch dargestellt, aber auch nicht idealisiert werden. Eine Gratwanderung, die dem Regisseur auch Pornographievorwürfe eingebracht hat. Er wollte eine Sexualität zeigen, die weder klinisch, noch symbolisch, noch schmeichelhaft ist, eine Sexualität die nichts zu verkaufen hat.¹⁹⁷

¹⁹⁵ www.kino.de Zugriff am 15.3.2011

¹⁹⁶ www.filmtext.com Zugriff am 16.11.2010.

¹⁹⁷ Orth, Stefan: Alle Lust will Ewigkeit. Patrice Chéreaus Film „Intimacy“. In: Eros und Religion. Erkundigungen aus dem Reich der Sinne. Martig, Charles; Karrer, Leo (Hg.). Schüren: Marburg 2007, Seite 132.

Die Beziehung der beiden Protagonisten bleibt lange unverbindlich, unpersönlich. Die Kameraführung hingegen ist das Gegenteil: Sie rückt ihnen buchstäblich auf den Leib. Chéreau zeichnet sein zentrales Thema deutlich: Durch den Liebesakt, durch das Zeigen dieser intimen körperlichen Begegnung werden die Seele und ihre Sehnsüchte aufgedeckt.

„Intimacy“ ist aber nicht nur ein verfilmtes Kammerstück, es geht in seiner Inszenierung von menschlicher Intimität weit über die Möglichkeiten des Theaters hinaus. Chéreau verfolgt seine Protagonisten mit der Handkamera, was auf der großen Leinwand den Eindruck einer seelischen Unruhe auslöst, die vielen Nahaufnahmen verstärken die Isolation und Ungeborgenheit der Darsteller.¹⁹⁸

Immer wieder kommt es zu Detailaufnahmen der heruntergekommenen Wohnung, des verschmutzten Teppichs und der alten Tapeten. Mit Kamerafahrten werden die Körper von Jay und Claire abgetastet. Das Auge der Kamera ist unerbittlich:

„Die Unwirtlichkeit spiegelt sich im Äußeren der Hauptdarsteller, die für einen Kinofilm und die an ihn gerichteten Erwartungen als provozierend normal und durchschnittlich erscheinen. Die Haut der beiden ist blass und teilweise gerötet. Man sieht Adern, Muttermale und hier und da einen kleinen Pickel. Auch der angesetzte Speck und die ersten Anzeichen schlaffer Körperformen werden gezeigt.“¹⁹⁹

Die Sexszenen in „Intimacy“ wirken trostlos: mit den ästhetischen Darstellungen in Hollywoodfilmen hat der Film nichts gemein. Der Geschlechtsverkehr wird mit all seinen Beschwerlichkeiten abgebildet. Ob es der hastige Griff nach dem Kondom ist oder die unbequeme Lage am Fußboden – der Zuschauer wird von diesen unschmeichelhaften Aufnahmen irritiert. Das Licht ist hart und läßt die Liebenden fahl erscheinen.

¹⁹⁸ Orth, Stefan: Alle Lust will Ewigkeit. Patrice Chéreaus Film „Intimacy“. In: Eros und Religion. Erkundigungen aus dem Reich der Sinne. Martig, Charles; Karrer, Leo (Hg.). Schüren: Marburg 2007, Seite 132.

¹⁹⁹ Ebda.

Die Körper von Jay und Claire sind durchschnittlich normal und genau das zeigt ihre Verletzlichkeit. Die beiden Mittvierziger, deren Leben in einer Sackgasse steckt, wirken so unruhig und fahrig wie die Kamera.²⁰⁰

Trotzdem ist die körperliche Liebe für das Paar die vorherrschende Kommunikationsform, die einzige Sprache, die die beiden miteinander verbindet.

Aufgrund seines Stils und seiner freizügigen Inszenierung steht Chéreaus „Intimacy“ in zwei zeitgenössischen Kino-Kontexten. Die Kamera, die immer nah an den Personen bleibt und die Verwendung von „available light“ – das ist nur das Licht, das in schlecht ausgeleuchteten Innenräumen vorhanden ist – erinnern an die in den späten neunziger Jahren bewusst rau inszenierten Dogma-95-Filme aus Skandinavien, die sich gegen die zunehmende Wirklichkeitsentfremdung stellten und ausschließlich den Einsatz von Handkameras und kein künstliches Licht gestatteten (zB. Lars von Trier „Idioten“, Thomas Vinterberg „Das Fest“). Das Breitwandformat bei „Intimacy“ spricht aber gegen eine solche Einordnung. Chéreau und sein Kameramann nutzen dieses Bildformat um die Isolation und Verlorenheit der beiden Schauspieler zu verstärken.²⁰¹

Dann gab es in den späten 1990-er Jahren einen Trend im französischen Kino, Sexualität sehr explizit darzustellen (zB. Cathérine Breillat „Romance“, Virginie Despentes „Baise-moi“). Drastische Geschlechtsverkehrsszenen heizten die Debatte an, inwieweit es sich bei diesen Filmen schon um Pornographie oder noch um einen Kunstfilm handle. Chéreau wurde auch von Kritikern in die Reihe dieser Filmregisseure gestellt, sieht sich aber mehr in der Tradition Ingmar Bergmanns.

²⁰⁰ Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

²⁰¹ Orth, Stefan: Alle Lust will Ewigkeit. Patrice Chéreaus Film „Intimacy“. In: Eros und Religion. Erkundigungen aus dem Reich der Sinne. Martig, Charles; Karrer, Leo (Hg.). Schüren: Marburg 2007, Seite 130.

Für ihn als Filmmacher ist es wichtig, Emotionalität darzustellen und menschliche Erfahrungen – und das muss ohne Verfälschung gezeigt werden.²⁰²

Auch seine Titelheldin in „Gabrielle“ zeigt Chéreau in Nahaufnahmen. Patrice Chéreau hat in diversen Interviews „Gabrielle“ als Gegenentwurf zu „Intimacy“ bezeichnet.²⁰³ Zwei Hauptpersonen vollziehen das Ende ihrer frostigen Ehe. Die Welt der Herveys – in der es hauptsächlich um die äußere Form geht - vermittelt der Regisseur mit Zeitlupen, eingefrorenen Szenen und Schrifttafeln, auf denen die Gefühlsaufwallungen des Ehemannes zu lesen sind.

Der Stummfilm hat Einflüsse hinterlassen und stilistisch ist die Vergangenheit Chéreaus als Theaterregisseur sichtbar. Die Grenzen zwischen Theater und Film vermischen sich bei „Gabrielle“. Chéreau, der sich bewusst vom Theaterschaffen abgewandt hat (siehe Kapitel 3) hat nicht nur einfach einen theatralen Rahmen für diese Geschichte gewählt. Es ist ein Kammerspiel auf Leinwand. Chéreau gibt dem Film eine strenge, formale Struktur. Er konzentriert sich auf das Wesentliche und auch hier nützt er „seine“ Kamera, um die Realität sichtbar zu machen. Die Kamera umkreist Madame Hervey und zeigt groß ihre – nur mit feinem Auge erkennbaren – Gefühlsregungen. Die Flucht vor den Gefühlen lässt Gabrielles Mimik erstarren. Sie könnte eine der Marmorbüsten sein, die es überall im Haus gibt.

Bis auf die Anfangssequenz, in der man Gabrielles Ehemann auf dem Nachhauseweg sieht, spielt sich die verbale Schlacht der Herveys ausschließlich im Haus ab. Der eheliche Alltag und die rigiden Konventionen dieser Zeit werden durch tristes Schwarz-Weiß unterstrichen.

²⁰² www.schnitt.de Zugriff am 17.3.2011.

²⁰³ Höbel, Wolfgang: Bürgerkrieg zu zweit. In: Der Spiegel 2/2006. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

Die großbürgerliche Selbstherrlichkeit zeigt Chéreau als kühle, versteinerte Welt. Das Aufrechterhalten der Fassade ist wichtiger als die echten Gefühle. So will Jean, als Gabrielle ihn verlassen hat, dass niemand etwas davon merkt und ängstigt sich vor den Reaktionen der Dienerschaft und der zahlreichen Bekannten.

„Ach wäre Sie doch tot, man würde mir wenigstens kondolieren.“²⁰⁴

Die Spannung zwischen dem Ehepaar wird filmästhetisch durch Brüche demonstriert: Wechsel von Schwarz-Weiß zu Farbe und gelegentliche Rückblenden zeigen auch immer dramaturgische Wendepunkte an. Und auch wenn die Kamera immer dicht am Geschehen bleibt, wird durch Unterbrechungen kein Zweifel an der vermittelnden Erzähldistanz gelassen. Die Schreibweise des Films bleibt nicht verborgen.²⁰⁵

Mit „Gabrielle“ zeigt Chéreau die Rückseite von „Intimacy“: Nicht die Affäre – wie bei „Intimacy“ steht im Mittelpunkt, sondern die Rückkehr nach dem Betrug, der Sieg der Vernunft:

„Ich wünsche mir, dass der Film etwas einfängt von der Ordnung des Ungreifbaren, des Geheimnisses von Gesichtern und Bewegungen. Die im Rahmen geregelter Umgangsformen erstickte Gewalt dieses Zwei-Personen-Bürgerkriegs zeigen den Goldenen Käfig, in dem zwei Menschen sich entblößen und sich hassen.“²⁰⁶

Chéraus Paare bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Gefühl und gesellschaftlicher Verpflichtung und beide wünschen sich eine Synthese dieser beiden Gegensätze. Mit seiner filmischen Ausführung beweist er, dass Kammerspielästhetik auch heute noch geeignet ist, ein Spiegel bürgerlicher Moral zu sein.

²⁰⁴ Gabrielle (Gabrielle). Regie: Patrice Chéreau. 85 Minuten. Frankreich 2005.

²⁰⁵ Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007, Seite 250.

²⁰⁶ <http://www.rp-onlinde.de> Zugriff am 19.3.2011

9. ZUSAMMENFASSUNG

Der verbindende Begriff der besprochenen Filme „Intimacy“ und „Gabrielle“ ist „Intimität“. Die Suche nach Nähe durchzieht sowohl die Geschichte des Paares in „Gabrielle“ um die Wende zum 20. Jahrhundert als auch hundert Jahre später in „Intimacy“, wenn sich ein Mann und eine Frau vor den Trümmern ihrer vermeintlich unverbindlich angelegten Beziehung finden.

Was hat das – sich auf den ersten Blick so „unbürgerlich“ gebende - Paar Jay und Claire in „Intimacy“ einem bourgeoisen wie Jean und Gabrielle in „Gabrielle“ voraus? Wenig, wenn es nach Regisseur Patrice Chéreau geht. Seiner Einschätzung nach hat die sexuelle Revolution der 1960-er Jahre kaum etwas gebracht. Partnerschaften haben mit Sex nichts zu tun und wenn die Liebe lange halten soll, bedeutet dies viel Arbeit.²⁰⁷

Zwischen „Intimacy“ und „Gabrielle“ liegt ein Jahrhundert. Und für die beiden Paare, die in so unterschiedlichen Kontexten leben ist es nicht die Sexualität, die ihre Beziehung gefährdet, sondern die Liebe. Es sind die unkontrollierbaren Gefühle, die gesellschaftlich vorgegebene Konstruktionen ins Wanken bringen.

Patrice Chéreau hat auf die Ästhetik des Kammerspiels zurückgegriffen, um die fragilen Beziehungen in „Intimacy“ und „Gabrielle“ zu veranschaulichen. Die Nähe der Kamera zu den Protagonisten, das karge Ambiente, in dem sie sich bewegen und die inhaltliche Konzentration auf den Aufruhr in ihrem Gefühlsleben erinnert an die Dramaturgie von Strindbergs „Fräulein Julie.“

²⁰⁷ www.welt.de/data/2003/1/06/193866.html Zugriff am 20.2.2011

Die zwei Paare bewegen sich in gänzlich unterschiedlichem historischen und gesellschaftlichen Umfeld – aber gemeinsam ist den Protagonisten von „Intimacy“ und „Gabrielle“ die Unfähigkeit, sich über ihre Beziehung auszutauschen und die Angst, eine tatsächliche Intimität auch auszuhalten. Die Sehnsucht danach dauert bis heute noch an:

„Der Begriff „Intimität“ übt heute eine Faszination aus. Die Problematik „Intimität“ und ihre Erforschung scheint beinahe jeden anzugehen. „Intimität“ überschreitet die Grenzen der Disziplinen und Diskurse. [...] Aber auch jede und jeder Einzelne im Bemühen, eine ihr oder ihm gemäße private Lebensform zu finden – im Wunsch, glücklich zu sein -, kämpft mit dem Problem „Intimität“. Dabei werden die Phänomene, die mit sozialer „Intimität“ angesprochen sind, höchst divergierend bewertet. Während die einen eine tiefe Sehnsucht nach „Intimität“ verspüren scheinen, ist sie den anderen politisch suspekt. Während einerseits „Intimität“ als eine Gegenwelt gegen die offizielle und politische Welt reklamiert werden soll, wird sie andererseits als Signal eines Rückzugs aus öffentlichem Engagement verdächtigt.“²⁰⁸

Chéreau führt uns in seinen beiden Filmen die Möglichkeiten und Grenzen von Liebesbeziehungen vor Augen. Die Welt um beide Paare herum ist unwirtlich und trotz des Zeitabstandes von hundert Jahren scheint sich der Abgrund zwischen den Geschlechtern nicht verringert zu haben.

²⁰⁸Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001, Seite 11.

10. BIBLIOGRAPHIE

10.1 Literatur

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co KG: München 1975.

Beauvoir de, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg 1968.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2007.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1979.

Brauneck, M.; Schneilin, G. (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Reinbek bei Hamburg 1986.

Breuer, Josef; Freud, Sigmund: Studien über Hysterie. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1991.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1991.

Conrad, Joseph: Gabrielle oder die Rückkehr. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2006.

Danicic, Tamara: Der filmische Charme der Bourgeoisie: Patrice Chéreaus Conrad-Verfilmung Gabrielle. In: Joseph Conrad (1857-1924). Herausgegeben von Cordula Lemke und Claus Zittel. Weidler Buchverlag: Berlin 2007.

Dörrzapf, Reinhold: Eros, Ehe, Hosenteufel: eine Kulturgeschichte der Geschlechterbeziehungen. Eichborn: Frankfurt am Main 1995.

Downing, Lisa: French Cinema's New 'Sexual Revolution': Postmodern Porn and Troubled Genre. In: French Cultural Studies. Volume 15, Number 3. Special Issue: New Directions in French Cinema. Edited by: Sue Harris. Sage Publications: London, Thousand Oaks, CA and New Delhi 2004.

Duden: Das Fremdwörterbuch. Band 5. Dudenverlag: Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1990.

Eco, Umberto: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. C.F. Müller Juristischer Verlag GmbH: Heidelberg 1991.

Eder, Franz X.: Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. Beck: München 2002.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1997.

Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Vorwerk: Berlin 1999.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1977.

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

Grisold, Andrea: Reflexionen über die Funktionalität des Unerklärlichen: Beziehungen am Ende des 20ten Jahrhunderts. In: Rationalität, Gefühl und Liebe im Geschlechterverhältnis. Hrsg. Von Ursula Marianne Ernst, Charlotte Annerl, Werner W. Ernst. Centaurus-Verlagsgesellschaft: Pfaffenweiler 1995.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1962.

Hahn, Kornelia: Liebe im Film – Fiktionale Modelle intimer Beziehungen? In: Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen. Hrsg. Kornelia Hahn, Günter Burkart. Leske + Budrich, Opladen 1998.

Hudson, Liam; Jacot, Bernardine: Wie Männer denken. Intellekt, Intimität und erotische Phantasie. Campus Verlag: Frankfurt/New York 1993.

Jahraus, Oliver: Amour fou. Die Erzählung der amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung. A. Francke Verlag: Tübingen und Basel 2004.

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

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1974.

Kureishi, Hanif: Intimacy. Das Buch zum Film von Patrice Chéreau. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg 2001.

Kureishi, Hanif: Rastlose Nähe. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg 2001.

Lenz, Karl (Hrsg.): Frauen und Männer. Zur Geschlechtstypik persönlicher Beziehungen. Juventa Verlag: Weinheim 2003.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1982.

Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1969.

Marcuse, Herbert: Ideen zu einer kritischen Gesellschaft. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1969.

Nöstlinger, Elisabeth; Schmitzer, Ulrike (Hg.): Bourdieus Erben. Gesellschaftliche Elitebildung in Deutschland und Österreich. Mandelbaum Verlag: Wien 2007.

Orth, Stefan: Alle Lust will Ewigkeit. Patrice Chéreaus Film "Intimacy". In: Eros und Religion. Erkundigungen aus dem Reich der Sinne. Martig, Charles; Karrer, Leo (Hg.). Schüren: Marburg 2007.

Pikulik, Lothar: Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1984.

Pikulik, Lothar: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen 1977.

Pilick, Eckhard: Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Dramas. Dissertation. Universität Köln: 1969.

Poenicke, Klaus: Wie verfaßt man wissenschaftliche Arbeiten? Ein Leitfaden vom 1. Studiensemester bis zur Promotion. Dudenverlag: Mannheim; Wien; Zürich 1988.

Schenk, Herrad: Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe. Verlag C.H. Beck: München 1987.

Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart 1991.

Seeßlen, Georg: Der pornographische Film. Ullstein: Frankfurt am Main 1990.

Seeßlen, Georg: Erotik: Ästhetik des erotischen Films. Schüren: Marburg 1996.

Seeßlen, Georg; Weil, Claudius: Ästhetik des erotischen Kinos. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1980.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. S. Fischer Verlag GmbH: Frankfurt am Main 1983.

Streiter, Anja: Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes. Vorwerk 8: Berlin 1995.

Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. Fink: München 2001.

Streisand, Marianne: Vom medialen Umgang mit der Intimität heute und vor 100 Jahren. In: Das intellektuelle Europa der Jahrhundertwenden. Barbara Surowska (ed.), Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit: Warszawa 2000.

Strindberg, August: Fräulein Julie. Vorwort zur Erstausgabe. Reclam: Stuttgart 1983.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1965.

Wildt, te, Bert T.: Desillusionierte und inszenierte Liebe – Intimacy. In: Scham und Berührung im Film. Schlimme, Jann. E; Wildt te, Bert T.; Emrich, Hinderk M. (Hg.) Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2008.

Wolfsberger, Judith: freigeschrieben. Mut, Freiheit & Strategie für wissenschaftliche Abschlussarbeiten. Böhlau Verlag: Wien, Köln, Weimar 2007.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Europäische Verlagsanstalt: Frankfurt am Main 1983.

Zeul, Mechthild: Carmen & Co. Weiblichkeit und Sexualität im Film. Verlag für Internationale Psychoanalyse: Stuttgart 1977.

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 2006.

10.2 Quellen aus dem Internet

(aktueller Zugriff direkt bei den Fußnoten angeführt)

<http://www.filmzentrale.com/rezis/intimacy.htm>

<http://archives.arte-tv.com/hebdo/cinema/dtext/Acine26.htm>

<http://derstandard.at/Text/?id=615279>

<http://www.zeit.de>

<http://www.freitag.de/2001/25/01251501.php>

<http://www.kulturkueche.de/inhalt/filmtv/filmtv374.htm>

<http://www.filmzeitschrift.de/film/f-001/artikel-001.html>

<http://www.filmszene.de/kino/g/gabrielle.html>

<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/491>

<http://www.schnitt.de/filme/artikel/intimacy.html>

<http://www.schnitt.de/filme/artikel/gabrielle.html>

<http://www.ikonenmagazin.de/rezension/intimacy.html>

<http://www.dradio.de/dkultur>

www.adk.de

www.kino.de

www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv

www.epd.de

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/457012/>

www.morgenpost.de

<http://www.merz-zeitschrift.de/index.php>

<http://www.welt.de/printwelt/article455465>

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/;art772,1949665>

<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=19337232&top=SPIEGEL>

www.filmtext.com

<http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/intima.htm>

<http://www.amazon.de/Sturm-Elektra-Briefe-Gertrud-Eysoldt/dp/3701710120>

http://www.morgenpost.de/printarchiv/film/article236854/Der_Ehekrieg_vor_der_Weltkrieg.html

10.3 Artikel in Zeitschriften

Augstein, Rudolf (Hg.): Sehnsucht nach Familie. Die Neuerfindung der Tradition. In: Spiegel Spezial Nr. 4/2007. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

Gaschke, Susanne: Revolution im Reihenhaus. Die Zukunft der Liebe: Ein Plädoyer für die Wiederentdeckung der Doppelmoral. In: Die Zeit 11/2003. Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG Hamburg.

Hairapetian, Marc: Zeitloses Kino: Der Regisseur und Schauspieler als Kamera: Patrice Chéreau zum 60. In: Film-dienst 2004/24 Bonn.

Höbel, Wolfgang: Bürgerkrieg zu zweit. In: Der Spiegel 2/2006. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

Höbel, Wolfgang: Der Sex der Anderen. In: Der Spiegel 18/2003. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

Jenny, Urs: Ich mag keine Skandale. In: Der Spiegel 23/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

Kamalzadeh, Dominik: Ausreizung der Kampfzone. In: Der Standard, 15.10.2001. Der Standard Verlagsgesellschaft GmbH Wien.

La Révolution surréaliste. Collection complète. Editions Jean-Michel Place: Paris 1975.

Midding, Gerhard: Eine unscharfe Erschütterung: Interview mit Patrice Chéreau. In: Berliner Zeitung 2006, 11.1.2006 Berlin.

Porton, Richard: Exclusive Intimacy: An Interview with Patrice Chéreau by Richard Porton. In: Cineaste, Vol. XXVII, No 1, Winter 2001.

Thomsen, Henrike: Sex zu haben ist leichter als zu reden. In: Der Spiegel. 06/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

Weingarten, Susanne: Das Fleisch ist traurig. In: Der Spiegel 23/2001. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein GmbH&Co KG Hamburg.

10.4 Radio- und TV-Sendungen

Bedeutung der Ehe und Liebe. Ö1 Dimensionen am Dienstag, 2.1.2007.
Österreichischer Rundfunk.

Im Gespräch. Michael Kerbler spricht mit der Sexualtherapeutin Elia Bragagna.
Ö1 am Donnerstag, 4.2.2010. Österreichischer Rundfunk.

Intimacy – into me see? Ein Interview mit Patrice Chéreau von Pamela
Russmann. FM4 am 12.6.2001. Österreichischer Rundfunk.

Gesamtkunstwerk von Patrice Chéreau. Der Regisseur im Louvre. Kultur
aktuell. Ö1 am 5.11.2010. Österreichischer Rundfunk.

Patrice Chéreau, Leidenschaft für den Körper. Dokumentarfilm. Arte tv am
15.11.2010. 75 min.

Patrice Chéreau: Porträt. Arte tv am 8.7.2007. Irène Jullien. 5 min.

10.5 Filme

Auf Liebe und Tod (Vivement dimanche!). Regie: Francois Truffaut.
110 Minuten. Frankreich 1983.

Caché (Caché). Regie: Michael Haneke. 115 Minuten.
Frankreich/Österreich/Deutschland/Italien 2005.

Copie conforme (copie conforme). Regie: Abbas Kiarostami. 106 Minuten.
Frankreich/Italien/Iran 2010.

Das Fenster zum Hof (rear window). Regie: Alfred Hitchcock. 112 Minuten.
USA 1954.

Das Fest (Festen). Regie Thomas Vinterberg. 101 Minuten. Dänemark 1998

Der letzte Tango in Paris (L'ultimo tango a parigi). Regie: Bernardo Bertolucci.
129 Minuten. Frankreich/Italien 1972.

Die Frau von nebenan (La femme d'à côté). Regie: Francois Truffaut.
106 Minuten. Frankreich 1981.

Eine pornographische Beziehung (Une Liaison pornographique). Regie:
Frédéric Fonteyne. 79 Minuten. Frankreich/Belgien/Luxemburg/Schweiz 1999.

Fick mich! (Baise-moi). Regie: Virginie Despentes; Coralie Trinh Thi.
73 Minuten. Frankreich 2000.

5 x 2 (Cinq fois deux). Regie: Francois Ozon. 91 Minuten. Frankreich 2004.

Gabrielle (Gabrielle). Regie: Patrice Chéreau. 85 Minuten. Frankreich 2005.

Idioten (Idioterne). Regie: Lars von Trier. 117 Minuten Dänemark 1998.

In the Mood for Love (Fa yeung nin wa). Regie: Kar wai Wong. 94 Minuten.
Hongkong 2000.

Intimacy (Intimacy). Regie: Patrice Chéreau. 119 Minuten. Frankreich 2001.

Meine Schwester (À ma soeur). Regie: Catherine Breillat. 95 Minuten.
Frankreich/Italien 2001.

Orly (Orly). Regie: Angela Schanelec. 83 Minuten.
Deutschland/Frankreich 2010.

Romance (Romance). Regie: Cathérine Breillat. 98 Minuten. Frankreich 1998.

Süßes Gift (Merci pour le Chocolat) Regie: Claude Chabrol. 99 Minuten.
Frankreich 2000.

Szenen einer Ehe (Scener ur ett äktenskap). Regie: Ingmar Bergmann.
169 Minuten. Schweden 1973.

Villa Amalia (villa amalia). Regie: Benoit Jacquot. 94 Minuten. Frankreich 2009.

ABSTRACT : Kammerspielästhetik als Spiegel bürgerlicher Moral

Der französische Regisseur Patrice Chéreau zeigt mit seinen beiden Filmen „Intimacy“ und „Gabrielle“ jeweils ein Beziehungsgeflecht zwischen Mann und Frau. Fast hundert Jahre liegen zwischen den beiden Handlungen. „Intimacy“ (1999) ist ein Farbfilm, der Schauplatz ist London knapp vor der Jahrtausendwende. „Gabrielle“ (2005) ist schwarz-weiß gedreht und spielt im großbürgerlichen Paris 1912. Beide Filme kreisen immer wieder um die Balance von Nähe und Distanz. Bürgerlichkeit und Intimität sind in den analysierten Filmen Schlüsselbegriffe. Patrice Chéreau hat ein kammerspielartiges Ambiente gewählt, um die bürgerliche Moral sichtbar zu machen. Mit dieser Ästhetik unterstreicht der Regisseur sowohl Mann-Frau-Beziehungen in unserem Jahrtausend als auch 100 Jahre früher. Die Moralvorstellungen haben sich im Lauf der Jahrzehnte gewandelt, trotzdem stehen bürgerliche Werte auch heute noch im Mittelpunkt von Beziehungen. Auch wenn sich ein Liebespaar in London Anfang des 21. Jahrhunderts an andere Codes zu halten hat, wie eines Ende des 19. Jahrhunderts.

ABSTRACT: Intimate play-aesthetics as a mirror of bourgeois morality

The French director Patrice Chéreau shows in his two films “Intimacy” and “Gabrielle” the relationship between a man and a woman. These two acts are separated by almost 100 years. “Intimacy” (1999, color) is shot in London just before the turn of the millennium. “Gabrielle” (2005, bw) takes place in the grand bourgeois Paris of 1912. Both films revolve again and again around the balance of closeness and distance. Civility and intimacy are the central themes in the films. Patrice Chéreau has chosen an intimate play-like atmosphere to make the bourgeois morality visible. The director underlines this aesthetic of male-female relationships twice – once in our millennium and 100 years earlier. Although morale codes may have changed over the decades, middle-class values are still at the heart of the relationship. A couple in London at the beginning of the 21st Century is bound by a certain set of codes, as they would be at end of the 19th Century.

Lebenslauf

Geboren am 30.4.1961, aufgewachsen in der Südsteiermark

Schulausbildung in Leibnitz und Graz

Universitätsstudium Französisch/Italienisch 1.Studienabschnitt in Graz

Universitätsstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Romanistik in Wien

Geburt von Sohn Valentin 1987

Seit 1993 ständige journalistische Mitarbeiterin und Redakteurin beim ORF

Seit 2007 beim Innenpolitikmagazin REPORT