

Annette Brauerhoch

***Une affaire de Femmes* - eine Frauensache?**

Xaver Schwarzenberger verfilmt Eva Hellers *Beim nächsten Mann wird alles anders*, Peter Greenaway läßt drei frustrierte Frauen ihre Gatten um die Ecke bringen (*Verschwörung der Frauen*), Claude Chabrol nennt seinen neuesten Film *Une affaire de femmes* - Eine Frauensache.

Von einer neuen "Frauenfilmwelle" zu sprechen, im Sinne jener Filme von Männern, die sich in den 70er Jahren mal wohlwollend, mal larmoyant mit der "Frauensache" auseinandersetzen, im Grunde um ökonomisch von jener zu profitieren, wäre wohl verfrüht; ein gemeinsames Merkmal läßt sich dennoch in diesen sonst so unterschiedlichen Filmen feststellen: In seinem relativ unverhohlenen Ausdruck scheint es eine neue Qualität im Geschlechterverhältnis zu markieren: nur schlecht als Interesse markierte Misogynie.

Tritt sie in Schwarzenbergers Film derb-dreist zutage, bildet sie in Chabrols Film, wie mir scheint, ein eher latentes, aber wirksames psychologisches Unterfutter, das den Film in der Auswahl seiner Schauspieler und Gestaltung seiner Bilder stark motivierte. Der Film trifft in eine Zeit, in der in Frankreich die Abtreibungspille eingeführt und diskutiert wird, in Deutschland das Beratungsgesetz geplant und die Memminger Prozesse geführt werden. Er kleidet sich als historischer Film, erzählt die Geschichte der Marie-Louise Giraud, die 1943 wegen 27 vorgenommener Abtreibungen von einem Spezialgericht der Vichy-Regierung zum Tode verurteilt wurde. Das Urteil wurde am 30. Juli 1943 durch Enthaupten vollstreckt.

Der Film beginnt mit einem weiten, stereotypen Schwenk übers Meer, um dann auf das Bild von Mutter und Tochter in einer Sommerwiese zu kommen - eine Idylle. Bei ihrer Rückkehr in die Wohnung trifft Marie auf ein knutschendes Paar im Hausflur und sagt mit Blick auf ihre Tochter: "Wenn mir im Leben etwas gelungen ist, dann ist es dieses kleine Bündel." Auf diese Bemerkung folgt eine Einstellung aus der Obersicht auf einen kleinen Jungen, ihren Sohn, den sie "häßliches Entlein" nennt, der eine Treppe tiefer stehend die Bemerkung mithörte. Der Film zeigt seinen verletzten, vorwurfsvollen Blick. Dieser bleibt deshalb im Gedächtnis, weil er sich oft wiederholt: Nicht nur wird mit ihm die Opposition zwischen vermeintlicher Frauensolidarität und Vernachlässigung der Männer, die sich auf den Gatten erstreckt, aufgemacht, in ihm scheint der Blick des

Filmemachers auf die Frau repräsentiert - die versagende, "abtreibende" Mutter. Zum Ende des Films heißt es dann auch bezeichnenderweise im Abspann: Habt Mitleid mit den Kindern derer, die man verurteilt.

Marie hat in den Kriegsjahren gelernt, ohne Mann auszukommen, sie hat sich sogar darauf eingerichtet, sie geht mit ihren Kindern Kartoffeln graben, mit ihrer Freundin abends tanzen. Als sie eines Tages der Nachbarin bei einer Abtreibung behilflich ist, sie macht ihr einen Seifenlaugeneinlauf, wird das der Anfang einer "Karriere". Der zurückgekehrte Mann wird von ihr abgewiesen, seine Kränkung vollkommen, als er auch noch den Job verliert und der Haushalt ganz von Maries "dunklen" Einkünften bestritten wird. Sie ziehen sogar in ein besseres Viertel und Marie kann Gesangsunterricht nehmen, ihre Kinder mit Marmelade vom Schwarzmarkt beglücken. Als zusätzliche Einnahmequelle vermietet sie ein Zimmer stundenweise an ihre Freundin, die als Prostituierte arbeitet. Einer der Freier (was der Film damit für eine Gleichung aufmacht, ist auch klar) wird zu ihrem Liebhaber. Im Gegensatz zu ihrem Mann, einem, wie man heute sagen würde, echten Softie, ist Lucien, der Liebhaber, Inbegriff eines Machos, dem sie deshalb so verfällt, weil er sie so schlecht behandelt. Daß er sie ganz offensichtlich sexuell befriedigt - ihr Mann macht aufgrund eines Kriegstraumas "nur noch in die Hosen" - tritt demgegenüber in den Hintergrund. Dem Film ist es wichtiger, den Liebhaber nicht gut dastehen zu lassen, als kaltblütiger Kollaborateur stellt er einen weiteren Kommentar zum Wesen dieser Frau dar. Die im historischen Fall anonyme Denunziation Maries, die zu ihrer Verurteilung führt, leistet im Film der Gatte, fast als Verzweiflungstat: Daß sich darin der Wunsch auch des Regisseurs nach Bestrafung ausdrückt, scheint das Ende des Films zu bestätigen. In einer langen, letzten halben Stunde wird die Verurteilung Maries, ihr Abtransport, ihr Gefängnisaufenthalt, ihr langsamer körperlicher Zerfall fast symphonisch als Opfergang orchestriert. So vollzieht der Film das Urteil, das er andere fällen ließ und in seiner Grausamkeit bloßzustellen vorgibt, nur noch einmal nach.

Man kennt Chabrol als kalten Zyniker - Faßbinder beschrieb seinen Blick einmal passend als den eines Kindes "das eine Anzahl von Insekten in einem Glaskäfig hält und abwechselnd staunend, erschrocken oder lustvoll die merkwürdigen Verhaltensweisen seiner Tierchen betrachtet"¹ - und so erwartet man auch in *Une affaire de femmes* nicht wirklich einen interessierten Blick für die Geschichte, die soziale Realität, von der der Film erzählt. Einen wirklich interessierten Blick wirft er nur auf die Frauenfigur,

¹"Schatten freilich und kein Mitleid". R. W. Faßbinder über den französischen Cineasten Claude Chabrol. In: *Die Weltwoche* 8. Okt. 1975.

die er entwirft, und die, ungewöhnlich für Chabrol, Identifikationsangebote für die ZuschauerInnen enthält. Die äußeren Zeichen der Zeit werden eher staffagenartig rekonstruiert als blutrot-dekorative Hakenkreuzfahne für die Besatzer oder in der stilecht eingerichteten Küche Maries mit Zinnzuber und Blümchentapete.

Ich vermute, es gibt Filme, die grundlegend von einer/m SchauspielerIn getragen werden, im Grunde um diese herum geschrieben und gedreht werden. Isabelle Huppert in der Rolle der Marie ist ganz offensichtlich eine solche Figur - es ist kein Zufall, daß sie für ihre Rolle in diesem Film auf den Filmfestspielen in Venedig 1988 mit dem Volpi Cup, dem Darstellerpreis für die beste Schauspielerin, ausgezeichnet wurde. Der Film ist im Vorspann seinen Schauspielern gewidmet, und hat dabei sicher im besonderen die Huppert im Kopf. Sie für diese Rolle auszuwählen, gehört zu den wichtigsten ideologischen Strategien des Films. Wie funktioniert sie in diesem Film, was an ihrem Spiel bewegt die Zuschauer eigentlich, wie verhält sich ihr Spiel zum Inhalt des Films, zum Entwurf der Figur der Marie? Wie unterminiert ihre Person, ihr Kinoimage die Möglichkeiten, die in dem Stoff liegen und wie kommt das dem Anliegen des Regisseurs entgegen?

Marie verfügt nicht nur über ihren eigenen Körper, sie verweigert sich ihrem Mann, über ihre eigene Sexualität, sie sucht sich einen Liebhaber, ihr eigenes Leben, sie kauft ein Haus - sondern indirekt auch über die Sexualität der Männer: sie treibt deren "Produkte" ab. Das macht sie nicht nur in den Augen der Vichy-Regierung zu einer "Mörderin des Vaterlandes" - im Grunde ist sie auch für den Film ein Monstrum - ein Eindruck, den er auf der einen Seite dramaturgisch herstellt, dem er auf der anderen Seite, durch die Wahl Isabelle Hupperts, entgegenarbeitet. Das Rettende, das in ihrer Person gegen die Monstrosität der Figur durchscheinen soll, schreibt diese nur noch einmal mit umgekehrten Vorzeichen fest in der Naturhaftigkeit der Frau, auf die diese in ihrer "Grausamkeit" und Lüsternheit ebenso festgelegt wird wie in ihrer naiven Unvernunft.

In mehreren Stufen zeigt der Film die Grausamkeit Maries, die SchauspielerIn Huppert setzt dieser immer ein Attribut voran, das sie modifizieren soll. Schon bei der ersten Abtreibung möchte Marie das Stück Seife, das zur Herstellung der Seifenlauge benutzt wird, und sie ist sichtlich sparsam damit, für sich behalten. Als die Nachbarin trotz eines erlittenen Blutsturzes ihr aus Dankbarkeit ihr Grammophon schenkt, widmet sich Marie ganz diesem und nicht mehr der schwachen Nachbarin. Das könnte man kindliche Grausamkeit nennen. Als Marie vom Tod einer ihrer Kundinnen erfährt, die sechs verwaiste Kinder hinterläßt, läßt sie sich, zwar mit Tränen in den Augen, aber dennoch Geld von der Überbringerin der nachricht geben. Das könnte man naive Grausamkeit nennen. Während in ihrer Küche, inzwischen von einer Hausangestellten, eine Abtreibung vorgenommen

wird, treibt sie's im Nebenzimmer mit ihrem Liebhaber. Das könnte man lüsterne Grausamkeit nennen. In der Verfolgung ihres Zieles - Aufstieg und finanzieller Gewinn - wird sie als kalte, berechnende Frau gezeigt. Diesem Effekt, von der Dramaturgie erzeugt, arbeitet das Gesicht der Huppert, von der Kamera oft und ausgiebig aufgesucht, entgegen. War es im frühen Kino vor allem Asta Nielsen, später auch noch Louise Brooks gelungen, Widersprüchlichkeiten vor der Kamera auszutragen, sich gegen vor- und festgeschriebene Rollen in einer Art Selbst- und Überinszenierung von Weiblichkeit zu behaupten, die mit dem Status des Schauobjekts bewußt spielt, so gibt sich die Huppert in völliger Hingabebereitschaft als Projektionsfläche hin, sie ist das perfekte Material für den Regisseur. Selbst sagt sie dazu:

"Wenn ich aber das Buch gelesen hätte, ohne zu wissen, daß Claude Chabrol an eine Verfilmung denkt, weiß ich nicht, ob ich mich sofort darauf eingelassen hätte und mich sofort damit identifiziert hätte. Es hat wohl alles mit diesem berühmten Blick des Regisseurs auf den Schauspieler zu tun ... letztendlich ist es der Blick von Chabrol, der dem Schauspieler seine Konturen verleiht."²

und über die Rolle der Marie:

"Ich habe jedes Gefühl ausgespielt, ohne von einem zum anderen überzuleiten. Wenn Marie weint, weint sie, wenn sie lacht, lacht sie, ohne sich zu fragen, warum. Also habe ich mich als Schauspielerin auch nichts gefragt, denn hätte ich mir nur den geringsten Zweifel erlaubt, hätte ich Marie nicht mehr glaubhaft spielen können."³

Durch diese Eigenschaft, nicht zu zweifeln, nicht zu fragen, sich ganz dem Blick des Regisseurs zu geben, entleert sie sich und erzeugt dadurch im Film die vermutlich durchaus angestrebte Wirkung, ständig neben sich zu stehen, ihrer selbst unbewußt, nie wirklich zu wissen, was sie tut. (Für Claude Chabrol - welche Assoziation - bedeutet Abtreibung in Maries eigener Vorstellung "nichts schwerwiegenderes als die Reparatur eines verstopften Waschbeckens".) Durch diesen Eindruck entschärft der Film auf der einen Seite die Darstellung Maries als kalte, skrupellose Frau, während er auf der anderen Seite damit gleichzeitig einen Mythos festschreibt, ein Frauenbild, das uralt ist und für das die Huppert seit Claude Goretta's *La dentellière* (1976) steht. Obwohl sie in *Une affaire de femmes* eine ganz andere, im Grunde konträr angelegte Figur spielt, nämlich die Lebenstüchtige, die in Kriegszeiten nicht nur sich, ihren Mann und ihre Kinder durchbringt, sondern auch noch ein Haus kauft, bleibt diese Lebenstüchtigkeit ganz äußerlich, wird als Gefühlskälte und Zynismus ausgelegt, dem das

²Zit. nach Presseheft.

³Zit. nach Presseheft.

Seelchen des Frauchens entgegensteht: Im Grunde ist sie nur ein Opfer der Umstände, zufällig in diese Sache hineingeschliddert, die sie dann mit einer Art kindlicher Verbissenheit weiterverfolgt. Visuell unterstreicht der Film diesen Eindruck kindlicher Naivität durch Hupperts Kleidung. Verblüfft sieht man sie in einem Kleinmädchenoutfit: Blümchenkleid, kuscheliges, hellblaues Wolljäckchen darüber, an den Füßen weiße Söckchen und schwarze Riemenschühchen!

Diese Naturhaftigkeit der Frau, in ihrer unbewußten Grausamkeit, kalten Gleichgültigkeit, naiven "Unschuld" und sexuellen Lüsternheit dargestellt, wird nicht nur durch das Vorhandensein von Frauen vorwiegend als Körper - die Prostituierte, die vielen Schwangeren - beschworen, sondern auch in Bildern, die von Angst und Abscheu sprechen. Während man sonst von den Abtreibungen und ihren Folgen nichts sieht, wird der Blutsturz der Nachbarin in einer fast surrealistischen Einstellung inszeniert: Hellrotes Blut pulsiert in unglaublichen Mengen zwischen ihren Schenkeln hervor. Ein anderes Bild zeigt Marie, wie sie sich vor dem Spiegel für ihren Liebhaber zurecht macht, plötzlich ein kurzes Zögern, dann hebt sie den Rock und besprüht ihre Scham mit Parfüm. Das sind keine Einstellungen, die einem wie auch immer verstandenen Realismus (oder erotischen Raffinement) dienen, sie denunzieren das weibliche Geschlecht: als den blutenden und stinkenden Schoß.

Es gibt bei der ersten Abtreibung eine fast pornografische Einstellung: die Kamera wandert an der Tischkante im Vordergrund vorbei nach unten, auf den Körper, dann das Gesicht der dort am Boden liegenden Frau, die gerade ihren Seifenlaugeneinlauf bekommt. Ähnlich der Lust, die der Pornofilm registrieren will, die sich vom Gesichtsausdruck her kaum vom Schmerz unterscheidet, zeigt die Kamera hier den Schmerz auf dem Gesicht der Frau und läßt sie dazu sagen: "Ich muß gerade daran denken, daß manche Leute es auf dem Küchenboden treiben." Das ist eine Einladung, unterstützt durch den Kamerablick, an die Zuschauer, sich genau das vorzustellen - d.h. im Moment der Abtreibung war es Chabrol wichtig, sich des Moments der Zeugung zu vergewissern.

Da in dem Text von Annette Brauerhoch für uns einige Fragen offen geblieben waren, wählen wir diese Form des schriftlichen Interviews, um den divergierenden Meinungen Ausdruck zu verleihen. Für uns ist die Frage, ob der Film durchweg frauenfeindlich ist und nicht auch anders gelesen werden kann, noch offen. Es bliebe zu untersuchen, ob Marie deshalb nicht als durchgängig monströse, grausame Frau im Gedächtnis bleibt, weil der Film eben doch Brüche und Wechsel in der Erzählhaltung aufweist.

Frauenfilmgruppe: Die Eingangssequenz des Films haben wir nicht als eine Mutter/Tochter-Idylle auf einer Sommerwiese gesehen. Unserer Meinung nach wird durch das Brennesselsammeln auf eine Notsituation verwiesen. Außerdem ist auch der kleine Sohn dabei.

A. Brauerhoch: Die Tatsache, daß in der Szene Brennesseln gesammelt werden, muß dem visuellen Eindruck 'Idylle' nicht zuwiderlaufen, der durch die Form der Bilder, die Art der Inszenierung entsteht. Insbesondere seit Anbeginn der feministischen Filmtheorie ist die Frage doch nicht nur, *was* gezeigt wird, sondern *wie* es gezeigt wird. Welche visuellen Hinweise gibt der Film in dieser Szene, daß es ihm nicht um die Etablierung einer idyllischen Ausgangssituation geht - die trotz widriger Umstände funktionierende Harmonie zwischen Mutter und Kindern -, die dann erst durch den 'Einbruch' des Vaters getrübt wird? Zudem, sind die Brennesseln überhaupt als Brennesseln erkennbar, und trübt das Wissen darum tatsächlich die Erscheinung der Bilder als harmonische? Denn auch später, als Marie mit den Kindern Kartoffeln sammelt, steht nicht so sehr die Not, die Armut im Vordergrund, als vielmehr das Interesse des Films, einen Eindruck von der Tüchtigkeit der Mutter zu geben, die trotz aller Not mit ihren Kindern ein harmonisches, geschlossenes Bild gegen die Welt abgibt.

Du sagst, es sei klar, was der Film für eine Gleichung aufmacht, wenn er zeigt, daß einer der Freier ihrer Freundin, der Prostituierten, zu Maries Liebhaber wird. Kannst du das etwas genauer erläutern?

Die Gleichung ist die, daß sie durch die Wahl des Freiers zum Liebhaber symbolisch bzw. potentiell selber zur Prostituierten wird, der Film zumindest diese Assoziation entstehen läßt. Die Wahl dieses Liebhabers wirft ein Licht auf Maries 'Wesen', mit ihr wird sie zusätzlich charakterisiert:

- in ihrer politischen Naivität: Es bereitet ihr keine Sorgen, daß er Kollaborateur ist,
- in ihrer emotionalen Naivität: Sie wählt den 'falschen' Weg zum Glück, wie auch schon mit den Abtreibungen.
- Gleichzeitig wird durch die Liaison Maries mit Lucien eine innere Korrespondenz behauptet zwischen ihrer Kaltblütigkeit und seiner Skrupellosigkeit.

Unserer Meinung nach ist das Verhältnis von Marie zu ihrem Liebhaber nicht dadurch zu charakterisieren, daß der eine sie sexuell befriedigt, was der andere nicht mehr kann. Der Ehemann beklagt sich mehrmals bei Marie darüber, daß sie seine Annäherungsversuche zurückweist. Seine Potenz steht nicht zur Debatte. Wir glauben, daß sie ihn aus diversen Gründen einfach 'satt' hat, und ihn deshalb ablehnt.

Wenn ihr behauptet, Marie habe ihren Mann aus diversen Gründen 'einfach' satt, frage ich, ob diese diversen Gründe von euch angenommen, oder vom Film auch wirklich *gezeigt* werden. Neben der Selbständigkeit, die sie ohne ihren Mann in den Kriegsjahren entwickelt hat - ein bekannter Topos im Film -, wozu auch eine selbstbewußtere Haltung ihrer Sexualität gegenüber gehört, *sehen* wir genau das *Sexuelle* - und nicht irgendwelche diversen anderen Gründe. Sehr deutlich sichtbar gemacht wird, daß Marie nicht mehr mit einem Mann schlafen will, dessen verschissene Unterhosen sie vorher auswaschen muß, und der oft den ganzen Tag in Schlafanzug und Pantoffeln herumläuft. Der Liebhaber dagegen trägt schicke Anzüge, ist erfolgreich - in ihm sucht Marie auch das 'bessere Leben': Erfüllung nicht nur im sexuellen Sinne.

Die Verurteilung Maries und ihren Gefängnisaufenthalt haben wir nicht als Opfergang und gerechte Bestrafung gesehen, sondern als einen Wechsel in der Erzählhaltung des Films. Der Blick des Regisseurs wird nun nicht mehr durch den weinerlichen, anklagenden Blick des kleinen Sohnes auf die versagende Mutter repräsentiert. Die Bilder über den Gefängnisaufenthalt, Prozeß und die Hinrichtung erregen eher Mitleid und Betroffenheit über die Grausamkeit des Urteils. Unserer Meinung nach ist also eine andere Lesart auch möglich.

Hier stehen zwei - eure und meine - Behauptungen über die Wirkung der Bilder gegeneinander. Darin zeigt sich wieder, wieviel Spielraum Bilder für Deutungen offen lassen und wie abhängig sie auch von der Aktivität der Zuschauer sind. Zum einen glaube ich nicht, daß der anklagende Blick des kleinen Jungen, in dem ich den des Regisseurs repräsentiert sah, und die Lust an der Bestrafung zwei verschiedene Erzählhaltungen ausmachen, sondern daß sie sich im Grunde vermischen, das eine notwendig aus dem anderen folgt. Zum anderen behaupte ich ja auch nicht, daß *man* sich an dem Leiden genüßlich weiden kann, sondern, daß *die Bilder* des Films dies tun, daß sie mit einer gewissen sadistischen Lust das Leid und den Zerfall Maries aus- und zur Schau stellen. Dafür spricht auch die Länge dieses Filnteils. Selbst wenn diese Dramaturgie und die Bilder, wie ihr sagt, die Absicht hätten, Mitleid auszulösen, wäre dies ein Gefühl, das ich politisch in Frage stelle - ist Mitleid ein politisch erstrebenswertes oder wirksames Gefühl, impliziert es nicht eine Anerkennung des status quo? ("Schlimm,

dieses Urteil, aber so ist es nun mal" - das könnte man dann auch zu den Memminger Prozessen oder zur neuesten Entscheidung des amerikanischen Bundesgerichtshofes sagen.)

Politisch erstrebenswert nicht, aber es läuft doch der reinen Denunziation zuwider. Da Marie jetzt unter Aufsicht ist und 'ungefährlich', kann für sie Partei ergriffen werden.

Daß Film nicht so sehr an der Darstellung der Grausamkeit des Urteils interessiert ist wie an der psychologischen Figur Maries, ihrer Naivität, ihrer Grausamkeit und ihrem Scheitern, mache ich an der Blickrichtung fest, die mit Detaillust - vielen Großaufnahmen und intensiven Stimmungsbildern um Marie - an dieser hängt, die Richter jedoch als überzeichnete Klischeefiguren ganz im Stereotypen beläßt. Ich bezweifle aber, daß diese Blickrichtung eine Parteinahme für Marie impliziert. Ich sehe darin eher den von Faßbinder beschriebenen beobachtenden, kalten Blick auf 'Insekten', hier das fast interesselose Dokumentieren eines 'weiblichen' Scheiterns am Glücksanspruch. Diese 'Interesselosigkeit' geht dennoch von bestimmten Grundannahmen über Weiblichkeit aus, mit denen der Film operiert und die er nicht nur mit der Wahl der Schauspielerin, Isabelle Huppert, konsolidiert, die diese Eigenschaften als 'Person' und mit ihren bisherigen Rollen repräsentiert.

Wo genau siehst du die Ähnlichkeit zum Pornofilm in der Sequenz, die die erste Abtreibung zeigt? Und wieso war es Chabrol wichtig, sich des 'Moments der Zeugung' zu vergewissern?

Die Parallele liegt in der Inszenierung des Blicks in dieser Szene, der ähnlich wie im Porno auf die Frau fällt. Die Wanderung am Tischbein entlang, von oben nach unten, rekonstruiert nicht nur einen typischen 'Männerblick', sie läßt Assoziationen zu einem zwar neugierigen, gleichsam angstvollen Blick unter den Rock wachwerden - doch was sich da abspielt, will er lieber nicht sehen. Stattdessen verweilt die Kamera in Aufsicht auf dem Gesicht der am Boden liegenden Frau, gerade so, wie dies der Pornofilm während des Geschlechtsverkehrs oft tut, um dort etwas einzufangen, einzuklagen, für das es keinen 'sichtbaren' Ort gibt - die Lust der Frau. Gerade weil diese Lust im Ausdruck vom Schmerz kaum zu unterscheiden ist, funktioniert die Parallele, insbesondere auch im Zusammenhang mit der Bemerkung der Frau während der Abtreibung, daß sie daran denken müsse, daß manche Leute es auf dem Küchenboden trieben.

Aber geht es um die Zeugung oder um den Geschlechtsverkehr?

Der Geschlechtsverkehrs hat im Film zur Zeugung geführt, die Frau ist tatsächlich schwanger. Chabrol war es wichtig, im Moment der Abtreibung sich des Moments der *Zeugung* zu vergewissern, ihn verbal und visuell zu

evozieren, da die Verfügung der Frau über ihre Sexualität, über die 'Produkte' des Mannes diesen potentiell bedroht. Ich denke, es ist müßig, darüber zu spekulieren, ob Chabrol für oder gegen Abtreibung ist - möglich hingegen ist es, der *Form der Bilder* Latentes, Unbewußtes oder Verdrängtes aus der Psyche des Mannes zu entnehmen.