

Silke Puschmann

Weibliche Lebensentwürfe in den Filmen der französischen Regisseurin Lætitia Masson

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4162>

Veröffentlichungsversion / published version

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Puschmann, Silke: *Weibliche Lebensentwürfe in den Filmen der französischen Regisseurin Lætitia Masson*. Oldenburg: Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg 2006. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4162>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:715-oops-702>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 2.5/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 2.5/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/>

Zur Homepage der Dissertation

Fakultät III: Sprach- und Kulturwissenschaften
(Kulturwissenschaftliches Institut: Kunst – Textil – Medien)

Vom Fachbereich Kommunikation/Ästhetik der Universität Oldenburg
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
genehmigte Dissertation

Weibliche Lebensentwürfe **in den Filmen der französischen Regisseurin Lætitia Masson**

vorgelegt von

Silke Puschmann

geb. am: 11.08.1970 in Oldenburg/Niedersachsen

Referent: Prof. Dr. Jens Thiele

Korreferent: apl. Prof. Dr. Johannes G. Pankau

Oldenburg, 25.07. 2006

Inhaltsverzeichnis:

	Seiten:
1. Einleitung	
1.1. Gegenstand, Ziel und Problemstellung der Untersuchung	6 - 15
1.2. Inhaltliche und formale Aspekte der Trilogie Massons	15 - 19
1.3. Zum Stand der wissenschaftlichen Diskussion und zur Materiallage	19 - 28
1.4. Zu thematischen Fragestellungen und ihrer methodischen Bearbeitungsform	28 - 30
1.5. Zu den Filminhalten und Figuren der Trilogie	30 - 32
2. Die Filme Lætitia Massons als Trilogie	
Zentrale Motive und Konstellationen	33 - 35
2.1. Arbeit und Beziehung als einheitsbildende Struktur und Verlusterfahrung	
Die Relation von Nebensächlichem und Lebensnotwendigem	35 - 38
2.1.2. Eine Haltung der Figuren Massons:	
Die (Selbst-)Erfüllung von Erwartungen	38 - 41
2.2. Inszenierte Zerreißproben –	
Ambivalente Charaktere und ihr/e Blickwinkel	41 - 43
2.2.1. Massons (Spiel-)Figuren	43 - 46
2.2.2. „Wellengang“ –	
das psychische und physische Schwanken der Protagonistinnen	46 - 48
2.2.3. Leben in verschiedenen Rollen	48 - 50
2.3. Das Ausmaß der (Handels-)Beziehungen in den Filmen Massons	50 - 52
2.3.1. Beziehungen im Richtungs- und Machtwechsel	53 - 57
2.4. Unterwegs mit Massons Protagonistinnen und Protagonisten	57 - 60
2.4.1. Der Weggang als Leitidee	60 - 63
2.4.2. Im Wandel –	
Die Inszenierung von Lebenswegen in der Vergangenheit, im Jetzt	63 - 66
2.5. Stets im Gepäk der Protagonistinnen und Protagonisten:	
Ihr Traum vom Glück	67 - 72
2.6. Zusammenfassend zur Trilogie Massons	72 - 73
3. Einordnung des Werkes der Regisseurin Masson in die Filmgeschichte und zeitgenössische Filmlandschaft:	
3.1. Verbindungslinien zur <i>Nouvelle Vague</i> der 50/60er Jahre:	
3.1.1. Herstellung einer Verknüpfung :	
<i>Nouvelle Vague – Nouvelle Nouvelle Vague</i>	74 - 77
3.1.1.2. Versuch einer Einkreisung: Cineastische Wellen(-bewegungen)	77 - 79
3.1.2. (Historische) Dimensionen der <i>Nouvelle Vague</i> und ihrer Namensgebung	79 - 83
3.1.2.1. Ein (Film-)Abriss: Der ästhetische Befreiungsschlag der Jugend	83 - 85
3.1.2.2. Das Autorenkino – damals und heute	86 - 89
3.1.3. Generationsübergreifende Strukturen der (<i>Nouvelle</i>) <i>Nouvelle Vague</i>	89 - 92
3.1.3.1. Im Vergleich: (<i>Nouvelle</i>) <i>Nouvelle Vague</i> – eine Renaissance?	92 - 94
3.1.4. Filmische Spuren zwischen Masson und Godard	94 - 96
Exkurs: Reichenbachs multikulturelle Erlebniswelt/-en	96 - 97
3.1.4.1. Massons Bezugspunkte zu Godard	97 - 99
Geschichten von Wiedergängern in den Filmen Godards und Massons	99 - 102
Gesellschaftliche Repression und Normalität dargestellt am Beispiel der Prostitution	102 - 104
Kommunikation zwischen den Geschlechtern bei Godard und Masson	104 - 105
3.1.4.2. Scheiternde Liebes- und Arbeitsbeziehungen:	
LOVE ME und LE MEPRIS	106 – 107
Der Körper der Protagonistin als Austragungsort	107 - 110

3.1.5.	Der Alleingang stadt- und landflüchtiger Protagonistinnen bei Masson und Varda: SANS TOIT NI LOI und A VENDRE im Vergleich	110 - 113
	Weibliche Identität im Umbruch: Lebenswege als (Selbst-)Zufügungen	113 - 115
3.1.6.	Ein Fazit: Masson und die Regiegeneration/-en der (<i>Nouvelle</i>) <i>Nouvelle Vague</i>	116 - 117
3.2.	Verbindungslinien zu europäischen Kinobewegungen der 80er/90er Jahre	
3.2.1.	Das Soziale im Film und seine Inszenierungsform/-en	118 - 120
3.2.1.1.	Im Spiegel der Gesellschaft: Schauplätze der Selbstbehauptung im Kino des Sozialen	120 - 123
3.2.1.2.	Im Zeichen der Solidarität: Seiten-, Innen- und Außenblicke im Gegenwartsfilm	123 - 124
3.2.1.3.	Soziale Randbezirke im Kino der 80/90er Jahre: Der französische Film und die Banlieue	124 - 127
3.2.1.4.	Die Suche nach einer neuen Jugendkultur	128 - 131
3.2.2.	Postmoderne Figurenkonzepte: Die Inszenierung von Identität/-en	131 - 134
3.2.2.1.	Lebensintensität zwischen Liebes- und Todessehnsucht	134 - 136
3.2.2.2.	Der Preis der Freiheit: Konsequenzen weiblicher Rebellion	137 - 141
3.2.3.	Masson und Kaurismäki – Soziale Kälte oder gemeinsam gegen den Blues	141 – 143
3.2.3.1.	Der Umgang mit Gemütslagen – Figuren mit reguliertem Gefühlshaushalt	144 - 147
3.2.3.2.	Umkehrverhältnisse bei Masson und Kaurismäki: Von der Verlierer- zur Sonnenseite des Lebens – zwischen Opfer- und Täterrolle	147 - 150
3.2.4.	Verbindungen zwischen <i>Dogma-95</i> und (<i>Nouvelle</i>) <i>Nouvelle Vague</i> Exkurs: von Triers <i>Gold-Herzchen-Trilogie</i>	150 - 152 152 - 155
3.2.5.	Massons Position im zeitgenössischen französischen sozialkritischen Kino	155 - 158
3.2.5.1.	Massons Trilogie in Verbindung zur <i>Nouvelle Nouvelle Vague</i> und zu <i>Dogma-95</i>	158 - 161
4.	Zu den weiblichen Lebensentwürfen in der Trilogie Massons:	
4.1.	Lebenskonzepte und Frauenbilder bei Masson	
4.1.1.	Persönlichkeitsprofile und Paarkonstellationen	162 - 164
4.1.1.1.	Der/Die eine als des/der anderen Alp-/Traum	164 - 165
4.1.1.2.	Von Lebensentwürfen abgeleitete Beziehungsstrukturen	165 - 168
4.1.2.	EN AVOIR (OU PAS): Alice – Das Mädchen aus der Fischfabrik	168 - 172
4.1.2.1.	Anspruchslosigkeit und Ausbruchsversuche bei Masson und Kaurismäki	172 - 174
4.1.2.2.	Kein Spiegelbild von Alice – Einblicke in das Leben des Protagonisten	175 - 177
4.1.3.	A VENDRE: Korrelierende Selbstentwürfe und Fremdbilder	177 - 179
4.1.3.1.	Die Imagination des Protagonisten: Bilder eines Rausches	179 - 182
4.1.3.2.	„Silhouette Parisienne“ – Ein Abbild der Gesellschaft	183 - 187
4.1.3.3.	Das Bild der Protagonistin: (Selbst-)Spiegelungen	187 - 193
4.1.4.	LOVE ME: Gabrielle Rose – Rosa Gefühls- und Traumwelten	193 - 194
4.1.4.1.	In der schwankenden Welt des Wankelmuts – (k)ein Kinderspiel	195 - 198
4.1.4.2.	Das Leben im „Heartbreak-Hotel“	198 - 201
4.1.5.	Versuch einer Zusammenführung der skizzierten Lebenssituationen und -läufe	201 - 203
4.1.5.1.	Alp-/Traumhafte Zusammen- und Überführungen	204 - 207

4.1.5.2. Individuelle Bewegungsformen und Versionen des <i>American Dream</i>	207 - 210
4.1.5.3. Die An- bzw. Abwesenheit des Körpers in der Trilogie Massons	210 - 211
4.1.5.4. UM DIE DREIßIG – die aktuelle Lebensphase der Protagonistinnen Massons	212 - 213
4.2. Auf den Spuren des <i>American Dream</i> : Die Glückssuche in den Filmen Massons	
4.2.1. Der <i>American Dream</i> – Skizzieren eines Januskopfes	214 - 215
4.2.1.2. Im <i>Land unbegrenzter Möglichkeiten</i> : individuelle Grund- und Entfaltungsrechte	216 - 218
4.2.2. Im Kontext des <i>American Dream</i> : Massons Protagonistinnen in Bewegung	218 - 219
4.2.2.1. „Go west“ – Ein Spannungsbogen zwischen Ost und West	219 - 223
4.2.2.2. Das Glück „woanders“ – Die Kehrseite der Wunschträume	224 - 225
4.2.3. Ein „Stück vom Wohlstandskuchen“ für Massons Protagonisten	225 - 226
4.2.3.1. A VENDRE: Das Glück liegt (nicht) auf den Straßen Amerikas	226 - 231
4.2.3.2. LOVE ME: Glücksspieler des Showgeschäftes	231 - 238
4.2.4. Der <i>American Dream</i> – eine (Zwischen-)Bilanz bei Masson: Ein (Krankheits-)Verlauf und seine (Heilungs-)Aussichten	238 - 239
4.2.4.1. Eine Lebenshaltung – mit dem Rücken zur Realität	239 - 245
4.2.4.2. Bildwelten im Kontext des <i>American Dream</i>	245 - 247
4.2.4.3. Außenseiter des <i>American Dream</i>	247 - 248
4.2.5. Ausprägung und Variierung eines teilerprobten Lebenskonzeptes bei Masson	248 - 251
4.2.5.1. Im Spiegel – Das heraufbeschworene (Selbst-)Bild des anderen	251 - 254
4.3. Die Filmausgänge bei Masson: Die Ausblende als Fortführung von Beziehungen?	
4.3.1. Mangelnde Prognosen: Der Ausblick auf das Leben der Protagonisten	255 - 256
4.3.1.1. Statt eines Happy-Ends: einstweiliges Wunschenken	256 - 258
4.3.1.2. Die ungeklärte Frage nach Bestand und Dauer	258 - 260
4.3.2. Die Ausgangsposition in EN AVOIR (OU PAS): Disput durch die Fußgängerzone	260 - 263
4.3.3. <i>I'll send you the ticket back, if you'll take it</i> – Nachsicht am Ende von A VENDRE	263 - 266
4.3.4. <i>You can't leave me like this</i> – Protest und Folgeutopie in LOVE ME	266 - 272
4.3.5. Ein Vergleich zwischen den Filmen der Trilogie: Das In-Beziehung-sein	272 - 273
4.3.5.1. Der Blick durch verschieben gefärbte Brillen	273 - 276
4.3.5.2. Experimentierphasen und lebensnotwendige Erfahrungen bei Masson	276 - 277
5. Zusammenfassung und Fazit	
5.1. Massons Identitäts- und Figurenkonzept im Kontext der Trilogie	278 - 280
5.2. Lebensentwürfe als Inszenierung von (Gegen-)Bewegung oder Stillstand	281 - 282
5.3. Massons Filme als Werke der <i>Nouvelle Nouvelle Vague</i> in der Tradition der <i>Nouvelle Vague</i>	282 - 286
5.4. Die Lebensentwürfe der Protagonistinnen Massons im Kontext des <i>American Dream</i>	286 - 289
6. Anhang	
6.1. Bibliographie	290 - 299
6.2. Filmographie	300 - 303
6.3. Themenrelevante Websites	304

Zusatzband mit den Sequenz- und Einstellungsprotokollen der Trilogiefilme:**Inhalt:**

Seiten:

Sequenzprotokolle:

EN AVOIR (OU PAS)/HABEN (ODER NICHT) (F/1995)	2 - 5
A VENDRE/ZU VERKAUFEN (F/1998)	6 - 11
LOVE ME (F/2000)	12 - 17

Ausgewählte Einstellungsprotokolle:

EN AVOIR (OU PAS)	18 - 40
A VENDRE	41 - 71
LOVE ME	72 - 114

1. Einleitung

1.1. Gegenstand, Ziel und Problemstellung der Untersuchung

Lætitia Masson ist in Frankreich seit der *Nouvelle Nouvelle Vague* der 90er Jahre im Filmmetier präsent. Hierzulande werden ihre Filme zumeist nur im kommunalen Kino gezeigt, obwohl gerade ihre Trilogiefilme auf Festivals wie dem Berliner Filmfest oder in Cannes Anerkennung erhalten haben: den *Goldenen Bären* für HABEN (ODER NICHT)/EN AVOIR (OU PAS) (F/1995)¹ und den *César Meilleur Espoir Feminin* für die Hauptdarstellerin sowie im Bereich *En Certain Regard* für ZU VERKAUFEN/A VENDRE (F/1998). LOVE ME (F/2000) wurde auf der Berlinale für den Goldenen Bären nominiert. Es folgten LA REPENTIE (F/2002)² und POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL (F/2004), in welchem sie erstmals auch als Schauspielerin in Erscheinung tritt.³

Lætitia Masson, geboren 1966 und aufgewachsen in der französischen Provinz, studierte Literaturwissenschaft in Nancy, Filmwissenschaft an der Filmhochschule in Paris. Sie trat 1988 der FÉMIS⁴ bei, die sie mit Diplom in der Abteilung „Photographie-Lumière“ abgeschlossen hat. Bei Regisseuren wie Jaques Rivette und Cédric Kahn (BAR DES RAILS, F/1991⁵) assistierte Masson u.a. als screen-writer, bevor sie selbst Regie zu führen begann. Zu ihren ersten Arbeiten zählen Kurzfilme wie UN SOUVENIR DE SOLEIL (F/1990), CHANT DE GUERRE PARISIEN (F/1993) und NULLE PART (F/1993, *Grand Prix du Festival de Pantin*). Mit VERTIGES DE L'AMOUR (F/1994) beteiligte sie sich am Aufklärungsfilm 3000 SCÉNARIOS CONTRE UN VIRUS⁶ im Rahmen der Aktion 30 FILMS CONTRE LE SIDA.⁷ 1997 drehte sie den Videoexperimentalfilm JE SUIS VENUE TE DIRE.⁸ Videoclips, z.B. für France Gall (*Privée d'Amour*) oder Patrick Bruel (*J'te mentirais*), schließen sich an. In ihrer Trilogie setzt Masson existentielle Aspekte um: *die Arbeit, die Liebe, das Geld, das Ideal, das Triviale...Und wie sich diese Dinge gegenseitig beeinflussen [...], dass man sich nicht in der gleichen Art und Weise verliebt, wenn man einen Job hat und wenn man keinen hat, wenn man arm ist oder reich.*⁹ Diese Schwerpunkte, welche bei Masson in enger

¹ Weitere Ehrungen sind u.a. der *Louve d'Or* des Montreal Festival 1996 und der Preis der Fipreci Thessaloniki.

² Neben Paris und Marseille wurde hierfür u.a. in Nordafrika gedreht.

³ In Odile Abergels Kurzfilm UN GRAIN DE BEAUTÉ (F/2004) übernimmt sie gleichsam eine Rolle in einem filminternen Casting.

⁴ Dahinter verbirgt sich das *Institut de Formation et d'Enseignement pour les Metiers de l'Image et du Son*.

⁵ Bei diesem Debüt haben sowohl Masson als zweite Assistentin als auch Ferreira Barbosa am Drehbuch mitgewirkt. Vgl. unter: www.arte.tv.com/de/film/Cannes_2005/ARTE (06.01.2006).

⁶ Die Kurzfilme basieren auf mehr als 3000 Schülerbeiträgen. Vgl. zur Kampagne und den Mitwirkenden unter: <http://www.mcinema.com/film> (24.11.2000), <http://uk.imdb.com> (24.11.2000) sowie <http://movies2.nytimes.com> (11.06.2004).

⁷ SIDA lautet die französische Abkürzung für Aids (Syndrome d'Immuno Déficience Acquis).

⁸ In diesem Kurzfilm ist Masson gleichermaßen Director, Scriptwriter, Director of Photography und Film Editor.

⁹ Althaus, Annette: *En avoir (ou pas)*. Eine nüchterne, ehrliche Liebesgeschichte [...]; unter: <http://old.kino.ch/previews/e/EnAvoirOuPas> (11.08.1999).

Korrelation stehen, wurden nacheinander realisiert: So lautete 1995 ihr Debüt EN AVOIR (OU PAS), 1998 folgte A VENDRE und 2000 LOVE ME. Thematische Ausgangspunkte von EN AVOIR (OU PAS) werden in A VENDRE und LOVE ME weitergeführt. Während vergleichbare Figurentypen mittels unterschiedlicher Ansätze dargestellt werden, bleibt die Frage nach der Identität stets zentral. Adäquat zu den Themen, welche immer um Formen der Besitzlosigkeit kreisen, handelt es sich bei Lætitia Masson um Low-Budget-Produktionen¹⁰. In jedem Film steht ein Frauenportrait im Vordergrund¹¹, auch wenn die Erzählstruktur umgekehrt angelegt ist wie in A VENDRE.¹² Die Drehbücher stammen von Masson, welche somit zur Kategorie der Autorenfilmerinnen¹³ zählt. Filme und Figuren sollen nach Aussage der Regisseurin keine biographischen Bezüge besitzen.¹⁴ Mit Besetzung¹⁵ und Themenwahl bestätigt Masson einen Trend des französischen Kinos der 90er Jahre:

„Deneuve ist passé, Glamour ist out, Ungeschminkt-Sein alles. Natürlichkeit, Unauffälligkeit und Diskretion heißen die Direktiven für die neuen Anti-Stars. Denn heute läuft die Traumfabrik nicht mehr über Träume, sondern über Identifikation mit der Realität. In französischen Filmen trifft der Zuschauer kaum mehr auf sein Wunschbild, sondern meistens auf sein eigenes Abbild [...] Auffallend ist, dass diese junge Schauspieler-Generation sich so gar nicht vom Image der Heranwachsenden lösen möchte. Ob brav und mädchenhaft oder jungenhaft und rebellisch: Anscheinend will niemand die Kinderwelt hinter sich lassen. Und so kreisen auch die Themen ihrer Filme immer wieder um Probleme der Identität, ihrer Suche nach einem Platz in der Gesellschaft oder um das Verkräften einer ersten unglücklichen Liebe.“¹⁶

Die Trilogie kreist um die zwischenmenschliche Begegnung, um Gefühle und Abhängigkeiten, die hieraus resultieren können. Massons Protagonisten bewegen sich zwischen den Daseinsformen der Verfolgung, Flucht und Suche. Sie suchen nach Arbeit, einem Menschen, der sie liebt wie sie sind, der eigenen Identität und persönlichen Zielen, welche das Individuum in Bewegung setzen. Das Bedürfnis nach innerer Befreiung und äußerer Bestätigung, welches innerhalb der Trilogie an Dringlichkeit gewinnt, verschafft sich über die Ortsveränderung Ausdruck. In Ermangelung gesellschaftlicher Verlässlichkeit gewinnt das Unterwegssein an Bedeutung, verleiht Massons Filmen den Charakter von Road-Movies.¹⁷ Auf dieses Genre lassen sie sich jedoch nicht festlegen. Motive und

¹⁰ So hat z.B. EN AVOIR (OU PAS) die verhältnismäßig geringe Summe von 4,5 Millionen Franc gekostet.

¹¹ Dies stellt u.a. eine Parallele zu Amos Kolleks Filmreihe dar, zu welcher SUE - EINE FRAU IN NEW YORK (USA/1997), FIONA (USA/1998) und BRIDGET (USA/2001) gehören. Vgl. Kapitel 4.1.1.2. sowie 4.1.5.2.

¹² Siehe zur Erzählstruktur Dewner, Stephanie: Frauenbild und Filmkostüm im Film noir, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 2001.

¹³ Die Diskussion um das so genannte Autorenkino erfuhr mit der *Nouvelle Nouvelle Vague* eine Renaissance.

¹⁴ Siehe Presseheft „Zu verkaufen. Ein Film von Lætitia Masson“, Arthaus-Filmverleih, S. 9.

¹⁵ Zum Team zählen neben Sandrine Kiberlain u.a. Roschdy Zem, Jean-François Stéverin und Aurore Clément.

¹⁶ Naddaf, Roswitha: Ungeschminkt. Neue Namen und Gesichter aus Frankreich, in: Film-Dienst, Juni 1999, Nr. 13, 52. Jhrg., S.14.

¹⁷ Zu den Merkmalen des Road-Movies wird u.a. der Aufbruch ins Unbekannte, Abenteuerlust und Freiheitswille, Glücks- und Identitätssuche, die Flucht vor sich, anderen und gesellschaftlichen Zwängen gezählt.

Handlungselemente aus anderen Filmkontexten¹⁸ werden z.B. zur Darstellung von Traumreisen auf der „inneren Landkarte“, deren „blinde Flecken“ es zu entdecken gilt, herangezogen. Das Aufbrechen äußerer Strukturen findet in der Psyche der Figuren sein nach Innen verlegtes Äquivalent. Im Verlauf der Trilogie ist eine stete Abkehr von sozialkritischen Elementen und sozialer Wirklichkeit auf inhaltlicher und formaler Ebene zu beobachten.¹⁹ Eine erneute Hinwendung zum Experimentellen mit spezifischem Zugang ist zu verzeichnen. Dieser Ansatz gibt sich gleichsam bei Massons nachfolgenden Filmprojekten zu erkennen. Mit ihrer Trilogie verweist die Regisseurin auf Persönlichkeitsentwürfe samt ihren Ansprüchen und Formen von Selbstverwirklichung, welche mehr beinhalten, als es Lebensentwürfe vermögen. Der Persönlichkeitsentwurf bezieht sich als Konzept auf die Ausprägung des Sozialverhaltens. Dieser ist in seiner Struktur tiefergehend angelegt als der des Lebensentwurfs, bei dem es sich eher um biographische Orientierungsmarken wie z.B. den Beruf, Standort oder Partner handelt. Der Begriff des Entwurfs nimmt somit Besitz von grundlegenden Verhaltensweisen, welche nach eigenem Dafürhalten verändert werden sollen. In *A VENDRE* handelt es sich z.B. um den Anspruch, emotional unantastbar zu sein. Thematisiert werden individuelle Lebensgefühle und Auseinandersetzungen mit anderen oder eigenen Vorstellungen. Massons Filme können als Beispiel für den Versuch der Rekonstruktion und Darstellung der gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Verhältnisse in den späten 90er Jahren des ausgehenden 20. Jahrhunderts erachtet werden. Individuelle Auffassungen heutiger Lebensführung werden in den Filmen dargestellt. Es handelt sich um den Blick der Regisseurin auf die gegenwärtige Gesellschaft und Zeit, wenn sie Lebensinhalte wie Liebe, Arbeit und Geld in ihrer Bedeutung von Grundfesten des Individuums thematisiert. Dieser Kontext kommt u.a. zum Tragen, wenn z.B. konventionellen Werten wie Liebe und Geborgenheit in der Flucht nach vorn oder in sich zurück nachgeehert wird. Inwieweit es sich bei diesen Figuren, welche sich auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert in/vor ihrer Lebensmitte befinden, um überkommene Vorstellungen handelt, ist Gegenstand dieser Untersuchung. Gleiches gilt für die Betrachtung der Skepsis, Ängste und Konflikte der Protagonisten als zeitspezifische Phänomene.²⁰ Ein Großteil des Dargestellten kann auf den Bereich der Identität zurückgeführt werden. In Veränderung begriffen, wird dieses Konzept von Identität als Gestaltungs- und Selbstbildungsprozess²¹ u.a. im Rahmen des Spiels

Vgl. Henschel, Angelika: Frauen unterwegs – Frauen in Bewegung?! Überlegungen zu Road Movies, in: Henschel, Angelika (Hg.): Schaulust. Frauen betrachten Frauenbilder im Film, Bad Segeberg, 1989, S. 89 – 95.

¹⁸ Genrekombinationen prägten u.a. als neue Inszenierungsform die Werke der *Nouvelle Vague*.

¹⁹ Siehe Kapitel 1.4.

²⁰ Vgl. Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1986.

²¹ Siehe Rausch, Rose-Yvonne: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999.

präsentiert, wie z.B. in LOVE ME die Realitäts- und in A VENDRE die Handelsebenen verdeutlichen.²²

Das Ziel dieser Untersuchung ist, verschiedene Diskussionsstränge und Interpretationsansätze zu filmischen Lebenskonzepten zusammenzuführen, um die Regisseurin Masson samt der verarbeiteten, zur Wirkung kommenden Einflüsse zu „verorten“. Die These, dass die zeitgemäßen Lebens- bzw. Persönlichkeitskonzepte, welche in Massons Filmen Eingang finden, für gesellschaftliche Veränderungen und Entwicklungen stehen, wird erörtert. Aus diesem Grunde ist eine Einordnung der Lebensentwürfe in einen sozio-kulturellen Kontext unverzichtbar. Gesellschaftsphänomene, welche übertragen werden, sowie Massons Standpunkt, welcher z.B. in den dargestellten Alternativen eingenommen wird, sollen ermittelt werden. Dies trifft ebenso für das Offenlegen von Bezugsquellen und Ansatzpunkten der Regisseurin zu. Speziell dieser Untersuchungsteil ist interdisziplinär angelegt, sofern es um die Ermittlung sozialer und psychologischer Hinter- und Beweggründe geht.

Es stellt sich die Frage, ob sich die Lebensentwürfe bei Masson deutlich von anderen im Gegenwartsspielfilm präsentierten unterscheiden oder ob sie sich in ein bestimmtes Gesellschaftsbild fügen. Dies würde besagen, dass in Massons Filmen gesellschaftlich fundierte Konflikte, Sehnsüchte und Zukunftsziele anhand von Einzelschicksalen Eingang gefunden haben. Ihre Figuren wären somit als Stellvertreter (z.B. über ihre soziale Zugehörigkeit) anzusehen, deren verbindende Elemente und gesellschaftliche Funktion noch ermittelt werden müsste. Ebenso ist zu klären, inwieweit sich die Figuren von ihrer Alltagsfunktion und ihrem Lebensstandard ablösen lassen und inwiefern z.B. in Filmen wie EN AVOIR (OU PAS), A VENDRE und LOVE ME Klassen- und Geschlechterverhältnisse thematisiert werden.²³

Die Trilogiefilme sollen in eine weiterführende Filmdiskussion eingeordnet werden. Es lassen sich Verknüpfungen zum aktuellen Filmdiskurs sowie weiterführend zu außerfilmischen Diskursen, z.B. denen über die Postmoderne oder zur Gender Diskussion, herstellen. Diesem Diskurs lassen sich u.a. Filme wie SANS LOI NI TOI (Agnès Varda, F/1985) und DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (Rolf Thiele, BRD/1958 und Bernd Eichinger, D/1995) zuordnen.²⁴

²² Vgl. Sentürk, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Diss., Erlangen-Nürnberg, 1998 zur Wahrnehmung und Demontage kausaler Sicherheiten und Erkenntnisse in verschiedenen Erzähl- und Inszenierungskonzepten.

²³ Siehe Mahrenholz, Simone: Haben (oder nicht), in: Der Kino-Navigator, <http://pnn.potsdam.de/ticket/kino/archiv/19970302.html> (11.08.1999).

²⁴ So können z.B. Massons Protagonistin in A VENDRE sowie die Figur Rosemarie in der gleichnamigen Verfilmung als Kinder ihrer Zeit erachtet werden. Diese versuchen sich in einer Zeit der sich wandelnden Werte auf ihre Weise zu behaupten. Sie zeigen eine erstaunliche Geschäftigkeit, indem sie die ihnen entgegengebrachte

Vergleichsmöglichkeiten zeigen sich speziell zu den Regisseuren Aki Kaurismäki²⁵, Claire Denis²⁶, Agnès Varda und Lars von Trier²⁷, Jean-Luc Godard²⁸ sowie Amos Kollek.²⁹ Insgesamt lassen sich hier Parallelen in der Inszenierung, z.B. beim Einsatz der Handkamera oder in der Erzählstruktur bzw. im Handlungsverlauf, nachweisen. Bei Godard trifft dies neben den verwendeten Motiven vor allem auf das Figurenverhältnis zu, während es bei Varda, Kaurismäki, von Trier und Kollek gerade um Korrespondenzen bzw. Differenzen in der Darstellung ihrer Frauenfiguren und ihrer Lebenssituation geht. Bis auf Godard handelt es sich stets um Protagonisten des Gegenwartskinos. Alle diese Filmemacher/-innen zeigen in ihren Filmbeispielen Suchbewegungen, welche entweder näher an die Verwirklichung von Lebensentwürfen und die eigene Identität heranführen oder aber ihre Figuren konkret scheitern lassen.

Massons Filme verweisen gleichsam auf filmgeschichtliche Diskurse wie den der *Nouvelle Vague* oder lassen sich in den Themenkomplex der Inszenierung von Arbeit oder Prostitution zuordnen.³⁰ So kann z.B. die Eingangssequenz von *EN AVOIR (OU PAS)*, welche eine Bewerbungssituation darstellt, als „soziale Studie“ erachtet werden. Es werden Machtverhältnisse sowie deren Aufrechterhaltung beschrieben. Verschiebungen innerhalb dieser, sei es zwischen Mann und Frau oder zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber, besitzen selten den Charakter wirklicher sozialer bzw. zwischenmenschlicher Veränderung. Überkommene Wertverständnisse und Rollenmuster tragen indes keine Erschütterung davon. Masson verweist darauf, dass ihre Filme keinen konkreten politischen Hintergrund besäßen und sie als Regisseurin keine Parteinahme beabsichtige.³¹ Ein Standpunkt bzw. eine soziale Aussage in der Selbstauffassung ihrer Figuren bleibt dennoch bestehen. Masson führt dem Betrachter Abhängigkeiten vor Augen. Die Figuren müssen in ihrer Beziehungs- und Bezugslosigkeit, die eigene Person eingeschlossen, hinterfragt werden. Der Ausgangspunkt für die Untersuchung liegt hierbei mehr bei der jeweiligen Persönlichkeit und den Wunsch-/Liebesobjekten als beim Verlust gesellschaftlicher Strukturen.

Die in den Filmen von den Figuren eingegangene Vielzahl von Kontakten, wie sie bei Masson sichtbar werden, vermittelt ein zwiespältiges Gesellschaftsbild. Diese Kontakte stehen z.B.

Haltlosigkeit für sich zu nutzen und zu kanalisieren wissen. Gleichzeitig werden sie durch die von ihnen ausgeübte Macht zum Objekt degradiert. Die Motive zur Prostitution sind jedoch grundlegend verschieden.

²⁵ Siehe Kapitel 3.2., Kapitel 4.1. und 4.2.

²⁶ Siehe Kapitel 3.2. sowie 4.3.

²⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

²⁸ Siehe Kapitel 3.1.

²⁹ Siehe Kapitel 4.1.

³⁰ Vgl. Kapitel 3.1., 3.2. sowie 4.1. zum Vergleich der genannten Regisseure mit Masson.

³¹ Vgl. Brunet, Jean Luc: „Entre rêve et réalité“, Interview mit Masson, unter: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson (25.02.2000).

dem kommunikativen Vollzug der Abkapselung nicht entgegen. Persönliche Beziehungen müssen dabei nicht aufrechterhalten oder eingegangen werden. Die individuelle Vereinzelung sowie die Reduktion des zwischenmenschlichen Austausches weiten sich trotz fortschreitender Vernetzung und Interaktion aus. Dieser Weg des inneren Rückzugs wird u.a. in den Filmen Massons besprochen. Die von ihren Protagonisten geforderte Freiheit beinhaltet gleichzeitig Einsamkeit, da dieser Anspruch im Miteinander nicht gänzlich eingelöst werden kann. Priorität besitzt die Erhaltung individueller Unabhängigkeit, welche dem Einsatz für Beziehungen, in welchen Kompromisse notwendig werden, zuwiderläuft.

Aufgrund dieses Unvermögens kehren z.B. die Figuren in *A VENDRE* immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. So lautet ihre Aufgabe, sich aus diesem „Leerlauf“ und den damit verbundenen Zwängen zu befreien. Bis dahin sind sie Gefangene ihrer selbst, welche sich und andere streifen. In einer vermeintlich „freien“ Gesellschaft/Zeit werden sie sich in Ermangelung wirklicher Wahlmöglichkeiten untreu, indem sie ihre Persönlichkeit außer acht lassen. Aufgrund dieser Vernachlässigung steigt z.B. die Protagonistin in *A VENDRE* alle Stufen der sozialen Leiter hinab. Masson hat hier den Versuch unternommen Möglichkeiten und Grenzen einer Konsequenz aufzuzeigen. Ihrer Protagonistin fällt es nach unliebsamer Kindheit und Enttäuschungen mit Männern schwer anderen zu vertrauen. Umgekehrt wollen/können sich nur wenige auf sie als Individuum einlassen.

Aufgrund der vergeblichen Anstrengung die eigene Erfüllung im anderen zu finden, aber gleichzeitig unfähig bedingungslos zu handeln, scheitern sie. Die Protagonisten können sich schwer mit Bedingungen oder jemandem arrangieren, geschweige denn sich aufgehoben fühlen. Problematisch erscheint es bei Masson, auf persönliche Verlässlichkeit und individuelle Akzeptanz zu stoßen, besonders wenn die damit einher gehenden (Wert-)Vorstellungen unmittelbar mit den bereits vorhandenen, eigenen, kollidieren. Nach Masson vermag sich nur über die Konfrontation mit dem Unbekannten und Andersartigen eine Akzeptanz einzustellen. Auseinandersetzung bedeutet Entgegenkommen.³²

Dem sich verwirklichenden und verpflichteten Menschen in seinem Egoismus und seiner Einsamkeit stellt Masson die Aussichten, welche das Miteinander eröffnet, gegenüber. Erst das Scheitern an äußeren Umständen und die gleichzeitige Konfrontation mit der eigenen Unzulänglichkeit ebnet letztlich die Bereitschaft, zusammen dem Alltag zu trotzen. Es stellt sich heraus, dass kein Existieren im Alleingang möglich ist. Massons Filme propagieren die Öffnung gegenüber anderen und ihren Wünschen, um diese zu respektieren und letztlich so weiter auf der Suche nach der eigenen Identität zu gelangen bzw. diese überhaupt erst in der

³² Siehe ebd. unter: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson.

Auseinandersetzung mit der/dem Anderen zu finden.³³ Hierzu ist es u.a. notwendig zu ermitteln, welche Angebote zur Identifikation die Filme Massons bieten.

In der Trilogie geben sich die Protagonisten erst gemeinsam den Anstoß, mehr mit ihrem Leben in Einklang zu gelangen. Die Akzeptanz der eigenen Person ist eine Voraussetzung dafür. So erlöst z.B. die Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) den Protagonisten von unerfüllbaren Wünschen, weckt in ihm neue, erreichbare Ziele. Beide wollen anfänglich nicht wahrhaben, dass *Mut zur Liebe gehört und man sich keine Sicherheit erhoffen kann*.³⁴ Liebe eröffnet mehr Möglichkeiten, lässt Vorbehalte und Prinzipien einreißen. Die versöhnlichen Filmausgänge geben einen Ausblick auf Nachfolgendes.

Massons Protagonistinnen verleihen auf stärkere Weise als die männlichen Figuren ihrer Sehnsucht Ausdruck, nehmen andere Träume für sich in Anspruch. So besitzt für die Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) Arbeit einen hohen Stellenwert. Für den Protagonisten bedeutet es einen Platz und Menschen zu finden, um Geborgenheit zu erfahren. Für die Protagonistin in A VENDRE hingegen ist es Geld, in welches sie all ihren Glauben und ihre Anhänglichkeit investieren möchte. Für den Protagonisten steht lange Zeit das Sehnen nach „seiner Familie“ an erster Stelle. Speziell die im Mittelpunkt stehenden Frauenfiguren treffen Entscheidungen für ihr zukünftiges Leben. Sie haben nicht das Auftreten von Kämpfernaturen, neben Halt- und Hilflosigkeit schimmert das Bedürfnis nach Anlehnung und Zusammenhalt durch. Veränderungen oder Alternativen können gerade aufgrund ihrer relativen Ungebundenheit von größerem Ausmaß sein.

Auf der Suche nach Liebe und menschlichen Übereinkünften reichen bisweilen Erwartungen und Verzweiflung der Protagonisten bis zur Manipulation.³⁵ Massons Protagonisten haben eine Ahnung vom Glück, haben quasi eine Kostprobe davon bekommen, bleiben aber vorerst mit dem Verlangen danach, nach mehr und der Wiederholung eines solchen Moments zurück. Allen ist gemein, dass sie sich mit der von ihnen zurückgelegten Strecke auf dem inneren Weg zum Selbst befinden. Sie müssen sich erst ihrer Ängste, Hoffnungen und Ansprüche bewusst werden, sind im Begriff sich zu verändern. Insofern unterscheiden sie sich von den anderen Figuren, welche in ihrer Ausgangsposition, ihrem ursprünglichen Leben bleiben.

Massons weibliche und männliche Protagonisten zeichnen sich durch biographische Brüche aus, sowohl in Form von Einschnitten als auch in Form von Umwegen, welche für bestimmte Lebensziele auf sich genommen werden. Das Phänomen „Selbstverwirklichung“, die

³³ Vgl. Furler, Andrea: „Ohne die andern gibt's uns nicht“, Interview mit Laetitia Masson, Tages-Anzeiger – Kultur, 07.01.1999, unter: <http://www.tages-anzeiger.ch/archiv/99januar/990107/228449.html> (13.08.1999).

³⁴ Nees, Caroline: Das Wagnis der Liebe. Französischer Film „Haben (oder nicht)“, unter: <http://rhein-zeitung.de/freizeit/kino/galerie/habenodernicht/kritikap.html> (09.08.1999).

³⁵ Vgl. EN AVOIR (OU PAS) sowie hierzu Becker, Andreas: Sommersprossig, in: TAZ, 16.01.1997, S. 17.

uneingeschränkte Entfaltung der Wünsche und Entwicklung eigener Fähigkeiten, belastet das „einfache“ Dasein, behindert das Kooperieren bzw. schließt es aus. Dies ist z.B. mit dem Kurs der Protagonistin in *A VENDRE* deckungsgleich, welche ihr Recht auf Freiheit und Liebe kompromisslos einfordert ohne gesellschaftlichen oder partnerschaftlichen Zwängen genügen zu wollen. Vorläufig verdient sie sich den Preis der Einsamkeit, weil sie nicht bereit ist, Vertrauen oder Verbindlichkeit in andere zu „investieren“.

Schadet zuviel Konsequenz in der Hinsicht, dass man sich von sich selbst entfremdet und in einer Rolle lebt, welche der Persönlichkeit und ihren Facetten nicht gerecht wird bzw. emotionale Widersprüche hervorruft? Hinter diesen Fragestellungen verbergen sich unterschiedliche individuelle Strategien, deren Grenzen zwischen gesellschaftlicher Vorgabe und freiwilliger Fügung verlaufen, wie Massons Figuren veranschaulichen. In *EN AVOIR (OU PAS)* werden z.B. an die Protagonistin ambivalente Erwartungen herangetragen. Obwohl sie weiß, was sie will und was ihr fehlt, verwirrt sie dies dermaßen, dass sie nicht verbal ihren Vorstellungen Ausdruck verleihen kann. Keinesfalls will sie jedoch ihre Ziele für eine Interessengemeinschaft, wie sie sie erfahren hat, aufgeben. Lieber nimmt sie das Alleinsein und die Ungewissheit in Kauf.³⁶ So erscheint es bei Masson erforderlich, die bisherige (Geschlechter-)Rolle in Verbindung zum/zur anderen neu zu definieren. Wie das Miteinander einer Aktualisierung bedarf, so müssen Träume anders ausgerichtet werden.³⁷

In *A VENDRE* beabsichtigt die Protagonistin von ihrem Standpunkt aus auf bestehende Werte Einfluss zu nehmen. Geld bestimmt das Handeln, dringt bis in die Zweisamkeit vor. Aber was ist, wenn keine zwischenmenschliche Annäherung ohne dieses Zahlungsmittel mehr zustande kommt, weil sie ohne dieses als wertlos erachtet wird? Das in Bewegung gesetzte „Experiment“ verhält sich gegenüber allen Beteiligten kompromisslos, denn es negiert persönliche Grenzen. Masson setzt hier auf provokative Weise Empfindungen mit Sachwerten gleich, so dass Gefühle zu vermeintlichen Tauschobjekten verkommen wie der Körper zur bloßen Ware.³⁸ Dieser erfährt demgemäß einen materiellen Gebrauch bis zur Ausbeutung. Gerade *A VENDRE* demonstriert die Macht, welche von einem konstituierten Wertträger³⁹ ausgehen kann, wenn er zum so genannten Selbstläufer avanciert und dennoch keine Garantie für Lebensqualität oder Stabilität gibt. Masson thematisiert den Handlungsspielraum, den

³⁶ Alice sagt zur Freundin, dass gegebenenfalls das Alleinsein einer Beziehung vorzuziehen sei (Sequenz 16).

³⁷ Siehe in dieser Untersuchung Kapitel 3.1. sowie 4.3. zum *American Dream*.

³⁸ Vgl. Bette, Karl-Heinz: *Körperspuren: zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Berlin/New York, 1989.

³⁹ In diesem Kontext ist hiermit u.a. der Fetischcharakter des Geldes bzw. sein zweifelsfreier, unbestreitbarer Wert an sich gemeint.

Menschen haben, sich gesellschaftlichen Prägungen und persönlichen Dispositionen zu entziehen bzw. wie dieses Spektrum erweitert werden kann.

Der zwischenmenschliche Kontakt wird bei Masson aufgrund dieser Mittelbarkeit bis auf sein Äußerstes reduziert. Ein Graben entsteht zwischen den individuellen Bedürfnissen der Protagonisten und der sie umgebenden (selbstproduzierten) Gefühlskälte, die in allgemeiner gesellschaftlicher Rücksichtslosigkeit zu münden scheint. Sowohl die Ambivalenz als auch die Selbstwahrnehmung der Figuren kommen zum Ausdruck. Masson verleiht so existentiellen Fragen nach gesellschaftlicher Verlässlichkeit und individueller Festlegung in Zeiten der Entscheidungsfreiheit Nachdruck. Dies gilt insbesondere, wenn zwischenmenschliche Beziehungen quasi als Gegenkonzept in Folge einer allgemein vorhandenen gesellschaftlichen Unsicherheit erstrebenswert sind, wie die Rolle der Zweierbeziehung bei Masson veranschaulicht. Hierzu gehört neben Handlungsbereitschaft gleichsam Selbstkenntnis, um sich quasi in Beziehung zu jemand anderem setzen zu können.

Weibliche wie männliche Protagonisten weisen die Vielschichtigkeit postmoderner Figuren auf⁴⁰, müssen demnach als solche thematisiert werden. Die Auseinandersetzung mit Massons inszenierten „Grenzgängen“ bezüglich imaginärer/psychischer Welt und sozialer Wirklichkeit schließt hieran an. Den im Ansatz post-modernen Protagonisten fehlt es an Eindeutigkeit. Ambivalenz prägt ihr Wesen, wie u.a. ihr Pendeln zwischen Zielstrebigkeit und Planlosigkeit veranschaulicht. Aufgrund ihres individuellen Profils, welches dieses Raster verlässt, lassen sie sich jedoch nicht in die Schablone von Prototypen einpassen. Massons Protagonistinnen sind modellhaft angelegt. Sie folgen einem Konzept weiblicher Identität, entsprechen verschiedenen ausgeprägten Persönlichkeitsseiten. Entscheidend ist die Anordnung der Figuren zueinander.⁴¹ Als Individuen schaffen sie trotz gesellschaftlicher Vorgaben neue Perspektiven und Freiräume. Kompromisse und (Selbst-) Reflexion sind hierfür u.a. eine Voraussetzung.

Identität wird bei Masson u.a. im Rahmen des Spiels unter Berücksichtigung eines pluralen, mehrdimensionalen oder diskontinuierlichen Charakters thematisiert, ist somit in Veränderung begriffen (vgl. verschiedene Realitätsebenen in LOVE ME). Beim Spiel mit der Imagination⁴², wie dies z.B. bei der Inszenierung von Träumen geschieht, erscheint die Frage

⁴⁰ Siehe zur Trennung von Körper und Identität im medialen und spielerischen Rahmen Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien, Frankfurt a. M./New York, 2000 sowie Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten: No Body is Perfect. Körperbilder im Kino (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 19, Marburg, 2001).

⁴¹ Siehe Kapitel 4.1.

⁴² Siehe Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim, 1988. Vgl. Felix, Jürgen (Hg.): Die Postmoderne im Kino (Kino-Debatten, Bd. 1), Marburg, 2002 und Sentürk, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Diss., Erlangen-Nürnberg, 1998. Hier wird u.a. die Realitätswahrnehmung sowie die Demontage geläufiger Kausalitäten und Sicherheiten thematisiert. Tendenzen

nach der Normalität sowie nach Vorhersage irrelevant. An deren Stelle treten nunmehr verschiedene Diskurse, welche das Aufbrechen von Strukturen implizieren.⁴³ Massons Figurenwelt, in welcher z.B. neuere Simulationstechniken nicht zum Tragen kommen, setzt sich u.a. aus keinem festen sozialen Ordnungsgefüge verhafteten Individuen zusammen.

1.2. Inhaltliche und formale Aspekte der Trilogie Massons

Die Trilogie Massons wird als filmische Einheit detailliert auf inhaltlicher, thematischer und formaler Ebene untersucht. Richtungsweisende Elemente in der Vorgehens- sowie Erzählweise werden thematisiert. Parallele Strukturen der Filmausgänge werden bezüglich der möglichen Fortführung der Beziehung der Protagonisten erläutert. Hierfür werden u.a. die Abschlussequenzen in einer formal-ästhetischen Analyse verglichen (vgl. Kapitel 4.3.).

Suchbewegungen im Kontext von Lebensvorstellungen:

Es bedarf der Klärung wie die Regisseurin der Realisierung eigener Träume gegenübersteht, wenn es z.B. um ein in der Anwendung zum Scheitern verurteiltes Vorhaben wie in *A VENDRE* geht. Außer Frage steht, dass die Veränderung positiver beurteilt wird als der Stillstand und das ortsgebundene Daseinsfristen der Familien, Freunde oder Arbeitgeber im Umfeld der Hauptfiguren. Trotz vorgegebener Gesellschaftsverhältnisse greift der individuelle Einfluss⁴⁴, sofern ein vorhandenes Selbstvertrauen Stimm-, Wert- und Willenlosigkeit entgegenwirkt. Initiative ist notwendig, um einen Platz in der Gesellschaft zu finden, einen Fußbreit an Stabilität zu erlangen. Sich aus der Lethargie zu reißen, lautet der unterschwellige Appell an den Betrachter. Masson steht den dargestellten Lebensentwürfen nicht allein positiv gegenüber. Am Ende steht der Aufbruch zu neuen bzw. anderen Zielen.

Die Zukunft der dargestellten Charaktere bleibt wie ihre Vergangenheit⁴⁵, die bei Masson kaum Eingang in den erzählerischen Verlauf findet, im Ungewissen. Es mangelt an Vorhersage. Die letzten Bilder beinhalten trotz schwieriger gesellschaftlicher Situation das Angebot eines positiven Ausganges, kein Happy-End im klassischen Sinne. Die gemeinsame Basis, welche für die Beteiligten gefunden worden ist, erscheint zeitweilig. Masson begleitet ihre Figuren, lässt sie schließlich dort des Weges ziehen, wo sich eine neue Geschichte ergeben könnte, diese aber nicht mehr vor den Augen des Betrachters eröffnet wird. Vom

werden als filmgeschichtliche Entwicklungslinie dargestellt, während grundlegend auf den Ansatz der Psychoanalyse verwiesen wird. Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin, 1999.

⁴³ Vgl. Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1987 sowie ders.: *Über Wahrnehmung – sich inmitten der Pluralität richtig bewegen*, in: *Kunst + Unterricht*, Heft 156/Okttober 1991, S. 2/3;

⁴⁴ Vgl. *Lexikon des internationalen Films*, Filmjahr 1997, S. 149.

⁴⁵ In *A VENDRE* wird diese allerdings in Form von Rückblenden dargestellt, um den Verlauf nachzuvollziehen.

Aufbau sind diesbezüglich EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE ähnlich: Aus parallel verlaufenden Biographien beginnt sich ein gemeinsamer Lebensweg zu entwickeln.

Zur Inszenierung von Sexualität und Identität:

Umstritten bleibt, welche Perspektive Masson einnimmt. Dies betrifft z.B. die Darstellung von Sexualität. Masson will sich zur Frage, ob ihre Filme einen Schwerpunkt von Interessen aufweisen, nicht festlegen lassen. Sie spricht vielmehr von einer individuellen Handschrift jenseits bestimmter Blick- und Handlungsmuster, in der sowohl weibliche als auch männliche Anteile wirken, wenn sie als Regisseurin tätig ist.⁴⁶ Der Rezipient soll sich selbst zuordnen.

In A VENDRE hat Masson z.B. einen äußeren Handlungsrahmen konstruiert. Über den Protagonisten eröffnet sich für den Betrachter der Blick auf die Protagonistin. Durch Teilhabe an seinen Beobachtungen begibt sich gleichfalls der Betrachter auf die Stufe des Detektivs. Die Grenzen zwischen der eigenen Biographie und dem Fall der anderen werden sich wie die Konturen zwischen weiblicher und männlicher Geschlechtsidentität auflösen. So kann A VENDRE als *Geschichte einer Frau, die vor sich selbst davonläuft, und die Geschichte eines Mannes, der sich selbst hinterherrennt*⁴⁷, bezeichnet werden. Masson arbeitet hinsichtlich ihrer Figuren mit Leerstellen, *weil das Publikum zu Überlegungen inspiriert werden soll, zum Vergleich mit eigenen Erfahrungen. Wenn keine Fragen offen bleiben, vorgefertigte Lösungen für alles und jedes geboten werden, funktioniert das nicht.*⁴⁸

Die fehlende Transparenz der Figuren findet u.a. ihr Äquivalent in den im Halbdunkeln gehaltenen Körpern, welche oft nur ihre Silhouetten erkennen lassen. Diese Auflösung ins Schemenhafte hebt gleichsam die Grenzen zwischen den Persönlichkeits- und Wirklichkeitsebenen auf. Die hervorgerufene Schablonenhaftigkeit verweist sowohl auf die Stellvertreterfunktion der Figuren als auch auf mangelnde Konkretisierung der Lebensentwürfe, in denen sich gesellschaftliche und individuelle Vorstellungen manifestieren. In gewisser Weise sind Massons Figuren personifizierte (Alp-)Träume, die Sehnsüchte bzw. Ängste anderer verkörpern. Indem Masson in A VENDRE die später einsetzende Verfolgung mit der sich fortsetzenden Flucht verbindet, inszeniert sie das Spiel mit den Realitätsebenen. In vergleichbarer Weise arbeitet Masson mit Un-/Schärfe, wenn bestimmte Bildgründe fokussiert werden. Ausschnitte werden über diese Blicklenkung hervorgehoben. Masson arbeitet mit Nahaufnahmen, in denen u.a. Gesichter als Spiegelfläche dienen. Auf ihnen spiegeln sich Umgebungseindrücke wider (z.B. Schaufenster) oder sie werfen das Bild ihres Gegenüber zurück oder sind Projektionsfläche für den Betrachter, der sich zwar annähern,

⁴⁶ Vgl. Brunets Interview, über: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson.

⁴⁷ Behrens, Volker: Zu verkaufen, in: Kieler Nachrichten, Nr. 174, 29. Juli 1999.

aber sich nicht melodramatisch ins Filmgeschehen einfühlen soll. Dies trifft gleichfalls auf den Einsatz langer, statischer Kameraeinstellungen und Plansequenzen zu.

In *A VENDRE* kombiniert Masson diese *mise en scène* mit einer Inszenierung, welche dem dokumentarischen Charakter zuwiderläuft, um u.a. die unterschiedliche Wahrnehmung der Protagonisten zu veranschaulichen. So steht z.B. die Lichtdramaturgie mit dem Einsatz von Rot- und Blaufiltern für das Figurenverhältnis. Mittels einer stimmungs- bzw. neigungsbedingten „Einfärbung“ des Beisammenseins wird eine emotionale Aufladung hervorgerufen. Vielfach bewegen sich dabei weibliche und männliche Figuren szenisch umeinander herum, um z.B. die Chance beim anderen oder den Wert desselben zu ermessen: ein Verweis auf das Wechselspiel zwischen Anziehung und Abstoßung.

Handelsbeziehungen zwischen den Geschlechtern:

Sämtliche Beziehungsmuster verlaufen bei Masson über Formen des Habens und Ver-/Kaufens. Speziell in *A VENDRE* werden Verhältnisse und Abhängigkeiten über Geld geregelt. Dies ist adäquat für eine Zeit, in der z.B. das Einkaufen als „Shopping“ zum Freizeiterlebnis avanciert, so dass Arbeit, Vergnügen und Geschäft eine Einheit bilden. Diesen Grundgedanken verfolgt Masson weiter, überträgt ihn auf andere Lebensbereiche. Dies entspricht u.a. der Ebene, auf welcher die Geschlechter miteinander nach Auffassung der Protagonistin in *A VENDRE* verkehren. Geld ist die Währung, die gegenüber anderen Werten als relativ beständig gilt. Die geforderte Stabilität entzaubert das Gefühlsleben, wenn Beziehungen zum Handel mit Gegenleistungen werden. Die Protagonistin geht sorglos mit dieser „Ware“ um. Besitzen ist nicht ihr Ziel. Dies verdeutlicht die Widersprüchlichkeit ihres Konzeptes. Indem sie den von ihr wahrgenommenen Mangel an Gefühl für sich nutzen will, beteiligt sie sich an ihrem in der Prostitution mündenden „Selbstverkauf“. Unter der Oberfläche ist sie keine erstrebenswert unabhängige Frau. In ihrer Neuinterpretation, das Geld als Liebesbeweis gelten soll, ohne Inbegriff der Käuflichkeit zu sein, versucht sie den allgemeinen Geldwert in einen persönlichen umzulenken. Diese Übertragung ist fragwürdig. Entscheidend ist, von welcher Seite die Reduktion in der zwischenmenschlichen Beziehung ausgeht. Verhält sie sich als Pendant zur fehlenden oder kaum vorhandenen gesellschaftlichen Festlegung, die ihr geboten wird, sozusagen passend zur Struktur der Umgebung, in der sich alles in Veränderung Befindliche gegen Verbindlichkeit sträubt?⁴⁹ Oder handelt es sich um ein in ihrer Persönlichkeit angelegtes Problem? Mit ihrer Strategie transponiert sie die geschlechtliche Ebene auf eine allgemeinere. Es kommt zur Polarisierung „männlicher

⁴⁸ O.A.: Laetitia Masson. Liebe. Arbeit. Geld; in: ZOOM, 1999, unter: <http://www.zoom.ch/titel/masson.html> (11.08.1999).

⁴⁹ Vgl. redaktionelle Einleitung zu Artikeln zur Regisseurin Masson in: *Positif*, September 1998, Nr. 451, S. 24.

Eigenschaften⁵⁰ in ihrer Figur, welche dadurch ihre „weibliche Seite“/weiblichen Wesenszüge ausspielt, indem sie vorgibt, etwas anderes zu verkörpern. Sie trifft dabei auf Männer, welche ihrem Handlungskonzept entgegenkommen⁵¹, sich nur anteilig (hier: sexuell) einbringen:

„Von Männern, die ihr Liebeserklärungen machen und mit ihr schlafen wollen, verlangt France Geld. Für sie (falls sie es erklären wollte) wäre das wohl nicht Prostitution, sondern im Gegenteil eine Verweigerungsgeste, die besagt, dass sie nicht zu verkaufen, nicht zu kaufen, nicht zu besitzen sei – daher die Ironie des Filmtitels.“⁵²

Für Massons Protagonistin steht vordergründig zwischen den Geschlechtern Sexualität. Darüber lässt sich verhandeln. Indem sie jedoch ihre Gefühle und Sexualität über den Mann definiert, passt sie sich seinen Vorstellungen an und ordnet sie sich unter. Dieses Verhalten mündet in die Prostitution. Nicht nur der Körper wird „entwertet“. Ihr Aufenthalt in den USA zeigt, dass sie sich schließlich nicht mehr als sexuelles Wesen wahrnimmt (vgl. Kapitel 4.2.). Für Masson ist ein Gleichgewicht zwischen Geben und Nehmen ohne kommerzielle Zwänge das Ideal, obwohl derlei „Einschränkungen“ im alltäglichen Umgang nicht zu leugnen sind:

„[M]an wird verfolgt von gewissen Themen. Für mich war das in letzter Zeit die Idee des Tauschhandels. Ich war eine Weile ganz besessen von der Idee, wie sehr alles Handel ist in den Beziehungen zwischen den Menschen [...] Jede menschliche Beziehung gehorcht ja auch einer wirtschaftlichen Logik. [...] [D]ie Tatsache, dass nichts gratis ist., ist wirklich etwas spezifisch zeitgenössisches. Im übrigen aber hat man sich doch von den Utopien der Reinheit abgewandt.“⁵³

Masson beschreibt in erster Linie Macht-/Ohnmachtsverhältnisse. Der Alltag ist von solchen, latenten Strukturen durchsetzt. Verschiebungen dieser, sei es zwischen Mann und Frau oder Arbeitnehmer und -geber, besitzen nicht immer den Charakter wirklicher sozialer bzw. zwischenmenschlicher Veränderung. Der Anschein beruht auf Teileingeständnissen.⁵⁴ Überkommene Wertverständnisse und Rollenmuster tragen indes keine Erschütterung davon. Die Verhältnisse bestimmen das Miteinander. Dies geschieht selten unmittelbar. So wechseln z.B. in EN AVOIR (OU PAS) nur einmal offensichtlich Geldscheine den Besitzer. In A VENDRE errichtet die Protagonistin mittels Geldes eine messbare Instanz zwischen sich und anderen. Gerade dadurch wird sie abhängig vom Zahlenden. Bei Masson wird ein Wechsel der Beziehungsebenen in alle Richtungen vollzogen. So wird die Protagonistin in EN AVOIR

⁵⁰ Damit ist z.B. die eher zu Männern in Bezug gesetzte Vorstellung von Sexualität ohne Liebe und die fehlende Preisgabe von Gefühlen gemeint.

⁵¹ Masson lenkt den Blick, indem sie die entsprechenden Sequenzen (Luigis Recherche und Rückblenden) so gegenüberstellt, dass die widersprüchlichen Verhaltensweisen von Frances Mitmenschen zu Tage treten.

⁵² Jenny, Urs: Wettlauf mit der Kamera; in: Der Spiegel 26/1999, Heft vom 28.06.1999, S. 184.

⁵³ Furler, Andreas: „Ohne die andern gibt's uns nicht“, Interview mit Laetitia Masson, Tages-Anzeiger – Kultur, 07.01.1999, unter: <http://www.tages-anzeiger.ch/archiv/99januar/990107/228449.html> (11.08.1999).

⁵⁴ Vgl. in EN AVOIR (OU PAS) die Begegnung der Protagonistin und dem Personalleiter (Sequenz 18 – 22).

(OU PAS) mit demjenigen intim, bei dem sie zuvor zum Bewerbungsgespräch geladen war. Ähnlich verhält es sich in A VENDRE. Der Auftrag des Protagonisten fördert Nähe. Masson:

„Ich denke, dass es einen fundamentalen und unaufhebbaren Unterschied zwischen Männern und Frauen gibt. Ich glaube, die Feministinnen haben sich aus der Forderung nach Gleichberechtigung heraus zu einer Gleichheitsbehauptung hinreißen lassen. Aber wir sind nicht gleich. Es gibt eine Komplementarität, nur wird sie bislang immer noch dominiert von der Frage nach dem Oben und Unten: Die Männer sind über oder unter uns, wir können uns kaum ein Seite-an-Seite-Sein vorstellen – selbst im physischen Sinn. Was kann man nun tun, um ein Gleichgewicht zu erreichen? Ich glaube: Nicht kämpfen, um der oder die Stärkere zu sein, sondern um gegenseitig Vertrauen zu gewinnen. Andernfalls endet man immer im Selbstschutz und im Verrat.“⁵⁵

Die Regisseurin bemängelt ein Gefälle in den Verhältnissen anstelle von Ebenbürtigkeit. Dominanz wird negativ in Form von mentaler und körperlicher Bemächtigung erfahren. Im Erleben von Misstrauen kann man weder ganz bei sich noch beim anderen sein:

„Das Schlimmste ist für mich der Verrat am andern. Für uns allein existieren wir doch gar nicht oder nur in der totalen Einsamkeit, wir existieren nur in unseren Beziehungen zu andern. Dazu ist es nötig, sich trotz seinen Ängsten und Zweifeln auf die andern einzulassen [...] Dies ist keine Frage von Mann- oder Frausein, sondern von individueller Risikobereitschaft und Radikalität. Ich glaube, meine Figuren haben im Prinzip diese Eigenschaften.“⁵⁶

Massons Protagonisten verweigern sich gegen diese Erkenntnis. So kann es in A VENDRE erst zu einer gleichberechtigten Begegnung kommen, nachdem der Protagonist die weibliche Perspektive eingenommen und seine Grundhaltung betreffend seines Frauenbildes überprüft hat. Der Weg führt über Negativerfahrung. Die Regisseurin platziert ihn hierzu an die von der Protagonistin zuvor eingenommene Bildstelle⁵⁷, um Erfahrungs- und Erinnerungswerte im Rahmen vollständiger Identifikation deckungsgleich werden zu lassen.

1.3. Zum Stand der wissenschaftlichen Diskussion und zur Materiallage:

Aufgrund der Tatsache, dass Lætitia Masson und ihre Filme bisher in keiner größeren wissenschaftlichen Untersuchung Eingang gefunden haben, musste vorwiegend auf im Internet erschienene Materialien zurückgegriffen werden. Längere Abhandlungen zum Thema gibt es gerade hierzulande kaum. Häufig musste in dieser Hinsicht mit Partikeln Vorliebe genommen werden, um vervollständigende Auskünfte zur Person und Regiearbeit zu erhalten. Interviewauszüge finden in diesem Kontext Eingang, um z.B. das Bild abzurunden.⁵⁸

⁵⁵ Ohne die andern gibt's uns nicht“, ein Interview von Andreas Furler mit Laetitia Masson, Tages-Anzeiger – Kultur, 07.01.1999, unter: <http://www.tages-anzeiger.ch/archiv/99januar/990107/228449.html> (11.08.1999).

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. A VENDRE; Sequenz 98/99.

⁵⁸ Der Kontakt mit der Regisseurin ist nicht zustande gekommen, so dass die Untersuchung ohne diese Bereicherung hat auskommen müssen. Den bereits erstellten, ausführlichen Fragekatalog für ein Interview habe ich nach Möglichkeit bearbeitet. Inhaltlich haben diese Fragestellungen näher an die Filme heran geführt,

Zur Untersuchung weiblicher Lebensentwürfe werden Veröffentlichungen zum Geschlechterdiskurs herangezogen⁵⁹, um z.B. die bei Masson dargestellten gesellschaftlichen bzw. individuellen Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder zu konkretisieren (vgl. Kapitel 4.1.). Ansätze zur geschlechtsspezifischen Blickführung sind u.a. von Interesse für die Ermittlung der Blickstrukturen bei Masson. Beiträge von Koch und Weingarten thematisieren u.a. die Projektion sowie Angebote zur Identifikation oder Orientierung.⁶⁰ Hierbei wird möglichst vom Individuum ausgegangen.⁶¹ Rollenklischees führen die Geschlechter nicht zusammen, wie u.a. A VENDRE verdeutlicht, sondern das Erkennen so genannter männlicher und weiblicher Anteile in der eigenen Person, welche biographisch geprägt ist. Diese agiert bei Masson vor dem komplexen Hintergrund des Geschlechtes und seinen spezifischen Zuweisungen, wird mit kulturellen Mustern konfrontiert. Die Inszenierung von Körperlichkeit⁶² bzw. Sexualität schließt gleichsam das Verhältnis der Geschlechter, welche sich in den Filmen Massons stets bedingen, ein. Die Suche nach Identität, dem eigenen Standpunkt und persönlichen Grenzen setzt Massons Protagonistinnen in Bewegung. Das Ziel bzw. der Traum ist das Miteinander, die Verbindung zum/zur anderen, nicht der Alleingang. Handlungs- bzw. Spielräume werden z.B. bei Oechsle und Timmermann⁶³ aufgezeigt sowie die Erfordernis Prioritäten zu setzen und Alternativen zu kennen, um Frustration entgegenzuwirken. Der Versuch, Lebenskonzepte miteinander zu verknüpfen, stellt sich u.a. als problematisch bzw. ambivalent dar.⁶⁴ Für das Individuum ist es wichtig eine personelle, identitäre Einheit herzustellen, wie u.a. Massons Figuren veranschaulichen. Diese werden auf psychologische wie soziologische Strukturen verwiesen, welche einerseits für die Notwendigkeit der Überarbeitung bisheriger Konzepte stehen, andererseits sich kritisch

Ergebnisse nachhaltig formuliert. So ergaben sich u.a. Fragekomplexe zu inhaltlichen Aspekten wie z.B. zur Inszenierung von Sexualität und Körperlichkeit, zu den Frauenfiguren Massons und ihrer Ambivalenz, zur Kommunikation und Manipulation in Beziehungen sowie zum dargestellten Amerikabild.

⁵⁹ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter, Frankfurt a. M., 1. Aufl., 1991 zu Ansätzen der sozialen Konstruktion von Geschlecht. Vgl. Kapitel 4.1.2.

⁶⁰ Siehe Gertrud Koch: Was ich erbeute, sind Bilder: zum Diskurs d. Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt a. M., 1989 sowie Susanne Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood – Kino der achtziger Jahre (Aufsätze zu Film u. Fernsehen, Bd. 15), Coppelgrave, 1995.

⁶¹ Dies ist eine Differenz zu Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Sander, Helke (Hg.): Frauen in der Kunst, 1. Bd., Frankfurt a. M., 1. Aufl., 1980, S. 30 – 46. Vgl. Koch, Gertrud: Warum Frauen ins Männerkino gehen, ebd. S. 15 – 29 und Kaplan, Ann E.: Ist der Blick männlich?, in: Schläpman, Heide/Koch, Gertrud/Gramann, Karola (Hg.): Frauen und Film. Psychoanalyse und Film, Heft 36, Frankfurt a. M., 1984, S. 45 – 60.

⁶² Vgl. Felix, Jürgen (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper (Filmstudien, Bd. 3), St. Augustin, 1998; Tischleder, Bettina: Body Trouble, Frankfurt a. M./Basel, 2001 sowie Heller, Heinz B. (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen, Marburg, 1999.

⁶³ Vgl. Oechsle, Mechthild/Geissler, Birgit (Hg.): Die ungleiche Gleichheit. Junge Frauen und der Wandel im Geschlechterverhältnis, Opladen, 1998 sowie Timmermann, Evelyn: Das eigene Leben leben. Autobiographische Handlungskompetenz und Geschlecht, Opladen, 1998.

⁶⁴ Siehe Luca, Renate: Medien und weibliche Identitätsbildung: Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen, Frankfurt/Main; New York, 1998.

gegenüber einem vereinfachten Positionswechsel oder Rollentausch verhalten.⁶⁵ Das Individuum ist nicht frei von verinnerlichten Gesellschaftsbildern. Polarisierende Identifikationen und Zuweisungen von Weib- und Männlichkeit gilt es zu demontieren⁶⁶, ein Vorgang, den insbesondere A VENDRE zeigt.

Die Protagonistinnen Massons befriedigen u.a. ihre Sehnsucht in Form von Entdeckungsreisen⁶⁷ in die eigene Innenwelt. Das Leben erscheint mehr auf den Traum (vgl. Starkult in LOVE ME) als auf die Gegenwart ausgerichtet. Die Regisseurin modifiziert das Problem der Identitätssuche von einem gesellschaftlichen zu einem psychologischen, welches sich in symbolisierter Weise dem Filmsubjekt als real offenbart. Somit gleichen sich die Kinobilder den Traumbildern an, welche u.a. für die Persönlichkeitsteile der Figuren stehen, deren Aufgabe z.B. die Auseinandersetzung mit der Kindheit ist. Zu klären ist, inwieweit die Filme Massons im Diskurs der Psychoanalyse eine Übertragung finden, insbesondere betreffend der Weiblichkeitskonzepte und Rollenmuster bzw. deren Auflösung.⁶⁸

Vergleichbare Inszenierungen von Identität sollen in Hinsicht auf ihre wandlungsfähige Struktur mit derjenigen Massons in Zusammenhang gebracht werden, wenn es u.a. um Prozesse der Identitätssuche und die Zersplitterung der Figuren in Persönlichkeitsteile geht.⁶⁹ So kann z.B. Agnès Varda als Regisseurin der *Nouvelle Vague* mit Masson in Bezug gesetzt werden. SANS TOIT NI LOI (Varda, F/1985), an Strukturen der *Nouvelle Vague* anknüpfend, eignet sich in Anbetracht von (Land-)Flucht und weiblichem Alleingang zum Vergleich mit A VENDRE.⁷⁰ Es geht um die Eröffnung weiblicher Erfahrungshorizonte am Ende des 20. Jahrhunderts. Die von Masson thematisierten Formen der Selbstverwirklichung und des Richtungs- und Machtwechsels in Beziehungen können ebenso in Verbindung zu FEMALE PERVERSION (Susan Streitfeld, USA/1996) gebracht werden. Streitfeld thematisiert die Anpassung an stereotype Weiblichkeit. Die damit einher gehende Selbstentfremdung demonstriert gleichsam Catherine Breillat in ROMANCE (F/1998). Aggression und Gewalt

⁶⁵ Siehe u.a. Behnke, Cornelia/Meus, Michael: Geschlechterforschung und qualitative Methoden, Opladen, 1999.

⁶⁶ Vgl. Dietzen, Agnes: Soziales Geschlecht: soziale, kulturelle und symbolische Dimensionen des Gender-Konzepts, Opladen, 1993 zur sozialen Konstruktion von Geschlecht zwecks Interpretation gesellschaftlicher Realität sowie Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt a. M. 1998.

⁶⁷ Vgl. Protze, Judith: Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1994.

⁶⁸ Siehe Schallenmüller, Gabriele: Frauen und Kino, Frauen im Kino, Frauenkino. Feministische Filmtheorie und Filmkritik, in: Hofmann, Wilhelm (Hg.): Filmwelten. Beiträge zum Verhältnis von Film und Gesellschaft, Weiden, 1993, S. 31 – 49. In dieser Hinsicht sind z. B. die schizophoren anmutende Wahrnehmungsabspaltung der Protagonistin Massons sowie der damit einher gehende Verlust an Identität von Interesse. Vgl. Kapitel 4.2.

⁶⁹ Vgl. AMERICAN PSYCHO (Marry Harron, USA/2000) und AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, USA/1999).

⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.2. zu SANS TOIT NI LOI (F/1985). Vardas Protagonistin erregt wie diejenige in A VENDRE Aufsehen durch die in Anspruch genommene Freiheit und Unabhängigkeit, mit der sie die anderen konfrontiert.

werden eher gegen die eigene Person gerichtet, während sich diese in BAISEZ-MOI (Virginie Despentes, F/2000) nach außen wendet. Die unangepassten bzw. gewalttätigen Protagonistinnen durchlaufen verschiedene Stationen. Ihre Rebellion scheitert jedoch, liefert wenig Angebote zur Identifikation. Scotts SELMA UND LUISE (USA/1991), Despentes BAISE-MOI (F/2000) sowie ROMANCE stellen wie Masson die Ambivalenz, Orientierungslosigkeit und Mehrfachbelastung zeitgenössischer Frauenfiguren dar.

Massons Filme stehen in filmästhetischen und –thematischen Traditionen wie z.B. der Inszenierung von Arbeit, welche u.a. ein Schwerpunkt ist. Zu Zeiten der Massenarbeitslosigkeit kommt sie einem Daseinswunsch, einer Bestimmung gleich.⁷¹ Ihr Wert beruht u.a. auf einem gesellschaftlichen Platz, um akzeptiert zu werden und letztlich innerhalb der Gemeinschaft „funktionieren“ zu können, gegenüber der die Notwendigkeit zur Selbsteingliederung/-zuordnung bestehen bleibt.⁷² Massons Figuren bewahren ihre Individualität unabhängig von der Arbeitswelt, werden nicht in ihrer Identität darauf reduziert. Sie bewähren sich im Alltag bzw. auf der Straße. So findet z.B. die Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) trotz Abitur in der durch Arbeitslosigkeit gekennzeichneten Region keine Beschäftigung.⁷³ Die Regisseurin bezeichnet HABEN (ODER NICHT) als Antwort auf SEIN ODER NICHTSEIN.⁷⁴ Materielle Möglichkeiten wirken unmittelbar auf das soziale Umfeld und das Selbstverständnis zurück, gerade in Zeiten fehlender gesellschaftlicher Orientierung und mangelndem Bedarf an Arbeitskräften. Die Trennung von öffentlichem und privatem Raum zur Realisierung von Lebenskonzepten (vgl. Aufgabenfelder und Wertverständnis von Arbeit) bietet Konfliktpotential, wenn u.a. gesellschaftliche Stagnation bzw. Fehlentwicklungen oder z.B. tradierte Rollenmuster die Rahmenbedingungen vorgeben.

Kaurismäkis Filme, speziell seine so genannte „Trilogie der Verlierer“⁷⁵, lassen sich mit denjenigen Massons vergleichen. Parallel zum europäischen Gegenwartskino werden soziale Lebenswirklichkeit sowie gesellschaftliche Problemfelder thematisiert. Das kleine private Glück steht im Vordergrund.⁷⁶ Massons Figuren fallen z.T. aus dem sozialen Netz fester Beziehungen, werden z.B. ohne Arbeit oder Sicherheiten aus diesem ausgeschlossen.⁷⁷ Dennoch sind Massons Protagonisten relativ zuversichtlich. In dieser Hinsicht sind z.B.

⁷¹ Vgl. Wetzel, Johannes, in: „Wer Geld hat, verliebt sich anders [...], unter: www.BerlinOnline.de (13.08.1999).

⁷² Siehe Rausch, Rose-Yvonne: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999, S. 32 – 43.

⁷³ Siehe Wilfried Hippen: Alice arbeitet hier nicht mehr, TAZ-BREMEN, Nr.5189 vom 27.03.1997, S. 35 sowie Die Bremer Kinotaz [...], TAZ-BREMEN, Nr.5205 vom 17.04.1997, S. 28/29.

⁷⁴ Vgl. Althaus, Annette: En avoir (ou pas). Eine nüchterne, ehrliche Liebesgeschichte [...]; unter: <http://old.kino.ch/previews/e/EnAvoirOuPas> (11.08.1999).

⁷⁵ Siehe Pfeifer, Irnhild: Die filmästhetischen Ideen Aki Kaurismäkis in seiner „Arbeitertrilogie“, unveröffentlichte Examensarbeit, Oldenburg, 1993.

⁷⁶ Vgl. Karpf, Ernst; Kiesel; Doron; Visarius, Karsten (Hg.): „Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 16), Marburg, 2000.

Parallelen zu Kaurismäkis Figuren (z.B. WOLKEN ZIEHEN VORÜBER, SF/1996) erkennbar. Trotz oder wegen der Erfahrungen mit Gleichgültigkeit, Ablehnung und Einsamkeit suchen sie nach dem alltäglichen Glück. Sie arrangieren sich mit dem Schicksal (z.B. Arbeitsverlust), bewältigen durch Eigeninitiative und Solidarität Schwierigkeiten (vgl. Kapitel 4.1.).

Verbindungslinien zwischen der differenzierten europäischen Filmlandschaft der 80/90er Jahre und der Regisseurin Masson, welche sich zeitlich und national hier einreicht, werden dargelegt (vgl. Kapitel 3.2.). Die sozialkritische Tendenz des (inter-)nationalen Gegenwartskinos präsentiert sich gleichsam in Massons Regiearbeit. Mit ihrer Trilogie verfolgt sie nicht nur bestimmte cineastische Linien, sondern sie reflektiert auch zeitgemäße gesellschaftliche Entwicklungen kritisch, indem sie z.B. individuelle Auswirkungen sozialer Veränderungen sowie das Verhältnis von Arbeits- und Privatsphäre thematisiert.

So lässt sich Masson explizit der so genannten *Nouvelle Nouvelle Vague* zuordnen, welche u.a. im Zusammenhang mit anderen Strömungen wie dem britischen *New British Cinema* oder *Dogma-95* steht. Innovative Bewegungen wie das *Free Cinema* oder der *Neorealismus* müssen somit gleichermaßen berücksichtigt werden. Richtungsweisende Themenkomplexe wie z.B. Identität, Sexualität, Arbeitslosigkeit, Armut, Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft (z.B. in Bezug auf Drogen, Prostitution, Homosexualität) sind zu verzeichnen.⁷⁸ Die *Nouvelle Nouvelle Vague* thematisiert vergleichbar mit dem *New British Cinema* mittels nationaler/regionaler Verortung u.a. Monotonie und Gewalt in den Trabantenstädten auf dokumentarisch anmutende Weise. Neben Lætitia Masson beziehen so Regisseure wie Cédric Kahn, Mathieu Kassowitz, Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears oder Danny Boyle Position.

Die in den 80/90er Jahren bzw. um die Jahrhundertwende entstandenen Filme beschäftigen sich mit dem Leben im sozialen Abseits. Arbeit bzw. ihr Mangel nehmen einen wesentlichen Stellenwert ein. Mit dem Leben, der Arbeits- und Ausweglosigkeit in den Pariser Vororten befassen sich u.a. so genannte Banlieue-Filme wie *LA HAINE/HASS* (Mathieu Kassowitz, F/1995), *PETITS FRÈRES* (Jacques Doillon, F/1998) oder *ALASKA.DE* (Esther Gronenborn, D/2000). Dokumentarische Strukturen sollen u.a. den „Realgehalt“ der Inszenierung verdeutlichen. Eine neue Jugendkultur präsentiert sich z.B. in der Konfrontation mit ihrem Umfeld bzw. der Staatsgewalt. Soziale Benachteiligung ruft Einzelkämpfer oder Gruppendynamik hervor, welche im Faustrecht Bestätigung finden. Gerade *LA HAINE*

⁷⁷ Vgl. *DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK* (Kaurismäki, FIN./1989).

⁷⁸ Hierzu lässt sich u.a. die Verwendung von Metaphern zählen, wie z.B. die des Laufens, welche sowohl in *A VENDRE* als auch in *LOLA RENNT* (Tom Tykwer, D/1997) Eingang findet.

nähert sich in der Andeutung von Realzeit und in seinem Verweis auf einen authentischen, in den Medien geschilderten Fall einer Sozialreportage an. Dieser Eindruck wird z.B. durch die Handkamera, die Montage von Nachrichten und die Verwendung von Schwarzweiß bestärkt. Hinsichtlich des französischen Gegenwartsfilms konzentriere ich mich auf Filme der *Nouvelle Nouvelle Vague*, welcher sich Masson in formaler und inhaltlicher Hinsicht zuordnen lässt. Untersucht wird, inwieweit sich zu den Filmen Massons, in denen sozialkritische Elemente Eingang gefunden haben, spezifische Anknüpfungspunkte zum filmgeschichtliche Diskurs der *Nouvelle Vague* der 50/60er Jahre ergeben.⁷⁹ Parallelen und Unterschiede zwischen der Kinogeneration der 90er und der *Nouvelle Vague* werden erläutert, indem z.B. anhand der Regisseure Godard, Varda und Truffaut. Verknüpfungen zu Masson sowie historische Dimensionen zur *Nouvelle Nouvelle Vague* sichtbar gemacht werden.⁸⁰

Gerade bei der *Nouvelle Vague* handelt es sich um eine Generationsablösung.⁸¹ Der Begriff des *Auteurs* bzw. *Autorenfilms*, um welche im Kontext der *Nouvelle Nouvelle Vague* erneut die Diskussion entbrennt, steht zur Disposition. Diesem kommt trotz vergleichbarer Strukturen in den 90ern eine andere Bedeutung zu, wenn es z.B. um Solidarität mit spezifischen Bevölkerungsgruppen wie der Arbeiterschaft geht. Am Beispiel der Regisseurin Masson und ihrer Filme wird die *Nouvelle Nouvelle Vague* diskutiert.

Insbesondere zwischen Godard und Massons gibt es übereinstimmende Filmstrukturen. François Reichenbach, sowohl für Godard als auch für Masson Vorbild, findet als Regisseur in dieser Untersuchung ebenso Eingang wie Werke des *Cinéma vérité*, eine „Mittlerposition“ zwischen Dokument und Schauspiel einnehmend. Parallelen lassen sich explizit bei der Eingangssequenz von *DIE VERACHTUNG/LE MEPRIS* (Godard, F/I, 1963) und einer Sequenz in *LOVE ME* hinsichtlich der Figurenkonstellation erkennen. Die Dialogführung unterscheidet sich nur in ihren Vorzeichen. Godard thematisiert neben dem Scheitern einer Ehe dasjenige eines Filmprojekts. Beide Male ist der Körper der Protagonistin Objekt. Godard stellt die Umkehrung der Verhältnisse zwischen einem Paar dar. Es handelt sich um die Inszenierung eines Gesichtsverlustes, hervorgerufen durch Zweifel an der Beeinflussbarkeit, Käuflichkeit und Gleichgültigkeit des anderen. Godards Filme *NOUVELLE VAGUE* (CH/F, 1990) und *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* (F/BRD/CH/Ö, 1980) haben gleichsam formale und inhaltliche Bezüge zur Trilogie Massons. Dies trifft u.a. auf die Filmsprache, die Methode, die Inszenierung gesellschaftlicher Repression und die Figur des Einzelgängers zu.

⁷⁹ Siehe Gregor, Ulrich/ Patalas, Enno: *Geschichte des Films*, München/Wien/Gütersloh, 1973, S. 447 – 458 sowie ders.: *Geschichte des Films ab 1960* (Bd. 3), Reinbek bei Hamburg, 1983, S. 13 – 62. Vgl. Reichow, Joachim: *Film in Frankreich*, Berlin, 1983, S. 33 – 54.

⁸⁰ Vgl. Kapitel 3.1

⁸¹ Siehe ebd.

Die *Nouvelle Nouvelle Vague* bewegt sich in der Tradition der *Nouvelle Vague*, welche u.a. beabsichtigte inhaltlich und formal Neuerungen⁸² durchzusetzen. Ihre Filme sollten die gesellschaftliche Situation der Nachkriegsgeneration aufgreifen, deren Lebensgefühl widerspiegeln. Gleichzeitig galt es, sich sowohl vom amerikanischen Hollywood-Kino als auch vom italienischen *Neorealismus* abzugrenzen.⁸³ Die per Handkamera und an Originalplätzen gedrehten Filme kamen mit geringem Budget aus.⁸⁴ A BOUT DE SOUFFLE (Godard, F/1959) und LES 400 COUPS (Truffaut, F/1959) sind u.a. Schlüsselwerke der *Nouvelle Vague*, zu welcher u.a. die Regisseure Louis Malle, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jaques Rivette, Georges Franju, Alain Resnais und Agnès Varda zählten. Truffaut und Godard zeigen anhand ihrer Protagonisten jeweils ein „Kind seiner Zeit“ und präsentieren somit dem Anspruch der *Nouvelle Vague* folgend *das Gesicht des wahren Kinos*⁸⁵, indem ihre Figuren u.a. Anarchie leben und Grenzen überschreiten. Aufgrund unterschiedlicher Ansätze und politischer Auffassungen handelte es sich dabei mehr um einen generativen als programmatischen Zusammenschluss. Veröffentlichungen erschienen in den *Cahiers du Cinéma* (seit 1951). Die Filmtheorie des Herausgebers André Bazin, welche die persönliche Handschrift des Regisseurs favorisiert, diente u.a. als Grundlage für die *Nouvelle Vague*. Dieses soziale Bewusstsein ist auch der Generation der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* neben dem Arbeiten mit verschiedenen Konzepten gemein.

Zeitgleich zu anderen internationalen Regisseuren oder zu *Dogma-95* verwendet Masson Aufnahmen der Videokamera, wie dies u.a. im Reality-TV oder in BLAIR WITCH PROJEKT (Daniel Myrick/Eduardo Sanchez, USA/1999)⁸⁶ geschieht. Zum zeitgenössischen Bedürfnis nach Authentizität sowie realitätsnahen Inszenierungen lassen sich z.B. Filme wie DANCER IN THE DARK oder BLAIR WITCH 2 (Joe Berlinger, USA/2000) zählen. Ein Unterschied ist jedoch, dass Massons Filmen nicht diese Form der Berichterstattung anhaftet und dem szenischen Spiel nicht der Anschein von außerfilmischer Realität verliehen wird. Ihr Umgang mit der Handkamera ist eher ein experimenteller. So kann vom gleichzeitigen Vorhandensein realistischer Ausprägungen bzw. einer Anlehnung an Formen des Realismus gesprochen werden, welche auf Spielarten des Neorealismus und der *Nouvelle Vague* (vgl.

⁸² Hierzu zählt u.a. die Abkehr von literarischen Erzählformen. Vgl. Alexandre Astruc's Idee der *caméra-stylo*, die von einer eigenen Filmsprache ausgeht.

⁸³ Siehe Gregor, Ulrich/Enno Patalas: Geschichte des Films 1940 - 1960, Bd. 2 (ab 1960), München, 1973.

⁸⁴ Vgl. Valey, Robert: Cinema de votre temps. La Nouvelle-Vague par elle-même (1964), neu überarb. Dokumentation von 1995, 56 min.

⁸⁵ Godard, Jean-Luc: Mit *Les 400 coups* vertritt Truffaut Frankreich in Cannes, in: Godard-Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950 – 1970), München, 1971 sowie Gregor, Ulrich: Wirklichkeit und Fantasie. Oder: die Entfaltung der Widersprüche, in: François Truffaut, Reihe Film 1 (Reihe Hanser), 3., ergänzte Aufl., München/Wien, 1977.

⁸⁶ Das Internet machte auf die angeblich auf Tatsachen basierende Geschichte aufmerksam. Vgl. Kapitel 3.2.

Cinéma Vérité) verweisen.⁸⁷ Massons Handkamera verleiht dem Dargestellten etwas Ungeschliffenes/-gefiltertes. Diese Sequenzen wirken unmittelbarer als die „herkömmlichen“. Die verwackelte Bildebene ist z.B. in *A VENDRE* als Umsetzung einer Erschütterung zu werten: Eine Weltsicht gerät aus den Fugen.⁸⁸

Die *Dogma*-Filme propagieren ebenfalls ein Inszenierungskonzept und Methoden⁸⁹, welche die Bezeichnung „sozialrealistisch“ anstreben. Anknüpfungspunkte zur Regie Massons lassen sich herstellen. *Dogma-95* beschäftigt sich mit gesellschaftlichen Toleranzschwellen, zeigt den „normalen Wahnsinn“ wie er z.B. bei einer „familiären Zusammenführung“ zutage treten kann (vgl. *IDIOTEN*, Trier, DK/1998 oder *DAS FEST*, Vinterberg, DK/1998). Triers *BREAKING THE WAVES* (DK/GB, 1996), welcher sich ansatzweise zur genannten Kategorie zählen lässt, ist gewissermaßen richtungsweisend sowie für die Untersuchung von Interesse, da u.a. neurotische Störungen wie z.B. die Hysterie⁹⁰ thematisiert werden. Eine „goldherzige Kindfrau“⁹¹ in *DANCERS IN THE DARK* (DK/USA, 2000) knüpft hieran an. Im Hinblick auf die Persönlichkeitsstruktur der Protagonistin in *LOVE ME* erscheint dies relevant. Diese wird in ihren Träumen von Sehnsucht bestimmt, welche aufgrund ihres Liebeseids unerfüllt bleiben muss.⁹² Vergleichbar mit von Triers oder Kolleks Protagonistinnen zeigen diejenigen Massons selbstzerstörerisches Verhalten, bedürfen der Therapie oder Fürsorge. *EN AVOIR (OU PAS)* bleibt hier ausgeklammert.

Auffallend ist in *A VENDRE* und *LOVE ME*, dass Amerika als vermeintliches Traumland fungiert, in dem sich nach Vorstellung der Protagonistinnen Kindheits- und Jugendträume erfüllen sollen, die aber nicht eingelöst werden können. Trotz Misserfolgen und Widerständen halten Massons Figuren an ihren Wünschen fest, für die kein Weg zu weit, keine Unannehmlichkeit zu groß ist. Der persönliche Horizont hat Grenzen. Der amerikanische Idealismus findet in der Bedeutung als individualistisches Lebenskonzept, so meine These, in den Filmen Massons in den individuellen Erwartungshaltungen der Protagonisten in Form des *Amerikan way of life* Eingang. Der *Amerikan way of life* steht u.a. für kulturelle Durchlässigkeit und Verflechtung, wenn es um die Durchsetzung von Interessen und Werten sowie die Ermittlung eines persönlichen und eines sozialen Standpunktes geht, welche

⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.1.

⁸⁸ So stellen z.B. die Videobilder France in ihrem „verwirklichten Traum“ dar, in welchem sie benommen durch die US-Straßen (schlaf-)wandelt. In *LOVE ME* wird diese Komponente noch offensichtlicher. Vgl. Kapitel 4.2.

⁸⁹ Vgl. unter: <http://www.dogme95> (11.01.2001).

⁹⁰ Dieses Krankheitsbild ist aufgrund veränderter Bewertungsmaßstäbe nicht mehr als solches in der Medizin bzw. Gesellschaft vorzufinden. Siehe Fröhling, Dorit: *Hysterie und Katharsis – Lars von Triers‘ Filmmelodram „Breaking the Waves“*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Oldenburg, 1999.

⁹¹ Vgl. Berthelius, Marie/Villetrad, Xavier: *Lars von Trier – Ein Portrait – „Reflets dans un coeur d’or“*, 2000.

⁹² Der Psychoanalyse folgend wird die Protagonistin über das Aufsplitten ihres Innenlebens in verschiedene Figuren, die mit ihrer physischen Präsenz biographische und individuelle Anteile verkörpern, dargestellt.

innerhalb des Konzeptes gegenübergestellt werden. Durch das Verständnis des *American way of life* als Lebens- und Zivilisationsmaxime, in welcher z.B. das Streben nach Glück und Erfolg Priorität besitzt, sind u.a. die extremen Gegensätze in der Bevölkerung der USA hervorgerufen worden.⁹³ Dieses Lebensmodell wird bei Masson anteilig übernommen.

Der *American Dream* setzt ihre Figuren auf verschiedene Weise in Bewegung. Das Konzept propagiert u.a. Mobilität und Flexibilität, um subjektiven Zielvorstellungen wie z.B. Unabhängigkeit zu entsprechen. Orientierung und Suche werden als Bewegungsformen dargestellt. Diese stehen u.a. für folgende Fragestellungen: Wer bin ich? Wohin gehöre ich? Wie lebe ich sinnvoll? Wie gestalte ich mein Leben im Zusammenhang mit anderen? So entwickelt das Laufen als Motiv in *A VENDRE* u.a. eine Eigendynamik, bedeutet mehr als eine Tätigkeit: im übertragenden Sinne ein Lebenslauf. Entwicklungsschritte der Figuren werden ermittelt, um die bei Masson thematisierten Lebenskonzepte zu erfassen.

Auf der so genannten Schattenseite des Lebens bzw. des Individualismus kommt es hingegen zur Konzentration von Arbeitslosigkeit und Armut in einer Gesellschaft, in der allein das freie Gesetz des Marktes herrscht. Der „Mythos des Woanders“ lässt den einzelnen indes auf der Suche nach Veränderung oder Verbesserung weiterziehen (vgl. dazu den Ortswechsel der Protagonistinnen Massons). In der Literatur werden Strategien dargestellt, die sich mit diesem Phänomen der amerikanischen Gesellschaft und seinen individualistischen Ausprägungen beschäftigen, in denen Auffassungen einer variablen Identität und ihrer Abgrenzung sowie Formen des Miteinanders vorzufinden sind.⁹⁴ Die amerikanische Kulturgeschichte ist eng mit dieser Denktradition verknüpft, wie u.a. die *self-identity* im Kontext des *American Dream* veranschaulicht. Erläutert werden muss, inwiefern Masson die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Verständnis und Werten des amerikanischen Idealismus thematisiert, welche Position zur (eigenen) kulturellen Identität eingenommen wird, ob es sich z.B. um eine symbolische Übernahme des Amerikabildes handelt, fern ideologischer Bedeutung.

Inwiefern steht die Glückssuche im Widerspruch zur Realität und welche Perspektiven ergeben sich durch die in Anspruch genommene Selbstverwirklichung? Die Gefahr des Scheiterns ist trotz Freiheiten gegeben. Massons Figuren tendieren dazu, sich an vagen, unreflektierten Idealen zu orientieren: ein Abglanz des *American Dream*, welcher kaum mehr auf seinen Ursprung zurückverfolgt werden kann. Aufgrund der partiellen Berührungspunkte zur Realität erweisen sich die Träume als widerstandsfähig. Sie führen ein Eigenleben, fordern Selbstaufgabe. So folgt die Protagonistin in *A VENDRE* ihrem spezifischen *American*

⁹³ Vgl. Holzner, Lutz: *Stadtland USA: die Kulturlandschaft des American way of Life*, 1. Aufl., Gotha, 1996.

way of life, möchte ihren kulturellen Ursprung möglichst hinter sich lassen. Sie versucht mittels Geschäftigkeit, Unabhängigkeit, Aktionismus bis hin zur Sportlichkeit über ihre Lebensbereiche Kontrolle auszuüben. Auch auf Gefühle will sie ihr Konzept anwenden, so der vorläufige Horizont ihrer Selbstausslegung als „self-made-woman“.

1.4. Zu thematischen Fragestellungen und ihrer methodischen Bearbeitungsform:

In diesem filmwissenschaftliche Beitrag sollen mittels der Trilogie Lætitia Massons Konzepte aktueller Lebensentwürfe erschlossen werden. Die Filme bilden die Grundlage, von der aus die Arbeitshypothese gestützt werden soll. In Anbetracht meiner interdisziplinär angelegten Untersuchung werden verschiedene Ansätze einbezogen. Für den Bereich der Filmanalyse wären dies der soziologische, der psychologische und allen vorangestellt der formal-ästhetische.⁹⁵ Im Vordergrund der Untersuchung steht die von der Regisseurin gewählte Bildsprache. Im Rahmen einer formal-ästhetischen Analyse werden die Filme inhaltlich und formal mittels Einstellungs- und Sequenzprotokollen erschlossen.⁹⁶

Bei der inhaltlichen, thematischen und formalen Untersuchung der Filme EN AVOIR (OU PAS); A VENDRE und LOVE ME ist die Beziehung sowie das Selbstverständnis der Protagonisten zentral. Hierfür sollen aussagekräftige Sequenzen in Bezug gesetzt werden, um z.B. Transparenz hinsichtlich der Persönlichkeitsstruktur der Figuren und deren Auswirkung auf die Lebensführung zu erzielen. Die Protagonisten werden charakterisiert bzw. als Typen eingeordnet. Bestimmte Merkmale (z.B. das Laufen in A VENDRE) werden aufgrund ihrer Handlungsrelevanz hervorgehoben. Festgehalten werden kann, dass Masson betreffend der Inszenierung sowie in Hinsicht auf inhaltliche Komponenten sehr unterschiedlich vorgegangen ist. Thematische Ausgangspunkte von EN AVOIR (OU PAS) haben in A VENDRE und LOVE ME eine Weiterführung erfahren.

Eine richtungsweisende Entwicklung der Regisseurin soll anhand von EN AVOIR (OU PAS) bis LOVE ME thematisiert werden. Masson hat z.B. in allen Filmen ihre Idee des Weggangs verarbeitet. Das Überwinden äußerer Umstände und Strecken verweist auf das Innenleben

⁹⁴ Vgl. Boorstin, Daniel J.: *Das Image oder was wurde aus dem amerikanischen Traum?*, Reinbek bei Hamburg, 1964 sowie Bellah, Robert N. u.a.: *Gewohnheiten des Herzens: Individualismus und Gemeinsinn in der amerikanischen Gesellschaft*, Köln, 1987.

⁹⁵ Siehe Korte, Helmut/ Faulstich, Werner (Hg.): *Filmanalyse interdisziplinär* (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 15), Göttingen, 1988 sowie zu verschiedenen Ansätzen Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation*, Göttingen, 1988.

⁹⁶ Vgl. Paech, Joachim/Hickethier, Knut (Hg.): *Methoden der Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart, 1979; Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse* (Sammlung Metzler; Bd. 277), 2., überarb. Aufl., Stuttgart, 1996; Paech, Joachim (Hg.): *Film- und Fernsehsprache 1*, 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1975; Monaco, James: *Film verstehen*, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg, 1995 sowie zur Synthese der Ansätze zur Interpretation Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*, Berlin, 2000.

ihrer Figuren⁹⁷. In LOVE ME ist ein Großteil dieser Wegstrecke ins Innere in die Psyche der Figur verlegt, so dass dieser Film die bisher größte Verknüpfung zwischen äußerer und innerer Veränderung und Entwicklung herstellt. Dies bedeutet eine Tendenz zur Verinnerlichung.⁹⁸

Vergleichbare Inszenierungen von Identität zu einer offenen Persönlichkeit sollen hiermit in Bezug gesetzt werden. Berührungspunkte zwischen Realität und Innenwelt lassen sich u.a., um zwei Beispiele zu nennen, in AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, USA/1999) und AMERICAN PSYCHO (Marry Harron, USA/2000) erkennen, welche Identitätsbrüche thematisieren. Dem Weg zur Traumzerstörung, in LOVE ME als Kompromiss beschränkt, folgt z.B. in einem Film wie MATRIX (Wachowski Brothers, USA/1999) der Blick auf eine inakzeptable Lebenswirklichkeit. Das Annehmen von Identität/-en in Verbindung zum Spiel lässt sich in diesen Diskurs einordnen, welcher die Umkehrung des Realitätsprinzips aufgrund fehlender Unterscheidung oder das Entstehen von Realität aus Fiktion beinhaltet.⁹⁹ Hinsichtlich der Wirklichkeit im Film sind u.a. Beiträge von Bronfen aufschlussreich¹⁰⁰, welche sich mittels der Psychoanalyse annähert und so die Verbindung zur Traumbene herstellt. Masson inszeniert Grenzgänge bzw. „Schwebezustände“ zwischen imaginärer Welt und sozialer Wirklichkeit, welche insbesondere die Figuren und die Erzählstruktur in LOVE ME prägen, dessen Erschließung psycho-analytischer Deutungsmuster bedarf.

Themen und Inszenierung Massons werden in einen gesellschaftlichen und filmgeschichtlichen Kontext gestellt. Die Bezugsquellen/Ansatzpunkte und Methoden der Regisseurin sowie das Verhältnis des Darstellens zur außerfilmischen Realität¹⁰¹ sollen offengelegt werden. Ausgehend von der Trilogie werden weitere Materialien zur Untersuchung herangezogen, um z.B. Verknüpfungen zum aktuellen Filmdiskurs und zu vergleichbaren Inszenierungen herzustellen. Auf diesem Wege werden Vergleichsstrukturen und die Einbettung in einen aktuellen gesellschaftlichen Bezugsrahmen hergestellt.

Über die Möglichkeit der Verknüpfung und Modifikation der Ansätze sollen, in Anbetracht der interdisziplinär angelegten Untersuchung, Aufschlüsse zu komplexen Fragen erzielt werden. Es ist z.B. notwendig die Persönlichkeit der Figuren offenzulegen, um individuelle Konzeptionen hinsichtlich der Lebensführung zu verstehen. Unter Ableitung von Fragestellungen anhand der Filme sollen Untersuchungspunkte, wie z.B. das Figurenprofil in Bezug zur Identität und Beziehungsform, erläutert und Ergebnisse belegt werden.

⁹⁷ Vgl. Jean Luc Brunets Interview, unter: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson.

⁹⁸ Dem entsprechend ist die Regisseurin bei der Realisierung vorgegangen. Reale Ortsbindungen erwiesen sich bei derlei „Grenzgängen“ zwischen innerer und äußerer Welt als unerheblich. Vgl. Brunets Interview.

⁹⁹ Vgl. MATRIX sowie EXISTENZ von David Cronenberg (CDN/GB 1998).

¹⁰⁰ Siehe Bronfen, Elisabeth: Heimweh – Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999.

¹⁰¹ Vgl. zum Aspekt der Bedingungs- und Bezugsrealität Korte: Einführung in die Systematische Filmanalyse.

Lebensläufe und Beziehungsstrukturen werden analysiert, Lebenssituationen skizziert. Das Ziel ist es, ein zusammenhängendes Bild hinsichtlich der Lebenskonzepte zu gewinnen.¹⁰² Die Einführung der Protagonistinnen und die der Protagonisten steht im Zentrum. Dies trifft u.a. hinsichtlich der Lebens- und Beziehungskonzepte der Figuren auf die Eingangssequenzen in *A VENDRE* und *LOVE ME* zu. Individuelle Persönlichkeitszüge sowie psychische Prozesse werden aufgedeckt. Neben der Untersuchung der Einführungssequenzen fließen Vergleichsstrukturen des filmischen Verlaufsgeschehen ein, um Entwicklungen zu erläutern. Hinsichtlich der in der Trilogie Massons dargestellten weiblichen Lebensentwürfe, Frauenbilder und Beziehungskonstellationen fließt das Gegenüber (der Protagonist) in die Untersuchung ein. Wie sich die Protagonistinnen zu einem Modell von Identität zusammenführen lassen, lässt sich das Verhältnis der weiblichen Protagonisten zu den männlichen zu einer Denkfigur zusammenfügen. Identität und ihr Umfeld erhält so an Kontur.

1.5. Zu Filminhalten und -figuren der Trilogie:

EN AVOIR (OU PAS) (1995)

Boulogne-sur-Mer, eine Stadt im Artois, lebt von der Fischindustrie und vom Tourismus. Die Gegend ist ohne zukunftssträchtige Ausstrahlung für Ansässige. Unter diesem Aspekt sieht die Protagonistin Alice ihr Leben vor Ort. Ihr wurde gerade in der regionalen Fischfabrik gekündigt, mit dem Hinweis darauf, dass sie doch genügend andere berufliche Möglichkeiten habe. Dennoch versucht die Mitte Zwanzigjährige anfangs wieder in ihrer Umgebung als Sekretärin Fuß zu fassen, wie ein Bewerbungsgespräch zeigt. Dem Personalleiter begegnet sie kurz darauf erneut. Sie verkehren sexuell miteinander. Am Morgen danach geht man wieder getrennte Wege, nachdem Alice etwas Geld und scheinbar auch den wohlgemeinten Rat des Mannes, weit wegzugehen, angenommen hat. Die Eltern und ihre beste Freundin, Imbissverkäuferin und liiert, verstehen Alice nicht. Ihnen genügt ihr Leben, während Alice auf allen Ebenen mehr verlangt. Somit erscheint es konsequent, dass sie zeitgleich mit dem Eintritt der Arbeitslosigkeit auch ihre langjährige Beziehung beendet. Es folgt ihr Aufbruch nach Lyon.

Der Protagonist heißt Bruno, ein Lyoner Bauarbeiter nordafrikanischer Abstammung. Er arbeitet zwar, weiß aber nicht wofür. Seinem Traum vom Profi-Fußball hängt er trotz mangelnder Einlösung nach. Seine Freundin hat ihn verlassen und in seiner Wohnung bedroht ihn die Einsamkeit. Er sucht Unterschlupf bei seinem besten Freund, dem Hotelier des

¹⁰² Siehe die Unterscheidung zwischen Normal- und Wahlbiographie bei Timmermann, Evelyn: Das eigene

„Ideal“. In der Hotelbar kommt es zur Begegnung zwischen Alice und Bruno. Er nimmt ihren Blick auf, sie ein Gespräch. Alices Unterhaltung mit Bruno scheitert, weil dieser bereits „vorbelastet“ ist und ihre Bemühungen missversteht. Es bedarf noch einiger Wiedersehen und Vermittlungen, zumal sie von unterschiedlichem Naturell sind. Der Filmtitel entspricht ihrem Verhältnis, welches gleichfalls zwischen Nähe und Distanz schwankt, mal zum Scheitern verurteilt scheint, dann wiederum gemeinsame Perspektiven aufwirft.

A VENDRE (1998)

Marseille: Die Hochzeit von France und dem Bar- und Clubbesitzer Lindien steht unmittelbar bevor. Die Feierlichkeit muss abgesagt werden, da die Braut statt dessen den Safe geplündert hat und verschwunden ist. Dies ist für die Verlobte, France, keine Alternative, sondern ein Ausweg, um keine Bindung einzugehen. Der Sitzengelassene engagiert seinen Freund Luigi, ein sich bemitleidendes Scheidungsopfer, die Entflohene aufzuspüren. Die Suche beginnt bei den tot gesagten Eltern, auf deren Hof France in der Champagne aufgewachsen ist.

Von dort aus geht es zur ehemaligen Mitschülerin der Hauswirtschaftsschule, zur Dorffriseurin, einer Freundin, und zum Dorfcasanova, Frances erster Liebe, der sie seinerzeit mit besagter Freundin hintergangen hat. Luigi erfährt von Frances sexueller Unerfahrenheit. Er lässt den Ort hinter sich, verfolgt ihre Stationen: Roisny, Paris und Grenoble. Die Männer, denen France begegnet, bezahlen für ihre Intimitäten, sei es ein heiratswilliger Bankier, der ihr ein Konto einrichtete oder ein ehebrecherischer Hausherr, dessen Familienwohnung sie putzte. Auch France versucht ihre Mitmenschen zu kaufen, z.B. einen Kollegen für eine Übernachtung oder die Prostituierte Marie, deren Zeit sie am ersten Abend im Marseiller Rotlichtviertel beanspruchen möchte. Beide Frauen schließen schnell Freundschaft. Marie fühlt sich für France verantwortlich, erklärt diese für „untauglich“ zur Prostitution.

Luigi versucht über Interviews seiner Gesuchten näherzukommen. Die Reaktion der Befragten löst Betroffenheit aus. Mittlerweile identifiziert er sich mit France. Doch er verhält sich in der Begegnung mit ihr nicht besser, behandelt sie wie eine Prostituierte. Dies wird ihm alsbald bewusst. Er erkennt die Sinnlosigkeit ihrer Überführung. Sie muss erst an ihre Grenzen stoßen. France besinnt sich auf ihr eigentliches Ziel: Amerika. Luigi lässt ihr die Freiheit, bleibt mit Verweis auf seine Hilfe zurück, um in seiner Heimatstadt Genua Abstand zu seinem bisherigen Leben in Frankreich zu erhalten.

In New York führt France das Leben eines Clochard. Als sie zusammenbricht, hilft ihr ein Callboy, indem er sich für sie prostituiert. France ist erschüttert, da sie sich im Callboy

wiedererkennt. Ein von ihr gemaltes Portrait, das sie zurückverlangt, steht für den Persönlichkeitswert, welcher sich nicht in Geld aufrechnet lässt. Zu dieser Erkenntnis ist France mittlerweile gelangt. Sie kommt notgedrungen auf Luigis Angebot zurück. Er geht umgehend auf ihren Hilferuf ein. Das Ergebnis dieser Kontaktaufnahme bleibt jedoch unklar.¹⁰³

LOVE ME (2000)

Eine junge Frau ohne Papiere und Gedächtnis betritt den Boden eines amerikanischen Flughafens (Memphis). Gabrielle ist ohne Identität und den Ereignissen relativ schutzlos ausgeliefert. So wird sie unmittelbar nach ihrer Ankunft von einem mysteriösen Mann in Empfang genommen. Dieser bedroht Gabrielle mit einer Schusswaffe. Aber sie entkommt.

In Memphis wird sie mit ihrem Mädchen Traum, Karriere als Sängerin zu machen, und ihrem Mädchenschwarm, dem Sänger Lennox (Johnny Hallyday) konfrontiert: Sie trifft diesen in einem Club, hat von da an nur noch Augen für den wesentlich älteren Mann, der sich gegenüber dem Traum von Liebe und Zweisamkeit gänzlich verschließt.

kommt es zu abrupten Wechseln zwischen den Realitätsebenen. Eben noch in den USA befindet sich Gabrielle wieder in Frankreich und das Zusammensein mit dem von ihr geliebten Mann wird durch die Gegenwart des sie zuvor bedrohenden ersetzt. Strukturen des Unbewussten erweisen sich als Bestandteile der Geschichte.¹⁰⁴ Der Betrachter wird in die Vorstellungswelt der Protagonistin Gabrielle gezogen. Er nimmt das Geschehen über den Blick der Figur wahr. Zwischen den einzelnen, räumlich- zeitlichen und rationalen Ebenen setzen beständig Ohnmachten ein. Letztlich lässt Gabrielle diese früheren Daseinsstufen zurück, um einem neuen Liebesträum, diesmal zum Seemann Jack, nach Taipeh zu folgen.

¹⁰³ Vgl. Rall, Veronika: „Körperbewirtschaftung“, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 150, 2.07.1999, S. 11: *Nicht die Protagonisten, der Film will romantisch sein. Seine Parallelmontage erlaubt keine Konfrontation, sie spricht einseitig vom Begehren des Mannes.*

¹⁰⁴ Mit Verweis auf Massons Ansatz wird in diesem Kontext von *Bildern eines Traumes* gesprochen. Vgl. o.A.: „Un-Leiden“, Artikel zur Berlinale, Berliner Zeitung, 16.02.2000, unter: www.BerlinOnline.de (05.04.2001).

2. Die Filme Lætitia Massons als Trilogie

Massons Figuren bewegen sich zwischen den Daseinsformen der Suche, Flucht oder Verfolgung. Die Frage der Identität ist hierbei zentral, während vergleichbare Figurentypen mittels verschiedener Ansätze dargestellt werden. Im Verlauf der Trilogie ist eine Abkehr von der sozialen Wirklichkeit zu beobachten. Dadurch, dass Filmstrukturen in der Psyche der Figuren ihr nach Innen verlegtes Äquivalent finden, verlagert sich das Thema der Identitätssuche von der gesellschaftlichen zur psychologischen Ebene. Kinobilder gleichen somit Traumbildern.

Im Folgenden sollen die Filme Massons als Trilogie vorgestellt werden. Inhaltlich-thematische und formal-ästhetische Merkmale werden untersucht wie z.B. zentrale Motive, Muster in der Erzählstruktur oder der Einsatz von Stilmitteln (z.B. Filmmusik). Beispielhaft sollen Verbindungslinien und Anknüpfungspunkte aufgedeckt sowie Vergleichsmöglichkeiten erarbeitet werden. Die Bezeichnung „Trilogie“ im Hinblick auf die Filme Massons induziert eine eigene Filmsprache bzw. Stilprägung, welche einer Erläuterung bedarf. Dies schließt die Betrachtung der filmischen Arbeit unter dem Blickwinkel des so genannten *Autorenfilms*¹⁰⁵ ein. Lætitia Masson hat nach Fertigstellung ihres zweiten Films *A VENDRE* von der Fortführung ihrer Arbeit als Trilogie gesprochen und sich zum anschließenden Schwerpunkt geäußert.¹⁰⁶ Sie beabsichtigte, existentielle Lebensaspekte in ihrer Trilogie zu thematisieren:

„Seit ich Filme machen will, verfolgen mich die gleichen Themen: die Arbeit, die Liebe, das Geld, das Ideal, das Triviale...Und wie sich diese Dinge gegenseitig beeinflussen. Ich glaube zum Beispiel, dass man sich nicht in der gleichen Art und Weise verliebt, wenn man einen Job hat und wenn man keinen hat, wenn man arm ist oder reich.“¹⁰⁷

Nacheinander wurden drei Themenkomplexe, welche bei Masson nicht voneinander abzugrenzende Bereiche darstellen und von daher die Filme wie einen roten Faden durchziehen, mittels eines Darstellerteams¹⁰⁸ realisiert: Arbeit in *HABEN (ODER NICHT)* (1995), Geld in *ZU VERKAUFEN* (1998) und Liebe in *LOVE ME* (2000). Thematische

¹⁰⁵ Der Begriff steht in erster Linie für das Zusammenwirken von Filmregie (bisweilen auch Kameraführung) und Drehbuchautor in einer Person. Vgl. Kapitel 3.1. zum Kontext der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague*.

¹⁰⁶ Vgl. Glombitza, Birgit: Dreiklang des Lebens. Ein Gespräch mit der Regisseurin Lætitia Masson über Tauschgeschäfte und andere Muskeln des Daseins, Interview vom 01.07.1999, über: www.BerlinOnline.de/archiv/berli...=laetitia (13.08.1999) sowie Klein, Thomas: „Vertrau nie einer Frau!“, in: taz Nr. 5874, S. 15, vom 01.07.1999 und o.A.: Liebe. Arbeit. Geld, in: ZOOM, Januar 1999, über: www.zoom.ch/titel/masson.html (13.08.1999).

¹⁰⁷ Zitiert nach Althaus, Annette: *En avoir (ou pas)*. Eine nüchterne, ehrliche Liebesgeschichte ohne Pathos und Schminke, sondern so trivial, wie der Alltag eben ist; über: www.old.kino.ch/previews/e/EnAvoirOuPas (08.09.1999).

¹⁰⁸ Für den Zeitraum der Trilogie zählten hierzu u.a. Jean-François Stevenin, Aurore Clement, Roschdy Zem, Didier Flamand und Anh Duong. Die weibliche Hauptfigur wird jedes Mal von Sandrine Kiberlain verkörpert.

Ausgangspunkte von EN AVOIR (OU PAS) erfahren in A VENDRE und LOVE ME eine Weiterführung. Formal und inhaltlich ist Masson sehr unterschiedlich vorgegangen. Gleichförmige, verschiedene oder sich ausschließende Lebensläufe sind zu erkennen, deren Ausrichtung durch das Annähern an bzw. das Erreichen von Zukunftsziele/n bestimmt wird. Die Visionen von Erfüllung/Erfüllbarkeit werden dem Betrachter in individueller Prägung und unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad präsentiert. Adäquat zu den Themen, welche stets Formen der Besitzlosigkeit darstellen, handelt es sich um Low-Budget-Produktionen.¹⁰⁹

Zentrale Motive und Konstellationen

In jedem Film der Trilogie stellt Masson das Portrait einer Frau in den Vordergrund¹¹⁰, sei es das von Alice, France oder Gabrielle, auch wenn die eigentliche Erzählstruktur entgegengesetzt angelegt ist wie z.B. in A VENDRE, dessen Hauptfigur demnach der Protagonist Luigi ist. Dieser lenkt allerdings seine gesamte Aufmerksamkeit und somit die des Betrachters auf die Protagonistin France. Die Begegnung von Mann und Frau verändert ihr Leben nachhaltig, sei es innerhalb der Grenzen Frankreichs, der USA oder in Richtung Taipeh wie in LOVE ME. Selbst wenn diese Figuren scheinbar gegenläufige Entwicklungen durchlaufen und unterschiedliche Fragestellungen verfolgen, kommen sie sich trotz Gegensätze näher. Die Darstellung einer Liebesbeziehung ist aber nicht zentral für die Filme. Die Trilogie kreist vielmehr um Formen zwischenmenschlicher Begegnung, um den Umgang mit Gefühlen und Abhängigkeiten. Massons Figuren bewegen sich zwischen den Daseinsformen der Verfolgung, Flucht und Suche von/nach etwas bzw. von/nach jemanden. Sie sind Suchende: nach einer (besseren) Arbeit, einem Menschen, der sie liebt wie sie sind, nach der eigenen Identität und Sehnsucht, die das Individuum in Bewegung setzen, sei es in Richtung Vor-, Großstadt, Pension oder Straße. Dokumentiert wird die mangelnde existentielle und individuelle Behauptung der Figuren in ihrer Umgebung, sei diese vorgegeben oder gewählt. Diese wird z.T. in Form von unwirtlichen Landschaftsausschnitten dargestellt, welche einen Gegenpol zu belebteren, wenig homogenen Orten bilden. So beginnt z.B. EN AVOIR (OU PAS) in Boulogne-sur-Mer, einer provinziellen Stadt in der Normandie, die hauptsächlich von der Fischindustrie und vom Tourismus lebt. In A VENDRE kommt die Protagonistin aus einem Dorf der Provence und in LOVE ME verbringt sie ihre meiste Zeit im Wohnmobil an der menschenleeren Küste Nordfrankreichs.

¹⁰⁹ So kostete EN AVOIR (OU PAS) die für heutige Verhältnisse geringe Summe von 4,5 Millionen Franc Vgl. Datenbank Movieline, über: www.movieline.de/archiv/news/0196/zwischen_geld_und_liebe.html (11.08.1999).

2.1. Arbeit und Beziehung als einheitsbildende Struktur und Verlusterfahrung

Arbeit ist in den Filmen Massons ein Schwerpunkt, der den Wert eines Menschen bestimmen kann. Sie kommt in Zeiten der Massenarbeitslosigkeit einer Daseinsberechtigung gleich. *Menschliche Identität konstituiert sich [...] aus den über Arbeit vermittelten Beziehungen zur realen, gegenständlichen und mitmenschlichen Lebenswelt.*¹¹¹ Es handelt sich um einen Platz in der Gesellschaft, um eine Basis für Anerkennung.¹¹² Dennoch stellen Massons Filme die Thematik der Arbeitslosigkeit oder beruflichen Neuorientierung nicht trost- oder hoffnungslos dar. Dies gelingt u.a. dadurch, dass die Figuren ihre Individualität unabhängig von der Arbeitswelt bewahren, d.h., nicht in ihrer Identität darauf reduziert werden.¹¹³

„Der Arbeitsplatz bleibt zwar das Fundament des sozialen Status, aber die Identität der Akteure wird nicht mehr in dem Maße durch Arbeit bestimmt, wie es in der Industriegesellschaft der Fall war. [...] Die Identität des einzelnen ist durch ethnische Verwurzelung, Geschlechtszugehörigkeit, Bildungsniveau, regionale Herkunft und Alter ebenso bestimmt wie durch Arbeit. [...] [S]ie ist nicht länger die einzige Quelle für die soziale und persönliche Identität“¹¹⁴

Massons Protagonisten sind nicht gleichgültig gegenüber ihren Zukunftsaussichten, sondern gestalten diese nach Möglichkeit, gerade aufgrund erfahrenem Desinteresse oder Ablehnung. In *EN AVOIR (OU PAS)* wird der gleich zum Handlungsbeginn eintretende Arbeitsverlust durch eine betriebsbedingte Kündigung herbeigeführt. Bis dahin war Alice in einen festen Produktionsablauf eingebunden. Die Kamera zeigt die Protagonistin beim Verrichten ihrer Arbeit, indem sie am Fließband der Fischfabrik entlang fährt. Sie zeigt die Arbeiterinnen bis hin zu Alice, die am Ende der Produktionskette als Sortiererin steht.¹¹⁵ In *A VENDRE* handelt es sich bereits um eine von der Protagonistin hervorgerufene, willentliche Arbeitsaufgabe: eine Arbeitsniederlegung, um dem bäuerlich-häuslichem Dasein zu entrinnen.¹¹⁶ In *LOVE*

¹¹⁰ Vgl. Amos Kolleks Filmreihe bestehend aus *SUE - EINE FRAU IN NEW YORK (USA/1997)*, *FIONA (USA/1998)* und *BRIDGET (USA/2001)*) sowie Kapitel 4.1.

¹¹¹ Tatschmurat, Carmen: Arbeit und Identität: Zum Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen und weiblicher Identitätsfindung, Frankfurt a. M., 1980, S. 18. Vgl. Wetzel, Johannes: Wer Geld hat, verliebt sich anders. Wie das Gespenst der Sozialen Frage zurückkehrt nach Europa. Ein Tagungsbericht mit *WOLKEN ZIEHEN VORÜBER* (Kaurismäki, 1996/FIN, Trilogiefilm zur Arbeitslosigkeit) als Vergleichsbeispiel. Siehe Kapitel 3.2.

¹¹² So möchte sich z.B. Alice ungern unter Wert „verkaufen“. Trotz Abitur, aber in Ermangelung eines Studiums, wie ihr die Mutter ins Gewissen redet, findet sie in der durch Arbeitslosigkeit gekennzeichneten Region keine dementsprechende Beschäftigung, sondern muss mit einer Arbeit am Fließband Vorliebe nehmen (Sequenz 13).

¹¹³ Vgl. Hippen, Wilfried: Alice arbeitet hier nicht mehr, *TAZ-BREMEN*, Nr.5189 vom 27.03.1997, S. 35.

¹¹⁴ Dubet, François/Lapeyronnie, Didier: Im Aus der Vorstädte. Der Verfall der demokratischen Gesellschaft, Stuttgart, 1994, S. 23 sowie S. 196.

¹¹⁵ Vgl. Kapitel 4.1. die vergleichende Analyse der Eingangssequenzen von *EN AVOIR (OU PAS)* und *DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK/TULITKKUTEHTAAN TYTTÖ* (Kaurismäki, SF/1989). Auf ähnliche Weise wird das monotone Fabrikdasein mit seinem unabänderlichen Produktionsablauf dargestellt. Die Kamera folgt dem Fließband, bleibt schließlich beim letzten Glied der Produktionskette stehen, bei Iris, die fehlerhafte Packungen am Ende des Prozesses aussortiert.

¹¹⁶ Diese Protesthaltung beginnt sich abzuzeichnen, als die gelernte Hauswirtschaftlerin France mit ihren Eltern einen Disput über ihre Zukunftspläne führt (vgl. Sequenz 19). Vgl. Sequenz 9: Frances Eltern äußern sich zu

ME hingegen erfährt der Betrachter nicht, welcher Tätigkeit Gabrielle vor ihrem „Trip“¹¹⁷ nach Memphis nachgegangen ist. Angedeutet wird, dass sie als Sängerin gearbeitet hat.¹¹⁸

Allen Protagonistinnen ist gemein, dass sie sich nicht am richtigen, dem ihnen angemessen erscheinenden Arbeitsplatz wähnen und den für sie unhaltbaren Zustand ändern wollen, um eigenen beruflichen und privaten Vorstellungen näher zu kommen. Solange sie arbeitslos sind, haben sie kein „Aushängeschild“. Es bedarf mehr Umschweife, ihre Situation zu erklären, als konkret eine Berufsbezeichnung in den Raum stellen zu können.¹¹⁹

Die Relation von Nebensächlichem und Lebensnotwendigem

Massons Figuren leben mit fehlenden Strukturen, den zwischenmenschlichen Bereich eingeschlossen. Von dieser Basis ausgehend müssen sie ihr Selbstbewusstsein und letztlich ihre Identität behaupten, um z.B. nicht im Kreislauf bzw. Teufelskreis zwischen Materiellem und Ideellem unterzugehen. Diese beiden Seiten einer Medaille finden sowohl in LOVE ME als auch in A VENDRE und EN AVOIR (OU PAS) Eingang, wenn es darum geht, Materielles¹²⁰, welches nicht (mehr) gebraucht wird, oder Ideelles¹²¹, welches angeblich dem Lebensglück im Wege steht, über Bord zu werfen.

So wechseln fließend scheinbar unbekümmerte Handlungen zu Konsequenzen mit Tragweite. In EN AVOIR (OU PAS) geht z.B. mit dem erfolgten Arbeitsverlust und dem bevorstehenden Beziehungsende der Kauf des Champagners und Kleides einher. Weder Eltern noch beste Freundin verstehen Alices Unzufriedenheit.¹²² Diese lässt sich nicht beirren, will nicht aus Bequemlichkeit, Sentimentalität oder Angst vor dem Alleinsein bei dem Ersthinsten bleiben, sich vorzeitig zufrieden geben.¹²³ Somit erscheint es folgerichtig, dass sie zeitgleich mit dem

ihrem Weggang, der über kurze Rückblenden dokumentiert wird. In Sequenz 13 sucht Luigi eine ehemalige Mitschülerin aus der Hauswirtschaftsschule auf, die beim maschinellen Rupfen eines Huhns gezeigt wird.

¹¹⁷ So findet Gabrielles Phantasiereise u.a. unter Alkoholeinfluss statt, d. h. in einem rauschhaften Zustand.

¹¹⁸ Vgl. Sequenz 50, in der sie sich dem Seemann öffnet. Dem Betrachter bleibt zur Erklärung des ausbleibenden Engagements nur ihre Alkoholabhängigkeit und die damit zusammenhängenden Ohnmachtsanfälle.

¹¹⁹ Vgl. das Bewerbungsgespräch von Alice in EN AVOIR (OU PAS) (Sequenz 15), das beiderseits entgleitet.

¹²⁰ Dies verdeutlicht z.B. das „Zurückkaufen“ des Portraits durch France mit dem einher gehenden Verzicht auf lebensnotwendiges Geld oder Alices „Verprassen“ eines Teils der Abfindung beim Kauf eines Kleides und von Champagner. Gabrielles Weggabe des Mantels für eine Busfahrt und Glorias freigiebige Schenkung eines solchen Kleidungsstücks gehören ebenso in ihrer (fehlenden) Verhältnismäßigkeit dazu.

¹²¹ So blendet France die Vorstellung von der romantischen Liebe ebenso wie ihre ländliche Herkunft aus. Alice verzichtet auf die Geborgenheit und Sicherheit einer Beziehung, um selbständig zu bleiben. Gabrielle lässt den Traum vom Leben mit einem Star bzw. als Star hinter sich, um sich einem realistischeren Leben zu öffnen.

¹²² Anfänglich drückt sich dieses Gefühl in Form von Ratlosigkeit bzw. Unentschlossenheit aus, wie das simulierte Gespräch mit ihrem Freund und der kurze Wortwechsel mit dem ihr fremden Personalleiter „am Morgen danach“ verdeutlichen (vgl. EN AVOIR (OU PAS), Sequenz 22).

¹²³ So verhält sich z.B. ihre Freundin ablehnend gegenüber ihren Plänen mit dem Hinweis darauf, nicht in einem Roman zu leben. Dies weist darauf hin, dass nur in der Fiktion derartige Vorhaben ohne Gefahr der Sanktion verwirklicht werden können (vgl. Sequenz 17).

Eintritt der Arbeitslosigkeit ihre langjährige Beziehung auflöst, in welcher sie sich nur aufgehoben fühlte.¹²⁴ Ihr neu gefasstes Ziel bedeutet auf allen Ebenen mehr.

Es folgt ihr Aufbruch quer durch Frankreich mit Lyon als Zielort. Freiwillig auf sich allein gestellt, nimmt sie quasi ihr Leben in die Hände. Diese Flexibilität kommt ihrem weiteren Lebenslauf zugute. Sie setzt alles, angelangt am persönlichen „Nullpunkt“, die Arbeit und den Freund hatte sie sprichwörtlich „über“, auf eine Karte. Der Wunsch nach Verbesserung und Selbstverwirklichung treibt sie in eine aus ihrer Sicht annehmbarere Zukunft. Dem Schicksal zum Trotz sieht sie alle Möglichkeiten offenstehend. Alice wird nicht von Höhenflügen geleitet, sondern zeichnet sich durch Besonnenheit aus. Darin besteht die Stärke dieser Figur. Aus dieser Perspektive kann Alice ihre Kündigung in der Fischfabrik nicht als großen Verlust erachten, sondern vielmehr als Bewahrung vor weiterem Zeitverlust.¹²⁵ Die monotone Arbeit¹²⁶ mit übelriechender Folgeerscheinung¹²⁷ ist ein vorübergehender Bestandteil ihres Daseins. Von diesem Standpunkt lässt sich ihre Sorglosigkeit bezüglich ihrer Zukunft erklären.¹²⁸ Sie weiß um ihre Fähigkeiten und wird dafür letztendlich honoriert.¹²⁹ Die Unzulänglichkeit, dass man das, was man haben möchte, nicht bekommen kann und etwas Anderes nicht will, hat Alice hinsichtlich Mann und Job überwunden. So hat sie den vermeidlichen Schicksalsschlag zu Beginn von EN AVOIR (OU PAS) vielmehr als herausfordernden Auftakt verstanden.

Parallel zum Nicht-/Haben verhält sich die Beziehung zwischen Alice und Bruno, die gleichfalls zwischen Nähe und Distanz schwankt, mal zum Scheitern verurteilt scheint, dann wiederum gemeinsame Perspektiven aufwirft.¹³⁰ Das Fehlen von Pathos verleiht den gesellschaftlichen und/oder zwischenmenschlichen Misereen Nachdruck. Durch Ironie erhalten die z.T. absurden Begegnungen zwischen den Bildern und Zeilen Gewicht. Am Ende erscheint ein Happy-End greifbar. Beide haben persönliche Grenzen überwinden können und an Stabilität erlangt, zumindest vorübergehend. Allem weiteren mangelt es in EN AVOIR (OU PAS) an Vorhersage, wie sich aus der letzten Einstellung ergibt, welche, trotz

¹²⁴ Ihr Verhältnis ist eher oberflächlicher Natur. Vom Wesen her sind sie sich fremd geblieben (vgl. Sequenz 10).

¹²⁵ Alice: *Ewig wollt ich da sowieso nicht bleiben, um so zu werden wie die Frauen da* (vgl. Sequenz 12).

¹²⁶ Vergleiche zum nichtssagenden, trostlosen Tagesablauf wie beim MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK (Kaurismäki, SF/1989) stellen sich ein, wenn die Kamera bei Masson dem endlos langem Fließband bis zum Arbeitsplatz von Alice folgt und diese im Arbeitskittel fortwährend die gleichen Handgriffe verrichtet (Sequenz 5). Massons und Kaurismäkis Figuren ordnen sich hier dem Arbeitsprozess unter.

¹²⁷ Den Fischgeruch glaubt sie noch wahrzunehmen, als dies längst nicht mehr sein kann. Er haftet ihr quasi an, so dass sie sich zu waschen beginnt, sobald ihr dieser Geruch in die Nase steigt (vgl. Sequenz 9 und 52).

¹²⁸ Ihr Lebensgefühl wird beim Betreten „ihres persönlichen Neulandes“ vom Faithful-Song SHE vermittelt, welchen Alice bereits im Bewerbungsgespräch gezwungenermaßen zum Besten zu geben versuchte.

¹²⁹ Von ihren nicht näher definierten Qualitäten spricht bereits der Personalchef. Alice reagiert hierauf eher belustigt, da diese zumindest nicht für die Stelle als Sekretärin ausgereicht haben (vgl. Sequenz 18).

¹³⁰ Vgl. Jury der Ev. Filmarbeit zum Film des Monats Februar 1997, EN AVOIR (OU PAS); über: www.gep.de/filmav/fdm0297.html (08.09.1999).

schwieriger Gesellschaftssituation, das Angebot eines positiven Ausgangs beinhaltet. Es handelt sich nicht um ein Happy-End im klassischen Sinne. Die Verhandlungsbasis, die für die Beteiligten gefunden worden ist, ist zeitweilig. Masson begleitet ihre Protagonisten bis hierhin und lässt sie schließlich dort des Weges ziehen, wo sich eine neue Geschichte ergeben könnte, die nicht mehr vor den Augen des Betrachters eröffnet wird.

Gleiches gilt in *A VENDRE* für Frances Inanspruchnahme des von Luigi gesendeten Rückfahrtickets. Dies könnte der Anfang einer Beziehung sein. Ebenso bleibt das Verhältnis von Gabrielle und Jack in *LOVE ME* in der Schwebelage. Blicke und Gesten der Protagonisten erstarren in Andeutung, werden quasi auf der Bildebene in Form eines Standbildes „eingefroren“. Diesen Abschluss hat Masson bereits in *EN AVOIR (OU PAS)* gewählt, um Abstand zum Geschehen herzustellen und somit letztlich den Betrachter aus einer weiteren Handlung „auszuschließen“. Hierin kann ein Auftakt zur Zweisamkeit gesehen werden.¹³¹ Genauso kann dieser Filmausgang als unverbindliche Annäherung verstanden werden, welche trotz des bedeutsamen Anscheins keineswegs entwickelt oder fortgeführt werden muss.

2.1.2. Eine Haltung der Figuren Massons: Die (Selbst-)Erfüllung von Erwartungen

Massons Protagonisten neigen zur Vereinfachung, was Einschätzungen ihrer oder anderer Person(en) betrifft. Sie geben z.B. dem Gegenüber vorschnell klischeehafte Genugtuung, um nicht Gegenstand eines weiterreichenden Interesses zu werden und möglichst unverändert aus Begegnungen hervorzugehen. Sie wollen nicht wahrhaben, dass *Mut zur Liebe gehört und man sich keine Sicherheit erhoffen kann*¹³², welche eher als Anspruch an Arbeit eingefordert als auf ein Bündnis durch Liebe projiziert werden kann.

So bemüht sich in *EN AVOIR (OU PAS)* z.B. Bruno vor seiner Begegnung mit Alice um die „falschen“ Frauen, wie die zum Scheitern verurteilte Kontaktaufnahme zur gerade beendeten Beziehung sowie das Ansprechen von wildfremden Frauen in der Fußgängerzone veranschaulichen. Hierzu gehören ebenfalls die Inanspruchnahme einer Prostituierten oder die Versuche, mit der Schwester des Freundes anzubändeln. In der Hotelbar des „Ideal“, einer Auffangstation für Gestrandete wie die beiden Protagonisten, möchte Alice Bruno ohne sexuelle Ambitionen kennen lernen, sich am ersten Abend in Lyon unterhalten. Bruno, inzwischen durch andere Erfahrungen vorbelastet, missversteht ihre Bemühungen:

¹³¹ Die Ausgangssequenzen werden jeweils ausführlich in Kapitel 4.3. analysiert.

¹³² Nees, Caroline: Das Wagnis der Liebe. Französischer Film „Haben (oder nicht)“, über: <http://rhein-zeitung.de/freizeit/kino/galerie/habenodernicht/kritikap.html> (08.09.1999).

Bruno: „Ich halte nichts von Bekanntschaften in Hotelbars.“

Alice: „Oh Gott, oh Gott, darum geht's doch gar nicht. Ich hab' doch nur 'nen angenehmen Abend verbringen wollen, weiter nichts. Aber wenn Sie der große Schweiger sind und nicht gerne sprechen. Dann...dann sterb' ich deswegen nich'! Und wenn's Ihnen Spaß macht, hier 'rum zu hängen und heimlich Frauen zu beobachten...weil...äh... Ihre Mutter Ihnen verboten hat, mit ihnen zu sprechen...dann macht das nichts...“

Bruno (ins Wort fallend): „Ja, mmh, ja, schon gut. Und worauf stehen Sie? Sie können ja jemand anders auf's Korn nehmen. Es gibt nen Haufen Typen, die gerne an einem Abend alles sagen und alles machen. (Nasensekret hochziehend). Ja, wollen Sie das? Sehen Sie die Vertreter da drüben, die sind nur für eine Nacht hier. Gehen Sie hin und reden Sie mit denen... Die gehen was trinken dann (hochziehend), dann reißen die irgendwo eine auf und dann nehmen die sie ins Hotel mit und dann ficken sie mit oder ohne Gummi. Gehen Sie. Na, los, gehen Sie schon!“

Alice: „Ja, gut. Genießen Sie Ihr einsames Vergnügen.“¹³³

Wie zwei Pole, die im anderen das eigene ungelente Bemühen wiedererkennen, stoßen sie sich ab. Es bedarf weiterer Wiedersehen und Vermittlungsversuche seitens Außenstehender, bis beide zueinanderfinden, zumal der „plötzliche“ Wunsch nach Nähe sich mit heftiger Emotion Bahn bricht.¹³⁴ Im Misstrauen ist keiner der beiden ganz bei sich noch beim anderen und verliert sich somit in einer Art „Zwischenraum“¹³⁵, in welchem mehr der Wunsch nach Kontrolle als die Sehnsucht nach dem anderen vorherrscht.¹³⁶ Der Weg der Protagonisten führt über die daraus resultierenden negativen Erfahrungen, nicht auf direktem Wege, dorthin. Dieses Wiederholungsmoment führt eigens A VENDRE vor Augen. Erst am Ende beginnt sich der Knoten, bestehend aus gegenseitigen Unterstellungen und dem Denken in Klischees, zu lösen. Im Vorfeld dieser kathartischen „Öffnung“ in Bezug auf die Sinneswahrnehmung und Sexualität forciert sich zwangsläufig vorerst der Konflikt. So verhält es sich z.B. mit der Polarisierung „männlicher Eigenschaften“¹³⁷ in der Figur France, die dadurch ihre „weibliche Seite“ bzw. ihre weiblichen Wesenszüge ausspielt und verrät, indem sie versucht, etwas anderes zu verkörpern. Anstelle sich in eine Erwartungshaltung zu begeben, geht sie in die Offensive. Sie ist Jägerin und Gejagte in einer Person: ein innerer Zwiespalt. Masson hat hier den Versuch unternommen, Möglichkeiten und Grenzen einer Konsequenz aufzuzeigen,

¹³³ Vgl. Sequenz 40.

¹³⁴ Siehe Sequenz 56 sowie Detlef Kuhlbrodt: Glücksentschlossen jubeln, TAZ- Berlin, S. 26 vom 26.02.1996.

¹³⁵ Wie in einem aus der Lebenswirklichkeit ausgelagerten „Schonraum“ bestehen hier eigene Gesetzmäßigkeiten, die für den Zeitraum dieses Konstruktes Gültigkeit besitzen (vgl. 2.3.1. zur Idee des Spiels).

¹³⁶ Siehe Kapitel 2.3.1. Vgl. Gehrke, Claudia (Hg.): Schauplatz Liebe (konkursbuch 28), Tübingen, 1993. Gehrke: *Liebe ist immer woanders. Denn zu lieben scheint etwas damit zu tun zu haben, eigene Grenzen zu verlassen. [...] Der Liebende ist Gast. Er ist nicht zu Hause.* (ebd., S. 7).

¹³⁷ Siehe Stereotypen wie passiv/aktiv, schwach/stark, hilflos/machtvoll oder un-/abhängig. Hier ist die eher zu Männern in Bezug gesetzte Vorstellung von Sexualität ohne Liebe und das Verbergen der Gefühle gemeint. Vgl. Johnen, Wilhelm: *Die Angst des Mannes vor der starken Frau. Einsichten in Männerseelen*, Frankfurt a. M., 1994. Johnen: *Sein Innenleben preisgeben, das steht in direkten Gegensatz zu seinem männlichen Selbstverständnis. [...] Rückhaltlose Offenbarung macht verletzlich und bietet Angriffsfläche [...] Wir wollen unabhängig sein von fremden Meinungen und Einflüssen, unabhängig in unserem Urteil, unabhängig in unserem Leben.* (ebd., S. 142/143). Vgl. Orbach/Eichenbaum: *Ganz Frau und wirklich frei*, Düsseldorf/Wien, 1984. Orbach bemerkt, dass *die Mechanismen des ungleichen Gefühlsaustausches zwischen den Geschlechtern sich in die Sexualität hinein fortsetzen.* (ebd., S. 119). Vgl. Kapitel 4.1.3. A VENDRE: Korrelierende Selbstentwürfe und Fremdbilder.

indem sie ihre Protagonistin alle Stufen der sozialen Leiter hinabsteigen lässt. Demgegenüber vermag nur ein rettender Anruf Einhalt und eine gesellschaftliche Integration zu versprechen. Massons Protagonisten verhalten sich wider Erwarten gegenüber ihren Mitmenschen, führen abrupte Wechsel innerhalb von Beziehungen herbei. So muss z.B. in *A VENDRE* Frances Hochzeit mit dem Geschäftsmann Pierre abgesagt werden. Kurz vor der Zeremonie räumt sie den Safe ihres Zukünftigen aus, um unter dem Verdacht der Geldliebe aus der Beziehung auszusteigen und sich nicht emotional erklären bzw. öffnen zu müssen. Massons Protagonistinnen durchbrechen die ihnen entgegengebrachten Beziehungsangebote. Sie lassen diese hinter sich, instinktiv ahnend, dass diese nicht ihrer Vorstellung von Zweisamkeit entsprechen. Sie müssen noch einen Schritt weiter ohne Partner an der Seite gehen, um ihrer Identität näherzukommen, um gegenüber sich und dem anderen ehrlicher sein zu können.

Die Trilogie beschreibt das Scheitern dieser Figuren aufgrund der vergeblichen Anstrengung, die eigene Erfüllung im anderen zu finden. Aufgrund dieser Unmöglichkeit befinden sich Figuren wie France und Luigi in *A VENDRE* in einem Teufelskreis. Sie kommt innerlich stets zu dem Punkt zurück, von dem sie aufgebrochen ist, und er kehrt immer wieder an seinen „Tatort“, zum Haus seiner geschiedenen Frau, zurück. So lautet die ungenannte Aufgabe der Protagonisten, sich aus diesem „Leerlauf“ und den damit verbundenen Zwängen sowie der emotionalen Isolation zu befreien. Bis dahin sind sie Gefangene ihrer selbst, die sich und andere streifen. In einer vermeidlich „freien“ Gesellschaft/Zeit mangelt es ihnen an wirklichen Wahlmöglichkeiten. Auch Lennox stiehlt sich in *LOVE ME* mit seiner Standardausrede, erwartet zu werden, davon.¹³⁸ Gabrielle hingegen wacht abwechselnd, als würde sie sich gleichzeitig andern Orts in einer Warteschleife befinden, in der Traumwelt ihres Stars oder in der realen Enge ihres Wohnmobils auf.¹³⁹

Massons Figur France fällt es in *A VENDRE* nach einer unliebsamen Kindheit¹⁴⁰ und Enttäuschungen schwer, Vertrauen in andere zu setzen. Umgekehrt wollen/können sich nur wenige individuell auf France einlassen. Die Wahrscheinlichkeit, als sozial deviant eingestuft zu werden, liegt in „diesem Fall“ hoch.¹⁴¹ Letztlich wird France den negativen Mutmaßungen gerecht, die im Plündern des Safes, in der Straßenprostitution und dem Dasein als Obdachlose gipfeln. Diese „Methode“ der Bestätigung, welche Betroffenheit auslöst, ist Frances verzweifelter Versuch, ihre Selbstachtung trotz entgegenstehender Umstände zu behaupten.

¹³⁸ Vgl. Sequenz 22 und 23 oder Sequenz 67.

¹³⁹ So z.B. in Sequenz 20, 24 oder 51.

¹⁴⁰ Frances traditionelle und religiöse Eltern haben sich nie in ihre Tochter hineinversetzen können. Sie empfinden es nicht als schlimm, dass France ihnen Rückzahlungen für ihre elterlichen Auf-/Zuwendung zukommen lässt, quasi ihre „Schuld“ abbezahlt und sich auf diese Weise freikauf (Sequenz 9).

¹⁴¹ So zeigt z.B. Pierres Schwester offen ihre Missbilligung (*Ich kenne Euch!*) gegenüber Frauen wie France (vgl. Sequenz 85). Vgl. Presseheft „Zu verkaufen. Ein Film von Lætitia Masson“, Arthaus Filmverleih, S. 6.

Dadurch, dass sie sich nur unzureichend mitteilt hinsichtlich ihrer gegenwärtigen Situation und ihren zurückliegenden Erfahrungen, wird sie im Verlassen anderer zur „Wiederholungstäterin“, welche das verbricht, was man zuvor an ihr begangen hat.¹⁴² France verhält sich als Pendant zum ihr entgegengebrachten, fehlenden bzw. ungenügenden Halt. Der Gedanke drängt sich auf, dass sich das Individuum France adäquat zur Struktur der Umgebung verhält, in der sich alles in Veränderung Befindliche gegen eine Festlegung sträubt.¹⁴³

2.2. Inszenierte Zerreißproben – Ambivalente Charaktere und ihr(e) Blickwinkel

„Was ich will? Einen Menschen, der wirklich für mich da ist. Dann könnte ich ganz entspannt meinen eigenen Weg gehen.“¹⁴⁴

Ambivalente Charakterzüge prägen diese relativ unscharf konturierten und somit uneindeutigen Figuren¹⁴⁵, deren Verhalten paradoxerweise in besonderem Maße von einem Sicherheitsdenken bestimmt ist, wenn es um Werte wie Liebe und dem mit ihr verbundenen Gefühl der Geborgenheit geht. In Ermangelung gesellschaftlicher Verlässlichkeit gewinnt dies an Bedeutung, während gleichzeitig scheinbar gegenläufige Vorstellungen von Unabhängigkeit, wirtschaftlich wie emotional, realisiert werden sollen. Die Unbeständigkeit der Protagonisten zeigt sich an ihrem Lebenswandel, in kurzfristigen Aufenthalten und Beschäftigungsverhältnissen. Verschiedenen Tätigkeiten wird nachgegangen, ohne darin Bestätigung oder Befriedigung zu finden. Massons Protagonisten geraten in Situationen und an Mitmenschen, die ein widersprüchliches Bild ihrer Selbst präsentieren. So entspricht z.B. der um Gefallen bemühte Mann in LOVE ME, den Gabrielle nach einer gemeinsamen Nacht nicht zum Frühstück bleiben lässt, nicht ihrem Konzept von Beziehung. Er appelliert mehr an äußerliche Gegebenheiten, als dass er die Fähigkeit aufweist, Gabrielles Phantasie zu folgen. Trotz Sympathie trifft hier Unvereinbares aufeinander.

Speziell die Protagonistinnen erwecken teilweise in ihrer zeitgemäßen Daseins- und Erscheinungsform den Eindruck von Trendsettern. Sie werden jedoch den gesellschaftlich geforderten Idealen von Freiheit, Flexibilität, Sexualität oder Sportlichkeit nie gerecht. So besitzt z.B. Alice in EN AVOIR (OU PAS) eine mangelnde Fähigkeit zur Selbstvermarktung

¹⁴² Hierzu zählen z.B. Wortbruch und Unaufrichtigkeit, der Vorwurf der Käuflichkeit und materielles oder sexuelles Hintergehen des Partners.

¹⁴³ Vgl. Artikelreihe zur Regisseurin unter der Rubrik „L’Actualité“, in: Positif, September 1998, Nr. 451, S. 24.

¹⁴⁴ Orbach, Susie/Eichenbaum, Luise: Ganz Frau und wirklich frei, Düsseldorf/Wien, 2. Aufl., 1984, S. 21.

sowie eine damit einher gehende Scham.¹⁴⁶ France aus *A VENDRE* erweist sich als äußerst abhängig in Liebesangelegenheiten. Diese Protagonistinnen leiden nicht an akuter Armut oder plötzlichen Schicksalsschlägen, die sie aus der Bahn werfen. Es handelt sich vielmehr um einen empfundenen Mangel, ein sich Stoßen an den sie umgebenden Verhältnissen, aus denen die Figuren nicht gänzlich „aussteigen“ können. Diese gesellschaftliche Reibungsfläche vergrößert sich im Laufe der Zeit bzw. der Trilogie, so dass sich die wahrgenommenen Realitäten gegeneinander wie Schollen zu verschieben beginnen.

Dieses Auseinanderklaffen hinsichtlich des Wirklichkeitsempfindens wird explizit in *LOVE ME* vermittelt.¹⁴⁷ Dem Betrachter wird die objektive Urteilskraft des Außenstehenden durch Formen der Entfremdung genommen. Im Wesentlichen erschwert wird der Über- bzw. Einblick dadurch, dass halluzinatorische Elemente auf allen Wahrnehmungsstufen eingestreut sind. Dem psychoanalytischen Ansatz folgend sind Strukturen des Unbewussten Bestandteil der Geschichte. Der Betrachter wird in die Vorstellungswelt der Protagonistin mitgerissen, so dass sein Blick auf das Geschehen nur bis zu demjenigen der Figur Gabrielle reicht, die selbst psychologischer Hilfe bedarf, um sich in ihrem Leben überhaupt zurecht zu finden. Vieles bleibt in Form einer wachgerufenen Erinnerung in der Schwebelage gehalten. So ist die Protagonistin Gabrielle, eine namenlose Frau ohne Papiere und Gedächtnis, ohne Zeichen einer Identität den ihr zustoßenden Ereignissen relativ schutzlos ausgeliefert.

Aufgrund der diffizilen Perspektivenwahl und des abrupten Wechsels der einzelnen Ebenen, sowohl räumlich, zeitlich als auch rational angesiedelt, gibt *LOVE ME* Rätsel auf. Immer wieder setzen Ohnmachten ein, welche die Protagonistin auf eine neue Ebene katapultieren und die vorigen Gesetzmäßigkeiten aufzuheben scheinen. So wird der Aufenthalt in den USA durch den in Frankreich ausgetauscht, die Gegenwart des angehimmelten Mannes durch diejenige des sie bedrohenden. Die partielle Auseinandersetzung mit der Gegenwart läßt auf Verdrängungsmechanismen schließen. Gabrielles Bewusstlosigkeit fungiert so gesehen als absichtsvoll gestreuter Ausweg, unterliegt ihrem Willen.¹⁴⁸

Die Regisseurin verstreut Anhaltspunkte ihrer Figuren über die Filme. Über die Protagonistinnen soll mehr bzw. grundsätzliches in Erfahrung gebracht werden. Dies

¹⁴⁵ Als Pendant ist auf der Bildebene die schemenhafte Darstellung der Figuren, z.B. als Silhouetten, anzusehen.

¹⁴⁶ Dies wird besonders deutlich beim Vorstellungsgespräch als Sekretärin. Dort gerät sie in den Konflikt, alles für einen solchen Job tun zu wollen, aber gleichzeitig nicht (oder nur äußerst unwillig) bereit zu sein, sich dafür „über Gebühr“, d.h., über ihre eigenen Grenzen hinaus zu entblößen (vgl. *EN AVOIR (OU PAS)*, Sequenz 15).

¹⁴⁷ So wird z.B. in einem Film wie *AMERICAN PSYCHO* (Marry Harron, USA/2000) die Realität wie eine Peelingmaske abgetragen, um andere Wesenszüge abzubilden. Identität wird in Hinsicht auf ihre wandelbare Struktur dargestellt. Anders als bei Masson ist hier die gewalttätige, pathologische Persönlichkeitsseite zentral.

¹⁴⁸ Diese Vermutung liegt insofern nahe, da der Verlust des Bewusstseins fast ausschließlich in Konfliktsituationen auftritt, in denen Lennox sie loswerden will, sie sich dem aber widersetzen möchte und ihre „schutzlose Hülle“ vor Ort zurücklässt, um welche sich dann wiederum Lennox sorgt (vgl. Sequenz 19 und 23).

geschieht entweder mit Hilfe des Protagonisten (vgl. Luigis Auftrag und Selbstbefragung in A VENDRE) oder durch die sie umgebenden, anderen Figuren (z.B. die elterlichen Auskünfte in A VENDRE oder Alices Begegnung mit dem Personalleiter in EN AVOIR (OU PAS)) oder über die Gesuchte selbst (vgl. Einblicke in Gabrielles Innenleben in LOVE ME). Bisweilen sind die Protagonistinnen zwar auffindbar, aber nicht richtig zu lokalisieren. Dies bezieht sich u.a. auf den jeweiligen Handlungsabschnitt oder die Zeit- und Raumkoordinaten, innerhalb welcher sie sich aufhalten oder in Form einer Gedankenreise zu erinnern suchen.

Die von Masson auf unterschiedliche Weise inszenierte Spurensuche (z.B. Luigis Aufzeichnungen zum Fall „France Robert“) bezieht sich gleichfalls auf die jeweiligen Protagonisten, die im Verlauf der Geschichte andere/weitere Seiten ihrer Persönlichkeit entdecken. Das auf diese Weise entstehende Bild bleibt fragmentarisch, d.h., persönliche Entscheidungen, Annäherungen oder Distanzierungen werden nicht vollends geklärt und in das Verständnis des Betrachters gerückt. Zudem scheinen weibliche wie männliche Protagonisten in mancher Hinsicht die Einsicht in ihr Inneres zu verweigern. Sie verwenden u.a. Strategien der Verschleierung, um z.B. das relative Eigenleben ihrer Vorstellungswelt weiterhin gewährleisten oder Konflikte vor sich und anderen verbergen zu können. Dies trifft z.B. bei Gabrielle in LOVE ME zu, deren Imagination sich gegenüber dem Betrachter als real aufzudrängen trachtet. Das sich Wiederfinden an unterschiedlichen Orten trägt zur allgemeinen Desorientierung bei, welche sich gleichfalls wie die Figuren nur anteilig darstellt.

2.2.1. Massons (Spiel-)Figuren

Auf die oben angeführte Weise erhalten die Filme Massons Züge eines Spiels, in welchem sowohl Rollen und Identitäten getauscht als auch Regeln neu formuliert und Kontrakte geschlossen werden können, über welche dann die Protagonisten übereinander verfügen.¹⁴⁹

Dies entspricht dem Wunsch nach Manipulation, der in den dargestellten Beziehungen und Partnerschaften eine wesentliche Rolle spielt. Für Massons Protagonisten ist u.a. die Machtausübung über derartige Kontrollmechanismen fundamental, um z.B. ihr Leben und Umfeld überschaubar zu gestalten. Auch die Wahrnehmung des Betrachters unterliegt dem so entstehenden, z.T. recht eingeschränkten Sichtfeld, welches vom „verstellten“ Blickwinkel der Figuren herrührt. Dieses Spielkonzept betrifft nicht nur die Figurenebene, sondern bezieht den Betrachter mit ein, da er sich ebenfalls den von der Regisseurin aufgestellten inszenatorischen Spielregeln fügen bzw. zuordnen muss. Diese These beinhaltet gleichsam,

dass die Filme Massons als Konstrukte anzusehen sind, welche aufgrund ihrer jeweiligen Ausgangsbasis auf spezifische Weise hergeleitet werden müssen.

Auf diese Weise fügt sich in *A VENDRE* das Bild der Protagonistin über Rückblenden zusammen, welche sich mit der in der Gegenwart dargestellten detektivischen Suche Luigis zu einem Gesamteindruck verdichten. Ein individuelles Gebäude mit Eckpfeilern aus biographischen und persönlichen Daten wird vor den Augen des Betrachters errichtet. Wie im *Film Noir* erfahren diese scheinbar neutralen Erkenntnisse über den Blick des männlichen Protagonisten, welcher in Ich-Form das Dargestellte kommentiert, eine Brechung. Und im Film *LOVE ME*, der sich insgesamt auf den Ansatz der Psychoanalyse stützt, befindet sich diesem Regelsystem folgend der Betrachter innerhalb einer Therapiesitzung. Erst am Ende erwacht er mit der Protagonistin aus dem Zustand der von Träumen, Erinnerungen und Sehnsüchten durchzogenen Bewusstlosigkeit, um im vermeintlichen Wachzustand den nächsten Geschehnissen im Leben der Protagonistin beizuwohnen.

Derartige erzählerische Rahmen binden die Wahrnehmung des Betrachters an das jeweilige spezifische Realitätskonzept, so dass er das Dargestellte besser verorten und in seinem Gehalt voneinander unterscheiden bzw. trennen kann. Eine Zunahme der konzeptuellen Vorgabe von Seiten der Regisseurin ist zu registrieren. An dieses Gerüst muss sich der Rezipient halten, um dem Geschehen weiterhin folgen zu können. Eine spezifische Sichtweise ist in *EN AVOIR (OU PAS)* aufgrund seiner eher als geläufig zu bezeichnenden, chronologisch bzw. in parallelen Handlungssträngen dargebotenen Erzählung noch wenig erforderlich. Das Maschennetz der filmischen Spielregeln ist dort weiträumiger belassen. In *LOVE ME* hingegen wird aufgrund der genannten Vorgaben das Filmverständnis bereits im Vorfeld kanalisiert und in bestimmte Bahnen gelenkt. Die spielerischen Anteile in Bezug auf das Handlungsspektrum der Protagonistin erscheinen indes am breitesten gefächert, während sich die Geschichte erst rückwirkend zu einem (interpretierbaren) Ganzen zusammenfügen lässt.

Die fehlenden „Schnittstellen“ im Wesen der Figuren lassen diese als „Stellvertreter“ ihr Dasein fristen. Solange sie nicht ihren Vorstellungen und Zielen Folge leisten, bewegen sie sich fern individueller Erfüllung. Dies erklärt zum Teil ihr somnambulengleiches Auftreten, die wie in Trance erwogenen Entscheidungen. Das Gefühl der Deplatzierung, das Gefühl sich eigentlich nicht am richtigen Ort aufzuhalten, führt zur persönlichen Blockade, zum Stillstand in der Selbsterkenntnis. Finden die Protagonisten nicht aus eigenem Antrieb einen Ausweg aus diesem entwicklungsbedingten Zwischenstopp, werden sie von den Nebenfiguren in Form

¹⁴⁹ So werden z.B. in *EXISTENZ* (David Cronenberg, CDN/GB 1998) Identitäten als Spielcharaktere angenommen. Aufgrund fehlender Trennung wird das Realitätsprinzip umgekehrt. Realität entsteht aus Fiktion.

von existenziell notwendigen Fragestellungen darauf aufmerksam gemacht.¹⁵⁰ So werden zu augenscheinliche, vordergründig geglättete Haltungen demontiert.



Abb. 1: EN AVOIR (OU PAS); S 30/E 117

Dies geschieht unter großem Vorbehalt, wenn sich z.B. die Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) außerhalb des gesellschaftlichen Schonraumes des Hotel „Idéal“¹⁵¹ aufeinander einlassen oder am Ende in die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft von Seiten der Regisseurin entlassen werden. Vorsichtig und auf Revision angelegt erscheint Gabrielles Vorgehen in LOVE ME, wenn sie wie auf einem Spielfeld, ihrer eigenen Welt, agiert¹⁵², wobei ihr Unterbewusstsein quasi der Spielleiter ist. Auf seine Schachzüge versucht die z. T. hilflos ausgelieferte Protagonistin immer wieder einzusteigen. Letztlich gelangt sie auf eine andere (selbstbestimmtere?) Spielebene. Dieser persönliche Erfolg dürfte allerdings, sofern er sich nach dem vorherigen Regelwerk ausrichtet, nur von kurzer Dauer und Reichweite sein.

Dies alles trägt dazu bei, dass sich der Betrachter nur bedingt mit den Figuren im Allgemeinen und Protagonisten im Besonderen identifizieren kann/soll. Inszenatorisch werden hierfür zwar Möglichkeiten angeboten, erachtet man z.B. die Kameraführung mit ihren Blickachsen, ihre Wendung der Figuren aus dem Bild in Richtung des Zuschauers oder

¹⁵⁰ Vgl. in A VENDRE Mireilles Reaktion (*Was willst du?/Was beabsichtigst du?*) auf Frances Absicht, sich zu prostituieren. Aufgrund der unbefriedigenden Antwort sieht sie davon ab, France „anzulernen“ (vgl. Sequenz 82).

¹⁵¹ So wie in LOVE ME die Leuchtfassaden des nächtlichen Memphis eine magische Anziehung auf die Protagonistin besitzen, handelt es sich auch hier um einen Ort der Sehnsucht. Vgl. Kapitel 4.2.3.2. LOVE ME: Glücksspieler des Showgeschäftes.

¹⁵² Siehe Sentürk, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Erlangen-Nürnberg, 1998. Dort wird u.a. das Spiel mit der Vorstellung als eine postmoderne Ausprägung des Films thematisiert, in welchem Anteile des Unbewussten und Traumhaften manifeste Formen annehmen können: eine vom Selbst entfremdete Veräußerlichung einer inner-psychischen Realität (vgl. 5.2 sowie 5.2.1). Durch diese Form der Entgrenzung wird nicht mehr zwischen Innen- und Außenwelt unterschieden, welche nunmehr gleichwertig nebeneinander existieren. Wie beim „Spiel im Spiel“ werden verschiedene Wirklichkeitsebenen und Erzählrahmen von den Figuren durchlaufen (vgl. 5.3.2), welche sich innerhalb variabler Rollen(-komplexe) bewegen und unterschiedliche Positionen beziehen. Diese Figuren dienen im filmischen Kontext nicht mehr zur Identifikation,

die Filmmusik. Diese nimmt nicht nur „Anteil“ am Innenleben der Figuren, sondern gibt auch in kontrastiver Form Aufschluss über deren anderes, gleichzeitig im Verborgenen¹⁵³ vorhandenes Befinden sowie Hinweise auf weitere innere Verknüpfungslinien. Andererseits können die Figuren über filmische Leerstellen ihre Distanz zum Betrachter aufrecht erhalten. Gerade dadurch, dass biographische Anhalts- und Fixpunkte anhand von räumlich-zeitlichen Verortungen rar gesät sind, geben sie in gewisser Hinsicht Rätsel auf. Der Begriff „Stellvertreter“, der bereits ein reflexives Moment birgt, spiegelt diesen scheinbaren Widerspruch wider, der vielmehr einen Konflikt in Bezug auf die Position des Betrachters gegenüber den Figuren Massons darstellt. In seinem Figurenverständnis sieht dieser sich vor Deutungsalternativen gestellt, deren Berechtigung er für sich aushandeln und klären muss.

2.2.2. „Wellengang“ – das psychische und physische Schwanken der Protagonistinnen

Speziell die Protagonistinnen sind in der Trilogie Massons die Handelnden, diejenigen, die Entscheidungen für ihr weiteres Leben treffen, sofern sie sich nicht selbst im Wege stehen. An so genannten Scheidewegen scheuen sie sich nicht vor Veränderungen, die aufgrund ihrer relativen Ungebundenheit von größerem Ausmaß sein können. In dieser Hinsicht stellt sich die Frage nach den jeweiligen Beweggründen und Einflüssen. Massons Frauenfiguren treten nicht kämpferisch¹⁵⁴ auf, denn neben Halt- und Hilflosigkeit schimmert das Bedürfnis nach Anlehnung durch. Ihre Protagonistinnen, aus dem Arbeitermilieu und der Provinz stammend, versuchen ohne geschlechts- und schichtenspezifischen Hemmschuh und ohne Fußfessel der Vergangenheit ihr Gebot der Selbstverwirklichung, einer individuelle Lebensführung, zu erfüllen. Sich in ein Schicksal zu fügen, ist indiskutabel. Nachdruck verleiht ihren Emanzipationsabsichten die plötzliche Ortsveränderung. Auf sehr unterschiedliche Weise vermögen Massons Protagonistinnen sich durchzusetzen. Sie bewegen sich in einem Spektrum, welches vom Erdulden äußerer Unterdrückungsformen¹⁵⁵ bis zu Maßnahmen der Gegenwehr reicht.¹⁵⁶ Nicht selten wendet sich die Auflehnung gegen individuelle

sondern bilden vielmehr Projektionsflächen, mit deren Hilfe es dem Betrachter möglich ist, folgenlos „Erfahrungen“ zu machen, indem er sich durch die filmische Anordnung „bewegt“ (vgl. 5.3.5.).

¹⁵³ Es handelt sich u.a. um unbewusste Vorgänge. So geht z.B. Frances sexuelles Erleben in *A VENDRE* mit negativen Gefühlen der Abhängigkeit, Demütigung und Ausbeutung einher. In *LOVE ME* wird die gesamte Handlung von solchen „verdeckten“ (da psychischen) Elementen bestimmt.

¹⁵⁴ Vgl. Jean-Dominique Quinet über: www.cinopsis.com/critics (25.02.2000).

¹⁵⁵ Gerade Gabrielle erfüllt in mancher Hinsicht die Rolle des willenlosen Opfers, das sich von ihrem „Verfolger“, der sich mit Gewalt in ihr Leben zu drängen scheint, oder von Lennox wie ein Kind bevormunden und einfachste Verrichtungen abnehmen lässt (vgl. Sequenzen 61 oder 67).

¹⁵⁶ Dass sich Alice nicht zum „Freiwild“ degradieren lassen will, zeigt ihre Reaktion auf den Personalleiter, den aufdringlichen Tänzer und den Schriftsteller, der mit ihr die Stadt erkunden will (vgl. Sequenzen 21; 45 und 62).

Ohnmachtsgefühle wider die sich Aufbäumende selbst, so dass hier die erfahrene Härte und Gewalt eine Fortführung über Mechanismen der (Selbst-) Zerstörung nach Innen findet.¹⁵⁷

Anders als Gabrielles Ohnmachten in LOVE ME gerät Alice in EN AVOIR (OU PAS) ins Schwanken. Gegenüber den Männern an ihrer Seite zeigt sie Wankelmut. So fordert sie in ihrer Imagination ihren Freund Denis zum ausgelassenen Feiern auf, um eine Sekunde später darauf zurückzukommen, dass es mit ihnen so nicht weitergehe und Schluss sei. Ähnlich verhält sie sich in Bezug auf Bruno: Entweder trinkt sie unbeschwert einen Kaffee mit ihm oder sie hält eine Fortsetzung ihrer Bekanntschaft für indiskutabel. Denis erhält von Alice weder Zeit noch Gelegenheit auf ihren Entschluss zu reagieren. Bruno protestiert nicht, sondern wohnt, zwischen banger Hoffnung und depressiver Handlungsunfähigkeit, ihrer Entscheidungssuche wortlos bei. Mal glaubt Alice, sich mit jemanden arrangieren zu können, mal erscheint ihr dies mit demselben Menschen fern der Vorstellung. Im Gegensatz zu Bruno verfällt sie nicht ins Schwärmen, sondern versucht auf unterschiedlichen Ebenen zu argumentieren.¹⁵⁸ So nimmt sie am Morgen danach noch einmal den gesellschaftlichen Blickwinkel ein, bevor sie sich ihm emotional nähern kann und alle Vorbehalte fallen lässt.

Bruno und Alice lassen sich trotz fehlender Gemeinsamkeiten aufeinander ein, es sei denn im Wiedererkennen ihres Scheiterns, welches sie weder bei sich noch beim anderen akzeptieren können. Dies stellt ein beiderseitiges Risiko dar. Die z.T. verstandesmäßige Annäherung lässt die Gefühle nicht „hochleben“. Es handelt sich um ein Wechselspiel zwischen Ablehnung und Zuneigung. Der Mut verlässt sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Beide wollen in ihrer Lage nicht weiteren Schiffbruch erleiden.¹⁵⁹ So geht es auch den Protagonisten in A VENDRE, wenn beide nach schwerer Enttäuschung letztlich in einem „Milieu der Lieblosigkeit“, dem Rotlichtviertel, aufeinandertreffen. Gabrielle und Lennox scheinen in LOVE ME aus entgegengesetzten Richtungen eines Traumes zu kommen, an dem beide festhalten. Gabrielle folgt dem romantischen Bild von Liebe, welche eher kindliche Bewunderung als sexuelle Leidenschaft beinhaltet. Der Körper erscheint in dieser Zuneigung entrückt, welches gleichfalls der psychischen Verfassung der Protagonistin entspricht.¹⁶⁰ Die Ideale lassen die Figuren aus dem Gleichgewicht geraten, die ohnehin bereits durch Labilität gekennzeichnet

¹⁵⁷ So führt z.B. France die erfahrene Erniedrigung in der Prostitution fort (vgl. Sequenz 54; 58 mit Sequenz 99).

¹⁵⁸ Vgl. Sequenz 56 und 70.

¹⁵⁹ Dies wird deutlich, als Bruno sich auf Alice stürzt, um quasi nicht Opfer eines zukünftigen Liebesleidens zu sein. Gleichwohl bedeuten Brunos Ängste einen Schritt aufeinander zu. Simone Mahrenholz spricht in diesem Kontext von *Fast-Liebesszenen*. Vgl. <http://pnn.potsdam.de/ticket/kino/archiv/19970302.html> (11.08.1999).

¹⁶⁰ Vgl. Sequenz 58 und 60. In Lennox' Appartement kann Gabrielle nicht der Aufforderung zur sexuellen Handlung nachkommen. Später bringt er sie wie ein Kind zu Bett, betrachtet sie beim Einschlafen. Nur für einen Augenblick geht er liebkosend auf ihre sich ihm darbietende Nacktheit ein.

sind.¹⁶¹ Die Fluchtbemühungen der Protagonisten bleiben im Stadium eines Befreiungsversuchs, wenn sie nur äußerliche Prozesse und nicht entscheidende Veränderungen oder zu durchlaufende Entwicklungen des Individuums verkörpern.

2.2.3. Leben in verschiedenen Rollen

An die Protagonistinnen werden widersprüchliche Erwartungen heran getragen. In EN AVOIR (OU PAS) haben Alices Familie und Freunde nichts dagegen einzuwenden, wenn sie als Arbeitslose bei ihrem langjährigen Freund bliebe und eine Familie gründete. Im gleichen Atemzug wird das Nichtvorhandensein eines Hochschulabschlusses bemängelt.¹⁶² Obgleich Alice weiß, was sie will und was ihr gut tut bzw. fehlt, verwirrt sie das an sie Herangetragene dermaßen, dass sie nicht ihren eigenen Zukunftsvorstellungen Ausdruck zu verleihen vermag, wie ihr geprobtetes Gespräch mit dem Freund oder das Bewerbungsgespräch verdeutlichen.¹⁶³ Ähnlich ergeht es Gabrielle in LOVE ME, die eher ihre Melancholie im Alkohol ertränkt¹⁶⁴, als dass sie sich anderen anvertraut, wie z.B. ihr Besuch bei der Selbsthilfegruppe zeigt. Gabrielles Versuche, ihre wahren Probleme zu äußern, sind lediglich in Form von Ansätzen zu registrieren.¹⁶⁵ Die Umgebung scheint sich mit dieser mangelnden Mitteilungsfähigkeit arrangiert zu haben, so dass auch von dieser Seite aus Einhalt geboten und notwendigerweise Sagenswertes unter Verschluss gehalten wird, quasi unter der Oberfläche bleibt. Es ist zu fragen, welchen Interessen damit Folge geleistet wird. Am Ende von LOVE ME gelingt es Gabrielle, ihre vorige Daseinsform abzulegen, der zuvor über die äußere Form des Starimages Ausdruck verliehen wurde. Sie nimmt daraufhin eine andere Identität an, die ihrer derzeitigen Persönlichkeit, fern vom Leben als bzw. mit einem Star, mehr entspricht. Nun ist es Lennox, der als Figur ohne Realitätsbezug behandelt und von Gabrielle zurückgelassen wird. Die Rollen und die ihnen anhaftende Glaubwürdigkeit haben sich vertauscht.

Zwischen den Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE kommt es gleichfalls zum Rollenwechsel, wenn es heißt Interesse zu zeigen oder eine ablehnende Haltung einzunehmen. So versucht Alice mit Bruno unverbindlich ins Gespräch zu kommen und scheitert (s.o.). Da sie ihm gefällt, lädt er sie bei nächster Gelegenheit zum Fußball ein. Im Anschluss daran kommen sie sich, umgeben von feiernden Fans, näher. Bis sie sich nach

¹⁶¹ Vgl. die Ausführungen zum *American Dream* in Verbindung zu den Filmen Massons in Kapitel 4.2.

¹⁶² Vgl. Sequenz 13.

¹⁶³ Vgl. Sequenz 10 und 15.

¹⁶⁴ Vgl. Sequenz 49 und 70.

¹⁶⁵ So scheint sich Gabrielle gegenüber dem unbekanntem Seemann öffnen zu wollen. Ihrer Annäherung steht jedoch die fehlende Zeit im Wege, so dass dieses Gespräch vorerst fruchtlos bleiben muss (vgl. Sequenz 50).

einem Hin und Her, wer für wen gut genug ist, in den Armen liegen. In *A VENDRE* wirft Luigi anfänglich einen distanzierten Blick, der bis hin zur Verachtung reicht, auf Frances Leben. Später ist sie diejenige, deren Dasein ihn fasziniert, an dem er teilhaben möchte, weil er mittlerweile einen direkten Bezug zwischen sich und ihr herzustellen vermag.

Die Protagonistin France ist allerdings eine zweifelhafte Wegbereiterin. Das von ihr in Bewegung gesetzte Experiment verhält sich aufgrund seiner Kompromisslosigkeit gegenüber allen Beteiligten erbarmungslos. France „lernt“ mehr durch Fehleinschätzungen, als dass ihre Vorstellung von Verhältnissen sich bewahrheitet und ihr Handeln rechtfertigt. Sie versucht ihr Recht auf Freiheit und Liebe einzufordern, ohne gesellschaftlichen oder partnerschaftlichen Zwängen zu genügen. Der Grad erscheint schmal, wie *A VENDRE* mit seiner Figur France zeigt. Vorläufig verdient sie den Preis der Einsamkeit, ihren Lohn der Angst, weil sie nicht bereit ist, Vertrauen oder Verbindlichkeit in den anderen zu „investieren“. Von der Empfindung „Liebe“ bis zum Bund der Zweisamkeit sind einige Hürden in Angriff zu nehmen.¹⁶⁶ Am Ende von *A VENDRE*, das auf ein Übereinkommen im Miteinander verweist, muss sie sich abermals neu orientieren.

Die z.T. eingeforderte absolute Freiheit bedeutet gleichzeitig Einsamkeit, da dieser Anspruch im Miteinander nicht gänzlich einzulösen ist. Die Protagonisten wollen sich möglichst ohne Hilfe behaupten. Erst das Scheitern an den äußeren Umständen in Verbindung zur Konfrontation mit der eigenen Unzulänglichkeit ebnet letztlich den Willen zur Bereitschaft gemeinsam den Alltag zu bewältigen. Zuvor kommt es zwischen diesen Individuen, bedingt durch das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Vorstellungen, zum „Schlagabtausch“. So entwickelt sich z.B. zwischen den Protagonisten in *EN AVOIR (OU PAS)* eine Diskussion, zwischen denjenigen in *A VENDRE* steht der Akt der Prostitution sowie Frances „Rückruf“ aus ihrem *American Dream*.¹⁶⁷ Gabrielles mehrmaliges Aufsuchen von Lennox‘ Appartement in *LOVE ME*, welches verschiedene Ergebnisse nach sich zieht, zählt ebenfalls hierzu.¹⁶⁸

Masson stellt in ihren Filmen den sich verwirklichenden und verpflichteten Menschen in seinem Egoismus, seiner Einsamkeit und Angst dem Miteinander gegenüber. Mögliche Auswege müssen von den Protagonisten, welche eine (annehmbare) Perspektive in ihrer (gewählten) Umgebung besitzen, ausfindig gemacht werden. Diese verschließt sich ihnen gegenüber nicht, wenn sie in angemessener Weise um Unterstützung und Solidarität bitten, sofern sie für diese Zuwendung bereit sind und sich nicht selbst ins „soziale Aus“ manövrieren, wie die Begegnungen der Figuren zeigen. So bekommt z.B. Alice in „*EN*

¹⁶⁶ In Konsequenz dessen erklärt sich ihre Flucht vor bzw. nach der längst für sie ausgerichteten Hochzeitsfeierlichkeit (Sequenz 4/5 sowie 92/93), welche u.a. um die Handlung eine Klammer bildet.

¹⁶⁷ Siehe hierzu das Kapitel 4.2.

AVOIR (OU PAS) einen Preisnachlass und moralische Unterstützung vom Hotelpersonal, bis sie in der neuen Stadt Arbeit findet.¹⁶⁹ France trifft im Rotlichtviertel in A VENDRE z.B. auf die Prostituierte Mireille, die ihr mit Rat und Tat zur Seite steht. In den USA kommt eine Malerin France entgegen, als diese aus dem Kontrakt ausbrechen möchte.¹⁷⁰ Gabrielle findet in LOVE ME Gloria als Freundin, die sich ihrer annimmt und ihr u.a. einen Job verschafft.¹⁷¹ Die Zeit, in der die Protagonisten völlig auf sich gestellt sind, wird nicht als erstrebenswertes Ziel angesehen, sondern vielmehr als vorübergehende „Durststrecke“, an die sich eine des wünschenswerten Miteinanders anschließt. Dies veranschaulichen die Ausgänge der Trilogie, welche jeweils auf ein erneutes Zusammenfinden der Protagonisten verweisen. So schlendern z.B. Bruno und Alice in EN AVOIR (OU PAS) gemeinsam durch die Fußgängerzone. In A VENDRE hört France am Telefon die hilfsbereite Stimme Luigis und Gabrielle reist in LOVE ME ihrem Seemann nach, welchem die Freude darüber ins Gesicht geschrieben steht.¹⁷²

2.3. Das Ausmaß der (Handels-)Beziehungen in den Filmen Massons

Sämtliche Beziehungsmuster laufen in den Filmen Massons über Formen des Besitzens und Handels. Dies gilt vor allen Dingen für EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE, deren Titel programmatisch sind. Besonders in A VENDRE werden die Verhältnisse sowie daraus resultierende Abhängigkeiten über Geld geregelt. Das Vorhandensein wirtschaftlicher Zwänge in zwischenmenschlichen Beziehungen wird nicht geleugnet, sondern vielmehr als Einschränkung im Miteinander dargestellt. Arbeit, Vergnügen und Geschäft bilden hier eine feste Einheit, eine längst in die Gesellschaft übernommene Praxis und einen Grundgedanken, den Masson weiterverfolgt und mittels ihrer Figuren auf andere Lebensbereiche überträgt.¹⁷³ In verständlichen sowie in eher unangebrachten Situationen kommt es zum Interessenaustausch und zum Geldwechsel zwischen den Protagonisten oder anderen Figuren. Ein Diskurs über Ansprüche, Hoffnungen und ihre Gegenleistungen für an sich unbezahlbare „Zwischenmenschlichkeit“, welche über diese Handhabung einen veränderten Kontext erfährt, entspinnt sich. So beginnt z.B. EN AVOIR (OU PAS) mit Alices finanzieller

¹⁶⁸ Vgl. Sequenz 58 und 60. Lennox führt sie mehrfach zur Tür, sie überzeugt ihn jedoch von ihrer Gegenwart.

¹⁶⁹ Siehe Sequenz 31; 44 oder 61.

¹⁷⁰ Vgl. Sequenz 111.

¹⁷¹ Vgl. Sequenz 43, 44 und 52.

¹⁷² Siehe Kapitel 4.2.

¹⁷³ Gerade in A VENDRE findet eine solche Übertragung statt. Führt man sich z.B. Frances (Aus-)Verkauf ihrer Person vor Augen, sind emotionale Qualitäten im Preiskonzept inbegriffen. Als sie mit ihrem geforderten Preis auf dem Straßenstrich keinen Erfolg hat, verlangt sie weniger, unterwirft sich der Preispolitik (vgl. Sequenz 99).

Abfindung für den Verlust ihrer Arbeit. Etwas später überreicht ihr der Personalleiter, bei dem sie sich für einen Sekretärinnenjob vorgestellt hat, nach einer gemeinsamen Nacht Geldscheine. Diese Geste besitzt den Charakter einer Entschädigung, sei es für die an ihm vollzogene „sexuelle Dienstleistung“ oder für ihren schweren Stand als junge Frau in dieser beruflich wenig attraktiven Gegend.¹⁷⁴ Geld ist u.a. auch notwendig, als sich der liebebedürftige Bruno mit einer Prostituierten einlässt.¹⁷⁵ Zwischen Bruno und Alice spielt es allerdings keine Rolle, wenn sie am Strand von Lyon miteinander intim werden.

In A VENDRE schickt France ihren Eltern Geld, um finanzielle Aufwendungen zurückzuzahlen. Auch hier handelt es sich mehr um eine Entschädigung als um einen Liebesbeweis.¹⁷⁶ France wiederum nimmt dieses Geld von den ihr sexuell zugetanen Männern entgegen, fordert es von ihnen ein als Zeichen ihrer Wertschätzung. Dies ist die Ebene, auf der Männer und Frauen nach Frances Auffassung miteinander kommunizieren und verkehren. Indem France diese auf einen Mangel an Gefühl beruhende zwischenmenschliche bzw. gesellschaftliche Perversion für sich zu nutzen trachtet, betreibt sie gleichzeitig schonungslos ihren „Selbstverkauf“, eine persönliche Preisgabe auf Raten. Sie ist somit unter der Oberfläche gesehen keine „aufregend“ andere, wünschenswert unabhängige Frau, sondern eigenen Zwängen ausgeliefert. In ihrer Neuinterpretation, das Geld als Liebesbeweis gelten soll ohne Inbegriff von Prostitution und Lieblosigkeit zu sein, versucht France den gesellschaftlichen Geldwert quasi in einen persönlichen umzulenken. Geld wird zum Prinzip erklärt, als Währung, die gegenüber anderen (Gefühls-)Werten als relativ beständig gehandelt wird. Die geforderte Stabilität sorgt für eine Entzauberung des Gefühlslebens¹⁷⁷, in welchem wie beim Geschäft Gegenleistungen erbracht werden müssen.¹⁷⁸

Mit Geld honoriert France ebenfalls diejenigen, die ihr Gesellschaft leisten, wie z.B. Mireille, die France im Marseiller Rotlichtviertel kennen lernt, oder der Arbeitskollege in Grenoble. Beim letztgenannten geht allerdings der Handel nicht auf, da er sich nicht an die von France aufgestellten Geschäftsbedingungen halten will. Auch Luigi erhält für seinen Suchauftrag von seinem Freund Pierre ein Entgelt. Luigi ist wiederum derjenige, der seiner Ex-Frau anlastet, ihn finanziell ausgenommen und berechnend behandelt zu haben.¹⁷⁹ Später steckt er France mit der Geste der Verachtung Geld zu, nachdem sie im Rahmen der Prostitution miteinander

¹⁷⁴ Siehe Sequenz 18 bis einschließlich Sequenz 22.

¹⁷⁵ Vgl. Sequenz 26 mit Sequenz 68.

¹⁷⁶ Vgl. Sequenz 9.

¹⁷⁷ Durch die Inszenierung der Regisseurin wird in einigen Sequenzen die unterkühlte Atmosphäre wie in der Eingangsszene hervorgehoben. Auch im Handlungsverlauf will sich kaum Erotik oder Behaglichkeit einstellen.

¹⁷⁸ In Kapitel 4.1 wird auf die Thematik der Prostitution sowie das Verhältnis der Protagonisten eingegangen.

¹⁷⁹ Vgl. Sequenz 44 und 57.

verkehrt haben. Pierres Geld nimmt Luigi ihr zwar ab, jedoch stellt er sich am Ende von A VENDRE an, ein Ticket für sie zu übernehmen.



Abb. 2.: EN AVOIR (OU PAS); S 20/E 6



Abb. 3: LOVE ME; S 23/E 132



Abb. 4: A VENDRE; S 39/E 129



Abb. 5: LOVE ME; S 32/E 177

In LOVE ME wird vergleichsweise selten mit Geld hantiert. Mehrmals erweist sich Gabrielle als zahlungsunfähig, z.B. bei Tickets und Getränken. Dies steht u.a. für die mangelnde Lebensfähigkeit und Alltagstauglichkeit dieser Figur, die sich weder um Nahrung, Unterkunft noch um andere Notwendigkeiten zu kümmern scheint. Es fallen bzw. rollen Münzen in Form von Glücksbringern oder im Rahmen des Glücksspiels¹⁸⁰, ansonsten handelt es sich um einvernehmliche Einladungen oder Geschenke wie z.B. Glorias Mantel. Geld wird nur thematisiert, als Lennox Gabrielle einen Einblick in sein wahres Leben gibt. Dieses besteht aus Schulden, unzähligen Ausgaben für Luxusartikel sowie aus persönlichen Verpflichtungen, welche den „Verkauf“ des eigenen Körpers beinhalten (vgl. A VENDRE).¹⁸¹

¹⁸⁰ Vgl. Sequenz 23 und 32.

¹⁸¹ Lennox: *Listen to me. This can't work. I have two houses, three cars...a manager I sleep with once in a while. I'm doing this American tour to pay the bank loans, the dresses, the shoes... showing women a good time.* (Sequenz 60).

2.3.1. Beziehungen im Richtungs- und Machtwechsel

Masson beschreibt (Macht-)Verhältnisse, sei es zwischen Mann und Frau oder Arbeitnehmer und Arbeitgeber. Verschiebungen innerhalb dieser Machtstrukturen haben nicht immer den Charakter wirklicher sozialer bzw. zwischenmenschlicher Veränderung, sondern geben dies teilweise nur zum Anschein wieder, der unter der Oberfläche nichtig wird.¹⁸² In der Trilogie wird ein Wechsel der Beziehungsebenen in alle Richtungen vollzogen. Die Verhältnisse bestimmen das Miteinander. Auch in EN AVOIR (OU PAS) erweisen sich die Begegnungen nicht als unmittelbar, selbst wenn nur einmal konkret Geldscheine den/die Besitzer/in wechseln. Alice schläft z.B. mit dem Mann, bei dem sie zuvor zum Vorstellungsgespräch war und dem sie kurz danach erneut begegnet. Diesmal versucht sie ihn zu manipulieren, zumindest für eine Spritztour. Für ihn handelt es sich eher um eine Wiedergutmachung für seine Ablehnung ihrer Bewerbung.¹⁸³ Ähnlich verhält es sich in A VENDRE. Von Luigis Auftrag geht jede weitere, Distanz oder Nähe schaffende Bewegung aus.

Die Protagonistin versucht indes eine messbare Instanz zwischen sich und anderen zu errichten. Geld soll eine Barriere sein, bei der selbst Freundschaft und Liebe aufhören. Gerade dadurch, dass ihr diese finanzielle „Entschädigung“ zukommt, erscheint sie abhängig vom Zahlenden, auch wenn sie sich darüber zu distanzieren beabsichtigt. So hält sich France u.a. mit Hilfe des Geldes Männer „vom Leib“, obwohl sie etwas anderes vorgibt. Gleichzeitig liefert sie sich aus, indem sie ihre Gefühle von Liebe, Begehren und Lust über den Mann definiert, d.h. sich seinen Vorstellungen anpasst bzw. unterordnet. Es kommt zur Selbstentfremdung. Frances Selbstachtung stürzt ins Bodenlose, mündet letztlich im von ihr angestrebten Auskauf des eigenen Körpers: in die Prostitution. Im Anschluss an den inflationären Umgang mit dem Körper nimmt sie sich nicht mehr als sexuelles Wesen wahr, wie die Zeit in Amerika verdeutlicht. Dort lebt sie allein für ihren physischen Grunderhalt.¹⁸⁴

In Massons Trilogie suchen die Protagonisten eher den Vergleich mit anderen als die Konfrontation. Sie bedienen sich Dritter, um ein annehmbares Abbild zu erhalten. In A VENDRE versucht z.B. Luigi Frauen aus Frances ehemaligem Umfeld mit ihrer Person in direktem Zusammenhang zu bringen oder über klischeehafte Bilder zur Prostitution Frances

¹⁸² So ist es z.B. für Alice in EN AVOIR (OU PAS) beim Geschlechtsverkehr mit dem potentiellen Vorgesetzten entscheidend, wer oben liegt, woraus in diesem Kontext mehr abzuleiten ist als eine momentane Befindlichkeit. Massons Formen der Selbstverwirklichung kann u.a. in Bezug zu den Identifikationsangeboten in FEMALE PERVERSION (Susan Streitfeld, USA/1996) gesetzt werden. Der Film handelt von der Anpassung an stereotype Weiblichkeit. Die damit einher gehende Unzulänglichkeit, welche zur Selbstentfremdung führt, wird z.B. in ROMANCE (Catherine Breillat, F/1998) thematisiert.

¹⁸³ Vgl. Sequenz 22.

¹⁸⁴ Vgl. Sequenz 107, in der France Vincents Prostitution beiwohnt.

Dasein zu rekonstruieren.¹⁸⁵ Aus solchen Fragmenten, Indizien seiner Spurensuche, entsteht ein Bild für Luigi, welches er wiederum nach seinem Duktus formt, so dass die Gesuchte nie treffend dargestellt werden kann.¹⁸⁶ Die Vorstellung vom Anderen ist z.T. wesentlicher als das unmittelbare Kennenlernen des Gegenübers. Einerseits können sich so neue Sichtweisen ergeben, wenn ganz nebenbei die bisherige (Selbst-)Wahrnehmung einer Überprüfung unterzogen wird. Unmerklich vollzieht sich somit eine Einstellungs- und Verhaltensänderung. Bei Masson findet allerdings vorerst die eigene Einschätzung Bestätigung und die Protagonisten wännen sich zunächst, dank der Angleichung des anderen an ihr Raster, auf sicherem Terrain. In LOVE ME stellt Lennox Vergleiche zwischen der auf ihren Traum fixierten Gabrielle und seinem weit aus weniger romantisch verklärten Fan Barbara her:

Gabrielle: „What does she look like?“

Lennox: „Who?“

Gabrielle: „The ideal woman.“

Lennox (mit Blick auf Barbara neben ihm): „Submissive. With a black and blue dress.“¹⁸⁷

Lennox: „Is that all you can do? Can you make a good beef steak?“

Barbara (aus dem Bad kommend): „What’s taking so long?“

Lennox: „Make a list of everything you can do. She [Gabrielle] thinks she can outdo you.“

Barbara: „I can do everything.“

Lennox: „Show me what you can do.“

Lennox, Barbaras Flüstern aufgreifend: „She says she likes to do it all. Gives good heat...takes it up the ass. Orgies too. She says she’s a good cook... She’s willing to have kids...or not. It’s my call.“¹⁸⁸

Sie messen sich vor den Augen des Betrachters aneinander. Die Vergleiche erhalten, trotz ihrer bisweilen ans Absurde grenzenden Plakativität, u.a. dadurch ihre Berechtigung, dass sie nicht von den Figuren selbst in Zweifel gezogen werden. Gerade in LOVE ME werden diese Übergänge zwischen dem Gleichen und dem Vergleichbaren durchlässig, d.h., die Figuren sind anteilig sie selbst und verkörpern gleichzeitig andere Personen aus dem Familien- und Bekanntenkreis. Die Suche nach dem Anderen, einer Lieb- oder Freundschaft oder dem Ursprung, sei es die biographische Vergangenheit oder die Planung des zukünftigen Lebensweges, entpuppt sich als Prozess der Identitätsfindung. Die Figuren sind sich gleichzeitig Traumbild, Eltern, Kind oder Gefährte und somit als symbolisch aufgeladen zu erachten. Verkörpert das Gegenüber in A VENDRE und EN AVOIR (OU PAS) noch solche

¹⁸⁵ Während Luigi sich von Marie-Pierre die Kopfhaut massieren lässt, führt er im Stillen folgendes zusammen: *Marie-Pierre Chenu. 28 years old. Massage queen. Her hands...her body...Is France anything like her?* (vgl. Sequenz 16). Gleiches geschieht bei seiner Fahrt durch das Rotlichtviertel (Sequenz 61). Vorstellungen von France Dasein als Prostituierte laufen dabei in immer schnellerer Szenenfolge vor seinem geistigen Auge ab.

¹⁸⁶ Das treffendste Bild von France ist scheinbar das Portrait, welches die Malerin von ihr angefertigt hat. France will es unbedingt behalten, da sie sich mit ihm zu identifizieren vermag (vgl. Sequenz 111).

¹⁸⁷ Vgl. Sequenz 32.

¹⁸⁸ Siehe Sequenz 58, in der Gabrielle nicht den direkten Vergleich mit diesem weiblichen Fan scheut.

figurativen Anteile, so sind diese in LOVE ME in der Protagonistin selbst vorzufinden, quasi nicht mehr ausgelagert, sondern integrierte Bestandteile der Persönlichkeit.

Eine „äußere“ Form der Personenüberführung wie bei France in A VENDRE ist deshalb nur ein Versuch ein Symptom zu unterbinden. Es berührt nicht den Kern des Problems der handelnden Persönlichkeiten. Luigi, der sich mittlerweile in die Gesuchte hineinversetzen kann, erwägt daher einen anderen Weg, als die Straffällige an den geschädigten Freund auszuliefern. Indem er sie nach Amerika gehen lässt, können sie sich zu einem späteren Zeitpunkt unter anderen Vorzeichen erneut begegnen. Beide entlassen sich gewissermaßen in eine unbestimmte Zukunft, die sich einer Vorausschau entzieht. Dies erklärt Luigis wehmütigen Blick beim Weggang Frances.¹⁸⁹ Beide gehen im Einvernehmen auseinander. Noch auf dem Flughafen, vor der Räumung seines eigens für die Recherche bezogenen Büros, beginnt Luigi gleichermaßen Resümee und Schlussstrich zu ziehen. Sein Auftrag ist erledigt. Veränderungen in seinem Wesen sind anhand des Berichtes, der auch eine Selbstrechtfertigung darstellt, deutlich zu erkennen.¹⁹⁰

Über verschiedene Formen der Verweigerung besteht eine Parallele zwischen Luigi und France. Er verweigert seinen Körper, sie ihre Gefühle anderen gegenüber. Er lässt sich auf keinen (zwischenmenschlichen) Handel ein, für sie beruht alles auf einer geschäftlichen Basis. Alles hat seinen Preis, auf den es reduziert werden kann. Nie gibt France sich ganz oder auf Dauer. Diese Form des Protestes kommt dem Widerstand gegen gesellschaftliche Strukturen und dem zwangsläufigen Teilhaben daran gleich. Beide wollen Kontrolle über ihr eigenes Verhalten und demjenigen ihres Umfeldes herstellen, welchem sie sich zeitgleich entziehen. Sie sind nicht bereit, Verantwortung oder Pflichten zu übernehmen. An ihren willkürlichen Prinzipien scheitern sie. So wie sich France in ihre Vorstellung verrennt, so versteift sich Luigi auf ein Bild, welches er von sich und seiner Umgebung hat. Beiden haftet der Staub der Vergangenheit an, quasi als Belastungsmaterial. So treten sie die Flucht vor ihrem Leben an. Erst die Begegnung der Protagonisten birgt das Moment der „Heilung“. Vorherige Verletzungen verlieren ihre Wirkung, erfahren eine Relativierung, die wiederum eine andere Sichtweise zulässt. Über den Eindruck, den der jeweils andere hinterlässt, beginnen beide Protagonisten ein neues Leben, indem sie sich wieder auf ihre Träume bzw. Wurzeln besinnen. In A VENDRE gibt wie in EN AVOIR (OU PAS) und LOVE ME das Wagnis der Zweisamkeit für die Protagonisten den Anstoß ihrem Leben eine ihren Wünschen angemessenere Richtung zu geben. Die Gefühle füreinander befreien sie aus einem inneren

¹⁸⁹ So wird z.B. Luigis Traurigkeit von der Passionsmusik im Off getragen (vgl. Sequenz 102). Diese Musik ist gleichsam bei Pierre, gedanklich bei seiner geflüchtete Braut verweilend, zu vernehmen (vgl. Sequenz 101).

¹⁹⁰ Vgl. Sequenz 103.

Gefängnis. So erlöst Alice in EN AVOIR (OU PAS) Bruno von seinen nachgetrauten Sehnsüchten und weckt in ihm neue, erreichbare Zukunftsziele.¹⁹¹ Im Ende des Films schlendern beide nebeneinander die Straße entlang. Bruno löst sich noch einmal von Alice, um sich an eine Passantin zu wenden. Alice blickt sich im Gehen nach dem Verbleib ihrer Begleitung um, die sie alsbald wieder einholt.¹⁹² Das letzte Bild präsentiert Alices zurückgewandtes, lächelndes Gesicht, während beide in ihrer gemeinsamen Bewegung nach vorne signalisieren, dass sie für das Erste zusammen bleiben und nach gemeinsamen Lösungen suchen wollen.¹⁹³

Auch in A VENDRE¹⁹⁴ bleibt offen, ob ein gemeinsamer Neuanfang für France und Luigi besteht. Die eigentliche Zusammenführung der Protagonisten ist nicht mehr Gegenstand der Handlung bzw. des letzten Bildes, das lediglich über eine Fernsprechanlage eine Verbindung zwischen ihnen herstellt. Schon zuvor wird deutlich, dass eine große Entfernung zwischen ihnen zu überbrücken ist, wenn in der Montage die Videosequenzen, die beide in ihrer neuen Umgebung zeigen, zusammengeführt werden. Hier ist Luigi alleine auf der Strandterrasse oder sein schweifender Blick auf mediterrane Häuser zu erkennen, dort France im belebten New York, im Gewirr der Passanten und Einkaufsmöglichkeiten. Der sie umgebende Alltag unterscheidet sich, aber die von ihnen empfundene Einsamkeit schafft ein Verbindungsglied. Sie neigen sich scheinbar am jeweiligen Ort über Blickrichtung und Körperhaltung einander zu, stellen so gleichermaßen für den anderen ein Pendant dar, nach dem sie sich in der Ferne sehnen.¹⁹⁵ In der letzten Einstellung ist France kaum mehr im Straßengewirr ausfindig zu machen. Durch Formen der Überblendung und Zeitlupe in Verbindung zu Spiegelungen und Lichtreflexen bleibt nur die Telefonstimme als halbwegs eindeutiges Mittel zur Identifizierung übrig, bevor die Handlung per Schwarzblende ihr Ende findet.

In LOVE ME wird über die letzten beiden Einstellungen (Sequenz 77) eine eben solche angeschnittene Situation dargestellt. Zwar haben die Protagonisten über den halben Erdball zueinander gefunden. Es bleibt jedoch unausgesprochen, ob der Seemann sein früheres Angebot lieber rückgängig machen würde in Anbetracht dieser plötzlichen „Heimsuchung“ durch die vor ihm stehende, sein Frühstück jäh unterbrechende Gabrielle. Diese möchte seinen Vorschlag bezüglich einer gemeinsamen Zukunft annehmen, sich auf ihn berufen. Der

¹⁹¹ Vgl. Sequenz 55, in der Bruno Alice erklärt, dass er körperlich nicht zum Profi-Fußballer geeignet ist.

¹⁹² Diese Begegnung erinnert an Brunos Versuche, in der Fußgängerzone Kontakte zu knüpfen, als er seine Einsamkeit nicht mehr auszuhalten glaubt. Dabei stieß er eher auf ablehnende Haltungen als auf Entgegenkommen bei den ausdrücklich aufgeforderten Frauen, die Gesellschaft leisten sollten (vgl. Sequenz 28).

¹⁹³ Ein *freeze frame* zeigt beide in Bewegung und entlässt hiermit den Betrachter aus dem Film. Vgl. Kapitel 4.3.

¹⁹⁴ Hier ist das Ende in seiner Struktur ähnlich angelegt wie in EN AVOIR (OU PAS). Auch dort wird beim Zuschauer die Hoffnung auf ein baldig einsetzendes, „nachfilmisches“ Happy-End geweckt.

Moment der Überraschung erfolgt auf mehreren Seiten¹⁹⁶: der Gabrielles, der des Seemannes und des Betrachters. Auch letzterer hat erst die Gewissheit, dass es sich tatsächlich um den gesuchten Mann handelt, nachdem sich dieser umgedreht hat und eine Verwechslung auszuschließen ist. Die Protagonisten sind angesichts ihrer Erschütterung und der sich einstellenden Wiedersehensfreude sprachlos. Der wohlbekannten Melodie¹⁹⁷, welche das Unvermögen zu sprechen auffängt, entnimmt man Worte der Liebe und der Unfähigkeit etwas anderes zu fühlen. Das selektive, eingeschränkte Sichtfeld in einer Situation, welche die Protagonisten gefühlsmäßig fordert, wird über den wechselnden Einsatz von Un-/Schärfe vermittelt. Gleichsam gerät das Umfeld, eine gekachelte Suppenküche, aus dem Blick.

In Massons Trilogie eröffnet Liebe mehr Möglichkeiten als alle zuvor vollbrachten Leistungen, so die versöhnlichen Filmausgänge, die aber keine sichere Lösung anbieten, sondern einen Ausblick auf Nachfolgendes freigeben. Die in den Raum gestellte Frage nach Zuneigung und Verbundenheit birgt das Bedürfnis nach Bestätigung und Beständigkeit. Am Bewusstsein füreinander muss gearbeitet werden, um die Bedeutung des Gegenüber für die eigene Person zu klären. Die „Schnelllebigkeit“ der Gefühle wirkt der Ehrlichkeit und Gültigkeit einer Antwort entgegen. Eine manifestierte Form des Liebesbeweises zeigt sich nicht.

2.4. Unterwegs mit Massons Protagonistinnen und Protagonisten

Die Darstellung des Unterwegsseins verleiht Massons Filmen den Charakter von Road-Movies¹⁹⁸ neben weiteren Verbindungen zu Genres wie der Sozialreportage (siehe Eingangssequenz von EN AVOIR (OU PAS)), der Dokumentation (vgl. Videosequenzen in A VENDRE) oder dem *Film Noir*¹⁹⁹, welche jeweils verschiedenen Realitätsebenen Ausdruck verleihen sollen. Dem Wunsch nach innerer Befreiung wird über die Ortsveränderung bzw. den Stadtwechsel nachgekommen, sei es über eine Fluchtbewegung wie in A VENDRE oder in Form von Phantasiereisen, welche in LOVE ME das Hier gegen ein Dort eintauschen.

¹⁹⁵ Vgl. Sequenz 104 sowie 109, die jeweils Luigi am Fenster mit Blick auf die Stadt Genua zeigen, und Sequenz 108, in der France am New Yorker Hafenspier zu sehen ist.

¹⁹⁶ Der Augenblick des Wiedersehens/–erkennens wird u.a. durch die Ausdehnung per Zeitlupe hervorgehoben.

¹⁹⁷ Es handelt sich um Presley's Song *Can't help falling in love (with you)* in einer langsameren, getragenen und somit pathetischeren Version, die über ein längeres Instrumentalintro eröffnet wird.

¹⁹⁸ Zu den Merkmalen des Road-Movies zählen u.a. der Aufbruch ins Unbekannte, Abenteuerlust und Freiheitswille, Glückssuche, Selbstfindung, die Flucht vor sich, anderen sowie vor gesellschaftlichen Zwängen. Siehe Henschel, Angelika: „Frauen unterwegs – Frauen in Bewegung?!“ In: Henschel, Angelika (Hg.): Schaulust. Frauen betrachten Frauenbilder im Film. Bad Segeberg, 1989, S. 85/86.

¹⁹⁹ Vgl. die Inszenierung von Licht und Schatten und die inhaltlichen Bezüge zum Kriminalfilm in A VENDRE.

Weibliche und männliche Protagonisten haben z.T. keinen festen Wohnsitz oder sie meiden den ihren, weil sie sich dort nicht wohl bzw. verloren fühlen wie z.B. Bruno in EN AVOIR (OU PAS). Auf ihn trifft mit seiner nordafrikanischen bzw. arabischen Herkunft weniger der gesellschaftliche *Widerspruch zwischen weitgehender kultureller Assimilation und geringer sozialer Integration* zu.²⁰⁰ Trotz Brunos sozialer Situation als Bauarbeiter und *Beur*²⁰¹, die zweifelsohne weitreichende kulturelle und psychische Folgen hat, begründet sich seine Form der Isolation in erster Linie auf seine Persönlichkeit. So suchen z.B. Massons Figuren jemanden, der ihnen beim Schlafen Gesellschaft leistet wie z.B. in A VENDRE. Frances Kollege interpretiert dies allerdings als sexuelles Angebot. In LOVE ME bittet Gabrielle mehrfach um Einlass in Lennox' Appartement. Sie möchte seine Gegenwart und alle für ihn wichtigen Rollen einnehmen, sich quasi unabhömmlich machen.²⁰²

Die Protagonisten in A VENDRE sowie LOVE ME ziehen umher, ohne im eigentlichen Sinne auf eine Wohnstatt, in welcher man sie z.B. erwartet, zu verweisen. Niemand sorgt sich um sie. Auf sich gestellt, bleibt lediglich der Rückzug auf die eigene Person, die Flucht nach vorne bzw. in sich selbst zurück. Sie reisen mit dem, was sie als Gepäck oder im Auto mit sich führen, wie Nichtsesshafte in Ermangelung eines Zuhause. Der Wille nach Verbesserung, die innere Zerrissenheit oder Unzufriedenheit treibt sie voran, in Gegenden und zu Einblicken, die ihnen fremd sind. Selbst wenn sich anfänglich keine Alternativen eröffnen, nehmen sie für sich diese Bewegungsfreiheit in Anspruch. Auf materielle Dinge und Annehmlichkeiten²⁰³ oder nahestehende Personen nehmen Massons Figuren keine Rücksicht. Für sich nehmen sie gleichermaßen nicht die Möglichkeit eines Rückhaltes in Anspruch:

„Im allgemeinen tun die Menschen das Gegenteil; sie passen ihr Leben an. Sie ertragen die schrecklichen Dinge. Sie überleben Brüche... Meine Personen wollen in einer anderen Dimension leben: Und damit stoßen sie ans Romantische. Auf ihre eigene Gefahr.“²⁰⁴

Diese Aussage Massons spricht für die Bezeichnung der Protagonisten als Vagabunden. Explizit gilt dies für A VENDRE, denn hinsichtlich der Vorstellung, die dem Begriff innewohnt, erscheint das Dasein der Figuren wie das des Fahrenden Volkes romantisch verklärt. Als Fremde sind sie in gewisser Weise immer Eindringliche, zumal sie, vor Ort angekommen, nicht finden können, was sie sich aus der Ferne ersehnt haben. Ihre Wünsche bleiben Utopie. In EN AVOIR (OU PAS) ist der Drang umherzuschweifen weitaus weniger

²⁰⁰ Dubet/Lapeyronnie: Im Aus der Vorstädte. Der Verfall der demokratischen Gesellschaft, S. 25.

²⁰¹ Siehe zur Herkunft des Begriffes ebd. S. 11.

²⁰² Vgl. Sequenz 58: Gabrielle zu Lennox: *I want to know everything. How you eat, how you sleep, how you work, how it is when you're alone.* Und weiter: *I'll be whoever you want. I'll go whoever you want. I'll do whatever you want. I can do anything they can.* Er daraufhin: *Can you? Undress.*

²⁰³ Siehe Kapitel 4.2.

²⁰⁴ Presseheft „ZU VERKAUFEN. Ein Film von Lætitia Masson“, Arthaus-Filmverleih, S.8.

ausgeprägt. Bruno z.B. fühlt sich im Araberviertel seiner Stadt verwurzelt. Alice wechselt nur einmal den Ort, um sich in Lyon eine neue Existenz fern der Familie aufzubauen.

Die Protagonisten treffen in Massons Filmen an kommunikativen Orten der Freizeitgestaltung, des Konsums, Vergnügens oder Lasters zusammen. Diese Stätten gleichen Zwischenräumen/-welten, da sie das herkömmliche Umfeld außer acht zu lassen oder zumindest ein Stück weit auszublenden scheinen. Der Kontext der Begegnung tritt somit hinter der individuellen Annäherung der Figuren zurück. Wenn die Protagonisten letztlich ins Gespräch kommen oder Intimitäten austauschen, ist die Umgebung wie von Menschen entleert, ihrer Geschäftigkeit sowie ihrer Zweckbestimmung enthoben.

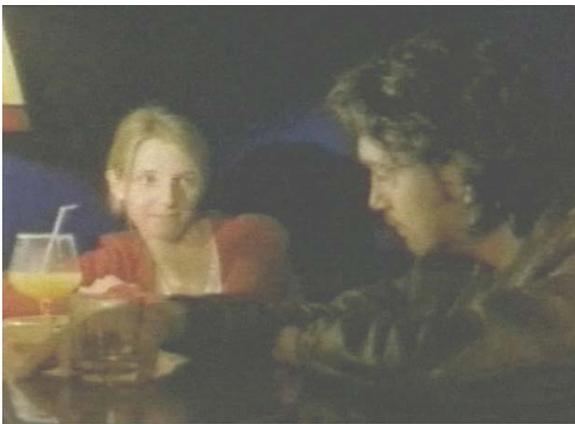


Abb. 6: EN AVOIR (OU PAS); S 40/E 148



Abb. 7: LOVE ME; S 19/E 94



Abb. 8: A VENDRE; S 99/E 353



Abb. 9: LOVE ME; S 50/E 231

So werden Alice und Bruno am Tresen der Hotelbar gezeigt. Der gewählte Kameraausschnitt lässt lediglich die beiden in ihrer Unterhaltung erkennen. Erst beim Weggang von Alice wird deutlich, dass andere Personen (z.B. Geschäftsleute) an Tischen um sie herum sitzen.²⁰⁵ In A VENDRE tauchen France und Luigi in einen menschenleeren, halbdunklen Untergrund, einer

²⁰⁵ Vgl. EN AVOIR (OU PAS), Sequenz 40.

Art Katakomben unter, um im Zeichen der Prostitution miteinander intim zu werden. Dort scheinen sie sich und ihren Trieben ausgeliefert zu sein.²⁰⁶ Gabrielle nähert sich ihrem Star Lennox in LOVE ME zu vorgerückter Stunde. Das Lokal ist bereits geleert. Die Protagonisten sind die letzten Gäste im „Blue Moon“: Auftakt zur Bekanntschaft.²⁰⁷ Später lernt sie den Seemann Jack kennen, als er für die Mittagspause kurz an Land geht. Direkt am Anlegeplatz spricht sie ihn an und löst Befremden bei der Mannschaft aus, die ihren Wunsch, das Containerschiff zu besichtigen, ablehnt. Szenisch bewegen sich in den Filmen Massons stets Männer und Frauen umeinander herum und mustern sich gegenseitig, um die eigene Chance beim anderen oder den Wert des anderen für die eigene Person zu ermessen. Sie liebäugeln unter Vorbehalt. So endet ein Teil der Begegnungen vorläufig in Enttäuschung.

2.4.1. Der Weggang als Leitidee

Die Tastbewegungen dieser Figuren gestalten sich von offensiv-aggressiv (z.B. Brunos Kontaktversuche²⁰⁸ oder Frances Geschäftsgebaren²⁰⁹) bis verhalten-sanftmütig (z.B. Alice als entgegenkommende Gesprächspartnerin²¹⁰ oder Luigis Zwiesprache bei seiner Ermittlung²¹¹) oder finden gänzlich im Verborgenen statt wie in LOVE ME, einer überwiegend in die Psyche Gabrielles verlagerten Handlung. Die Hauptfiguren zeichnen sich u.a. dadurch aus, dass sie biographische Brüche aufweisen, sowohl in Form von Einschnitten als auch von Umwegen, die sie auf sich nehmen, um bestimmte Lebensziele zu erreichen. Je nach Fassung und Temperament eifern bzw. jagen sie diesen in der Flucht nach vorn oder in sich zurück nach. Gezeigt werden Werdegänge, Neuanfänge, Fehlschläge und Schlussstriche der Protagonisten, mehr in Bezug auf das Innenleben als in biographischer Sicht.

So verlässt Alice in EN AVOIR (OU PAS), nachdem sie ihre Arbeit verloren hat, zunächst ihren Freund²¹² und kurz darauf die Region, um in Lyon ein neues Leben zu beginnen. Dort verharrt Bruno in seinem bisherigen Trott, seiner Verflorenen und dem Traum vom Profifußball nachsinnend. In A VENDRE bricht France in einer Nacht- und Nebelaktion von zu

²⁰⁶ Vgl. A VENDRE, Sequenz 99.

²⁰⁷ Vgl. LOVE ME, Sequenz 19.

²⁰⁸ Bruno spricht aus Einsamkeit Frauen in der Fußgängerzone an (vgl. EN AVOIR (OU PAS), Sequenz 28).

²⁰⁹ France verhandelt als Prostituierte auf nächtlicher Straße mit potentiellen Freiern (A VENDRE, Sequenz 99).

²¹⁰ Im Café lässt sich Alice vom Personalleiter einladen und bereitwillig auf eine Unterhaltung über ihre Zukunftsaussichten ein (vgl. EN AVOIR (OU PAS), Sequenz 18).

²¹¹ Luigi liegt im Halbdunkel auf dem Bett seiner Unterkunft, hält die „Fakten“ mit einem Aufnahmegerät mündlich fest (vgl. A VENDRE, Sequenz 11). Luigi macht sich beim Gang über die Felder Gedanken über seine Sexualität und reflektiert über mögliche Ähnlichkeiten zwischen France und Marie-Pierre (vgl. Sequenz 18).

²¹² Dieser Mann namens Denis tritt nie in Erscheinung, welches seiner Irrelevanz in Hinsicht auf Alices Zukunft entspricht. Er wird lediglich in Gesprächen erwähnt. Am Rande ist er auf einem Photo in der gemeinsamen Wohnung zu erkennen (vgl. Sequenz 10), welche kurz darauf von Alice fluchtartig geräumt wird.

Hause auf, nachdem sie sich um ihre Liebe verraten fühlt.²¹³ Die Landwirtstochter wandelt sich auf ihrer Städtetour zu einer Art *Femme Fatale*, die ihren Körper berechnend einzusetzen weiß, sexuelle Verhältnisse ökonomisiert.²¹⁴ Luigi setzt sich immer wieder schmerzlichen Situationen aus, welche die Vergangenheit samt gescheiterter Ehe Revue passieren lassen.²¹⁵ Der Auftrag des Freundes kommt als Ablenkung gerade recht, auch wenn er anfänglich mit seinem vereinheitlichenden Blick auf Frauen Parallelen zu ziehen versucht. In LOVE ME bricht Gabrielle psychisch und physisch zusammen. Sie durchläuft verschiedene Episoden aus ihrem Leben²¹⁶, um letztlich scheinbar geläutert daraus hervorzugehen und etwas Neues in Angriff zu nehmen. Lennox ist es inzwischen leid, dem Showgeschäft nachzukommen. Allen Hauptfiguren ist gemein, dass sie sich zeitgleich mit der von ihnen zurückgelegten Strecke auf dem inneren Weg zum Selbst befinden. Sie müssen sich erst ihrer Ängste, Hoffnungen, Zukunftsvorstellungen und Ansprüche bewusst werden, befinden sich in Veränderung. Insofern unterscheiden sie sich von den sie Umgebenden, welche in ihrer „Ausgangsposition“ und ihrem ursprünglichen Leben verbleiben wie z.B. die Eltern und Freundinnen der Protagonistinnen in EN AVOIR (OU PAS) oder A VENDRE. In LOVE ME ist die Idee des Weggangs gleichsam präsent. Das Überwinden äußerer Umstände verweist auch hier auf das Innenleben der Protagonisten²¹⁷. Ein Großteil dieser Wegstrecke ist ins Innere, in die Psyche der Figur verlegt, so dass dieser Film die bisher größte Verknüpfung zwischen äußerer und innerer Entwicklung im Rahmen der Trilogie herstellt. Dies gleicht einer sich stärker abzeichnenden Tendenz zur Verinnerlichung in Massons Filmen. Die Sicht der Regisseurin auf realitätsnahe Inszenierungen hat sich insofern relativiert, als dass sie den Realitätsgehalt von etwaigen Milieustudien oder Dokumentationen in Frage stellt. Als Medium stellt Film stets bestimmte Blickwinkel auf das, was als Wirklichkeit erachtet wird, dar. Für Masson ist somit das Blickfeld ihrer Protagonistin, welches auf vergangene Ereignisse und Begegnungen verweist sowie auf einst Empfundenes oder gegenwärtige Gefühle basiert, nicht als weniger (ir)real zu erachten als Gabrielles reale Alltagswelt, welche in ihrem Erscheinungsbild als gesellschaftliche Norm(-alität) fungiert:

„Et surtout je pense qu'il n'y a pas de réalité, que les choses n'existent que par notre subjectivité [...] Le cinéma n'est pas la réalité. Il est, pour moi, une „représentation du monde“ et pas une

²¹³ Pacard flirtet im Station mit Marie-Pierre. France versagt in Anbetracht dessen beim Rennen (Sequenz 17).

²¹⁴ France lässt sich, nicht ohne Hinweis auf ihren Preis, mit dem Bankangestellten sexuell ein. Er wirft sie daraufhin hinaus, kurze Zeit später holt er sie auf der Straße ein, um sie zur Rede zu stellen. Sie rechnet ihm vor, wie kostspielig ansonsten Aufwendungen und Geschenke für Frauen sind (vgl. Sequenz 37/38).

²¹⁵ Luigi fährt zum Wohnsitz seiner Ex-Frau. Er beobachtet sie mit ihrem neuen Partner und dem gemeinsamen Kind. Später sucht Luigi betrunken das Anwesen auf und verschafft sich Einlass (vgl. Sequenz 44 und 62).

²¹⁶ Die Ohnmachten trennen auf der Inhalts- und der Bildebene die einzelnen (Lebens-)Abschnitte voneinander.

²¹⁷ Vgl. Jean Luc Brunets Interview mit Masson, über: www.cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson.html (25.02.2000).

„présentation“. Tout est dans la manière de lire les choses, dans le choix des moyens, dans le regard [...] Il n’y a pas plus „sozial“, par exemple, que *La Vie est belle* de Capra; et pourtant, c’est une fantaisie, une fable [...] *Love me* m’ont dit que c’était un film sur le rêve, sur l’imaginaire [...] Mais pas seulement. C’est aussi un film où l’on parle de chômage, d’associations de soutien aux chômeurs ou aux alcooliques. C’est aussi un film qui parle de la réalité, qui parle de la société.“²¹⁸

Die subjektive Sicht der Protagonistin steht in LOVE ME im Vordergrund. Gegenüber allen weiteren Perspektiven ist der Blick bereits verstellt. Dies erklärt den z.T. seltsam anmutenden Filmverlauf, welcher sich nicht am Wahrscheinlichkeits- bzw. Wahrheitsgehalt einer außerfilmischen Realität messen lässt.²¹⁹ Die Ursache dieser Entfremdung von der Realität beruht von Seiten der Protagonistin auf einer nicht verarbeiteten, traumatisch erlebten bzw. empfundenen Kindheit im Waisenhaus, in dem sie ohne richtige Bezugsperson aufgewachsen ist. Dort abgegeben und zurückgelassen, bekommt Gabrielle Karten von einer Mutter, die sich nicht für ihr Kind zuständig fühlt und ebenso wie der Vater lediglich als dubiose Schattenfigur im Leben des Mädchens Gabrielle weiter existiert. Beide treten als solche später in Erscheinung, wenn ungewiss bleibt, inwiefern die von der Erwachsenen Gabrielle „wiedererkannten“, ausgezeichneten Personen letztlich mit ihnen identisch sind. Die vom mittlerweile mehr Väterlichkeit als Leidenschaft verkörpernden Sänger Lennox interpretierten Presley-Songs sind als Trostspender und Liebesbekundungen anzusehen, welche für die Protagonistin sowohl eine Glitzerwelt als auch einen Platz der Zugehörigkeit eröffnen, den sie selbst als Star an der Seite ihres in die Jahre gekommenen Idols einnehmen möchte.²²⁰

Das „äußere“ Weggehen wird bei Masson positiver beurteilt als „innerer“ Stillstand und das damit zusammenhängende ortsgebundene Daseinsfristen, wie es von den Familien, Freunden oder Arbeitgebern der Protagonisten praktiziert wird. Die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse müssen für das selbstverantwortlich handelnde Individuum nicht zwingend sein. Individueller Einfluss greift²²¹, sofern das Vertrauen in die eigene Person noch „Stimmrecht“ besitzt. In EN AVOIR (OU PAS) wird diesem noch Geltung eingeräumt, in A VENDRE erscheint es bereits durch Prinzipien ersetzt und in LOVE ME in ein Stimmengewirr verwandelt, das Züge einer schizophrenen bzw. multiplen Persönlichkeit trägt.

Betrifft die Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) noch neugierig um sich schauend über eine Rolltreppe ihr persönliches Neuland²²², so gelangt die schläfrige, unsicher gehende Protagonistin in LOVE ME gerade einmal auf einer vorgezeichneten Markierungslinie

²¹⁸ Zitiert nach einem Interview im *Studio Magazine*, März 2000, über: www.films.qc.ca/critiques (06.04.2001).

²¹⁹ Demgemäß ist die Regisseurin bei der Realisierung des Films vorgegangen: LOVE ME wurde nicht in der US-Stadt Memphis gedreht, sondern vollständig in Le Havre. Masson erachtete reale örtliche Gegebenheiten bei derlei „Grenzübergängen“ zwischen innerer und äußerer Welt als unerheblich.

²²⁰ Dies wird am deutlichsten im „gemeinsamen“ Auftritt und Duett LOVE ME TENDER (Sequenz 66).

²²¹ Vgl. Lexikon des internationalen Films, Filmjahr 1997, S. 149.

²²² Marianne Faithful’s Song She begleitet Alices Ankunft in Lyon (vgl. EN AVOIR (OU PAS), Sequenz 30).

entlang zum Checkpoint.²²³ Der Fußbreit an Stabilität wird im Laufe der Trilogie schmaler, zumal im dritten Film anhand der Kameraführung das Schwindelgefühl der Protagonistin auf den Betrachter übertragen wird. Als eigenständiges Individuum zu denken und zu handeln, ist die unterschwellige Botschaft Massons gegenüber dem Zuschauer, der sich in den ersten beiden Trilogiefilmen nicht melodramatisch in das Filmgeschehen einfühlen soll bzw. im dritten nicht einfühlen kann, da sich ihm das Geschehen entzieht.²²⁴

2.4.2. Im Wandel – Die Inszenierung von Lebenswegen in der Vergangenheit, im Jetzt ...

In Massons Trilogie bleiben Zukunft und Vergangenheit der dargestellten Charaktere im Unbestimmten bzw. findet kaum Eingang in den erzählerischen Verlauf.²²⁵ LOVE ME unterscheidet sich in dieser Hinsicht, da die Protagonistin versucht, Bezüge zwischen ihrem gegenwärtigen Leben und ihrer Kindheit in Verbindung zu ihren (erdachten) Eltern(-teilen) herzustellen. Träume einer vorangegangenen Generation werden thematisiert, wenn Gabrielle z.B. dem Presley-Interpreten aus der Zeit ihrer Mutter nachreist und in der Erscheinung einem nostalgischen Starbild gleicht. Die Verbundenheit zum rückwärtsgewandtem Starbild, welches mehr dem Zeitgeist der „Mutter“ entspricht, steht u.a. für Gabrielles fehlendes bzw. verdrängtes Bewusstsein, in der Gegenwart zu leben und diese zu akzeptieren. Alles andere als ein romantisches Verhältnis wird ihr jedoch zwischen Idol und Fan vor Augen geführt.

Die Erzählstruktur wird im Verlaufe der Trilogie komplizierter und verschachtelter, so dass es dem Betrachter nicht immer gelingt, eine chronologische Abfolge des Geschehens herzustellen. Handelte es sich in EN AVOIR (OU PAS) noch um zwei Handlungsstränge, deren Zusammenführung die Begegnung der Protagonisten darstellt, so werden bereits in A VENDRE die Haupt- und Nebenerzählungen über Vor- und Rückblenden verknüpft. In LOVE ME erscheint letztendlich das Zeit-Raum-Kontinuum vollends aufgehoben, so dass eine mögliche Zu- bzw. Einordnung lediglich in Ansätzen erfolgen kann. Als Orientierungshilfe hat die Regisseurin Auf- und Ablenden verwendet, deren Aufgabe u.a. darin besteht, zum Verständnis des Handlungs- und Beziehungsgeflechts beizutragen. Der Handlungszeitraum, der in den ersten beiden Trilogiefilmen maximal einige Jahre und

²²³ Gabrielle betritt die Staaten ohne sich ausweisen zu können, wird daraufhin festgenommen (vgl. Sequenz 6).

²²⁴ Somit gestaltet es sich schwierig, der Programmanweisung der Regisseurin zu folgen: *Si vous ne comprenez pas, c'est normal, si vous êtes perdus, c'est normal, laissez-vous aller, laissez-vous emporter. C'est émotion qui doit vous guider. On vous emmène dans la tête du personnage. D'accord dans sa tête c'est pas toujours très simple, ni très clair. Mais est-ce que ça l'est plus dans la vôtre? C'est le personnage que vous devez suivre. Pas l'histoire. L'histoire elle se constitue à la fin.* Zitiert nach www.pyramidefilms.com/loveme/histoire.asp (25.02.2000). Vgl. Programmheft zu LOVE ME vom Verleih Flach Pyramide International, S. 5.

minimal wenige Wochen zu umfassen vorgibt, lässt sich im dritten Teil auf mehrere Jahrzehnte schätzen und greift in den Dialogen noch wesentlich weiter in der Zeit zurück als die Biographie der Protagonistin. So fallen z.B. Äußerungen hinsichtlich Gabrielles „Eltern“ bzw. werden von den vermeintlichen Figuren bekundet. Vom Milieu beschreibenden Blick löst sich Masson in *LOVE ME* nahezu gänzlich. Dort verschiebt sich die Bildsprache, wird symbolisch aufgeladen und erfährt über psychoanalytische Deutungsmuster einen Zugang.

Gerade die Musik erhält Bedeutung, wenn ihre Texte über Gefühle, Hoffnungen, Träume und Sehnsüchte Auskunft geben.²²⁶ Der Filmtitel als solcher ist bereits ein Verweis auf den Presley-Song *Love me Tender*, welcher programmatisch die gesamte Handlung durchzieht und in weiteren Interpretationen²²⁷ von *Loving You*, *Can't Help Falling in Love*, *Teddy Bear* und *Heartbreak Hotel* eine thematische Fortsetzung erfährt. Hierbei handelt es sich u.a. um Versionen von Johnny Hallyday oder John Cale. Von der Protagonistin Gabrielle und ihrem Star Lennox alias Johnny Hallyday werden die Melodien sehr unterschiedlich empfunden (vgl. Hallyday's Interpretation). Die Presley-Balladen korrespondieren mit Gabrielles romantischer Verklärung von Liebesglück und Geborgenheit. Innerhalb ihrer Traumwelt gibt sie sich als autonomes, Einfluss nehmendes Subjekt in Richtung Selbstauflösung auf. Für den Star sind indes diese über Jahrzehnte abgesonderten Texte nichts als Hüllen, welche für ihn bereits jegliche Glaubwürdigkeit verloren haben. Lennox hat abseits vom Bühnendasein keine Bestätigung hierfür finden können. Lediglich mit müdem, wenig euphorischem Ausdruck kommt er der maßgeblichen Emotionalität seiner Interpretationen nach. Diese Desillusion entgeht allerdings dem Fan Gabrielle, deren Starbild keine Abnutzung- und Alterungsprozesse zulässt. Für sie gibt es nur eine Version ihres Stars und seiner Lieder, gegenüber anderen Wahrnehmungen verschließt sie sich. Den, der sich als Lennox bezeichnet, akzeptiert sie quasi als Abziehbild. Dies wird in der Liebkosung der Fotowand deutlich, deren Oberfläche sie bewahren bzw. konservieren möchte.²²⁸

In *A VENDRE* hat Masson einen äußeren Handlungsrahmen konstruiert, in welchen die eigentliche Geschichte eingebettet ist. Über den Detektiv Luigi Primo eröffnet sich für den

²²⁵ Einen Kontrast zu dieser Erzählstruktur stellt France Vergangenheit in *A VENDRE* dar, welche ausführlich in Form von Rückblenden geschildert wird, um die Zuspitzung von France „Werdegang“ nachzuvollziehen.

²²⁶ Die Funktion der Musik als Sprachrohr kommt derjenigen in Kaurismäkis Filmen gleich, in denen die Musik einen Einblick in die Gefühlswelt der zumeist stumm agierenden Figuren verschafft. Vgl. Kapitel 3.2 sowie 4.1.

²²⁷ So tauscht Hallyday z.B. die Power des Presley-Originals gegen eine weniger schwungvolle, gebrochen wirkende ein. Cale hingegen hat aus *Heartbreak-Hotel* eine eigenwillige, melancholische Version geschaffen.

²²⁸ Die Freundin versucht, Gabrielle von ihrem Traum abzubringen, indem sie Lennox' Starbild zerreißt (vgl. Sequenz 52). Gabrielle insistiert aber weiterhin darauf (vgl. Sequenz 69). Sie liebkost ihren überdimensional großen „Lennox“, schmiegt sich mit dem Körper an die Bildoberfläche, während Schwer-/Wehmut über John Cales *Heartbreak-Hotel* transportiert wird. Vgl. Kapitel 4.2. zum *American Dream* sowie Vollmer, Ulrike: *Love me. Weibliche Identität zwischen Traum und Wirklichkeit*, in: Martig, Charles/Karrer, Leo (Hg.): *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen (Film und Theologie Bd. 4)*, Marburg, 2003, S. 181 – 199.

Betrachter der Blick auf die Protagonistin France. Durch die Teilhabe an Luigis Beobachtungen²²⁹ begibt sich gleichfalls der Betrachter auf die Stufe des „Schnüfflers“. Anfänglich wird noch durch an den Tag gelegte Akribie der Eindruck sachlicher Distanz gegenüber der Privatermittlung hervorgerufen.²³⁰ Die Grenzen zwischen eigener Biographie und dem Fall der anderen (France) werden sich allmählich auflösen, um eine Geschichte zu ergeben. Diese Identitätsveränderung geht mit Formen der Symbiose einher, d.h. Wesenszüge des anderen werden in die eigene Persönlichkeit integriert, so dass sich diese nicht mehr unterscheiden lassen bzw. an deren Stelle treten. Vom Aufbau ähneln sich EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE, wenn sich aus parallelen Biographiefetzen ein gemeinsamer Lebensstrang zu entwickeln beginnt. Dieser läuft Gefahr, sich bald wieder aufzulösen. So wird z.B. Lennox am Ende von LOVE ME trotz seiner Nachreise zurückgelassen.

In A VENDRE verwendet Masson mit der Videokamera gefilmte Aufnahmen zum Betonung des Eindrucks von Authentizität und Lebendigkeit. Diese Sequenzen prägen den letzten Teil, eine Zeitspanne von mehr als 10 Minuten, in dem die Protagonisten nach ihrem Weggang aus Frankreich gezeigt werden. Eingeleitet wird dieser neue Lebensabschnitt jeweils durch Aufblenden, die verdeutlichen, dass es sich nur um einen Einblick handelt, welcher erst nach einiger Zeit dem Betrachter eröffnet wird.²³¹ Die Handkamera verleiht den Szenen etwas Ungeschliffenes/Ungefiltertes. Das auf diese Weise Dargestellte wirkt unmittelbarer als das Vorgegangene. So kann z.B. die Bildverwacklung als mediale Umsetzung der Erschütterung von Frances Lebenswelt gesehen werden: Eine Weltsicht gerät aus den Fugen. Es handelt sich nicht nur um die Inszenierung von Frances Versuch, in der Weltstadt New York Fuß zu fassen, in welcher ihre Träume und Zukunftsvorstellungen keinen Bestand haben²³², sondern auch um Luigis wieder aufgenommenes Dasein in seinem alten Umfeld. Bei beiden ist diese Phase des Neuanfangs durch Instabilität gekennzeichnet, welche anhand der Videotechnik nachvollzogen werden kann. Frances müder Blick und die sie umgebende Großstadtheftik werden zuteil. Der Eindruck wird durch die zahlreich vorhandenen Spiegelungen unterstützt.²³³ Von Luigi gibt es hingegen eher eintönige Bilder seiner Heimat, welcher er zwar durch seine Zeit in Frankreich entwachsen scheint, aber der er nie völlig

²²⁹ Dies wird u.a. als Second-Hand-Erlebnis, als Verlust des Unmittelbaren durch die Erzählstruktur bezeichnet. Vgl. Terhechte, Christoph: Beim nächsten Film wird alles anders. Zwischen Zynismus und Anpassung: Frankreichs neue Nouvelle vague steckt in der Krise, Berliner Zeitung, 06.06.1998, über: www.BerlinOnline.de (13.08.1999).

²³⁰ Vgl. Sequenz 11 und 15, in denen Luigi die Informationen festhält bzw. an seinen Auftraggeber weitergibt.

²³¹ Dies betrifft u.a. die Montage der Sequenzen 103; 104 und 105, deren Orts- und Zeitwechsel somit vage ist.

²³² Die neue Umgebung weckt bei der nunmehr mittellosen France eher „banale“ Bedürfnisse wie z.B. die Nahrungsbeschaffung. Vgl. Sequenz 105/106 sowie die Analyse in Kapitel 4.2.

²³³ Sowohl materielle Dinge als auch individuelle Personen werden über Reflexionen quasi in Form einer innerbildlichen Brechung dargestellt (vgl. Sequenz 105; 107 und 114).

fremd geworden sein dürfte. Luigi zieht sich zurück, bleibt für sich²³⁴, während France das Pulsieren und das Durcheinander der belebten Straßen New Yorks aufsucht, obwohl sie dort keinen Anschluss findet und eher in der Menge unterzugehen droht.²³⁵ Eine Änderung kommt erst in (Aus-)Sicht, als über die Tonebene die beiden Protagonisten zusammengeführt werden: France hat ein Hilfesignal in Form eines Telefonats über den Großen Teich ausgestoßen.

A VENDRE weist ebenso Einstellungen mit perfekter, unterkühlt wirkender Inszenierung auf. Die Kombination dieser Darstellung mit der zuvor angeführten nutzt die Regisseurin u.a., um verschiedene Realitätsebenen miteinander zu verknüpfen und um das unterschiedliche Wirklichkeitserleben der Protagonisten zu veranschaulichen. So steht die Lichtdramaturgie in A VENDRE mit ihren Rot- und Blaufiltern für die Verhältnisse der Figuren zueinander. Eine stimmungs- bzw. neigungsbedingte „Einfärbung“ der jeweiligen Begegnung soll hervorgerufen werden. Ebenfalls findet rötliches Licht in den Bar-Szenen von LOVE ME Eingang, um quasi auf eine (künstliche) Halb- bzw. Unterwelt hinzuweisen, in der sich vorzugsweise Lennox aufhält, um sich z.B. im Schutze des Halbdunkel zu betäuben.²³⁶ Masson arbeitet in bezug auf ihre Figuren und deren Intimleben mit filmischen Leerstellen:

„In einem Film müssen die Figuren ein Geheimnis haben. Es darf nicht alles ans Licht gezerrt und breitgeschlagen werden. Nicht zuletzt, weil das Publikum zu Überlegungen inspiriert werden soll, zum Vergleich mit eigenen Erfahrungen. Wenn keine Fragen offen bleiben, vorgefertigte Lösungen für alles und jedes geboten werden, funktioniert das nicht.“²³⁷

So werden Alice und Bruno in EN AVOIR (OU PAS) nur andeutungsweise gezeigt, als sie am Strand miteinander schlafen.²³⁸ A VENDRE weist zwar diesbezüglich direktere Bilder auf, welchen allerdings durch Effekte der Entfremdung eine andere Bedeutungsebene zugewiesen wird.²³⁹ In LOVE ME fehlen fast gänzlich intime Begegnungen zwischen den Protagonisten, da die Handlung mehr psychischer als physischer Gestalt/Natur ist.

²³⁴ Luigi weilt gedanklich bei France. In Genua beschäftigt ihn nur die Frage: *Will she call me?* (Sequenz 104).

²³⁵ Die bettelnde France ist erst über die fokussierende Schärfe als Individuum zu erkennen (vgl. Sequenz 112). Sequenz 114 zeigt France am Straßenrand im Lichtermeer der nächtlichen Metropole. Vgl. Kapitel 4.2. und 4.3.

²³⁶ Lennox ist z.B. nur zweimal am Tage zugegen: als er Gabrielle zum Frühstück einlädt und als er sie in die „neue Welt“ begleitet (vgl. Sequenz 67 und Sequenz 76).

²³⁷ Zitiert nach „Lætitia Masson. Liebe. Arbeit. Geld, Artikel der Filmzeitschrift ZOOM, 1999, über: www.zoom.ch/titel/masson.html (13.08.1999).

²³⁸ Siehe Sequenz 68.

²³⁹ Vgl. Eingangssequenz von A VENDRE und Sequenz 99.

2.5. Stets im Gepäck der Protagonistinnen und Protagonisten: Ihr Traum vom Glück

Die Glückssuche der Figuren Massons, sei es in Form von Geld, Liebe oder menschlichen Übereinkünften orientiert sich in den ersten beiden Trilogiefilmen eher an alltäglichen Maßstäben. Während EN AVOIR (OU PAS) noch wie aus dem Leben von „Durchschnittsmenschen“ gegriffen erscheint, welches sich mehr im gesellschaftlichem Mittelfeld als im Abseits abspielt²⁴⁰, dreht sich LOVE ME bereits um eine „Traumfabrik“, in welcher eine „billige“ Version des Hollywood-Glammers (re-)animiert werden soll.²⁴¹ Glück ist kein fest umrissener Gegenstand, sondern unterliegt einer persönlichen Definition, dem Anreichern/Ausfüllen mit eigenen Vorstellungen und ist somit ein allgemein erstrebenswertes Gut mit vielfältig individueller Ausprägung. In EN AVOIR (OU PAS) wie in LOVE ME handelt es sich um das Erreichen bzw. Aufrechterhalten eines künstlerisch-musikalischen Ziels oder um eine sportive Karriere wie in A VENDRE und EN AVOIR (OU PAS). Für die Wahrscheinlichkeit sind die jeweils unterschiedlichen Voraussetzungen ausschlaggebend.

Massons weibliche Protagonisten verleihen entschiedener als die männlichen ihren Bedürfnissen Ausdruck, nehmen andere Wünsche für sich in Anspruch. Sie scheuen sich weniger vor Veränderungen oder Alternativen, die gerade aufgrund ihrer Lebenssituation von großem Ausmaß sein können. Für Alice besitzt in EN AVOIR (OU PAS) die Arbeitsaufnahme einen hohen Stellenwert, für Bruno bedeutet es, einen Platz bzw. Menschen und somit Geborgenheit zu finden. Für France in A VENDRE hingegen ist es Bargeld, in das sie ihren Glauben und ihre Anhänglichkeit investieren möchte und für Luigi steht lange die Sehnsucht nach „seiner Familie“ im Vordergrund. Für Lennox in LOVE ME ist es gleichbedeutend mit dem Starolymp, dem Erhalt „seiner Jugend“, sei es auch nur über das entgegengebrachte Begehren weiblicher Fans. Gabrielle sieht sich am liebsten auf der Bühne an der Seite ihres Idols, das bereits einen Abgesang auf seinen Starruhm vollführt.²⁴²

Die Erwartungen und Bemühungen der Protagonisten reichen in ihrer Verzweiflung u.a. zum Glückskauf²⁴³ oder zum zurechtgerückten Bild einer Traumerfüllung. So lässt sich z.B. Gabrielle vor der Fotowand mit dem Schriftzug „Graceland“ ablichten. Absurderweise wird der Besucher auf dieser Fotomontage durch einen Zaun vom Anwesen getrennt.²⁴⁴ Alle Protagonisten haben eine Ahnung vom Glücklichsein, haben quasi schon eine Kostprobe

²⁴⁰ Bezeichnenderweise wird z.B. Bruno am Boden liegend eingeführt, nachdem er beim Fußballspiel gefoult worden ist. Als Spiel- und Spaßverderber verlässt er daraufhin das Feld (Sequenz 23).

²⁴¹ So sind z.B. die Touristen in Graceland aufzufassen, zwischen denen Gabrielle wandelt. (vgl. Sequenz 35)

²⁴² Lennox und Gabrielle singen im Duett LOVE ME TENDER. Das Ende, gesungen von Lennox, hält in ihrer einsetzenden Ohnmacht geisterhaft nach, begleitet sie beim anschließenden Erwachen (vgl. Sequenz 66/67).

²⁴³ So erhofft sich z.B. Bruno Zärtlichkeit und Nähe von einer Prostituierten (Sequenz 26). Vgl. Becker: Sommersprossig, TAZ, 16.01.1997, S. 17.

²⁴⁴ Vgl. Kapitel 4.2.

davon erhalten und bleiben vorerst zurück mit dem bloßen Verlangen nach mehr bzw. nach einer Wiederholung eines solchen Moments. Sie sind so gesehen Glücksritter. Zum Teil handelt es sich bei der treibenden Kraft um Liebe, welche kein Rettungsanker ist. Stabilität müssen die Protagonisten in erster Linie aus sich schöpfen. Die Protagonisten begehen z.B. in *A VENDRE* den „Fehler“, Gefühle in ihre „Arbeit“ einzubringen, können diese nicht von ihrer Privatsphäre trennen. Beide überschreiten Grenzen gegenüber sich und anderen, lassen sich auf für sie „schädliche“ Personen oder Situationen ein.²⁴⁵

Eine Gemeinsamkeit der Protagonisten Massons besteht u.a. in ihren Wunschträumen (z.B. der Karriere als Fußballer oder Sängerin) und der daraus resultierenden Frustration, welche u.a. in Passivität mündet. So schaut sich in *EN AVOIR (OU PAS)* z.B. Bruno, am Ende eines missratenen Tages, Fußballprofis im Fernsehen an. Er sitzt dabei sehr nahe vor dem Bildschirm, so dass das ihm präsentierte Bild, verstärkt über die Inszenierung (Zeitlupe, Un-/Schärfe und Ausschnitt), ein verzerrtes sein muss.²⁴⁶ Vor dem grellen Licht des Bildschirms erscheint Brunos Kopf gegenüber dem Halbdunkel des Raumes in Form eines Umrisses. Die Kamera folgt seinem Blick auf den flackernden Monitor, der schließlich die gesamte Bildfläche ausfüllt. Die Unterscheidbarkeit zwischen dem Fernsehbild mit seiner schlechteren Bildqualität und dem eigentlichen Filmbild Massons hebt sich immer mehr gegeneinander auf.²⁴⁷ Gleichmaßen tritt auch Brunos Silhouette in den Hintergrund. Als Individuum löst er sich ein Stück weit im Bildgeschehen auf. Mit großen Augen und der Faszination eines Kindes dem Spielverlauf folgend, träumt Bruno sich auf das Spielfeld, identifiziert sich mit den nationalen Fußballstars, welche wie er in der Mehrzahl nordafrikanischer Abstammung zu sein scheinen. Sein Körper bleibt ähnlich wie in *LOVE ME* derjenige Gabrielles, die im Fernsehsessel gedankenverloren und mechanisch ihren Joghurt löffelt, bewegungslos vor dem Gerät zurück.²⁴⁸ Vergleichbar mit der Melodie eines Pausenfüllers „plätschert“ die Musik aus dem Off dahin, Brunos Versenkung ins Fernsehbild kommentierend.

²⁴⁵ Siehe Sequenz 58, welche France bei ihrem letzten Zusammensein mit dem Dienstherrn zeigt. Dieser kündigt das Verhältnis auf, nachdem sie ihm bezüglich seiner Moralansichten die Stirn bietet. In Sequenz 63 versucht Luigi (polternd und nicht mehr Herr seiner Sinne) noch einmal im Haus seiner Ehemaligen Einfluss auszuüben.

²⁴⁶ Vgl. Sequenz 59.

²⁴⁷ Eine vergleichbare Inszenierung findet in Sequenz 54 statt. Dort wird der Besuch von Alice und Bruno im Lyoner Station gezeigt. Masson hat auch hier mittels Montage Fernschaufnahmen eines Fußballspiels, dessen Verlauf die Protagonisten von der Sitztribüne aus verfolgen, in den Film geschnitten, so dass zwei Ereignisse zusammengeführt werden, welche zeit- und räumlich nicht in Zusammenhang stehen.

²⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.2.4.1. Eine Lebenshaltung – mit dem Rücken zur Realität.



Abb. 10: EN AVOIR (OU PAS); S 59/E 248

Auch die Protagonistin Alice wirkt bisweilen traumverloren. Nur durch den zudringlichen Mann, der ihren selbstvergessenen Tanz als Aufforderung missversteht, wird sie z.B. in die Gegenwart „zurückgerufen“.²⁴⁹ Überhaupt stellt der Tanz bei Masson eine mögliche Annäherung an den Traum dar. So schweben z.B. in *A VENDRE* dem Protagonisten Luigi während seines Tanzes Bilder vom erotischen Zusammensein mit France vor Augen. Mit seiner Bewegung wird die Erinnerung bzw. Imagination in Zeitlupe gezeigt. Der Rhythmus der Technomusik mit ihrem Rauschen und Atemlauten entspricht mehr dem der sexuellen Begegnung als dem seines (die Vergangenheit einholenden) Tanzes. Die ihn umgebende Discobeleuchtung verweist auf die Begegnung der Protagonisten, die durch künstliches Licht und Kontraste bestimmt ist. Gerade zwischen dieser Eingangs- und der späteren Schlüsselsequenz des Aufeinandertreffens gibt es formal und inhaltlich analoge Komponenten.²⁵⁰ Die Prostituierte Mireille ersetzt zeitweilig die Gesuchte in Luigis Armen. Zwar ist France die Frau, um die seine Gedanken kreisen, aber Mireille ist diejenige, die momentan greifbar ist, die ihm körperliche Nähe gibt.

Diese Verbindung zwischen Traum und Tanz ist auch in *LOVE ME* bei der Protagonistin Gabrielle zu erkennen, wenn sie sich einen Auftritt nebst Publikum erträumt, bei dem die Musik aus einem (imaginären) Lautsprecher vor ihrem Wohnwagen am Strand ertönt.²⁵¹ Gabrielle agiert dabei vor der Kamera, geht auf diese zu und flirtet mit den sich scheinbar dahinter befindlichen Zuschauern. Erst gegen Ende der Darbietung wird über eine hinter der „Interpreting“ positionierte Kamera gezeigt, was sich vor „ihrer Bühne“ befindet: die Weite des Meeres und des Horizontes. Da sie völlig allein ist, macht es auch nichts, dass sie noch nicht fertig hergerichtet ist, ein Stilbruch zum perfekten Starimage. Im Anschluss verschwindet sie wieder im Wohnmobil, als handle es sich um einen Rückzug in ihre Stargarderobe. Aber

²⁴⁹ Siehe Sequenz 61.

²⁵⁰ Die Eingangssequenz nimmt in flüchtigen Einstellungen Bilder des letzten Filmdrittels vorweg (Sequenz 99).

anders als in den oben genannten und unter abgebildeten Filmbeispielen wirkt Gabrielle in dieser Eingangssequenz sehr konzentriert bzw. kontrolliert bei der Ausführung ihrer energischen Bewegungen, welche sie keineswegs in einen Sinnestaumel geraten lassen.

Im späteren Verlauf erscheint ihr im Tanzlokal ihre Mutter, deren Aussehen sie lediglich von einer Fotografie kennt. In Gedanken verloren, tritt bei ihr diese Halluzination an die Stelle des Tanzpartner, dem Gabrielle als Gesellschafterin zugetan ist. Dieser Mann gerät für sie vollends in Vergessenheit, während sie mit der für sie allein anwesenden Mutter tanzt. Dies wird dem Betrachter erst nach einer Weile bewusst, da die Mutter anfänglich nur über den Ton im Bild gegenwärtig ist. Später kommt sie aus dem Nichts mit einer raschen Kamerabewegung ins Bild und somit auf die Tanzfläche, die sie auf vergleichbare Weise wieder verlässt und sich gleichsam aus den Gedanken ihrer Tochter entfernt. Gabrielle spricht von ihrer Mutter als geisterhafte Erscheinung, als sie sich ihrer Freundin Gloria mitteilt.²⁵²



Abb. 11: EN AVOIR (OU PAS); S 62/E 260



Abb. 12: A VENDRE; S 1/E 8



Abb. 13: LOVE ME; S 66/E 338

²⁵¹ Vgl. Eingangssequenz, in der über eine Weißblende Gabrielles imaginäre Tanzeinlage eröffnet wird.

²⁵² Siehe Sequenz 43.

In der Fortführung solcher traumnahen oder auch traumatischer Erlebnisse finden in den Filmen Massons somnambulengleiche Begegnungen statt, in denen sich die Protagonisten dem Willen einer fremden Person anschließen, sei es ein älterer Personalleiter oder eine Prostituierte im Nachtclub. Diese Begegnungen stellen aufgrund nicht eingelöster Befriedigung oder Versprechen eher Sackgassen dar, führen die Protagonisten nicht weiter.²⁵³ Auffallend ist in Filmen wie *LOVE ME* und *A VENDRE*, dass Amerika als vermeintliches Traumland gehandhabt wird, in dem sich nach Vorstellung der Protagonisten Kindheits- und Jugendträume erfüllen sollen, dies aber nicht geschieht.²⁵⁴ Trotz aller Widerstände bzw. Misserfolge halten Massons Protagonistinnen an ihrer Vorstellung von Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten fest. Die Orte der Selbstverwirklichung scheinen jenseits des Atlantiks zu liegen. Kein Weg ist zu weit, keine Unannehmlichkeit zu groß. So macht sich France in *A VENDRE* mit dem Bewusstsein, geläutert und von allem entbunden zu sein, nach New York auf. Gabrielle hingegen gelangt in *LOVE ME* quasi ohne ihr Wissen und Zutun zur musikalischen Kultstadt Memphis.²⁵⁵ Es handelt sich um einen in die Jahre gekommenen, sehnsüchtigen Blick gen Amerika, in dem wie in einem Goldgräber-Mythos überkommene Freiheits- und Glücksvorstellungen mitschwingen, welche längst an Glaubwürdigkeit und Faszination eingebüßt haben. Gerade diese Figur Massons hängt einem von mütterlicher Seite eingegebenen Traum, den sie scheinbar ohne Reflexion übernommen hat, nach.

Die Protagonistin will in *A VENDRE* ihren (französischen) kulturellen Ursprung hinter sich lassen und folgt dem so genannten *American way of life*. Sie versucht nahezu mit allen Mitteln ihres Glückes Schmiedin zu sein, indem sie mit Hilfe von Geschäftigkeit, Aktionismus und Sportlichkeit über verschiedene Lebensbereiche Kontrolle auszuüben gedenkt. Auch auf die Liebe will France ihr Regelwerk angewendet wissen. Im Gegensatz zu Gabrielles konkretem Vorhaben in *LOVE ME*, ihren Star Lennox zu treffen²⁵⁶, bleibt in *A VENDRE* relativ unklar, was France in den USA bezwecken will. Amerika lässt sich als gelobtes Land bezeichnen, in welches sie sich schon seit geraumer Zeit hingeträumt hat: ein Aufbruch zu neuen Ufern sowie der Horizont einer vorläufigen Selbstausslegung als „self-made-woman“.²⁵⁷

Die Bilder, welche sich dem Betrachter präsentieren, sind allerdings entgegengesetzt: France als heruntergekommene Aussteigerin²⁵⁸ bzw. Gabrielle als Möchtegern-Star(-liebchen). Beide

²⁵³ Siehe *EN AVOIR* (OU PAS), Sequenz 19, 20 und 25.

²⁵⁴ Auf diesen sowie auf weitere Formen des *American Dream* bei Masson wird in Kapitel 4.2. eingegangen.

²⁵⁵ Vgl. *A VENDRE*, Sequenz 102 sowie *LOVE ME*, Sequenz 6.

²⁵⁶ Das Mädchen Gabrielle erzählt von Träumen, die sich ihr als Erwachsene erfüllen sollen (Sequenz 5 und 11).

²⁵⁷ France äußert z.B. gegenüber den Eltern, dass sie mit ihrem Freund in die USA ziehen will. Die Poster von US-Sportlern in ihrem Zimmer verweisen gleichsam auf einen frühen Traum, ein lang gehegtes Fernziel.

²⁵⁸ Dieses Bild wird dem Betrachter in den Videosequenzen der letzten 10 Minuten von *A VENDRE* vermittelt.

Lebensmodelle erweisen sich als unbrauchbar, taugen nicht zum Zurechtfinden der Protagonistinnen in der Realität, weder in A VENDRE noch in LOVE ME. So wie das Miteinander der Protagonisten einer Aktualisierung bedarf, so müssen auch Träume anders/neu ausgerichtet werden. Dennoch finden die Protagonistinnen in der Fremde namens Amerika Anschluss durch Hilfsangebote. So nimmt sich z.B. ein schwarzer Stricher Frances an, versorgt diese mit dem Nötigsten, damit sie wieder zu Kräften kommt. In LOVE ME ist es vielmehr die Protagonistin, welche für andere Figuren wie z.B. ihr mütterliches Alter Ego sorgt.²⁵⁹ Unterstützung erhält Gabrielle von ihrer Freundin Gloria, die Gabrielle an sich binden möchte, wobei sich die Art der Beziehung nicht eindeutig bestimmen lässt.²⁶⁰

Die neue Umgebung verändert das Bewusstsein für das eigene Dasein. Verhältnisse und Werte sind im Wandel begriffen, d.h., sie werden variiert; korrigiert, relativiert, differenziert, usw. In LOVE ME entspricht dies einer meditativen Reise anhand von Innenansichten, über welche die Protagonistin mit ihren Mädchenträumen konfrontiert wird. Lennox, desillusioniert, verschließt sich gegenüber dem Traum von Zweisamkeit. Aber unter der Oberfläche schimmert auch bei ihm die Sehnsucht nach Liebe und dem Gebrauchtsein durch.²⁶¹ Dies wird deutlich, nachdem Gabrielle sich endgültig von ihm abwendet und er versucht, seinen bisherigen Platz in ihrem Leben zu behaupten. In der Fluchtbewegung vor Gegenwart und Vergangenheit in Richtung ungewisse Zukunft finden beide teilweise zueinander, jedoch sind Verantwortung und Verpflichtung die Last, welche jede/r nur für sich übernehmen kann.²⁶² So lässt sich u.a. das an Bestürzung grenzende Gesicht des Seemannes am Ende von LOVE ME deuten, welcher sich vergegenwärtigen muss, dass die vor ihm Stehende zukünftig auf ihn zählen möchte. Damit ist er eine Bürgschaft eingegangen.

2.6. Zusammenfassend zur Trilogie Massons

Die Untersuchung inhaltlicher und formaler Kriterien zwischen den Filmen der Trilogie Massons zeigt, dass es sowohl zahlreiche Übereinstimmungen (vor allem auf inhaltlicher Ebene) gibt, als auch Abweichungen, welche gerade im Bereich der Inszenierung bestehen. Des Weiteren wird deutlich, dass die Regisseurin Masson im Laufe ihrer Trilogie eine andere

²⁵⁹ Gabrielle kauft der Namenlosen Sachen, nimmt sie mit, um sie in ihr Leben „einzuweisen“ (Sequenz 63/64).

²⁶⁰ Gloria versucht, die Freundin von Lennox abzubringen, indem sie das Starposter an der Wand zerreißt. Den Zusammenhalt bestärkend küsst Gloria Gabrielle wie bei ihrer ersten Begegnung (vgl. Sequenz 52).

²⁶¹ Diesem Bedürfnis kommt Lennox z.B. in seiner väterlichen Art gegenüber Gabrielle nach, wobei offen bleibt, inwiefern er tatsächlich dieser Rolle entspricht.

²⁶² Vgl. das Aufeinanderzugehen in EN AVOIR (OU PAS), das Überwindung in Form von Lebensmut kostet.

Gewichtung vorgenommen hat, welche die Inszenierung des psychischen Moments gegenüber dem konkret Darzustellenden hervorhebt. Insgesamt ist bei Masson eine stetige Abkehr von sozialkritischen Elementen, sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene, von sozialer Wirklichkeit, im Verlauf ihrer Trilogie zu beobachten. In Bezug auf das Dargestellte erscheinen die Verhältnisse in den Filmen Massons immer mehr „vertauscht“.²⁶³ Dies kommt scheinbar einem „Entzug des Schlüssels“ zum Verständnis gegenüber dem Betrachter gleich, welchem im Gegenzug dafür nunmehr Bilder einer Innenwelt präsentiert werden.

Ironische Dialogwendungen²⁶⁴ treten u.a. im Verlauf der Trilogie gegenüber einem anderen Grundtenor und anderen Ausdrucksmitteln zurück, z.B. denjenigen zur atmosphärischen Verstärkung von Stimmungen auf der Bild- und Tonebene. Masson setzt verstärkt Techniken der Verfremdung ein, wie Auf- und Abblenden in der Montage, besondere Formen der Lichtinszenierungen oder raffinierte Achsendrehungen in der Kameraführung. So wird u.a. die für den Betrachter undurchsichtiger werdende Wirklichkeit der Protagonisten konstruiert. Lætitia Massons Figuren beschreiten auf diese Weise den Weg des inneren Rückzugs. Das Leben der Figuren scheint mehr auf den Traum (vgl. Starkult in LOVE ME) als auf die Gegenwart ausgerichtet. Dem Anschein nach hat die Regisseurin das Problem der Identitätssuche von einem gesellschaftlichen zu einem psychologischen verlagert, so als habe die relativ schwer veränderbare soziale Realität zum Rückzug in die Innerlichkeit veranlasst. Kinobilder gleichen nun Traumbildern, die u.a. für die Zersplitterung der Figuren in Persönlichkeitsteile stehen. Als Fazit findet im dritten Trilogiefilm die Auseinandersetzung mit Lebens- und Weiblichkeitskonzepten mittels des Ansatzes der Psychoanalyse seine Übertragung(-sfläche). Diese Methode der Darstellung von Realität veranschaulicht insbesondere die Verknüpfung gesellschaftlicher und individueller Aspekte in einer Identität.

²⁶³ Vgl. die Umkehrung von Realität und Traum in LOVE ME. Diese Grenzauflösung ist u.a. in AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, USA/1999) zu erkennen. Der Zerstörung des Traums, bei Masson als Kompromiss beschränkt, folgt z.B. in MATRIX (Wachowski, USA/1999) der Blick auf die inakzeptable Lebenswirklichkeit.

²⁶⁴ Hierzu gehört u.a. das Anführen von Statistiken in einem persönlichen Augenblick wie Brunos ungestümem Annäherungsversuch auf der Herrentoilette (vgl. Sequenz 56).

3. Einordnung des Werkes der Regisseurin Masson in die Filmgeschichte und zeitgenössische Filmlandschaft:

3.1. Massons Verbindungslinien zur Nouvelle Vague der 50/60er Jahre:

Mit EN AVOIR (OU PAS) steht Masson in der Tradition der *Nouvelle Vague*. Im Sinne der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* gilt sie als *Autorensfilmerin*. Speziell zu Godard lassen sich Bezugspunkte erkennen. Die Bezüge zur (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* verlagern sich im Laufe der Trilogie Massons. Während sich ihr Debüt eindeutig dem sozialkritischen französischen Gegenwartskino zuordnen lässt, verweisen A VENDRE und LOVE ME in eine andere, reflexive Richtung.

3.1.1. Herstellung einer Verknüpfung: *Nouvelle Vague* - *Nouvelle Nouvelle Vague*

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die *Nouvelle Vague* der 50/60 Jahre zur *Nouvelle Nouvelle Vague*, einer Bewegung unter vergleichbaren Vorzeichen im Frankreich des ausgehenden 20. Jahrhunderts in Bezug zu setzen. Es handelt sich um einen der Bezugspunkte zu den Filmen Massons. Dieser erhält in seiner zeitlichen Bedeutung und Dimension am Ende des 20. Jahrhunderts an Gewicht und Aussagepotential, wenn zeitgenössische Bewegungen in gewisser Hinsicht an Arbeiten der *Nouvelle Vague* anzuknüpfen suchen bzw. mit diesen verglichen werden. So ist in Frankreich mehr als drei Jahrzehnte nach einer Initialzündung die Rede von

„den neuen, sozialkritischen Autorenfilmen der 90er Jahre, die wieder mit einer Strategie der bescheidenen Budgets ein zwar kleines, aber begeistertes Publikum gewinnen konnten. Scheinbar unbelastet von den [...] beschriebenen Strukturveränderungen ist in den letzten Jahren eine neue Generation von Regisseuren hervorgetreten, was sich zunächst, ähnlich wie beim Auftreten der *Nouvelle Vague*, in einer ungewöhnlich hohen Zahl von Erstlingswerken zeigte. Mit einem Schlag wurden 1991, 1992, und 1993 zwischen 35 und 40 Erstlingsfilme gedreht. – man stelle sich vor: in Deutschland wären die Hälfte aller Filme Erstlingswerke und das mehrere Jahre in Folge. Doch nicht allein diese hohe Zahl verwundert, sondern vor allem die Originalität und vergleichsweise hohe Qualität der Filme. [...] Diese, wenn auch bescheidenen, Erfolge deuten zwar nicht auf eine grundlegende Umwälzung des französischen Kinos hin, schaffen es aber, mit authentischen, sozialrealistischen Filmen ein kleines, aber interessiertes Publikum zu finden. Vielleicht liegt darin eine Chance auch des europäischen Kinos, trotz der strukturellen Nachteile seinen Platz zu verteidigen.“²⁶⁵

²⁶⁵ Weber, Thomas: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik. Das französische Kino der 80er und 90er Jahre, in: Türschmann, Jörg/Paatz, Annette (Hg.): Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000 (Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 2), Hamburg, 2001S. 283/284.

Laetitia Masson wird in den Medien²⁶⁶ als Teil dieser Bewegung, welche wie ihre „Vorgänger“ keinen festen Zusammenschluss von Filmemachern darstellt, bezeichnet. Es ist *ein Phänomen der Festivals: das junge französische Kino, die Nouvelle Vague oder French Touch, wie die „Cahiers du Cinéma“ die anhaltende Welle bemerkenswerter Regiedebüts getauft haben.*²⁶⁷ Einige Pressestimmen sollen hierzu nun „zu Wort“ kommen:

„Liebe & Prostitution, Arbeit und Arbeitslosigkeit, Traum und Realität – versöhnt? Laetitia Masson ist ein Kind der Nouvelle Vague, ähnlich wie Jean-Luc Godard seziert sie kinematographisch die Tauschgeschäfte im wahren und im Waren-Leben, doch bewahrt sie sich die Hoffnung, die Sentimentalität. [...] Nein, so intelligent wie die Filmemacher der Nouvelle Vague sei sie nicht, sie verfare auch eher emotional und intuitiv als rational. [...] Ist Love me der Versuch, die Nouvelle Vague und Godard insbesondere hinter sich zu lassen? „Godard? Leave him? I can’t leave him. I got him inside me“, entgegnet Masson und formuliert eine der schönsten Liebeserklärungen des Kinos.“²⁶⁸

Eine ähnliche Bezeugung lautet:

„Einen anspruchsvollen Rekurs betreibt Laetitia Massons en avoir (ou pas) – Haben (oder nicht), das macht schon die materialistische Aneignung des Hamlets-Zitats deutlich. In Godardscher Manier verbindet der Film Liebe, Arbeit und Kino, dialektisch bezieht er das Gegenteil mit ein: Hass & Arbeitslosigkeit.“²⁶⁹

Oder nach einer möglichen Identifikation, die unmittelbar „ins Herz“ des Autorenkinos trifft:

„Nahm ihr [...] erster Film En avoir (ou pas) („Haben oder nicht“) bis in die Titelgebung hinein noch das Projekt Godards „Liebe, Arbeit, Kino“ in dessen Film „Sauve qui peut (la vie)“ auf, so hat Masson mit A vendre Godards und ihre eigenen, neurotischen, aber stets vitalen Figuren, die das dialektische Verhältnis von Liebe und Arbeit, von Privatheit und Öffentlichkeit immer wieder neu befragten, stillgestellt, indem diese sich selbst globalisieren. Das Traum der Unmöglichkeit, Liebe auch nur zu denken, ist längst kollektive Konvention.“²⁷⁰

Eine Gegenposition unmittelbar anschließend:

„Laetitia Masson wird, weil sie von Liebes- und anderen Beziehungen erzählt, in denen das Geld eine Rolle spielt, gern mit dem jungen Jean-Luc Godard verglichen. Aber im Grunde hat ihr Kino viel mehr mit dem von Truffaut zu tun. Was für dessen frühe Filme der Schauspieler Jean-Pierre Léaud war, ist für Laetitia Masson die Schauspielerin Sandrine Kiberlain: ein Alter ego, eine Stellvertreterin im Bild.“²⁷¹

²⁶⁶ Vgl. z.B. o.A.: Laetitia Masson. Nouvelle Vague und Kino im großen Stil; Portrait mit Interviewauszügen in: epd Film 6/2000, S. 26 – 29; Terhechte, Christoph: Die falschen Franzosen, in: TIP-Film Jahrbuch. Daten, berichte, Kritiken, Nr. 12, August 1995 - Juli 1996 Berlin/Frankfurt a. M., S. 235 oder Hoheisel, Christian: Über die neue „Generation“ von Filmschaffenden und Schauspielern im französischen Film (Intro), unter: www.popspirit.de/snap/bild/cinema/html (17.04.01).

²⁶⁷ Zitiert nach dem Kürzel led: Haben (oder nicht), Blickpunkt Film, 3/97.

²⁶⁸ O.A.: Laetitia Masson. Nouvelle Vague und Kino im großen Stil; Portrait mit Interviewauszügen in: epd Film 6/2000, S. 27/28. Vgl. Oplustil, Karlheinz: Sie ziehen die Zuschauerblicke fast magisch an – Élodie, Sandrine, Virginie und andere weibliche Stars des neuen französischen Kinos, S. 22 (ebd.).

²⁶⁹ Rall, Veronika: Die Ellipsen des Lebens. Französische Filme von Frauen: „Niemand liebt mich“ und „Haben (oder nicht)“, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 12, 15.01.1997, S. 11.

²⁷⁰ Groß, Bernhard: Durch den Spiegel: Laetitia Massons Theorem „Zu verkaufen“, in: Freitag 31, 30.07.1999, unter: www.freitag.de/1999/31/99311401.htm (17.04.2001).

²⁷¹ Kilb, Andreas: Wer war Gabrielle Rose? Das Frauenleben ein Wunschtraum: Laetitia Massons Film „Love me“, in: FAZ, Nr. 53, 03.03.2001, Feuilleton, S.43. Den spielerischen Umgang mit Alter Egos zeigt u.a. LOVE ME in der Verknüpfung zwischen der Figur Lennox alias Johnny Hallyday bzw. Alain Delon.

Sowie nach einer (gänzlich) anderen Gewichtung:

„Mit „Love me“ hat der Shooting-Star eine sehr persönliche Trilogie abgeschlossen. In der Tradition von Agnès Varda („Vogelfrei“) porträtiert Masson Frauen auf der Suche nach ihrer Identität.“²⁷²

„Laetitia Masson hat sich den Altmeister des französischen Films [hier: Rohmer] als Vorbild genommen für ihren ersten langen Spielfilm. Sie erzählt eine Liebesgeschichte junger französischer Menschen und besetzt sie mit frischen Gesichtern, die sehr natürlich spielen.“²⁷³

„Wie die beiden einander zögerlich und misstrauisch näherkommen, das hat Masson mit jener Mischung aus zähem Realismus und gestelzter Künstlichkeit entwickelt, die auch Eric Rohmers Altersfilme so schwer bekömmlich macht.“²⁷⁴

Die Verbindungen sind zahllos. *Häufig werden wieder Liebesgeschichten erzählt, wie einst bei der Nouvelle Vague. Doch sie unterscheiden sich von ihr radikal durch ihre Inszenierung.*²⁷⁵ Laetitia Masson wird dem großen Pool der ausgerufenen *Nouvelle Nouvelle Vague* zugeordnet. Man vergleicht sie in ihrer Arbeit mit Godard oder stellt Parallelen zu anderen Regieführenden her.²⁷⁶ Innerhalb der Trilogie Massons müssen diese Bezüge insgesamt erheblich differenziert werden. So erscheint ein solcher Vergleich einmal zutreffend für ihr Debüt, dann wiederum ebenfalls oder ausschließlich für ihren zweiten Film *A VENDRE* (s.o.). Tatsache ist, dass Masson bei Rivette und Cédric Kahn²⁷⁷, um eine weitere Regiegeneration ins Spiel zu bringen, assistierte, bevor sie eigene Projekte aufgenommen hat. Die *Cahiers du Cinéma* verhalten sich zum Ausruf der *Nouvelle Nouvelle Vague* distanziert, die „Nachfolge“ erscheint nicht eindeutig, sondern bedarf einer eingehenden Untersuchung.²⁷⁸

„Après ceux de Noémie Lvovsky et de Judith Cahen, le premier long métrage de Laetitia Masson confirme la richesse de la jeune génération de réalisatrices – et l'impossibilité de la ranger sous une bannière dogmatique: échappant à la sinistrose ambiante, et à toute la complaisance qu'elle implique, l'auteur d'*En avoir (ou pas)* impose un regard résolument personnel sur la difficulté d'aimer dans une société en crise. Renouant à la fois avec une certaine mythologie d'avant-guerre et avec les archétypes du film noir, elle offre un dépassement de la chronique, une échappée vers le rêve et le romanesque qui viennent ouvrir une fenêtre dans le cinéma français, et y esquisser comme un nouveau „réalisme poétique“.“²⁷⁹

²⁷² O.A.: Laetitia Masson, unter: www.prisma-online.de/TV/person.html (10.04.2001). Geht es um die Faszination starker Frauenfiguren, dann führt Masson u.a. Claire Denis an. Vgl. Audé, Façoise/ Garbarz, Franck: Laetitia Masson. „On n'est pas neuf devant l'amour“, Entretien réalisé à Paris, 17.06.1998, in: Positif, septembre 1998, n° 451, L'Actualité, p. 32. Auf Denis gehe ich weiter unten im Text sowie in Kapitel 3.2. ein.

²⁷³ O.A.: Reden und lieben in Frankreich. Dem Großmeister Rohmer auf der Spur: Laetitia Massons Debüt „Haben (oder nicht)“ ist ein erfrischender französischer Beziehungsfilm, in: Südstadt Telegraph, Köln, 17.01.1997.

²⁷⁴ Zitiert nach dem Kürzel tkl: Spröde Liebe: „Haben (oder nicht)“. Eine altkluge Jugend, in: Stuttgarter Zeitung, Nr. 12, 16.01.1997.

²⁷⁵ Weber: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik, S. 284.

²⁷⁶ Vgl. Brüns, Henning: Feministisches mal schrill, mal still, Berliner Zeitung, 09.01.1997, Kulturreport, unter: www.berlinonline.de/wissen/berliner-zeitung/archiv/1997/0109/kultur/0026/index.html. (13.08.1999).

²⁷⁷ Vgl. Audé/Garbarz: Laetitia Masson. „On n'est pas neuf devant l'amour“, in: Positif, septembre 1998, n° 451, p. 27 – 32.

²⁷⁸ Vgl. Göttler, Fritz: Leben – oder nicht. „Kino Kino extra“ über den französischen Film der Gegenwart (Rezension), in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 14, 18.01.97, S. 17.

²⁷⁹ O.A.: Laetitia Masson, Intro zum Artikel und Interview zur Regisseurin, in: Positif, janvier 1996, n° 419, L'Actualité, S. 21.

So lautet es ähnlich „zurückhaltend“, aber diffiziler in *Positif* beim Versuch der Einordnung filmischer Traditionen. Die individuelle Vielgestaltigkeit dieser jungen „Regiestaffel“ bewegt sich scheinbar in der Tradition der *Nouvelle Vague*. Ob diese Zuordnung überhaupt oder anteilig gerechtfertigt erscheint, ob Masson einen Kompromiss zwischen den Ansprüchen und Filmen der *Nouvelle Vague* in Form von z.T. eingelösten „Zugeständnissen“ eingegangen ist, soll im anschließenden Text erläutert werden. Sinn und viel versprechenden Vergleichsmöglichkeiten wie z.B. zu Godard oder Varda sowie zu den mit ihnen in einer cineastischen Verbindungslinie stehenden Regisseuren Reichenbach oder Cassavetes wird innerhalb dieses Kapitels Raum zur Entfaltung gegeben werden.

3.1.1.2. Versuch einer Einkreisung: Cineastische Wellen(bewegungen)

Den Auswirkungen der *Nouvelle Vague* wird in diesem Text Rechnung getragen und versuchsweise auf gegenwärtige gesellschaftliche Vorgaben und Filmkonzepte von zeitgenössischen Regisseuren übertragen. Gleichmaßen erhält der Begriff des *Autorenfilms* im Kontext der *Nouvelle Vague* Bedeutung oder vielmehr Beachtung.²⁸⁰ Mit der *Nouvelle Vague* sind, trotz aller Vorsicht bei der Verwendung des Begriffs, bestimmte Strukturen des Ausdrucks, der Organisation bzw. Orientierung fest verbunden. Vor allen Dingen soll die nachstehend angemerkte „Übertragungs-“ und Verständnislücke bezüglich der demonstrativen „Großankündigung“ namens *Nouvelle Nouvelle Vague* ein Stück weit geschlossen werden, wenn es z.B. folgendermaßen in Ermangelung lautet:

„Wenn es nun eine neue Aufmerksamkeit gegenüber dem „französischen Film“ gibt, so ist dies in seinem Heimatland also vor allem deswegen ein Phänomen, weil diese Aufmerksamkeit sich nicht auf die Cinéasten-Szene und ihre Organe beschränkt, sondern weil „unabhängiges Kino“ – und dies meint der Begriff „Autorenfilm“ – dem Mainstream Paroli bietet, weil David neben Goliath um Einlass in die Säle bietet, weil Filme von Debütanten oder Zweitlingswerke eine gewisse Chance haben, Gesprächsthema zu werden. Nicht nur von Deutschland aus nimmt sich dies alles wie eine wahrhaft wunderbare Renaissance aus, auch in Frankreich hat mancher schon das Unwort „Nouvelle nouvelle vague“ ausgesprochen, und nur die Chronistenpflicht gebietet, es nochmals weiterzugeben – allerdings illustriert der Begriff auch den Umstand, dass die französische Filmkritik ein wenig verlegen ist, wenn es gilt, künstlerische Verwandtschaften der verschiedenen Werke auszumachen.“²⁸¹

Trotz Parallelen handelt es sich nicht einfach um ein Revival, da ein neuerliches Erscheinen nicht das Gleiche bedeutet, sondern an einer anderen historischen Stelle eine andere Aussage und Wirkung erhält. Diese Dimensionen sollen herausgestellt und diskutiert werden. Zum besseren Verständnis werden Grundgedanken, keine schablonenhafte Merkmalsübersicht, der

²⁸⁰ Die mit beiden Begriffen einhergehenden, zahlreichen Konnotationen mögen die partielle Konzentration von Anführungsstrichen rechtfertigen.

²⁸¹ Hoheisel: Über die neue „Generation“, unter: www.popsprit.de/snap/bild/cinema/html (17.04.2001).

Nouvelle Vague gegeben. Eine vereinheitlichende Sichtweise ist unangebracht, wie auf verschiedenen Ebenen ersichtlich wird.

Besonders markante Filme sollen als datierte Eckpunkte und inhaltliche Aufhänger gelten. Zur Veranschaulichung einzelner Standpunkte und verschiedener Sachverhalte sowie als differenzierter Blick auf das Zeitgeschehen sollen sie, an adäquater Stelle eingefügt, beitragen. Die Beispiele sind gleichermaßen persönliches, d.h. in Bezug auf eine konkrete Künstlerperson, historisches bzw. zeitgenössisches Dokument. Im Text wird keine chronologische Ordnung vorgesehen oder befolgt. Die filmischen Einschübe korrespondieren mit der Inhaltsebene, die ebenfalls nicht unmittelbar in eine zeitliche Abfolge zu bringen ist. Bei der vorgenommenen Auswahl, mehr kann es nicht sein, wird der thematische Schwerpunkt deutlich: der französische Film Bezug nehmend auf die Regisseurin Masson sowie daran anschließende (außer)europäische Beispiele. Es handelt sich um Filme, die auf formaler oder/und inhaltlicher Ebene bereits Schlüsselmerkmale und „Tatbestände“ hinsichtlich des zu untersuchenden Kontext darstellen.

Umfassend über die *Nouvelle Vague* zu berichten, kann und soll in dieser Arbeit nicht geleistet werden. Diesbezüglich sind bereits zahlreiche Untersuchungen erstellt worden, welche z.B. in Form von Zitaten, deren Aussagekraft nahezu ungebrochen erscheint, in den Text einfließen. Es geht vielmehr um das Aufzeigen von richtungsweisenden Eckpfeilern. Vom Untersuchungszentrum ausgehend werden bestimmte Bereiche hervorgehoben. Dies geschieht z.B., wenn der Fokus auf Godards *LE MEPRIS* (F/I, 1963) oder Vardas *SANS TOIT NI LOI* (F/1985) gerichtet wird. Filmbeispiele wie Truffauts *LES 400 COUPS* (F/1958), Godards *A BOUT DU SOUFFLE* (F/1959, Exposé Truffaut), *NOUVELLE VAGUE* (CH/F, 1990) sowie weitere Filme Godards sollen zur Veranschaulichung eines größeren Sachverhaltes, sei es auf inhaltlicher oder formaler Ebene, dienen. In ihrer Stellvertreterposition, die ihnen in diesem Text eingeräumt wird, sollen sie einen Einblick in das Filmgeschehen um sowie innerhalb der *Nouvelle Vague* ermöglichen.

Aufgrund der Komplexität widmet sich dieses Kapitel in erster Linie den 50/60er Jahren, während sich Kapitel 3.2. vom Schwerpunkt her mit den 80/90er Jahren des ausgehenden 20. Jahrhunderts sowie dem Übergang ins 21. Jahrhundert beschäftigt. Die in Kapitel 3.1. angeführten spezifischen Filmrichtungen zeigen u.a. Verbindungslinien zur zeitgenössischen Kinolandschaft auf. Den Tendenzen des französischen und britischen Kinos wird in Kapitel 3.2. Beachtung zuteil. Beide Kapitel bilden so gesehen eine Einheit. Gegen Ende des Kapitels 3.1. werden bereits andere inhaltliche Akzente gesetzt, um eine Überleitung zwischen beiden (Teil-)Kapiteln herzustellen. Neben einem gewissen Überblick soll auch in Kapitel 3.2., mit

einem an bereits erläuterten Gesichtspunkten orientiertem Fokus, ein Einblick in richtungsweisende Filmbeiträge gegeben werden. Ein Ausblick in Anbetracht zukünftiger Erwartungen an das Filmgeschehen wird nach Möglichkeit in den Text einfließen.

3.1.2. (Historische) Dimensionen der *Nouvelle Vague* und ihrer Namensgebung

Parallel zu einer sich turnusmäßig abzeichnenden Orientierung am Sozialen²⁸² zeigten sich einzelne, unterschiedliche Kinobewegungen, welche an der jeweiligen gesellschaftlichen Situation Anstoß zu nehmen gedachten. Es handelt sich dabei keineswegs allein um die Darstellung so genannter Randgruppen mit ihrer Erfahrung bezüglich mangelnder Zukunfts- und Lebensperspektiven.²⁸³ Diese machen nur einen bestimmten Anteil der Filme aus. Die jeweils relevante soziale Situation ist für diese cineastischen Gruppierungen nicht identisch gewesen. Dies erklärt u.a. die Ausprägung verschiedener Stilrichtungen, Spielarten und Zeitpunkte im europäischen Raum²⁸⁴, welcher zur Betrachtung herangezogen werden muss.²⁸⁵ Keine dieser Filmbewegungen hat völlig deckungsgleiche Parameter aufzuweisen. Sie beanspruchten für sich, trotz einer gewissen Anzahl gemeinsamer Merkmale²⁸⁶, eigene Konzepte, um (Rück-)Bezug zu nehmen. Das Erweitern oder vielmehr Schaffen eines persönlichen Freiraums sowie der Wunsch nach politischem Einfluss bilden Aspekte der sich formatierenden europäischen Kinobewegungen. Vor allen Dingen geben/gaben Arbeits- und Sozialpolitik sowie daraus resultierende Ungleichheit Anlässe, welche innerhalb einer Gesellschaft seismographisch ins Filmgeschehen geflossen sind bzw. einfließen. Dabei war/ist es einerlei, ob diese über- oder lediglich regional zu registrieren waren/sind.²⁸⁷ Zu verschiedenen Zeitpunkten, d.h. zeitlich versetzt sind ähnliche Bewegungsformen, Entwicklungen und Veränderungen innerhalb Europas zu erkennen (gewesen). Hierzu lassen sich z.B. der *Neorealismus*²⁸⁸ im Italien der 40/50er Jahre, der neue soziale Dimensionen eröffnete und u.a. in seinem Authentizitätsanspruch als ein unmittelbarer Vorläufer zur

²⁸² Zum *Kino des Sozialen* siehe Kapitel 3.2. Vgl. Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 16), Marburg, 2000.

²⁸³ Vgl. z.B. Danny Boyles TRAINSPOTTING (GB/1995) mit seiner Handlung im strukturschwachen Edinburgh sowie im Umkreis der Drogenszene.

²⁸⁴ Siehe Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films, (nach 1960), S. 447.

²⁸⁵ In den USA bildete sich z.B. als Opposition zum Hollywood-Mainstream die so genannte *Newyorker Schule* aus. Die Anhänger dieser Richtung, die *beatniks*, bezogen in Anlehnung an europäische Tendenzen ihr Handwerk/Wissen aus Filmclubs. In der Sowjetunion der 50/60er hieß die Gegenbewegung *stiljagi*. Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 447 sowie Paech, Joachim: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague: Sie küßten und sie schlugen ihn. Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 13.

²⁸⁶ Zum filmischen Realismus sowie zu Gegenbildern in Europa vgl. Rahayel, Oliver: Kollektiver Eskapismus? Warum sich der deutsche Filme mit der Wirklichkeit so schwer tut, in: film-dienst, 03/01, Jhrg. 54, S. 6 – 9.

²⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

²⁸⁸ Siehe Debreczen, François: Ursprung und Entwicklung des Neo-Realismus, in: Siebermann, Alphons (Hrsg.): Mediensoziologie. Bd. 1: Film, Düsseldorf/Wien, 1. Aufl., 1973, S. 34 – 51.

Nouvelle Vague zu erachten ist, oder das britische *Free Cinema*²⁸⁹ der 50/60 Jahre, das so genannte *Kino der zornigen jungen Männer*²⁹⁰ zählen. Nicht zwingend musste mit sich neu herausbildenden Bewegungen ein Traditionsbruch einher gehen.²⁹¹ Die *Nouvelle Vague* richtete sich explizit gegen das so genannte „väterliche“ Kino, agierte als Opposition zur etablierten Filmlandschaft, zur *künstlerischen Stagnation des „traditionellen“ Films*²⁹². Hieran beabsichtigte sie nicht anzuknüpfen, obwohl sie sich nicht gänzlich davon freimachen konnte, wie die Verlaufsgeschichte der *Nouvelle Vague* und ihrer Anhänger verdeutlicht(e).²⁹³ Insbesondere Truffauts *Une certaine Tendance du cinéma française (Cahiers du Cinéma, Nr. 31, Januar 1954)* gilt als kritischer Vorgriff auf kommende Einschnitte und Veränderungen.²⁹⁴ Das Kino sollte mit dem zu registrierenden gesellschaftlichen Wandel Schritt halten, d.h. Veränderungen aufzeigen bzw. innovativ aufgreifen. Analog zu diesen Auffassungen behaupten die „Cahiers“ und „Cinéthique“, dass ein Film, der vorgäbe, die Realität abzubilden, der sich der Identifikationsmechanismen des traditionellen Kinos bediene, auch keine fortschrittliche Wirkung haben könne.²⁹⁵ Insofern erschien ein Bruch mit der perfektionierten standardisierten Inszenierung des so genannten *cinéma du qualité*, dem auf Formeln reduzierten Kinos der vorangegangenen Generation²⁹⁶, unvermeidlich. Die Künstlerhandschrift sollte gegenüber der tradierten Stilvorgabe bevorzugt werden. Diese hatte bisher kaum den Einfluss des zumeist nur ausführenden Regisseurs zugelassen, welcher mit der technischen Realisierung betraut wurde.²⁹⁷ Im Zeichen der *Nouvelle Vague* traten

²⁸⁹ Vgl. Gregor, Ulrich: Geschichte des Films ab 1960. Bd. 3, Frankreich, Italien, BRD, übriges Westeuropa, Reinbek bei Hamburg, 1983, S. 182 – 186. Vgl. Wagner, Jan: Wim Wenders' BIS ANS ENDE DER WELT – Ein Autorenfilm in der Postmoderne?, unveröffentl. Magisterarbeit, Universität Oldenburg, 2000, S. 15 – 18 zum Vorbild „Nouvelle Vague“ sowie zu generellen Unterschieden.

²⁹⁰ Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 461 und Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague: Sie küßten und sie schlugen ihn, S. 373. Der Begriff ist dem Theater- und Literaturbereich entnommen.

²⁹¹ Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 447.

²⁹² Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 448.

²⁹³ Siehe z.B. Reichow: Film in Frankreich, Berlin, 1983, S.38/39.

²⁹⁴ Ebd., S. 33 sowie S. 55. Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague, S. 375/376. Als Negativbeispiele können u.a. Regisseure wie Autant-Lara, Allégret, Delannoy, Carné, Cayatte und Clément gelten, die noch in den 60ern zahlreiche Filme produzierten, aber keinen Einfluß auf ästhetische Entwicklungen nahmen. Siehe Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 15. Positiv besetzt sind hingegen Bresson, Melville und Clouzot, welche größtenteils ihren cineastischen Weg gingen, ohne auf andere Filmbewegungen Einfluss oder Rücksicht zu nehmen. Vgl. Gerhold, Hans: Die Nouvelle Vague: Außer Atem, in: ders: Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm. Eine Sozialgeschichte, Frankfurt a. M., 1989, S. 132 und Truffaut: Die Filme meines Lebens, S. 21. Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films 1940 – 1960, Bd. 2, München 1973, S. 449.

²⁹⁵ Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 48. Andererseits gab es ebenso politische Filmgruppen, die im Gegensatz zur *Dsiga Wertow*-Gruppe und Godard speziell auf konventionelle Dramaturgie und Effekte zurückgegriffen haben. Auf diese Weise sollte das entsprechende Publikum erreicht, die erwünschte politische Aussage getroffen und nachhaltig emotionale Wirkung hervorgerufen werden. (ebd. S. 49)

²⁹⁶ Siehe Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 15 sowie Gregor/Patalas: Geschichte des Films 1940 – 1960.

²⁹⁷ Vgl. Gregor: Geschichte des Films nach 1960, S. 20. Truffaut formulierte 1957 den Leitsatz der *Nouvelle Vague* in den *Cahiers du Cinéma* (Nr. 135. Paris, Sept. 1962, S. 46). Siehe Gier, Petra: Die Entwicklung der „Nouvelle Vague“. Eine filmhistorische Untersuchung mit einer Analyse von Francois Truffauts „Sie küßten und sie schlugen ihn“ (1959), unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1986, S. 23.

Erlebnisse und Erfahrungen aus dem Leben des Regisseurs in den Vordergrund. Der Film sollte seine Perspektive darstellen, um nicht als an scheinbar objektiven Standards orientierte Illusion vom filmschaffenden Subjekt und seiner Realitätsauffassung abgelöst zu sein.²⁹⁸

Unter diesem Aspekt kam es zur Verschmelzung zwischen Werk und Autor/Regisseur, wie z.B. die *Antoine-Doinel-Reihe* veranschaulicht.²⁹⁹

Neben dem Wunsch, sich vom herkömmlichen *Kino der großen Gefühle*³⁰⁰ abzugrenzen, sollten Filme nunmehr als offen angelegte Konzepte, nicht als vorgefertigte Konstrukte, welche es auf Zelluloid zu bannen galt, verstanden werden.³⁰¹ Improvisation und Mobilität setzten sich bei der Regie der Nachkriegsgeneration durch. Eine veränderte Filmästhetik (z.B. Handkamera, Jump-cuts) sowie ein erweitertes Genreverständnis wurde favorisiert. Gegenwarts-/Aktualitätsbezug und politische Themen waren explizit erwünscht. Überschaubare Zeiteinheiten/-spannen neben einem in Frankreich befindlichen Schauplatz sowie ein begrenztes Terrain, welches sich auf den Privat- oder Familienbereich beschränkt, hielten Einzug ins Kino. Als Vorgriff auf die 68er Studentenbewegung/-revolte, wurden *alle vom kommerziellen traditionellen Kino sanktionierten Werte in Frage gestellt, um Klischees und Tabus zu zerstören: das heißt Rehabilitierung der Sexualität und der freien Liebe*.³⁰²

Die *Nouvelle Vague* wies in ihrer Methode und ihren Ergebnissen, trotz vieler Übereinstimmungen zum *Neorealismus*, der sich gleichermaßen gegen die Wiederaufnahme überkommener Vorstellung wehrte und an ein Klassenbewusstsein appellierte, eine andere thematische und ästhetische Gewichtung auf.³⁰³ Beide Richtungen vertraten den programmatischen Anspruch, realistische Bezugsrahmen für ihre Figuren herzustellen, sich mit der eigenen Kultur und Moral auseinanderzusetzen, damit sich u.a. der Betrachter mit dem Dargestellten identifizieren konnte.³⁰⁴ In ihrer jeweiligen Konzeption hatten alle diese Bewegungen vergleichbare Schwierigkeiten in der Umsetzung und Publikumspräsentation.

Die seit Anbeginn vorhandene konzeptuelle Abgrenzung des französischen Films sowohl zum amerikanischen als auch zum italienischen Film, ungeachtet der Anlehnung an Formen des

²⁹⁸ Vgl. Monaco, James: *Film verstehen*, Hamburg, 1980, S. 365 ff. Gregor/Patalas: *Geschichte des Films*, S. 450.

²⁹⁹ Truffaut war als Jugendlicher im Erziehungsheim gewesen, bevor sich Bazin seiner in annahm Vgl. Prinzler, Hans Helmut: *Daten*, in: François Truffaut, *Reihe Film 1*, München/Wien, 1977.

³⁰⁰ Vgl. Truffaut: *Die Filme meines Lebens*, S. 251.

³⁰¹ Vgl. Gerhold: *Die Nouvelle Vague: Außer Atem*, S. 133.

³⁰² Reichow: *Film in Frankreich*, S. 40. Gregor/Patalas führen als Beispiel Malles *LES AMANTS* (F, 1958) an. Vgl. Gregor/Patalas: *Geschichte des Films 1940 – 1960*, S. 448/449; Gerhold, Hans: *Die Nouvelle Vague: Außer Atem*, S. 132 sowie Truffaut: *Die Filme meines Lebens*, S. 241/242.

³⁰³ Vgl. Paech: *Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague*, S. 378.

³⁰⁴ Siehe Debreczen: *Ursprung und Entwicklung des Neo-Realismus*, S. 38/39 sowie S. 41. Als Paradebeispiel für das Interesse am Alltagsleben des „kleinen Mannes“ kann u.a. *FAHRRADDIEBE* von Vittorio de Sica (I/1948) gelten. Mit Mitteln des Dokumentarfilms und Laiendarstellern wird ein möglichst realistisches Bild von Rom und den Menschen gezeichnet.

(Neo)Realismus und der Reportage³⁰⁵, hat bis in die Gegenwart trotz kultureller Angleichungen Bestand. Lediglich von namhaften amerikanischen Filmkünstlern wie z.B. Chaplin, Welles, Seark, Sternberg, Ford, Hawks, Fuller, Mankiewicz, Mann, Preminger, Ray oder Tashlin, deren individuelle Filmsprache von Interesse war³⁰⁶, sah die *Nouvelle Vague* ab. Die „vereinende“ Verwendung des Begriffs *Nouvelle Vague* läßt das durch Differenzen hervorgerufenen Spannungsgefälle innerhalb der Bewegung in Vergessenheit geraten.³⁰⁷ Stets handelt es sich um die Art des zu vermittelten Einblicks, der zu präsentierenden Wirklichkeit, welche sich zur Diskussion stellt. So erschien z.B. den Anhängern des *Cinéma vérité* die intellektuell-elitäre Herangehensweise sowie der theoretisch-ideologisch Überbau des *Rive Gauche*, ähnlich inkohärent wie andere Gruppierungen im Kontext der *Nouvelle Vague*, zu abstrakt-artifiziell. Während diejenigen um die *Cahiers du Cinéma* als Neuerer in ihrer Wirkung generell vom *Cinéma vérité* in Frage gestellt worden sind. Die angeführten Kinokonzepte verdeutlichen, dass in bezug auf Aktualität und gesellschaftlichen Einfluss sehr differenzierte Vorstellungen von Film herrschten, welche sich selten in Einklang bringen ließen oder aufgrund von Divergenz ausschließen mussten. Die Einsatz gleichartiger Technik (z.B. 16 mm - Kamera, Synchronon) führte indes ein Stück weit zusammen.

Diese Low-budget-Produktionen erwiesen sich von Vorteil.³⁰⁸ Mit minimalem Aufwand an Studioteknik/–einrichtung wurden z.B. Aufnahmen an Originalschauplätzen bevorzugt. Dies ist, neben der Kostenreduktion, welche u.a. durch leichtere Geräte und empfindlicheres Filmmaterial erzielt werden konnte, als Bemühen um Authentizität zu werten. Vorzugsweise griff man auf Laien- oder unbekannte Berufsdarstellern zurück.³⁰⁹ Als hilfreich erwies sich in Bezug auf die Produktionspolitik ein gesetzliches Vorschussystem, das so genannte *Avance sur recette*³¹⁰, welches eine finanzielle Basis für noch nicht etablierte Regisseure bot.³¹¹ In den letzten Jahrzehnten hat sich ein Strukturwandel vollzogen.³¹² So konnte z.B. SANS TOIT NI

³⁰⁵ Siehe Reichow, S. 40.

³⁰⁶ Diese standen für eine nachahmenswerte Autorenschaft. Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – *Nouvelle vague*, S. 377 und Thomas, Galalick: Kontinuität und Diskontinuität im Film. Godard (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten, Hrsg. v. Karl-Dietmar Möller u. Hans J. Wulff), Münster, 1988, S. 100.

³⁰⁷ Vgl. Gregor, Ulrich: Wirklichkeit und Fantasie. Oder: die Entfaltung der Widersprüche, in: François Truffaut, Reihe Film 1 (Reihe Hanser 174), 3., ergänzte Aufl., München/Wien, 1977, S. 21 und S. 25.

³⁰⁸ Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films 1940 – 1960, S. 449/450; Paech: Gesellschaftskritik und Provokation, S. 374 sowie Truffaut: Die Filme meines Lebens, S. 247. Diese „Strategie“ wurde neben der Filmreihe von *Dogma-95* z.B. beim BLAIR-WITCH-PROJEKT (Daniel Myrick/Eduardo Sanchez, USA/1999) angewendet. Bei minimalem Aufwand übertrafen die Einnahmen diese in Relation mehr als ein Hundertfaches.

³⁰⁹ Vgl. die Vorgehensweise der britischen Regisseure Leigh und Loach in Kapitel 3.2.

³¹⁰ Vgl. Gregor: Geschichte des Films nach 1960, S. 13.

³¹¹ Die Förderung nahm bereits 1961 mit der rückläufigen Begeisterung für die *Nouvelle Vague* ab. Vgl. Gerhold, Hans: Die *Nouvelle Vague*, S. 133; Gregor/Patalas, S. 248 und Truffaut: Die Filme meines Lebens, S. 246.

³¹² Vgl. Weber, Thomas: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik. Das französische Kino der 80er und 90er Jahre, in: Türschmann, Jörg/Paatz, Annette (Hg.): Medienbilder. Dokumentation des 13. Film-

LOI (F/1985) nur mit Schwierigkeiten realisiert werden, obgleich Vardas Film durchweg als Autorenfilm Anerkennung gefunden hat. Dieser wird zwar nach wie vor geschätzt, zahlt sich aber viel weniger als primär kommerzielle Filme aus.³¹³

3.1.2.1. Ein (Film-)Abriss: Der ästhetische Befreiungsschlag der Jugend

In Frankreich wurden u.a. mit François Truffauts prämiertem Beitrag für das Filmfestival von Cannes, LES 400 COUPS/SIE KÜßTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (F/1958, Regiepreis)³¹⁴, die Jahre der *Nouvelle Vague* eingeläutet, eine ebenso kurzfristige wie vergängliche Phase mit Filmen von Claude Chabrol (LES COUSINS, F/1959), Jean-Luc Godard, Eric Rohmer (LE SIGNE DU LION; F/1960), Jaques Rivette, Luis Malle, Alain Resnais (HIROSHIMA, MON AMOUR; F/1959) sowie den hierzulande weniger bekannten Lelouche, de Broca (z.B. LE FARCEUR/WO BLEIBT DA DIE MORAL, MEIN HERR; F/1960), Molinaro, Demy, Doniol-Valeroze (z.B. L'EAU À LA BOUCHE/DIE KATZE LÄSST DAS MAUSEN NICHT; F/1960), Kast (z.B. LE BEL ÂGE/MAN KANN'S JA MAL VERSUCHEN; F/1960), Franju und zahlreichen weiteren Regisseuren.³¹⁵ Ein *explosionsartig verlaufenden Generationswechsel im französischen Film* kann im Zusammenhang mit zahlreichen Erstlingsfilmen hervorgehoben werden.³¹⁶

*Erstaunlicherweise hat eine Kinobewegung wie die der „Nouvelle Vague“ („Neue Welle“), die einen neuen, kritischen Blick auf die Gesellschaft warf, es verpasst, den weiblichen Cineasten eine Chance zu geben.*³¹⁷ So lautet es etwas salopp aus unseren Tagen zu diesem Sachverhalt, um gleichzeitig „Gegenbeispiele“ der zeitgenössischen französischen Kinobewegung zu thematisieren. Weibliche Regieführung war damals noch eine Ausnahme, die von wenigen wie z.B. Agnes Varda oder Lola Keigel bestritten wurde.

Um den Sachverhalt zu begrenzen, können nur einige der aufgeführten Regisseure und Filme im Folgenden erläutert werden. Der Text wird sich an dem von der Öffentlichkeit

und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000 (Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 2), Hamburg, 2001, S. 275, S.279 sowie S. 280/281.

³¹³ So wirft man u.a. Jean-Jacques Annaud (AM ANFANG WAR DAS FEUER (F/CAN, 1981), DER NAME DER ROSE (BRD/I/F, 1986), DER BÄR (F/1987), DER LIEBHABER (F/GB, 1991)) sowie SIEBEN JAHRE IN TIBET (F,1996)) vor, amerikanischen Mainstream zu produzieren, *Verrat an der französischen Sprache und dem von Bazin inspirierten modernen französischen Kino* zu begehen (Weber, S. 283)

³¹⁴ Dies ist der Ausgangspunkt zum *Antoine - Doinel - Zyklus*. Zur Reihe der *Aventures d'Antoine Doinel* zählen u.a. LIEBE MIT ZWANZIG (1962), GERAUBTE KÜSSE (1968) und DAS EHEDOMIZIL (1971). Hauptdarsteller ist Jean-Pierre Léaud, dessen Äußeres, neben biographischen Übereinstimmungen, große Ähnlichkeit zu Truffaut in jungen Jahren aufweist: ein Doppelgänger oder Alter Ego, welches *einen fortlaufenden Emanzipations- und Lernprozess durchmacht* (Gregor: *Wirklichkeit und Fantasie*, S. 30).

³¹⁵ Siehe Gregor: *Geschichte des Films* sowie Gregor/Patalas: *Geschichte des Films 1940 – 1960*, S. 448 ff.

³¹⁶ Gregor: *Geschichte des Films* ab 1960, Bd. 3, Reinbek bei Hamburg, 1978, S. 13 und Truffaut: *Die Filme meines Lebens*, S. 20.

³¹⁷ Garbarz, Franck (*Revue Positif*): *Das weibliche französische Kino*, Dossier n° 44, 07/2001, unter: www.culture.diplomatic.fr/label-france/DEUTSCH/DOSSIER/cinema/08.html (01.06.2002).

wahrgenommenen Auftakt der *Nouvelle Vague* orientieren. Neben dem offiziell initiierten Erfolg von *LES 400 COUPS* gilt Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (F/1959) als richtungsweisender Prototyp, als Schlüsselfilm für den unmittelbar daran anschließenden Triumphzug der sich durchsetzenden Reihe an *Nouvelle Vague* - Werken. Truffauts wie Godards Film können als Aufhänger gelten, um Aspekte der Bewegung nachzuzeichnen. Was sich z.B. in *LES 400 COUPS* auf inhaltlicher Ebene darstellt, gibt sich in *A BOUT DE SOUFFLE* in formaler Hinsicht zu erkennen. Beide eröffnen neue Sichtweisen in filmischer und/oder gesellschaftlicher Hinsicht über ihre Themenwahl und/oder Inszenierung. Sowohl *A BOUT DE SOUFFLE* als auch *LES 400 COUPS* zeigen von verschiedenen gesellschaftlichen Ausgangspunkten und individuellen Dispositionen ausgehend *einen Prozess, der junge Leute zur Revolte gegen die Konsum-Gesellschaft und zur Gesetzlosigkeit führt.*³¹⁸ Beide Debüts galten der *verlorenen[n] Jugend [...] den Aussteigern und den straffällig Gewordenen.*³¹⁹ *LES 400 COUPS* schildert das Lebensgefühl der französischen Nachkriegsgeneration. Kein positives Gesellschaftsportrait wird gezeichnet, sondern eines, welches auf dem Rücken der Schwächeren, der jungen Generation, ausgetragen wird.³²⁰ Für Gregor stehen Truffauts *Personen in einem Spannungsfeld von Wirklichkeit und Illusion.*³²¹ Das Kino erfüllt eine wichtige Funktion als Alternative zur Realität des Protagonisten.³²² Diesem bleibt es durch Erziehungsmaßnahmen verwehrt, Ablösungsprozesse zu vollziehen und Selbständigkeit zu erlangen.³²³ Am Ende wechselt *LES 400 COUPS* auf eine andere Ebene: Utopia ist ein Ort hinter dem Horizont³²⁴, welcher nur über Umwege erreicht werden kann.³²⁵ Die subjektive Erzählweise schiebt sich in einer Momentaufnahme vor die realistische.³²⁶ *Das Gesicht des*

³¹⁸ Reichow, S. 51. Gregor/Patalas führen hier u.a. Malles *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD/FAHRSTUHL ZUM SCHAFFOTT* (F, 1957) an. Vgl. Gregor/Patalas: *Geschichte des Films*, S. 448 – 449.

³¹⁹ Reichow, S. 39. Einen zeitlichen Abriss zur Thematisierung dieses Filmtyp gibt Fleer, Cornelia: *Hello and Goodbye. Die Figur des Aussteigers: Gedanken aus gegebenem Anlass*, in: *film-dienst* 06/02, Jhrg. 54., S. 60/61.

³²⁰ Siehe Fischer, Hanns: *Kommentierte Filmographie: Sie küßten und sie schlugen ihn*, in: François Truffaut, *Reihe Film 1*, München/Wien, 1977, S. 83. *LES 400 COUPS* besitzt deutlich autobiographische Bezüge. Das letzte Bild, ein *fraise frame*, zeigt den Entflohenen vor dem Hintergrund des Meeres. Ein neuer Ausgangs- bzw. Endpunkt wird angedeutet. Vgl. Gregor: *Geschichte des Films nach 1960*, S. 20/21.

³²¹ Ebd., S. 22 sowie 26.

³²² Siehe Fischer: *Kommentierte Filmographie*, S. 79 - 83 sowie Paech: *Gesellschaftskritik und Provokation*, S. 366 – 372. Zum Jugendprotest, der in den 50ern in das gesellschaftliche Blickfeld geriet, siehe Behrens, Volker: *Rebellen, Jeans und Rock'n Roll – Neue Formen von Jugendprotest und Sozialkritik: ...DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN*, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut: *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 3, S. 252 – 267 zur damaligen Situation in den USA. Vgl. Dubet, François/Lapeyronnie, Didier: *Im Aus der Vorstädte*, S. 53 – 59 zur französischen Jugendkultur der 50/60er Jahre.

³²³ Siehe Rausch, Rose-Yvonne: *Identität ein Gestaltungsexperiment*, Oldenburg, 1999, S. 42. Für Rausch ist ein offenes Identitätskonzept eine postmoderne, individuelle Anpassung an gegenwärtige Gesellschaftsstrukturen.

³²⁴ Vgl. in Kapitel 3.2. die Ausführungen zu Roadmovies wie Scotts *THELMA UND LUISE*, Vardas *SANS TOIT NI LOI* und Despentés *BAISE-MOI*. Im Vergleich zu Truffauts letztem Filmbild verweisen auch diese Ausgänge auf Ungewissheit in Bezug auf eine mögliche Lebensfortführung der Gejagten, der Protagonistinnen.

³²⁵ Vgl. Gregor: *Wirklichkeit und Fantasie*, S. 9/10 sowie S. 17.

³²⁶ Vgl. Gregor: *Wirklichkeit und Fantasie*. Oder: *die Entfaltung der Widersprüche*, S. 9/10.

französischen Kinos hat sich verändert, soll sich Godard zu Truffauts Film geäußert haben, welcher der Welt das wahre Gesicht des französischen Kinos zeige.³²⁷ Paech:

„Ihnen gemeinsam ist die „politique des auteurs“ (Autorenfilm), nach der sich die Handschrift des Regisseurs ebenso deutlich im Film bemerkbar machen soll wie in einem Roman: [...] das drückt sich im persönlichen Stil Godards ebenso aus wie in den mehr oder weniger biographischen Sujets Truffauts.“³²⁸

Godard verwendet eine bis dahin unübliche Schnitt-/Kameratechnik sowie Dialogführung. Vor allem seine Montage wurde explizit als mangelndes Technikverständnis des Anfängers qualifiziert.³²⁹ Godard setzt u.a. harte Schnittfolgen ein: ein Kontrast zur hauptsächlich im US-Film verwendeten „unsichtbaren“ Regie. Mittels Jump-Cuts und Achsensprünge³³⁰ wird die durch Ereignisschnelle geprägte Handlung erzählt. Coutards Handkamera³³¹ sowie zur Drehzeit real statt gefundene politische Anlässe sorgen für Authentizität.

A BOUT DE SOUFFLE weist im Zeichen der *Nouvelle Vague* eine veränderte Erzählstruktur auf.³³² In der Kombination verschiedener Genres ist die Selbstreflexivität des Autorenfilmers zu erkennen.³³³ Godard „schaltet“ sich ein, als sein Protagonist von ihm in der Rolle des Passanten denunziert wird und bezeichnenderweise ins nächste Kino entkommt. Einerseits zeigt Godard die Privatsphäre seiner Figuren, andererseits verlegt er das Geschehen auf Boulevards, deren Originalton Verwendung findet. Für den Protagonisten ist im Paris der Nachkriegszeit der amerikanische Schauspieler Humphrey Bogart das Idol. Diesem Vorbild eifert er, gleichermaßen auf die Rolle des Gauners „abonniert“, nach.³³⁴ Die Verbindung zwischen Kinoidol und Filmfigur wird durch gegenläufige Zeichen gebrochen. Kinowelt und Realität halten in der Gegenüberstellung nicht stand. Die Verwirklichung des *American Dream* bleibt für den trotz aller Machenschaften „klein“ zu nennenden Ganoven aussichtslos. Sein Vorsprung wird aufgrund der beständig aufholenden Gesetzeshüter, eine Metapher für Verstöße aller Art (vgl. Godards Regie), immer knapper. Dem entsprechend erscheint das tödliche Ende, alle Erfahrungen des Lebensalters aufhebend, zeitlich gedehnt.³³⁵

³²⁷ Godard, Jean-Luc: Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes, in: Godard-Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950 – 1970), München, 1971, S. 144. Vgl. Gregor: Wirklichkeit und Fantasie. Oder: die Entfaltung der Widersprüche, S. 13/14, S. 18, S. 31 sowie 374.

³²⁸ Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague, S. 374/375.

³²⁹ Vgl. Gansera, Rainer: Die Leinwand blüht auf. Raoul Coutard, Komplize der Nouvelle Vague, in: epd Film, 17. Jhrg. 2001, S. 20 – 23.

³³⁰ Vgl. Galalick, Thomas: Kontinuität und Diskontinuität im Film. Godard, S. 30; 32 sowie 121.

³³¹ Gansera: Die Leinwand blüht auf, S. 21.

³³² Gerhold, Hans: Die Nouvelle Vague: Außer Atem, S. 133.

³³³ Diese Mischung verschiedener Genre ist z.B. in A VENDRE und LOVE ME vorzufinden. Beide spielen mit dem Gangster- bzw. Kriminalfilm, insbesondere A VENDRE in bezug auf das Frauenbild mit dem *Film Noir*. LOVE ME besitzt neben psychoanalytischen Strukturen diejenigen eines Musicals.

³³⁴ Gerhold: Die Nouvelle Vague: Außer Atem, S. 134.

³³⁵ Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 452.

3.1.2.2. Das Autorenkino - damals und heute

Seit 1953 erschienen regelmäßig in den *Cahiers du Cinéma* programmatische Aufsätze, allen voran von Truffaut, der von 1951 – 1958 gegen das *Cinéma de qualité* polemisierte.³³⁶ Bazin war als theoretischer Kopf, neben den Redakteuren Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette und Rohmer, Hauptinitiator und Verantwortlicher für die damalige Konzeption des Filmheftes. Fakultative Richtlinien sollten der *Erstarrung des französischen Films in seinen Traditionen*³³⁷ entgegenwirken. Die *Mitglieder der Cahiers verfolgten in den späten fünfziger Jahren hartnäckig ihre „Politik der Autoren“, als deren Vorbilder ihnen vornehmlich Regisseure wie Renoir, Rossellini, Hitchcock, Ophüls und Lang galten.*³³⁸ Die erstmals von den *Cahiers du Cinéma* hervorgehobenen Wirkprinzipien, unmittelbar an die Prämissen der *Nouvelle Vague* anknüpfend³³⁹, bieten derweil auch für zeitgenössische Regisseure noch Orientierungsmarken. Auf diese berufen sich z.B. zeitgenössische Filmemacher wie Laetitia Masson, Chantal Akerman (*DIE GEFANGENE*; F/B, 2000), Jacques Doillon (*PETITS FRÈRES*, F/1998³⁴⁰) oder Benoit Jacquot. Ein Regisseur wie François Ozon (1967*) bezieht sich u.a. mit *SITCOM* (F/1998), *TROPFEN AUF HEIßE STEINE* (F/2000) und mit *UNTER DEM SAND* (F/2001) auf oben genannte Ikonen.³⁴¹ Während seine Filme Bezüge zur Filmgeschichte sowie, u.a. wegen der Genremischung, Parallelen zur *Nouvelle Vague* aufweisen³⁴², hat sich Ozon spätestens mit *8 FEMMES*, einer Hommage an namhafte Darstellerinnen des 20./21. Jahrhunderts, ins Filmsystem sowie in die Tradition des Starkinos (vgl. Truffaut oder Chabrol) gefügt.

Auf Bazins *Autor-Theorie*, bis heute debattiert und umstrittenen, kann an dieser Stelle nur am Rande eingegangen werden.³⁴³ Seine filmhistorische Überlegungen beziehen sich insbesondere auf den Einsatz der Montage, des Standbildes, der Plansequenz sowie auf das Spiel mit Tiefenschärfe(n), um nur wenige Kriterien zu erwähnen. Der Film sollte durchaus Elemente oder Techniken der Literatur berücksichtigen, aber als Medium mit eigenen

³³⁶ Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague, S. 375/376.

³³⁷ Siehe Gregor/Patalas: Geschichte des Films 1940 – 1960, S. 449.

³³⁸ Ebd. So hat Godard u.a. seiner Verehrung Langs in *LE MEPRIS* Ausdruck verliehen, indem dieser dort sich selbst spielen und seine Auffassung von Film kundtun darf. Weitere hofierte Regisseure sind z.B. Vigo, Pagnol, Bergman, Dreyer und Lubitsch. Vgl. Truffaut: Die Filme meines Lebens, S. 253.

³³⁹ Siehe Reichow: Film in Frankreich, Berlin, 1983, S. 84.

³⁴⁰ Vgl. Kapitel 3.2.

³⁴¹ Vgl. Wydra, Thilo: Film-Klassik contra Video-Gewackel. Interview mit Regisseur François Ozon zu „Unter dem Sand“, in: *filmecho/Filmwoche*, 45/2001, S.48.

³⁴² Siehe Koll, Horst Peter: 8 Frauen, in: *film-dienst* 14/02, 55. Jhrg., S. 24/25 sowie Kapitel 3.1.

³⁴³ Die Kriterien der Autorenschaft ist nach wie vor umstritten. Anhand einer Biographie steht die *politique des auteurs* in ihrem Ansatz und ihrer Weiterführung zur Diskussion bei Flintrop, Michael: Eine Entscheidung des Gewissens: Ist Edward Dmytryk ein *auteur*?, in: Türschmann, Jörg/Paatz, Annette (Hg.): *Medienbilder*, S. 53 – 64. Vgl. Thomas, Galalick: Kontinuität und Diskontinuität im Film. Godard, Münster, 1988, S. 100 – 104 sowie Wagner: Wim Wenders' *BIS ANS ENDE DER WELT* – Ein Autorenfilm in der Postmoderne?, S. 12/13.

Gesetzmäßigkeiten bestehen.³⁴⁴ Dieser filmkritische Entwurf des *Autorenfilms* hat im Laufe der Zeit bei verschiedenen Filmbewegungen und -richtungen Veränderungen in seiner theoretischen Konzeption und praktischen Umsetzung erfahren.³⁴⁵ Diese medienspezifische wie individuelle Schreibart führte bereits Truffaut in *Une certaine Tendance du cinéma française* fort. Zeitgleich zu seinem Aufstieg wurde somit der Begriff des *Autorenfilms* zur Maxime der *Nouvelle Vague*³⁴⁶, wobei der Titel „Autor“ nur jenen Filmemachern zugestanden wird, die eine persönliche Philosophie und Ästhetik in allen Einzelheiten ihres Werkes entwickeln [...] und jenen versagt bleibt, die sich damit begnügen, die „Inszenatoren“ von Sujets und Ideen anderer (also Romanciers, Dramaturgen, Szenaristen) zu sein.³⁴⁷

In diesem Kontext spricht Paech vom *literarischen Ausgangspunkt der Nouvelle Vague*³⁴⁸, indem er die Position sowie den Einfluss der Regisseure, welche in erster Linie als Schriftsteller tätig gewesen sind, hervorhebt. Ein Verweis auf den literarisch-intellektuellen Charakter des französischen Kinos³⁴⁹ erscheint gegenwärtig aufgehoben.³⁵⁰ Die französische Generation der Filmschaffenden an der Schwelle zum 21. Jahrhundert orientiert sich kaum mehr an der Literatur.³⁵¹ Eine zeitgenössische Regisseurin wie z.B. Danielle Dubroux (LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR, F/1995), die gleichfalls Journalistin ist, bildet eine Ausnahme.³⁵² Dennoch besitzen z.B. die *Cahiers du Cinéma* im Kontext des Autorenfilms bis heute Stellenwert. Die Übergänge zwischen den Bereichen sind nach wie vor durchgängig.³⁵³ Generell wird der oben angeführte Weg fern vom „Dunstkreis“ der seit 1951 bestehenden *Cahiers du Cinéma* beschritten. Bis auf Einzelfälle, welche die gänzliche Abwendung vom so genannten *cinéma commercial* anstrebten, geschah dies mit dem Anspruch einen publikumsnahen Mittelweg zu finden.³⁵⁴ An der Entwicklung einzelner wie z.B. Truffaut oder

³⁴⁴ Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague, S. 377.

³⁴⁵ Siehe Wagner, S. 8 – 18. Vgl. von Thüna, Ulrich: Zwischen sozialem Realismus und Amusement: das junge französische Kino, in: epd Film 4/2000, 17. Jhrg., S. 21.

³⁴⁶ Truffaut: Die Filme meines Lebens, S. 15.

³⁴⁷ Reichow: Film in Frankreich, S. 36. Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation, S. 377.

³⁴⁸ Ebd., S. 375.

³⁴⁹ Eine Reihe von Regisseuren, sowohl schriftstellerisch als auch cineastisch tätig, beabsichtigte, die Kamera wie einen Stift einzusetzen (z.B. René, Resnais, Duras). Dem ging Astruc in *L'Écran français* erscheinender Artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo/Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter* (1948) voraus. Die *caméra-stylo* sollte den Film zum *cinéma des auteurs* stilisieren. Die Suche galt adäquaten Ausdrucksformen/-mitteln. Vgl. Reichow, S. 34.

³⁵⁰ Der Ansatz ist z.B. in der *intellektuellen Schule* weitergeführt worden (z.B. bei Eustache, Rohmer oder Rivette). Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 14 sowie S. 54 - 58.

³⁵¹ Vgl. Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague, S. 362 – 385.

³⁵² Vgl. Hoheisel: Über die neue „Generation“, unter: www.popsprit.de/snap/bild/cinema/html (17.04.01).

³⁵³ Weber, Thomas: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik, S. 281.

³⁵⁴ Vgl. Reichow, S. 37/38 sowie S. 55 und Gregor: Geschichte des Films nach 1960, S. 34. Siehe Gregor: Wirklichkeit und Fantasie. Oder: die Entfaltung der Widersprüche, S. 13/14 sowie S. 31. Einen vergleichbaren Ansatz vertreten die Mitglieder von *Dogma-95*, welche sich trotz ihres Anspruchs bzw. der zugestandenen Regelverstöße mittlerweile im „cineastischen Mittelfeld“, nicht zu verwechseln mit Mainstream, angesiedelt haben. Selbst Urheber von *Trier* hat die Richtung geändert, sich aus dem Schattendasein des Experimentalfilms

Chabrol zeigte sich, dass dieses Anliegen als Selbstläufer an Bedeutung verlor. Auf das Autorenprinzip, obgleich die Definition der Autorenschaft nicht immer nachvollziehbar erschien, wurde weiterhin insistiert.³⁵⁵ Vorstellungen, Methoden und Schwerpunkte präsentieren eine erhebliche Spannbreite.³⁵⁶ Der qualitative Anspruch an Filme wurde von allen Gruppen der *Nouvelle Vague* propagiert, ob es sich um *Cinéma vérité*, *Cinéma direct*³⁵⁷, *Rive Gauche* oder die „Hauptlinie“ handelt, die den größten Bekanntheitsgrad während dieser und späterer Jahre erlangen sollte. Nachfolgend etablierten sich die meisten dieser Regisseure. Alle sind Teil einer Bewegung, von der sie sich allmählich „lossagten“, um einen Kern um Regisseure wie Truffaut, Chabrol oder Godard zurückzulassen.³⁵⁸

Zwischen dem *Cinéma de qualité* und der *Nouvelle Vague* kam es zwangsläufig zu Angleichungen. Man „lernte“ vom anderen und beiderseitig waren Übernahmen zu erkennen, zumal Filmerfolge mit dem geschickten Anknüpfen an bestehende Strukturen einher gingen.³⁵⁹ Klare Standpunkte wichen einer kompromissbereiten Haltung.³⁶⁰ So entstanden im Rahmen der *Nouvelle Vague* Werke, die Parallelen zum so genannten *cinéma commercial* nicht verbergen.³⁶¹ Der Ende der *Nouvelle Vague* wird bereits auf die frühen 60er Jahre datiert, um ab der Ereignisreihe von 1968 eine *Rückkehr zum Realen* zu verzeichnen.³⁶²

In Relation bedeutet dies eine Aufspaltung in unterschiedliche Richtungen. Die Bewegung entfernte sich vom programmatischen Ausgangspunkt, entwickelte dynamische Strukturen, baute diese aus und festigte sie.³⁶³ Diese Tendenz hatte es von Anfang an in der *Nouvelle Vague* gegeben. Eine neue Generation kündigte die zweite *Nouvelle Vague* - Welle Ende der 60er Jahre an. Diese sah sich neuerlich verpflichtet, politischen und sozialen Dimensionen

gelöst und mit einer Reihe von Filmen und Serien ein breiteres Publikum gesucht. Vgl. Forst, Achim: Im Laboratorium des Doktor Lars von Trier (Reihe: Zurück zur Magie des Kinos), Dokumentation, 1998.

³⁵⁵ Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 35. Gregor führt u.a. Malle an. Siehe Truffaut: Die Filme meines Lebens, S. 29/30. Vgl. Filmheft des Berliner Ventura Filmverleih zu HABEN (ODER NICHT) (1995) (aus: Katalog 26. Internationales Forum des Jungen Films). Auf die Frage *Inwieweit tragen das Drehbuch bzw. die Hauptpersonen autobiographische Züge?* antwortete Masson wie folgt: *Im Film bin ich sowohl die Putzfrau, der Nachtportier, der verängstigte Junge, die idealistische Schwester, der Personalchef/Verführer, und natürlich auch Alice. Ein bisschen von mir steckt überall drin, und auch wieder nirgendwo.*

³⁵⁶ Zu Godard, Chabrol und Truffaut siehe Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 14.

³⁵⁷ Im Vergleich zum *Cinéma vérité* liegt das Gewicht beim Einsatz des Direktions. Das *Cinéma direct* verzichtet möglichst auf eine Inszenierung. Eine auf Mobilität angelegte Technik und ein kleiner Filmstab sind notwendig, um wie im *Cinéma vérité* Authentizität zu vermitteln. Vgl. Gregor: Geschichte des Films nach 1960, S. 53.

³⁵⁸ Ebd., S. 36/37.

³⁵⁹ Vgl. Reichow: Film in Frankreich, S. 39.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Siehe Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 34.

³⁶² Vgl. Reichow, S. 8 und S. 55 sowie Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague, S. 379.

³⁶³ Ebd., S. 379. Paech verweist auf den Tod Bazins als Zeitpunkt für den Niedergang der *Nouvelle Vague*.

Ausdruck zu verleihen.³⁶⁴ Zusammengefasst sind die Auswirkungen dieser beiden Bewegungen in einer fortgeführten stilistischen Spezialisierung des Filmbereichs zu sehen.³⁶⁵ Die zweite „Welle“ verzeichnet Reichow als Reaktion auf das verminderte soziale Interesse während der Jahre des die französische Nation „teilenden“ Algerienkrieges.³⁶⁶ Im Sinne der *Nouvelle Vague* erachtet die nächste Generation sich in gewissen Punkten vom „Vorgänger“ oder „Vorläufermodell“ abzuheben, indem auf vergleichbare Abgrenzungskriterien zurückgegriffen worden ist. Insgesamt kann diese „Welle“ als abgeschwächter in Form und Wirkung bezeichnet werden. Die vorangegangene hatte bereits zum großen Teil den Weg für nachstehende Veränderungen geebnet.³⁶⁷ Neuerlich beabsichtigte man, entgegen einem Rückzug auf künstlerische Gefilde, in Filmen (über-)national Flagge zu zeigen bzw. diese zu demontieren, indem man sich mit Konfliktpotential auseinandersetzte.

Zwischen 50/60er und 80/90er zeigten sich Gruppenbewegungen, in der jene Vorform ihre Nachfolge bereits hervorzurufen schien. Eine Verbindung ist unverkennbar. Reichow verzeichnet z.B. in den 70er Jahren Tendenzen, die auf eine fortgeführte *Nouvelle Vague* - Linie mit anderen Mitteln und Merkmalsausprägungen verweisen, seien diese sozialgesellschaftlicher oder formal-ästhetischer Natur.³⁶⁸

3.1.3. Generationsübergreifende Strukturen der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague*

Bemerkenswert ist die Wirkung, welche diese Filmbewegungen auf den Mainstream hinterlassen. Angleichungen sind zu erkennen. Das Ungewöhnliche wird zu eigen gemacht, um z.B. auf der Leinwand des Großkinos zu beeindrucken. Dies läuft der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* sowie dem mit ihr einher gehendem Konzept des *Autorenfilms* zuwider, da sie sich in möglichst kenntlich gemachter Abweichung als Opposition verstanden wissen woll(t)en. Gewisse Tendenzen im Sinne eines postmodernen Nebeneinanders mit seiner Vielfalt an

³⁶⁴ Gregor: Geschichte des Films ab 1960. Bd. 3, S. 45/46.

³⁶⁵ Ebd. S. 60 – 62. Gregor erläutert diese Entwicklung beispielhaft anhand der 60/70er Jahre. Im Kontext nennt er u.a. erstmals verstärkt vertretene Regisseurinnen wie z.B. Nelly Kaplan, Yannick Bellon und Michèle Rozier.

³⁶⁶ Siehe Reichow: Film in Frankreich, S. 8, S. 50/51.

³⁶⁷ Ebd., S. 8, S. 53/54.

³⁶⁸ Siehe Reichow, S. 82/83. In diesem Kontext spricht er von *neuer Natürlichkeit*. Dieser Begriff wird anstelle äquivalenter, bereits etablierter Bezeichnungen (z.B. Realismus, Realitätsnähe, Wirklichkeit) benutzt. Diese unterscheiden sich zwar in ihrer Konnotation, werden aber für vergleichbare Strukturmerkmale und verschiedene Schwerpunkte eingesetzt wie u.a. beim *Nouveau cinéma*, das interdisziplinär die Tradition des *Nouveau roman* auf der Leinwand fortsetzte (z.B. Robbe-Grillet's L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, F/1961). Vgl. Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 456/457 und Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 52.

Formen und Ausdrucksmöglichkeiten sowie der Grenzauflösung zwischen Filmkunst und Populärkultur gelten als etabliert.³⁶⁹

So hat z.B. *Dogma-95* das Spektrum erweitert bzw. verändert. Diese Bewegung wird aufgrund ihres thematischen und formalen Ansatzes im Hinblick auf die Regisseurin Masson interessant, wenn (inter-)nationale und epochale Vergleichsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Staiger stellt Verbindungen in verschiedene Richtungen in einem „Brückenschlag“ her:

„*Dogma 95*“ steht für die Befreiung aus den Fesseln des stark ausdifferenzierten und hochkomplexen Produktionssystems, das den Filmemachern vor allem während der Drehzeit kaum Gestaltungsmöglichkeiten offen lässt. Auch die frühen „Nouvelle Vague“ – Filme zeichneten sich durch einen lockeren Umgang mit den filmischen Konventionen und regeln aus, die im „Kino der Qualität“ der 50er-Jahre hochgehalten wurden. Wie kann man also gegenwärtig noch gegen eine allzu voraussehbare Hollywood-Film-Dramaturgie die Revolution ausrufen? Neopurismus heißt die dänische Antwort. Die „Dogma“-Filmer planen nur ein Handlungsgerüst, skizzieren ein Drehbuch und keinen bis in die letzte Einstellung ausgeklügelten Drehplan, womit der Improvisation und Spontaneität ein weiterer Entfaltungsraum eröffnet wird. Diesen Weg gingen teilweise auch schon die „Nouvelle Vague“-Regisseure. Die Originalität des Schauplatzes und der Einsatz von unbekannteren Schauspielern und Laiendarstellern ruft wiederum den italienischen Neorealismus ins Gedächtnis, der in den Jahren nach 1945 das Kino in Italien und ganz Europa neu definierte. Der Einsatz der Handkamera, das Verbot spezieller Beleuchtung und die Beschränkung auf den Originalton, der nicht nachbearbeitet werden darf, verweisen auf den Dokumentarismus des „Cinéma Vérité“, das seit 1960 eine wichtige Rolle im Bereich des Dokumentarfilms spielte. Das Privatfernsehen etablierte schließlich eine neue Spielart der ruhelosen Handkamera, die sich u.a. im Rahmen des Reality-TV seit den 80er-Jahren als ein neuer filmischer Code für Authentizität herausgebildet hat. Die Handkamera scheint eine besonders große Faszination auf die „Dogma-Brüder“ auszuüben: Sie ist das prägende Bindeglied der bisherigen Werke.“³⁷⁰

Von dieser Angleichung zeugt u.a. die „Gesellschaftsfähigkeit“ von *Dogma*. Als Beispiel kann die Film-/Buchreihe *BLAIR-WITCH-PROJEKT* (Daniel Myrick/Eduardo Sanchez, USA/1999) angeführt werden. Mit wenig Aufwand wurde eine große Öffentlichkeit erreicht.

„Die Realität erzählt nicht immer nur schlüssige und runde Geschichten. Der augenfälligste Beweis für diese These ist „Blair Witch Projekt“, der mit wenig erzählerischer Dichte, dafür aber um so mehr Handkamera-Gewackel und Geisterspielchen zu einem Überraschungserfolg wurde. Ausschlaggebend war nicht zuletzt die Behauptung des authentischen Verschwindens der Filmstudenten auf den Spuren der Hexe von Blair.“³⁷¹

BOOK OF SHADOWS: BLAIR-WITCH 2 (Joe Berlinger, USA, 2000) sollte an diesen Erfolg anknüpfen, konnte aber nicht mehr als Medienspektakel auftrumpfen, zumal er größtenteils einem regulären Spielfilm glich.

³⁶⁹ Siehe Winter, Rainer: *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München, 1992, S. 101 Zwischen dem realistischen Erzählkino und postmodernistischen Mainstream-Kino wird unterschieden. Als Gegenentwurf nennt Winter den modernistischen Avantgardefilm. Als Beispiel dient das *Gegenkino* Godards mit seinem Pluralismus von Stil und Technik sowie offener Struktur (S. 104 – 106). Vgl. Sentürk, Ritvan: *Postmoderne Tendenzen im Film*, Dissertation, Universität Erlangen – Nürnberg, Philosophischen Fakultät, 1998 sowie Reichow, S. 55.

³⁷⁰ Staiger, Michael: *Authentizität und Interaktivität. Das „D-Dag“-Projekt der „Dogma 95“ – Filmemacher*, in: *film-dienst* 02/00, 53. Jhr., S. 13.

³⁷¹ Ebd.

Auch die *Dogma* - Filmer, denen mittlerweile außerhalb des kommunalen Kinos ein Platz im Kinorepertoire zugewiesen wird, hat eine Annäherung an den so genannten Mainstream ereilt:

„Die „entfesselte“, das heißt leicht und handlich gewordene Kamera brachte eine ästhetische Revolution: Die Bilder waren verwackelt, gelegentlich unscharf, weil die Kameraleute dabei sein wollten, wenn etwas passierte, und kleine Schönheitsfehler dafür in Kauf nahmen. So wurde der Wackel-Look zum Indiz für Authentizität, ein Markenzeichen, das sich längst der Mainstream zu eigen gemacht hat. Die Ästhetik des *cinéma vérité* findet sich heute in den Fernsehnachrichten, in Musikclips, in der Werbung und im BLAIR WITCH PROJECT.“³⁷²

Regelmäßig werden neue Filme der *Dogma* – Reihe, durch die Nummerierung quasi vorweggenommen, veröffentlicht.³⁷³ Die Präsentation, welche zwar gewisse konforme Strukturen aufweist, ist trotz des Regelwerks nicht als uniform zu erachten. Man ist sozusagen in geschickter Verbindung zwischen Elementen des Dokumentar- und Spielfilms „salonfähig“ geworden. Im „Gegenzug“ verwenden Dokumentaristen Videomaterial.³⁷⁴ Die geschilderte Gleichförmigkeit kann z.B. dadurch kompensiert werden, dass die Verwendung der Handkamera nicht als bloßer Verweis für Authentizität gilt, sondern überdies weitere Botschaften transponiert, wie zeitgenössische Filmbeispiele veranschaulichen.

So soll z.B. bei Masson die Videosequenz in *A VENDRE* nicht ausschließlich für eine realistische Gestaltung sorgen, sondern verweist vielmehr im Gegensatz zur vorangegangenen Handlung auf eine veränderte Erzählstruktur. Handelte es sich zuvor um Luigis Blick auf die vergangenen und gegenwärtigen Geschehnisse, so ist diese „Vormacht“ mit Einzug der Handkamera zu Ende. Es sind ausschnitthafte, zukunftsweisende Erlebnisse und „Entwicklungsschritte“ der Protagonisten, die der Betrachter nachvollziehen kann. Die Figuren haben ihren persönlichen Überblick größtenteils eingeübt, ihr Wahrnehmungsfeld erscheint verkleinert. Dies verdeutlichen u.a. die Auf-/Abblenden, die jedem neuem Eindruck vorangehen bzw. nachstehen, als handle es sich um subjektiv aufflackernde Erinnerungs- und Gedächtnisbilder. Diese werden der eigentlichen Handlung sowie dem Intro vorangestellt, wenn Luigi sich die Begegnung mit France noch einmal in Erinnerung ruft. Wie der Betrachter feststellen muss, ist dessen Darstellung der Gegebenheiten keineswegs identisch mit dem Erleben von France, ganz zu schweigen vom tatsächlich Stattgefundenen, welches sich einer Rekonstruktion entzieht. Überschneidungen oder Reibungsflächen in der

³⁷² Knobon: Der weibliche Blick. Das internationale Dokumentarfilmfestival München, in: epd Film 7/2000, S. 14/15.

³⁷³ So z.B. Vinterbergs *DAS FEST/Dogma #1* (1998), Triers *IDIOTEN/Dogma #2* (1998), Kragh-Jacobsens *MIFUNE/Dogma #3* (1998), Barrs *LOVERS/Dogma #4* (1999), Levings *THE KING IS ALIVE/Dogma #5* (2000) usw. Siehe Staiger: Authentizität und Interaktivität. Das „D-Dag“-Projekt, S. 12/13.

³⁷⁴ Vgl. Feldvoß, Marli: Mit Licht erzählen. Gespräch mit der Kamerafrau Sophie Maintigneux, in: epd Film, 17. Jhrg., 2001, S. 30 – 35.

Vorstellung der Figuren sowie des Betrachters werden mittels verschiedener Techniken filmisch dargestellt.

3.1.3.1. Im Vergleich: (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* – eine Renaissance?

Eine Parallele zwischen dem Ausruf der *Nouvelle Vague* Ende der 50er Jahre und demjenigen in den 90ern in Bezug auf französische Filmverhältnisse besteht u.a. darin, dass dies quasi von außen, d.h. aus journalistischen Kreisen geschehen ist und weniger von Seiten der Filmschaffenden.³⁷⁵ Das Ausrufen der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* seitens der Presse bzw. Kritik³⁷⁶ verweist u.a. darauf, dass ein solches historisches Verständnis bzw. eine derartige Zuordnung intern nicht angestrebt oder beabsichtigt (gewesen) ist, sondern auf Umwegen an eine alte wie neue Generation heran getragen worden ist, ohne dass sich das Gros der Beteiligten damit (zunächst) identifizierte, sich zum Teil davon eher zu distanzieren suchte.

Ein deutlicher Unterschied zur damaligen Generation der *Nouvelle Vague* besteht u.a. darin, dass die jungen französischen Gegenwartsregisseure sowie mittlerweile auch eine Reihe von namhaften Regisseurinnen³⁷⁷ wie z.B. Noémie Lvovsky (OUBLIE-MOI, F/1994), Pascale Ferran (PETITS ARRANGÈMENTS AVEC LES MORTS, F/1993), Sandrine Veysset (Y AURA T-IL DE LA NEIGE À NOËL? F/1997) oder Laurence Ferreira-Barbosa (LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL, F/1993) nahezu ausschließlich ihr Handwerk auf staatlichen Filmhochschulen (z.B. wie Masson auf der FEMIS³⁷⁸) von der Pike auf gelernt haben.

„Diese neue Generation lässt sich nur schwer über einen Kamm scheren, da Temperament und künstlerische Intentionen sehr unterschiedlich sind. Dennoch ist auffällig, dass die meisten Vertreter gutausgebildete Absolventen einer Filmhochschule sind und sich viele Filme thematisch stärker an der sozialen Realität ausrichten. Anders als die meist im bourgeoisen Milieu angesiedelten Filme eines Cabrol, Rivette oder Rohmer spielen die Geschichte von Regisseuren wie Mathieu Kassovitz, Erick Zonca, Cédric Klapisch, Laetitia Masson, Tonie Marshall, Bruno Dumont u.a. meist im Milieu der kleinen Leute und haben sozial Deklassierte und Außenseiter als Protagonisten. Diese Tendenz ist zwar keineswegs allein die Domäne der jüngeren Generation,

³⁷⁵ Vgl. Gerhold, S. 131 und Gier: Die Entwicklung der „Nouvelle Vague“, S. 16 und 31. Der Begriff ist *im Herbst [1958] zuvor von der Journalistin Françoise Giroud geprägt worden, die damit die neue Generation von Heranwachsenden bezeichnen wollte, die in das soziale Leben eintrat; dieser Begriff wurde nun auf die neuen Filmemacher übertragen, er war deshalb so erfolgreich, weil er so treffend die Originalität und Gleichzeitigkeit der „Erstlingswerke“ der Filmdebütanten-Generation ausdrückte.* (Reichow, S. 33/34).

³⁷⁶ Vgl. Kapitelbeginn. Godard oder Truffaut gehör(t)en z.B. selbst der Zunft an. Siehe Truffaut, S. 29.

³⁷⁷ Vgl. Terhechte, Christoph: Die falschen Franzosen, in: TIP-Film Jahrbuch. Daten, berichte, Kritiken, Nr. 12, August 1995 - Juli 1996 Berlin/Frankfurt a. M., S. 235 und Kilzer, Annette zu Lvovsky's OUBLIE-MOI und Kassovitz' LA HAINE (ebd. S.13 und 37).

³⁷⁸ Siehe Herpe, Noël/ Kohn, Olivier: Entretien avec Laetitia Masson „Regarder partout...“, in: Positif, janvier 1996, n° 419, L'Actualité, S. 24 -28, S. 26 sowie de Bruyn, Olivier: Love me. Les fantômes de la liberté, in: Positif, mars 2000, n° 469, p. 21.

denkt man etwa an Filme von Mehdi Charef, Bertrand Tavernier oder Jaques Doillon, wird aber in dieser zum markanten Zug, was sich etwa in zahlreichen Banlieu-Filmen wie etwa HASS zeigt.³⁷⁹

Vor wie nach der *Nouvelle Vague* der 50/60er erscheint eine durchaus traditionsbewusste Schrittfolge ins Filmgeschäft üblich.³⁸⁰ Auf der Basis einer umfassenden fachlichen Ausbildung und zumeist daran anschließender Film- bzw. Regieassistenten hat die *Nouvelle Vague* der 80/90er eigene Debüts hervorgebracht, obschon zwischen den einzelnen Vertretern 20-30 Jahre Altersunterschied liegen. Sie gelangen im Vergleich zur Generation der Nachkriegsjahre selten über die Kritik oder den Journalismus zum Film. Diese hatte sich dem Film und seinen Aufgabenfeldern vorwiegend über die Rezeption und als Autodidakten angenähert, welche wie *Truffaut und Chabrol bewiesen hatten, dass es auch ohne handwerkliche Erfahrung, nur mit dem Rüstzeug des Cinémathèque – Erfahrung, möglich war, qualitätsvolle Filme zu drehen.*³⁸¹ Eine Übereinstimmung, neben der verfolgten filmkritischen Methode der *Politique des auteurs*³⁸² basierend auf Bazins Theorie, ist hingegen in der Altersstruktur der „Mitglieder“³⁸³ zu sehen. Das Autorenkino hat ebenso viele Generationen wie cineastische Bewegungen hervorbringen können, zumal es sich größtenteils um dieselben Köpfe handelt, welche sich auf die gleichen Quellen berufen.³⁸⁴

Die *Nouvelle Nouvelle Vague* der 90er Jahre zeigt Interesse und Verantwortung gegenüber sozialkritischen Bereichen, wie z.B. zeitgenössische Regisseure und Akteure wie Mathieu Kassovitz oder Jean-Marc Barr verdeutlichen.³⁸⁵ War es in den 50/60er Jahren das Dasein zwischen Regie und Kritik, so ist es gegenwärtig der wahrzunehmende Positionswechsel zwischen Regie und Schauspiel.³⁸⁶ Auch Truffaut und Godard waren in ihren Arbeiten bereits Darsteller³⁸⁷, um u.a. die filmische Imagination zu brechen, das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in eigener (pseudo-realer) Person im Bild vor Augen zu führen.

Eine Auflehnung gegen die so genannte „Vätergeneration“ besteht in dieser Form nicht mehr. Die *Nouvelle Vague* der 50/60er proklamierte, dass ihr Filmschaffen *die Exaltation dieser jungen Leute ausdrückt, einer Jugend, der das Kino die Möglichkeit gibt, sich zu artikulieren und unmittelbar eine große Popularität zu gewinnen, indem sie Sujets behandelt, in denen*

³⁷⁹ Weber: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik, S. 283/284. Vgl. Thüna, Ulrich: Zwischen sozialem Realismus und Amüsement: das junge französische Kino, in: epd Film 4/2000, 17. Jhrg., S. 20 – 25.

³⁸⁰ Siehe Reichow, S. 36.

³⁸¹ Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 450 sowie Galalick: Kontinuität und Diskontinuität, S. 98 – 100.

³⁸² Siehe Reichow, S. 36

³⁸³ Es ist kein fester Personenkreis, welcher z.B. über ein konzeptuelles Regelwerk Konturen erhält.

³⁸⁴ Vgl. Truffaut: Eine gewisse Tendenz des französischen Films (1954) und Die Filme meines Lebens (1979), S. 14, S. 235/236 sowie 238.

³⁸⁵ Siehe Positif, mai 1997, n° 435, p. 38.

³⁸⁶ Vgl. Valeria Bruni-Tedeschi mit ihrem Debüt IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU (F/2003).

³⁸⁷ Vgl. Gregor: Wirklichkeit und Fantasie, S. 13/14 sowie S. 20/21.

sich „das entfesselte Leben“ einer jungen Generation manifestiert, der alles möglich und erlaubt zu sein scheint.³⁸⁸ Protest findet derzeit mehr auf individueller Ebene statt, um so auf sich wandelnde Gesellschaftsstrukturen, welche andere Bilder und Projektionsflächen entstehen lassen, zu verweisen.³⁸⁹ Gegenwärtig ist ein Nebeneinander von Altmeistern, wie z.B. der im Kontext der *Nouvelle Vague* stehenden Chabrol oder Rivette, und Newcomern zu beobachten.³⁹⁰ Mit unterschiedlicher Konsequenz wird eine Richtung verfolgt, um sich ins Filmsystem zu integrieren.³⁹¹ Individuelle Wege beanspruchen keine Ausschließlichkeit.

3.1.4. Filmische Spuren zwischen Masson und Godard

Masson wird immer wieder in Zusammenhang mit Godards Regie-/Drehbucharbeit gebracht³⁹², obwohl sie lediglich beim dritten Film LOVE ME einen direkten Bezug zu Godards LE MEPRIS (F/I, 1963) und NOUVELLE VAGUE (CH/F, 1990) hergestellt hat.³⁹³ Dies mag u.a. daran liegen, dass Masson für ihr Debüt das 35-mm-Format und nicht das *Cinemascope* gewählt hat, eine Parallele zu den Filmen ihres Vorbildes. Wie dieser bevorzugt Masson den Einsatz von Plansequenzen, um den Raum visuell greifbar zu gestalten.³⁹⁴ Die Bevorzugung der so genannten *mise en scène*, der Bildkomposition vor der Kamera, ist der *Nouvelle Vague* gemein, kennzeichnet gewissermaßen bis heute den französischen Film. Während im amerikanischen Film der *point of view*, das auf Bewegung ausgerichtete Spiel mit der Kameraaktion oder vielmehr Action-Kamera, an Gewicht erhalten hat. Masson lehnt ihre Filmarbeit partiell an diejenige Godards an, während sie gleichzeitig andere Methoden und Bezüge für sich in Anspruch nimmt, seien diese von der *Nouvelle Vague*, seien es Übergänge zu anderen Genres oder Parallelen zu zeitgenössischen Regisseuren und Bewegungen (vgl. Kapitel 3.2). Es handelt sich somit um ein Netz pluralistischer Beziehungen, welches Masson in ihren Beiträgen auf individuelle Weise „knüpft“.³⁹⁵ Masson

³⁸⁸ Ebd., S. 40.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.2. zur *Nouvelle Nouvelle Vague*.

³⁹⁰ Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 14 sowie Reichow, S. 38.

³⁹¹ Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 56 (nach: Rohmer in: Ecran 76, Nr. 47. Paris, Mai 1976, S. 19.

³⁹² Siehe o.A.: Laetitia Masson. *Nouvelle Vague* und Kino im großen Stil; Portrait mit Interviewauszügen in: epd Film 6/2000, S. 26 – 29.

³⁹³ Siehe Rouyer, Philippe/Vassé, Claire: Laetitia Masson. *Fantasma Memphis au Havre*, Entretien, in: Positif, März 2000, n° 469, S. 23 – 27. Evident ist, dass Godard ein Vorbild oder zumindest eine Orientierungsmarke darstellt. Vgl. Herpe, Noël/ Kohn, Olivier: Entretien avec Laetitia Masson „Regarder partout...“, in: Positif, janvier 1996, n° 419, L'Actualité, S. 24 –28.

³⁹⁴ Siehe Paech: Gesellschaftskritik und Provokation, S. 375.

³⁹⁵ Vgl. o.A.: Laetitia Masson. *Nouvelle Vague* und Kino im großen Stil; in: epd Film 6/2000, S. 28.

hat wie Godard die Kamerafrau Caroline Champetier engagiert³⁹⁶, welche bereits von anderen *Nouvelle Vague* – Vertretern beauftragt wurde (z.B. Rivette, Jacquot, Doillon oder Duras³⁹⁷).

Methodisch wird bei Champetier folgendes hervorgehoben:

„Manierismen wie farbige Filter oder verzerrende Objektive, die den Blick auf vertrautes allzu plakativ verfremden, fehlen in der Arbeit der Kamerafrauen [wie Champetier, Godard, Louvart] weitgehend. Sie streben vielmehr danach, das natürliche Tageslicht der Schauplätze zu bewahren, es gegebenenfalls geringfügig zu modifizieren. Sie lassen sich von der Atmosphäre des Vorgefundenen, des Realen inspirieren. In EN AVOIR (OU PAS) (HABEN ODER NICHT) von Laetitia Masson (1995) rekonstruiert die Kamera von Champetier Schauplätze bar jeder kinohaften Dramatik (Fabriken, Hotelzimmer, Baustellen) mit einem Mindestmaß an zusätzlichem Licht. [...] Dieser Alltagsrealismus, der sich an der Grenze zum Dokumentarischen bewegt, ist ganz den Sujets der Filme verpflichtet – der Rückbesinnung des französischen Kinos auf soziale Themen, Bilder und Gesten mögen alltäglich anmuten, und doch konturieren sie die Geschichten. [...] Sie interpretieren das Thema eines Films in glaubhaften Bildern, ohne naturalistisch zu sein. Der spröde Alltagsrealismus, das Flirten mit dem fingiert Dokumentarischen, drohte zum Manierismus zu werden, zu einer tautologischen Chiffre der Sozialtristesse. Es war eine entscheidende, prägende Phase in der Arbeit der Kamerafrauen. Aber nun scheint er überwunden zu sein.“³⁹⁸

Nach einer eher dokumentarisch orientierten Phase bei Masson fiel die Inszenierung für A VENDRE artifizieller und nach einem anderen Konzept aus. Antoine Héberlé wurde für die Kamera beauftragt und für LOVE ME beibehalten.

Neben Godard bezieht sich Masson z.B. auf Regisseure wie François Reichenbach und John Cassavetes³⁹⁹ deren Hauptschaffenszeit in den 60er/70er Jahren anzusiedeln ist. Godard hat sich lange vor Masson mit Reichenbach auseinandergesetzt und diesen interviewt, um z.B. mehr über seine Methode und Kameraführung in Erfahrung zu bringen. Die angestrebte Verknüpfung zwischen Dokument und Fiktion steht dabei im Vordergrund.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Hierzu äußert sich Masson in einem Interview im Filmheft des Berliner Ventura Filmverleih zu HABEN (ODER NICHT) (1995) (aus: Katalog 26. Internationales Forum des Jungen Films). Was Champetier für den Autorenfilm für die Kamera ist, das ist Michel Vionnet für den Ton und Yann Dedet für den Schnitt.

³⁹⁷ Marguerite Duras (LA MUSICA, F/1966) wurde neben Regisseuren wie Agnès Varda (LA POINTE COURTE, F/1956), Alain Resnais (HIROSHIMA MON AMOUR, F/1959), Alain Robbe-Grillet (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, 1961) und Chris Marker (DIE MOLE, F/1963) dem *Rive Gauche* zugeordnet. Die Bezeichnung steht für die politische Richtung. Anders als die Kollegen aus dem Umfeld des *Cahiers de Cinéma* kamen sie aus dem Bereich des Kurz- und Dokumentarfilms, favorisierten ein an Literatur und Texten orientiertes Kino mit kontrapunktiv ausgerichteter Text-/Bildebene. Viele waren in erster Linie als Schriftsteller tätig. Umgekehrt spiegelte sich dies Herangehen in der Literatur in dem von Robbe-Grillet und Duras hervorgebrachten *Nouveau Roman* wieder. Im Film entwickelte sich dieser Ansatz zum *Nouveau Cinéma*. Vgl. Reichow, 1983, S. 40-43.

³⁹⁸ Midding, Gerhard: Die Begleiterinnen. Caroline Champetier, Agnès Godard, Hélène Louvart, und andere Kamerafrauen des französischen Kinos, in: epd Film, 17. Jhrg. 2001, S. 24 - 29.

³⁹⁹ Siehe Herpe/Kohn, S. 27. Dort nennt Masson Hawk, ein amerikanisches Vorbild der *Nouvelle Vague*, als einen der Bezugspunkte für ihr Debüt, von denen sie behauptet, sie seien in ihrer Auswahl widersprüchlich. Als „Mittler“ zwischen amerikanischem und französischem Film wird EN AVOIR (OU PAS) unter: www.cinopsis.com/critics/enavoiro/gauche.html (13.10.96) angeführt. Vgl. Rouyer/Vassé, S. 25 sowie Audé, Fañçoise/ Garbarz, Franck: Laetitia Masson. „On n'est pas neuf devant l'amour“, Entretien réalisé à Paris, 17.06.1998, in: Positif, septembre 1998, n° 451, L'Actualité, p. 32.

⁴⁰⁰ Vgl. Galalick: Kontinuität und Diskontinuität im Film, S. 108.

Filme wie *FACES* (USA/1968)⁴⁰¹, *SHADOWS* (USA/1959)⁴⁰² und *A CHILD IS WAITING* (USA/1962)⁴⁰³, verdeutlichen die thematische Spannbreite und den Anspruch Cassavetes, gesellschaftliche Problemfelder zu bearbeiten. Neben seiner Regie in Verbindung zur so genannten *Newyorker Schule*⁴⁰⁴ war er als Bühnen-, Fernseh- und Filmdarsteller tätig. Nach der Methode des *Actor's Studio* identifizierten sich seine Akteure mit den Rollen.⁴⁰⁵ Die Beispiele zeigen, dass auch *das dokumentarische Moment [...] simuliert* ist.⁴⁰⁶ Der Gegensatz oder vielmehr die „Lücke“ zwischen Film und Realität, vom *Cinéma vérité* stets über die Inszenierung gekennzeichnet, bleibt bei einigen Projekten Cassavetes unberücksichtigt.⁴⁰⁷

Exkurs: Reichenbachs multikulturelle Erlebniswelt/-en

Regisseure wie Cassavetes oder Reichenbach stehen in der Tradition des Dokumentarfilms, von der sie sich aufgrund ihrer Inszenierung, welche u.a. durch die Montage eine eigene Aussagequalität erhält, unterscheiden.⁴⁰⁸ Dies soll anhand zweier Filme Reichenbachs veranschaulicht werden, welche in der Milieuzzeichnung der Fortführung des *Cinéma vérité*⁴⁰⁹ entsprechen und durch ihren dokumentarischen Charakter bekannt wurden. In Reichenbachs halb-dokumentarische Studie *MIT MEINEN AUGEN* (F/1961) wurde mit versteckter Kamera und Mikrofon gearbeitet. Die Montage stellt chronologisch eine eigene Ordnung der Ereignisse her. Am Ende steht der zu Beginn vorweggenommene entscheidende Kampf des Protagonisten. Das Finale ist für Reichenbach nicht das Ausschlaggebende, sondern die Geschehnisse im Vorfeld.⁴¹⁰ Die Kamera zeigt den Blick auf Passanten⁴¹¹, den durch seine

⁴⁰¹ Im Zentrum steht die schwierige Partnerschaft nach 14jähriger Ehe in der amerikanischen Mittelklasse.

⁴⁰² Es handelt sich um eine halbdokumentarische Milieustudie über das Leben Schwarzer in New York.

⁴⁰³ Dies ist die Geschichte eines kranken Jungen, dessen Eltern die Fürsorgepflicht einem Heim überlassen.

⁴⁰⁴ Siehe Gregor/Patalas: *Geschichte des Films*, München, Gütersloh, Wien, 1973, S. 468.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 467.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 468.

⁴⁰⁸ Vgl. z.B. die Bewerbungsgespräche im Interviewstil zu Beginn von *EN AVOIR (OU PAS)*.

⁴⁰⁹ Vgl. Reichow, S. 49.

⁴¹⁰ So wurde z.B. neben dem Originalton Musik gewählt, welche die Stimmung des Schwarzen aus Dakar im fremden Paris vermittelt. Der Boxer bleibt von der Gemeinschaft ausgeschlossen. Er ist in seiner Isolation auf Selbstgespräche zurückgeworfen. Es gibt kein Interview, in welchem er sich über Rassismus oder Entbehrungen äußern kann. Trotz Heimweh begegnet er interessiert der anderen Kultur. Sein Aufenthalt ist vorübergehend.

⁴¹¹ Truffaut zeigt ebenso in *LES 400 COUPS* Ansichten von Paris. Die Kamera fährt an Fassaden und Häuserfronten entlang. Bei Straßenaufnahmen werden Passanten gefilmt. Dieser Blick wird von den sich im Objektiv spiegelnden Gesichtern zurückgeworfen. Als Stadt war Paris wie Marseille en vogue (vgl. *A BOUT DE SOUFFLE*). In den 90ern greift man auf mit weniger Klischee besetzte Städte wie z.B. Lyon in *EN AVOIR (OU PAS)* zurück. Stets ist man auf der Suche nach „unverbrauchten“ (Kino-)Orten. Vgl. Tesson, Charles: *Cinéma français: le vent nécessaire*, in: *Cahiers du Cinéma*, n° 556, avril 2001, dossier, p. 28/29 sowie Hoheisel: Über die neue „Generation“, unter: www.popspirit.de/snap/bild/cinema/html (17.04.2001).

Hautfarbe im Straßenbild auffallenden Protagonisten sowie Ansichten des Viertels. Die Kamera zeigt die Bewegung im Ring: Beobachtungen im Hell-Dunkel des Erfolgsdrucks.⁴¹²

In Reichenbachs Dokumentar- und Musikfilm *MEDICINE-BALL-CARAVAN/DIE FLOWER-POWER-KARAWANE* (USA/1971) geht es um eine Gemeinschaft, welche als Treck für die Dauer eines Monats im Zeichen von Woodstock durch die USA zieht. Reichenbach, das Projekt begleitend, arbeitet mit Blenden, Parallelmontage und grellen Farben. Auf ihrer Tour erhält die *CARAVAN* unterschiedliche Feedbacks. Manche schließen sich spontan an. Interviews mit Passanten sowie Begegnungen am Straßenrand sorgen für das nötige Lokalkolorit. Äußerungen von Teilnehmern über ihr Freiheits- und Lebensgefühl runden das Bild ab. Nicht nur mit den Ordnungshütern bekommt man mit der Realisierung des Projektes, welches sich u.a. gegen Intoleranz richtet, Ärger. Das Unternehmen gerät ins Wanken, als man auf eine radikale, politisch motivierte Gruppe trifft. Reichenbach resümiert mit einem Zitat Fellinis, welches sich gegen den Verlust von Utopien richtet.

Beiden Filme zeigen Gegenwartsthemen in Verbindung zu Figuren des Zeitgeschehens. Eine gesellschaftspolitische Aussage ist unverkennbar. *MEDICINE-BALL-CARAVAN* ist in seiner Konzeption experimentell. Verlauf und Ausgang waren bei der Durchführung ungewiss. Dieses Vorgehen lässt sich in Ansätzen in Massons ersten beiden Filmen wiedererkennen. In *EN AVOIR (OU PAS)* trifft dies z.B. auf die pseudo-dokumentarische Bewerbungssequenz sowie die Kameraführung in der Fußgängerzone zu.⁴¹³ In *A VENDRE* sind es die Straßenszenen in New York oder Paris, sei es eine Verkaufsmeile oder der Straßenstrich. Das Leben des Protagonisten in Genua gehört ebenso hierzu, wenn dieser in seiner Eigentümlichkeit und ursprünglichen Umgebung dargestellt wird.⁴¹⁴

3.1.4.1. Massons Bezugspunkte zu Godard

Vergleicht man Masson und Godard miteinander, darf nicht außer acht gelassen werden, dass Godard nicht deckungsgleich mit der *Nouvelle Vague* ist. Er repräsentiert einen signifikanten Ausschnitt, hat insbesondere den artifiziellen Film geprägt. Schon Anfang der 60er wählte er

⁴¹² *DER FREMDENLEGIONÄR* (F/1999) von Claire Denis widmet sich gleichfalls der Körperinszenierung des muskulösen Männerbildes, eröffnet allmählich gebrochene „Innenansichten“ der Figuren. Der Körper fungiert als Reibungs- und Angriffsfläche. Die Ästhetik erinnert dabei an diejenige Riefenstahls. Denis' Protagonist stellt Vergleiche zum Vater, gleichsam Legionär, her. Ebenso wie dieser ist er für das zivile Leben „untauglich“, ein Heimatloser. Kriegsübungen beweisen dem eingeschworenen Männerbund, dass er etwas zur körperlichen Optimierung tut. Einerseits passt dieser nicht in die Einsiedelei, andererseits fügen sich die synchron ausgeführten Bewegungen über die Inszenierung perfekt als Gruppenbild in die Landschaft. Das Berufsepos kann nur durch Strapazen befriedigt werden. Denis' Held hat den geographischen Weg von Marseille an den Wüstenrand Nordafrikas zurückgelegt. Als Eindringling wird er von den Einheimischen beäugt. Durch Differenzen kommt es schließlich in der Legion zum Eklat. Rückblickend erzählt der Legionär von seiner Dienstzeit. Aufgrund seiner Entlassung ist eine Rückkehr ins normale, ungewisse Leben unausweichlich.

⁴¹³ Vgl. Sequenzen 2; 67 sowie 71.

eine andere Richtung als diejenige der in gewisser Weise konventionell zu nennenden *Nouvelle Vague* – Anhänger, passte sich nicht an die Filmindustrie an, um einen eigenen politischen Weg einzuschlagen.⁴¹⁵ Godard verlieh seiner anarchistischen und antimilitaristischen Haltung, welche auch bei anderen linksgerichteten Regisseur(-inn)en wie z.B. Varda zu erkennen ist⁴¹⁶, Nachdruck.⁴¹⁷ Trotz Absatzschwierigkeiten ist er seinem Ansatz treu geblieben bzw. hat diesen mit Ab-/Veränderungen weitergeführt. Sein bisher letzter Filmbeitrag ist *ÉLOGE DE L'AMOUR* (F/2001). Einerseits lässt Godard sich, wie dargelegt, zur Kerngruppe der *Nouvelle Vague* zuordnen. Andererseits wird, ähnlich wie von den Mitgliedern des *Rive Gauche* angestrebt, anhand seiner Filme ein politischer Anspruch sowie die Proklamation weiterführender Inszenierungskonzepte ersichtlich.⁴¹⁸

Godards ehrgeiziger Versuch, den Film zu politisieren oder revolutionieren, scheiterte.⁴¹⁹ Dieser Solidaritätsakt⁴²⁰ von Seiten des Regieführenden wies im Grunde kaum oder geringfügige Berührungspunkten/-flächen zu der von ihm angesprochenen Bevölkerung auf.⁴²¹ Das Verständnis der Arbeiterschicht für diese „Machart“ des Kinos war und ist gering, wenn sie sich u.a. in der Darstellung ihrer Lebensbedingungen kaum wiedererkannten bzw. – erkennen. Dies beschäftigt nach wie vor „sozial tätige“ Filmschaffende, wenn es um die Lücke zwischen idealistischem Anspruch und realer Wirkung geht (vgl. *Dogma-95*, Kaurismäki oder Masson). Die soziale Wirklichkeit aus der Perspektive der „Betroffenen“ darzustellen, gelingt bedingt bzw. selten.⁴²² Godards Filme sind in Abweichung zum vorangestellten Anspruch zumeist abstrakt und selbst-reflexiv.⁴²³ Er bricht mit der filmischen

⁴¹⁴ Vgl. Sequenzen 61; 104 – 106; 108/109 sowie 112 – 114.

⁴¹⁵ Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960. Als Mitglied der Gruppe *Dsiga Wertov*. soll Godard ein Manifest zur Politisierung des Film und seiner Herstellung abgefasst haben (ebd., S. 14/15 und S. 31).

⁴¹⁶ Vgl. Gerhold: Die Nouvelle Vague, S. 135/136 zu Godard und Varda (MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7, F/1661).

⁴¹⁷ *DER KLEINE SOLDAT* (F/1958) wurde z.B. erst 1963 nach der Zensur freigegeben. Der Film richtet sich gegen den Krieg im Allgemeinen und Besonderen gegen die französische Algerienpolitik.

⁴¹⁸ Vgl. Reichow, S. 40 – 43.

⁴¹⁹ Vgl. den Widerspruch zwischen sozialem Anspruch des *Cinéma vérité* und Publikumswirkung.

⁴²⁰ Siehe Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 47. Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 67/68 zur Arbeiterbewegung.

⁴²¹ Siehe Reichow: Film in Frankreich S. 8, S. 51 sowie Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 453.

⁴²² Statt von *sozialer Wirklichkeit/realer Wirklichkeit* (Reichow) ist in Kapitel 3.2. von der *Rückkehr des Sozialen* die Rede. Kein filmästhetischer Ansatz als Pendant zur außerfilmischen gesellschaftlichen Realität dominiert hierbei. Siehe Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film.

⁴²³ Vgl. *ALPHAVILLE* (F/1965). Futuristisch inszeniert dienen Gebäude und Ansichten des realen Paris als Zukunftsort. Godard arbeitet mit Zitaten aus Kino, Literatur und Comic. Mittels Licht und maschineller Off-Stimme wird eine künstliche Realität geschaffen: Manipulation durch Zentralsteuerung. Die Herrscherstimme ist das Medium dieser Institution. Der Betrachter findet sich in einer rigiden Gesellschaftsordnung wieder. Verfolgt wird das Zuwiderhandeln der Logik: die Emotion. Der Protagonist duelliert sich mit der Technik. Es folgt die Befreiung. Vgl. Gregor: Geschichte des Films, S. 24 sowie S. 48 und Gerhold: Die Nouvelle Vague, S. 136/137.

Illusion und „Sehmustern“⁴²⁴, indem er z.B. Eindrücke zerstückelt (vgl. NOUVELLE VAGUE) oder Filme insgesamt in „Einzelteile“ zerlegt.⁴²⁵

Welche Konsequenz dies haben kann, verdeutlicht z.B. LE MEPRIS: die Zerstörung einer Beziehung. In der Übertragung auf die Figurenebene ist *die Außerkraftsetzung von klassisch konditionierten Zusammenhängen zwischen Blickendem und Angeblicktem*⁴²⁶ zu erkennen: *Erst wenn der Kontakt der Blicke zwischen Paul und Camille [...] zerbrochen ist, kann das tragische Schicksal seinen Lauf nehmen.*⁴²⁷ In der Rekonstruktion, einer Collage, werden u.a. befremdliche Blickwinkel frei. *Der Film zeigt nicht das Resultat eines Denkprozesses, sondern den tastenden und unsicheren Gang des Denkens selbst zwischen Einflüssen der äußeren Welt, der Politik und der Geschichte, die Godard als Zeichen und Bilder zitiert.*⁴²⁸ Diese gewöhnungsbedürftigen „Nahtstellen zur Wirklichkeit“ nutzt Godard, um die Konstruktion seiner Darstellung „durchscheinen“ zu lassen. Aufgabe des Betrachter ist es, Verknüpfungen herzustellen. Als *Schlüsselfigur des französischen Films*⁴²⁹ hat Godard für Gregor *am deutlichsten den Schritt vom traditionell erzählenden Kino der Realitätsabbildung zu einem modernen Kino vollzogen, das sich als Instrument zur Erkundung der Wirklichkeit und als Medium der Kommunikation mit dem Zuschauer betrachtet.*⁴³⁰

Geschichten von Wiedergängern in den Filmen Godards und Massons

Godard erzählt in NOUVELLE VAGUE die Geschichte eines Wiedergängers. Der mit der *Nouvelle Vague* gleichnamige Titel ist ein Synonym für die Wasserbewegung des Genfer Sees⁴³¹, in welchem sich mehrfach ein Wechsel im Geschehen ankündigt, konkret die Wiederbelebung stattfindet. Neben dem Bruch mit der Erwartung des Betrachters sieht Koeber hierin eine Steigerung des *Nouvelle Vague*-Verständnisses.⁴³²

Die Protagonistin liest in NOUVELLE VAGUE den Protagonisten von der Straße sprichwörtlich auf. Irgendwann ist sie seiner Gegenwart leid. Er bleibt ein Anhängsel in der gesättigten Langeweile der Oberschicht, in deren Belanglosigkeit sich die Figuren ohne

⁴²⁴ Das Spiel mit der Wirklichkeit zeigen u.a. Resnais und Robbe-Grillet indem sie mit Versatzstücken arbeiten. Die Filme sind u.a. als Blick in Traum- oder Vorstellungswelten mit Spiegelungen durchsetzt. Vgl. Gregor: Geschichte des Films, S. 41 sowie Galalick, S. 31; S. 109 – 114 zum Sequenzprotokolle von LE MEPRIS.

⁴²⁵ Ebd., S. 112 und S. 120.

⁴²⁶ Ebd., S. 114. Galalick führt als Beispiel die Einführung des Protagonisten in A BOUT DE SOUFFLE an.

⁴²⁷ Ebd., S. 117. Godard stellt so u.a. den Kampf gegen das Schicksal dar. Vgl. RETTE SICH WER KANN (DAS LEBEN) (F/BRD/CH/Ö, 1980), in welchem ein Unfall alles andere für nichtig erklärt. Ähnlich schicksalhafte Begegnungen ereignen sich mit vertauschten Rollen in NOUVELLE VAGUE (F/CH, 1990).

⁴²⁸ Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 30.

⁴²⁹ Ebd., S. 24.

⁴³⁰ Ebd., S. 24/25.

⁴³¹ Vgl. Koeber: Filmklassiker, Bd. 4, 1982 - 1999, 3. Aufl., Stuttgart, 2001, S. 340 und Löser, Claus: Blau, ich weiß nicht, rot. Mutmaßungen über den Stellenwert der Farbe Blau in Filmen Jean-Luc Godard, in: film-dienst 10/02, Jhrg. 55, Themenheft zur Farbe Blau, S. 60 – 62.

Bezug zueinander aufhalten. Die Trennung zwischen Arm und Reich wird von den Anwesenden auf dem Landsitz diskutiert, während sie ihr abgeschiedenes Dasein pflegen. Schließlich wird der Protagonist von seiner Partnerin zum Ertrinken „verurteilt“.⁴³³ Als der Tote wie selbstverständlich unter anderem Namen wieder auf dem Anwesen auftaucht, tritt für alle das Unvorhersehbare ein. *Damit beginnt alles, mit einem adversativen Vorzeichen [...] Godards Kino [...] führt zusammen, was als unvereinbar gilt.*⁴³⁴ Die Wiederkunft stiftet Chaos. Dennoch müssen sich die Beteiligten mit der neuen, gleichermaßen absurden Situation arrangieren. Wenig später droht der entgegengesetzte (Unglücks-)Fall einzutreten. Der Protagonist entscheidet sich diesmal für das Leben der Protagonistin. Im „zweiten Anlauf“ rettet er sie vor dem Ertrinken, weil sie ihm etwas bedeutet und die Vergangenheit nicht wiederholt werden soll: ein Spiel mit vertauschten Rollen und eine zweite Chance für ein Zusammenleben.

Adäquat zu inhaltlichen Widersprüchen stellt Godard Vergleiche und Wortspiele auf. So philosophiert der Protagonist z.B. über die Verbundenheit der Geschlechter, für ihn mittlerweile eine Illusion. Die Hauptfiguren „spotten“ der Zusammenführung, lassen sich nicht als Paar denken. Vergeblich wurde gesucht, was nur Enttäuschung bewirken konnte, da es keine sinngemäße Entsprechung gibt. Inserts stellen u.a. Godards Gesellschaftsbetrachtung im Kontext dieser Filmparabel⁴³⁵ dar, verweisen z.B. auf Altmans *THE LONG GOOD-BYE* (USA/1972). In diesem Kriminalfilm nach einem *Raymond–Chandler–Roman* löst die Figur des Privatdetektivs Philip Marlowe einen spektakulären Fall.

Über die Figur Lennox lässt sich eine direkte Verbindungslinie zwischen Chandler – Altman – Godard – Masson herstellen.⁴³⁶ Täuscht dieser insbesondere bei Altman aus Profitgier sein Ableben vor⁴³⁷, so kehrt er bei Godard unerwartet aus dem „Totenreich“ zurück. Bei Masson ist Lennox ein Idol, dessen Gegenwart Gabrielles Vorstellungswelt entstammt. Entgegen seiner gleichnamigen „Vorgänger“ unterliegt Lennox in *LOVE ME* „realer“ Alterung. Der Zenit des Erfolgs ist überschritten, der Blick auf ihn erscheint gebrochen. Die Verknüpfung

⁴³² Vgl. Koebner: *Filmklassiker*, S. 341.

⁴³³ Anders als in Tarentinos *PULP FICTION* (USA/1996) geht die Handlung nicht nahtlos über die Montage weiter, sondern versucht den „Zwischenfall“ zu kommentieren. Als dies nicht gelingen will, nimmt man den Vorfall in Gestalt des Wiederkehrenden weitgehend gleichgültig hin.

⁴³⁴ Koebner, S. 339.

⁴³⁵ Vgl. Godards *Science-Ficton ALPHAVILLE* (F/1965).

⁴³⁶ Siehe Rouyer, Philippe/Vassé, Claire: Laetitia Masson. *Fantasmer Memphis au Havre, Entretien*, in: *Positif*, März 2000, n° 469, S. 23 – 27. Masson äußert sich zu Altmans Film, in welchem Lennox der Kontrahent ist.

⁴³⁷ Bei Chandler (1888 – 1959) besitzt dieses Motiv weniger Bedeutung, während z.B. Lennox's Flucht vor seiner Frau und Familie, seine Angst vor einer (falschen) Anklage der Polizei sowie vor seiner totgeglaubten ersten Frau, die auch vor Mord nicht zurückschreckt, wesentliche Beweggründe darstellen.

„Darsteller/Filmstar“ ist bei Godard wie Masson gleichermaßen vorhanden.⁴³⁸ Als Terry Lennox zitiert Godard den Star des französischen Kinos herbei: Alain Delon.⁴³⁹ Dieser ähnelt wiederum dem Erscheinungsbild Hallyday's:

„Es liegt nicht nur an Johnny Hallyday, dass man immer wieder an Jean-Luc Godard denken muss. Godard hat schon lange das Geschichtenerzählen aufgegeben, zitiert und montiert und bedient sich dafür der Ikonen der französischen Popkultur, Warmblütlern wie Johnny Hallyday oder Gérard Depardieu und Kaltblütlern wie Alain Delon. In „Détective“ (1985) spielte der singende Nationalheld einen Boxmanager namens Jim Fox Wagner, in „Love me“ den abgehalfterten Elvis-Epigonen Lennox, dessen Name wiederum zu Godards „Nouvelle Vague“ (1989) und zu Alain Delons Doppelgängerfigur namens Lennox führt.“⁴⁴⁰

Eine weitere Übertragungsfläche des *American Dream*⁴⁴¹ ist Gabrielles Posterwand, welche den Sänger Johnny Hallyday in seiner Rolle als Lennox zeigt, eine Ikone der französischen Popkultur, die sich nach einer Ikone der amerikanischen Popkultur modelliert hat.⁴⁴²

In der literarischen Vorlage bzw. Verfilmung spielt dem Protagonisten Marlowe sein bester Freund Lennox übel mit: ein schwerwiegender Freundschafts- und Vertrauensmissbrauch. Bei Masson wird ebenfalls ein Treuebruch in *A VENDRE* thematisiert, weniger von Mann zu Mann als zwischen den Geschlechtern.⁴⁴³ Massons Protagonist ist in *A VENDRE* mit ähnlichen Eigenschaften ausgestattet wie Marlowe, z.B. Coolness und Selbstironie. Auch Luigi leistet einen Freundschaftsdienst, fühlt sich verpflichtet. In *A VENDRE* und *LOVE ME* ist die Anlehnung an Strukturen des *Film Noir* unverkennbar, obwohl Massons Filme im eigentlichen Sinne nicht als Kriminal- oder Detektiverzählung zu bezeichnen sind. So führt der Protagonist Selbstgespräche, die dem Betrachter als Off-Kommentare zugänglich sind. Der Protagonist ist in seiner Persönlich-/Körperlichkeit mit zahlreichen Widersprüchen behaftet und somit genretypisch. Luigi „leidet“ unter Erscheinungen des modernen Lifestyles: Tabletten- und Alkoholmissbrauch, Fitnesswahn, sexuelles Desinteresse, Misstrauen,

⁴³⁸ Masson beabsichtigte eigentlich mit Hallyday ein Interview zu drehen. Dieser wollte lieber schauspielern. Vgl. Rouyer, Philippe/Vassé, Claire: Laetitia Masson. Fantasmaer Memphis au Havre, Entretien, in: Positif, März 2000, n° 469, S. 23; 26/27. Siehe Presseinformationen des Produzenten Canal+ unter: www.cplus.fr/html/cinema/en_salle/loveme.html (15.03.01) und zum Interview Massons mit dem *Studio Magazine* unter: www.films.qc.ca/critiques/html (06.04.01) sowie Raymond, Muriel: Entrevue exclusive avec Laetitia Masson, in: Ecran Noir, 17.02.2000, unter: www.ecran-noir.com/entrevues/intlmasson.htm (06.04.01). Zur Arbeit zwischen Masson und Hallyday siehe unter: <http://perso.libertysurf.fr/johnnycine/loveme.htm> (06.04.01) und www.allocine.fr/film. In *A VENDRE* ist Hallyday bereits mit *L'ENVIE* aus dem Off zu hören.

⁴³⁹ Koebner: Filmklassiker, Bd. 4, 1982 - 1999, S. 342.

⁴⁴⁰ Feldvoß, Marli: Sehnsucht und Neurose. Mit „Love me“ beschließt Laetitia Masson eine Trilogie, in: Neue Züricher Zeitung, 09.06.2000. Die Besetzung mit Alain Delon bzw. Johnny Hallyday basiert auf Ähnlichkeiten.

⁴⁴¹ Vgl. Reichenbachs *MIT MEINEN AUGEN* (F, 1961) und *MEDICINE-BALL-CARAVAN* (USA/1971).

⁴⁴² Kilb, Andreas: Wer war Gabrielle Rose? Das Frauenleben ein Wunschtraum: Laetitia Massons Film „Love me“, in: FAZ, Nr. 53, 03.03.2001, Feuilleton, S.43. Zu Stereotypen, Klischees sowie zur Anlehnung zum *Film Noir* siehe Lalanne, Jean-Marc: „Love me“? On voudrait bien, 23.02.2000, unter: www.liberation.fr/cinema/200002/20000223loveme.html (25.02.2000).

⁴⁴³ Ein Merkmal des *Film Noir* ist u.a. das Thematisieren des Geschlechterverhältnisses über das Verständnis des Protagonisten. Siehe Dewner, Stephanie: Frauenbild und Filmkostüm im Film Noir, unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Oldenburg, 2001.

Verdrängungsmechanismen, Ichbezogenheit, Heimatlosigkeit und Isolation. Seiner Aufgabe, die ihn stetig mehr ausfüllt, geht er allerdings unbeirrt nach.

Heißt in *THE LONG GOOD BYE* Marlowes Gegenspieler Lennox, so verwendet Masson in *LOVE ME* den Namen für das im Rampenlicht stehende, von Erfahrung gezeichnete Idol der Protagonistin. Dieses muss der Träumerin erst seinen unsteten Lebenswandel vor Augen führen. So gesehen steht die wie durch ein Pseudonym gekennzeichnete Figur des Lennox jedes Mal für eine im Zwielflicht stehende Männerfigur⁴⁴⁴, welche nach eigenen Regeln ihr Dasein zwischen Licht-/Schattenwelt, Diesseits und Jenseits führt. Es handelt sich um die Vorstellung einer Figur, die so nicht mehr existent ist: Ihr Bild muss zurecht gerückt werden.

Gesellschaftliche Repression und Normalität dargestellt am Beispiel der Prostitution

SAUVE QUI PEUX (LA VIE)/RETTE SICH WER KANN (DAS LEBEN) (F/BRD/CH/Ö, 1980) handelt von dem Genfer Regisseur Paul, der gleichermaßen das Alter Ego Godards darstellt. Dieser kommt mit dem Leben nicht zurecht und schließlich wortwörtlich unter die Räder. Leben beinhaltet vergleichbar mit den Filmen Massons eine Vielzahl an Bewegungsformen. Es wird bei Godard als Bewegungsmoment inszeniert, als Ausdruck von Geschwindigkeit⁴⁴⁵, welches einerseits aus Wiederholungen besteht, andererseits von Unregelmäßigkeiten durchzogen ist. Der Unfalltod des sinnbildlich auf der Strecke Gebliebenen resultiert aus seiner rückwärts gewandten, an die Vergangenheit anknüpfenden Haltung. Pauls Leben läuft nicht wie ein Film vor dem geistigen Augen ab. Bei Godard erfährt Glück aufgrund seines Mangels eine Entwertung, d.h. es wird nebensächlich. So erweist sich die Geschichte Pauls, der sich verzweifelt daran festhält, als nichtig. Diese desillusionierte Auffassung findet sich nicht in den Filmen Massons wieder. Glück ist dort ein Hoffnungsträger, der sich mit Abstrichen durchaus für ihre Figuren verwirklichen lässt.⁴⁴⁶

Wie das Leben so wird in *SAUVE QUI PEUX (LA VIE)* Arbeit, explizit diejenige am Fließband, als Prozess der Kräftebeschleunigung, der zeitlichen Ausdehnung sowie Sinnentleerung dargestellt. Am Ende steht der Austausch durch Maschinen (vgl. *ALPHAVILLE*). Am Arbeitsplatz wird die Sache zum Hauptanliegen: eine Pause im Leben der Beschäftigten sowie ein Identitätsverlust. Der Kreis(-lauf) schließt sich für den Protagonisten, wenn Arbeit aus dem üblichen Beschäftigungsverhältnis ausgegliedert wird

⁴⁴⁴ Auch in der literarischen Vorlage ist Lennox u.a. eine schwache, konfliktscheue Männerfigur, die z.B. in ihrer Vergangenheit im 2. Weltkrieg Schreckliches erlebt hat.

⁴⁴⁵ Dies geschieht u.a. durch Formen der Zeitverzögerung, der Zeitlupe bis zum Stillstand im *fraze frame*, allesamt Methoden zum Anhalten des Moments, der technisch überformt seine Lebendigkeit einbüßt.

⁴⁴⁶ Vgl. Kapitelanfang.

und soziale Beziehungen immer mehr den Charakter eines Warenaustausches annehmen. Diesen Vorgang erläutert sowohl Godard als auch Masson am Beispiel der Prostitution.

In SAUVE QUI PEUX (LA VIE) reagiert der Protagonist nach gescheiterter Ehe mit extremer Enttäuschung, d.h. angst- bzw. hasserfüllt auf das andere Geschlecht. Pauls Konzept, welches Liebe und Arbeit in einer Lebensgemeinschaft vereinen will, missglückt.⁴⁴⁷ Sein Plan wird scheinbar, obschon er im Traum nach Lösungen sucht,⁴⁴⁸ von zuwiderhandelnden und somit feindlichen Frauen durchkreuzt. Zudem muss er sich als Prominenter vor aufdringlichen Fans schützen. Neben dem Ärger mit der Geliebten bilden nur Aufenthalte bei Prostituierten, denen er sich in seinen irregeleiteten Auffassungen über das Geschlechterverhältnis zuwendet (vgl. A VENDRE), eine Ausnahme. Gegen Bezahlung gibt er Einblicke in sein Beziehungsdesaster. Die Protagonistin in SAUVE QUI PEUX (LA VIE) lebt in Abhängigkeit vom Zuhälter, darf als Leibeigene nichts ihr eigen nennen. Diese Struktur durchschaut der Protagonist nicht. Während diese Frauen in der Überzeugung leben, Geld könne ihre Sorgen lösen. Als Objekte stehen sie zur Verfügung, um Phantasien zu befriedigen, die den Subjektstatus untergraben.⁴⁴⁹

In SAUVE QUI PEUX (LA VIE) geht es Godard um Formen der Unterdrückung, Gewalt gegen Frauen, welche er am Beispiel der Prostitution zeigt. Nach Gregor handelt es sich um eine von Godards *Attacken gegen die moderne Wohlstandsgesellschaft*⁴⁵⁰, deren „Abfälle“ hier verarbeitet werden, um gleichermaßen *aus dem „System“ der Herstellung kommerziell verwertbarer Filme auszubrechen*.⁴⁵¹ Zwar geht es Masson in A VENDRE ebenfalls um gesellschaftlich gebilligte Abhängigkeitssysteme, zu welchem neben der Prostitution z.B. auch Institutionen wie Ehe und Familie zählen können. Ihre Protagonistin versucht jedoch sich diese Verhältnismäßigkeit und Wertverständnisse zu eigen zu machen. Eine Parallele zwischen dem bürgerlichen Leben und der im gesellschaftlichen Abseits existierenden Prostitution hat auch Godard gezogen, als er zu folgender Feststellung gelangte: *[U]m in der Pariser Gesellschaft von heute zu leben, ist man gezwungen, egal auf welchem Niveau, egal in welchem Grad, sich auf die eine oder andere Weise zu prostituieren oder aber Gesetzen entsprechend zu leben, die an Prostitution erinnern*.⁴⁵² Prostitution ist somit Teil

⁴⁴⁷ Vgl. A VENDRE. Im Handelskonzept der Protagonistin laufen Gefühle zuwider bzw. aus dem Lot. Die Beteiligten werden im Kontakt zu Widersachern, nicht zu Partnern. Sie verhalten sich nicht den Erwartungen gemäß, nicht entsprechend den Spielregeln: ein (un)bewusster Protest gegen eine Verhaltensreglementierung.

⁴⁴⁸ Auch Gabrielle versucht in LOVE ME ihr Leben im Traum zu bewältigen, stellt ihn in seinen Möglichkeiten über die Prinzipien der Realität, ein Alleingang, der die Entfernung zu(m) anderen vergrößert.

⁴⁴⁹ Godard inszeniert den „Sachverhalt der Fleischbeschau“ u.a. mittels grotesker (Stand-)Bilder, die unter der Delegation eines Freiers entstehen. So erhalten die Prostituierten Rollen im „privaten Film“ zugewiesen.

⁴⁵⁰ Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 30.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd., S. 29 als Zitat von Jean-Luc Godard in: L'avant-scène Cinéma, Nr. 70. Paris, Mai 1967, S. 6.

gesellschaftlicher Normalität, welche die Gesellschaft zwar nicht in ihrer Mitte akzeptiert, aber von ihrem „Randdasein“ profitiert. Prägnant ist im Vergleich, dass sowohl die Protagonistin in *A VENDRE* als auch der Protagonist in *SAUVE QUI PEUX (LA VIE)* den Rahmen der Prostitution auf unterschiedliche Weise für sich individuell nutzen wollen, indem sie dort lebenswichtige Bereiche ihrer selbst zu finden und zu befriedigen hoffen.

Kommunikation zwischen den Geschlechtern bei Godard und Masson

Ein grundsätzliches Problem bei Godard ist die fehlgeleitete, formelhaft reduzierte Kommunikation zwischen den Geschlechtern.⁴⁵³ Im Zentrum von *SAUVE QUI PEUX (LA VIE)* und *NOUVELLE VAGUE* steht z.B. nicht Verständigung, sondern vielmehr eine Kommunikationsstörung, ein Themenkomplex, der auch bei Masson in Erscheinung tritt. Bei beiden Regisseuren geht es entweder um den Aufbau von Beziehungen oder um deren Zerstörung. An dieser Stelle rückt die Frage nach der Identität der Figuren und ihrer Handlungsspielräume in den Mittelpunkt der Betrachtung.⁴⁵⁴

Bereits aus der Sicht der Kameraführung wird bei Godard ersichtlich, dass seine *[Film-]Bilder weniger einem Erzählen als einem Zeigen dienen.*⁴⁵⁵ In den Filmen Massons werden die oben genannten Strukturen sowie gesellschaftliche Verhältnisse eher anhand der Handlungsmuster der Figuren dargestellt.⁴⁵⁶ Bei Godard dient Sprache dazu, Orte des Lebens symbolisch zu repräsentieren, während diese bei Masson nicht das vorrangige Mittel der Verständigung ist. Dies mag z.T. noch auf ihr Debüt *EN AVOIR (OU PAS)* zutreffen, in welchem Lebensentwürfe in Dialoge gefasst werden. In *A VENDRE* spricht der Körper eine deutliche Sprache und soll, nach Klärung etwaiger Rahmenbedingungen, zwischenmenschliche Verhältnisse regeln. Ansonsten wird der eigene Standpunkt verborgen bzw. in Worte oder Sachleistungen „verkleidet“. Die ambivalente Botschaft erhält eine angemessene Fassade. In *LOVE ME* hingegen wenden sich die Figuren deutlich von einer so verstandenen Körperlichkeit ab, lassen eher Vorstellungskonzepte miteinander „korrespondieren“, ein abstrakt-irrealer Kontakt, der fast ausschließlich die eigene (Traum-) Welt umfasst. Auf allen Ebenen begegnen sich Massons Figuren. Eine einseitige Begegnungsform lässt keine Annäherung zwischen den männlichen und weiblichen

⁴⁵³ Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S.25; S. 31 sowie S. 41/42. Siehe Fellous, Colette/ Boutang, Pierre-André/ Verhaeghe, Jean-Daniel (Reg.): Duras – Godard. Ein Gespräch (F/1987, 60 min.). Vgl. Gerhold: Die Nouvelle Vague, S. 134. *SAUVE QUI PEUX (LA VIE)*; *NOUVELLE VAGUE* und *LE MEPRIS* vermitteln u.a., dass die Trennung von Verstand und Gefühl zwischen den Geschlechtern steht.

⁴⁵⁴ Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 27.

⁴⁵⁵ Gansera, Rainer: Die Leinwand blüht auf. Raoul Coutard, Komplize der Nouvelle Vague, in: epd Film, 17. Jhrg. 2001, S. 23. Vgl. Galalick: Kontinuität und Diskontinuität im Film, S. 32 zur Filmsprache.

⁴⁵⁶ Siehe Gregor: Wirklichkeit und Fantasie, S. 13/14 und S. 18 und Galalick, S. 21 sowie 110/111.

Protagonisten zu. Gemeinsam müssen sie mit Hilfe verschiedener Ansätze kommunizieren, um sich als Individuen, nicht als klischeehafte „Vertreter“ eines Geschlechtes, einer zeichenhaften Chiffre sozusagen, miteinander auseinanderzusetzen.

LOVE ME distanziert sich indes mehr von der abzubildenden Wirklichkeit sowie von herkömmlichen Erzählstrukturen. So lautet es u.a. hinsichtlich einer solchen, sich abzeichnenden Entwicklung bei Masson:

„Wie schon A VENDRE kann man auch LOVE ME als Diskurs über das Kino verstehen, nur dass Laetitia Masson nun das Genre verlassen hat. Nicht länger spielt sie mit dem Film Noir [...] LOVE ME folgt eher noch den Konventionen des Melodrams, des Musicals. Doch in seiner Unentscheidbarkeit verweigert er sich, er bleibt geschlossen und abweisend.“⁴⁵⁷
 „Das Glück, heißt es in einem Film von Godard, habe keine Geschichte. [...] Und das Glücksversprechen des Kinos besteht darin, das Unglück sozusagen durchsichtig zu machen, es für den Widerschein des Glücks zu öffnen. Was aber, wenn das Unglück sich so dicht um die Figuren schließt, dass das Glück nur noch als Traum zu haben ist, und wenn ein Film von eben diesem Traum erzählen will? Dann gerät das Kino in eine Art Schiefelage: Die Grenzen zwischen Realem und Irrealem schwimmt, der Grundvertrag mit dem Zuschauer, nach dem das, was auf der Leinwand zu sehen ist, auf eine verzwickte Weise „wirklich“ und also glaubwürdig ist, wird aufgekündigt. Im Glücksfall kann man so der Wunschmaschine Film bei der Arbeit zusehen – beim Träumen, beim Ausbrüten von Geschichten, beim Erzählen von Unvorstellbarem. Im Unglücksfall steht man vor den Bildern wie vor einer Wand.“⁴⁵⁸

Diese Aussage vermag nur einen Ausschnitt wiederzugeben. Es gibt zugängliche Bereiche in bzw. anwendbare Ansätze für Massons Filme/n. *Die ersten Minuten des Films sind wie eine Sehanweisung. Sie zeigen, wie er verstanden werden will.*⁴⁵⁹ Bezüglich der Erzählstruktur sind deutliche Veränderungen im Laufe der Trilogie zu erkennen.⁴⁶⁰ In EN AVOIR (OU PAS) noch linear, entzieht sich diese in A VENDRE einer chronologischen Ordnung. Gegenwärtiges und Vergangenes vermischen sich gemäß des *Film Noir*⁴⁶¹, lassen explizit die Vorstellungskraft des Protagonisten dominieren. LOVE ME löst sich dagegen weitgehend von einer linearen Erzählstruktur. Es existieren nicht nur wie in A VENDRE zwei parallele Handlungsstränge, sondern die Trennung zwischen Realität und Traum, zwischen Kindheit, Adoleszenz und Erwachsensein wird im Rahmen der Psychoanalyse aufgehoben. Diese lässt nunmehr verschiedene Subjektzustände in traumwandlerischer Begegnung entstehen. Zwar stellt dies wie bei Godard eine Verbindung verschiedener Bedeutungsebenen dar, aber insgesamt ein anderer Filmansatz sowie eine andere Form der Präsentation.

⁴⁵⁷ o.A.: Laetitia Masson. Nouvelle Vague und Kino im großen Stil, in: epd Film 6/2000, S. 28.

⁴⁵⁸ Kilb, Andreas: Wer war Gabrielle Rose? Das Frauenleben ein Wunschtraum: Laetitia Massons Film „Love me“, in: FAZ, Nr. 53, 03.03.2001, Feuilleton, S.43.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Siehe Kapitel 2.

⁴⁶¹ Vgl. Dewner: Frauenbild und Filmkostüm im Film Noir.

3.1.4.2. Scheiternde Liebes- und Arbeitsbeziehungen: LOVE ME und LE MEPRIS

Im Folgenden soll LOVE ME und LE MEPRIS miteinander in Bezug gesetzt werden. Wie in nahezu allen Filmen Godards werden auch in diesem Beispiel sprachliche Äußerung und Vieldeutigkeit in ihrer zwischenmenschlichen Dimension als Kommunikation thematisiert. Auf der Inhaltsebene geht es in LE MEPRIS um das sich bedingende Scheitern einer Ehe und eines Filmprojektes, für dessen innerfilmische Regie kein Geringerer als Fritz Lang zuständig ist: ein Film im Film.⁴⁶² Lang muss sein Projekt an den Protagonisten Paul auf Wunsch des Produzenten abgeben. Der kompromissbereite Paul steht nunmehr in der Gunst des Geldgebers. Für seine Frau Camille ein Gesichtsverlust und Armutszeugnis. Anstelle ursprünglicher Verbundenheit (vgl. Einführungssequenz der Protagonisten) tritt Missfallen. Geringschätzung oder vielmehr Enttäuschung tritt zu unterschiedlichen Zeitpunkten beiderseits zutage.⁴⁶³ In der Jagd nach Geld, Ansehen und Erfolg verkennen sie sich zwischen existenzieller Notwendigkeit und dem Vorwurf käuflich zu sein. Nach dem (Unfall-)Tod der Protagonistin und des Produzenten übernimmt Lang wieder sein ursprüngliches Odyssee-Projekt, Godard ist ihm dabei in der Rolle des Regieassistenten zur Hand.⁴⁶⁴

Ein Zitat Bazins (*Das Kino schafft für unsere Augen eine Welt nach unseren Wünschen*) ist der Handlung programmatisch vorangestellt, während sich der Betrachter Auge-in-Auge mit dem Kameraobjektiv befindet.⁴⁶⁵ Wie in einem Metadiskurs werden allmählich Filmstrukturen und -vorgänge, Kinobilder und- mythen offengelegt: *Le Mepris ist die Geschichte dieser Welt*.⁴⁶⁶ Parallel dazu zeigen sich Schwächen unter der ehelichen Oberfläche der Protagonisten. Ihr Kommunikationsproblem kann trotz Dolmetscher nicht behoben werden.

Der Körper der Protagonistin als Austragungsort

Betreffend der Einführung der Protagonisten in LE MEPRIS kann eine inszenatorische Zufälligkeit von Seiten Massons nahezu ausgeschlossen werden.⁴⁶⁷ Godards Protagonisten werden auf dem Bett liegend gezeigt. Ihr Dialog beruht auf Erwidern, um den Ausdruck des Gefallens, welchen die Protagonistin bestätigt sehen will.⁴⁶⁸ Nach Lacan konstituiert sich

⁴⁶² Vgl. Gregor: Geschichte des Films ab 1960, S. 27.

⁴⁶³ Hierzu ergibt sich wiederum eine Übereinstimmung zu Massons Protagonisten. Erst ist mangelnde Beachtung vom Protagonisten ausgehend zu beobachten, später dann kehrt sich das Verhältnis der Wertschätzung um.

⁴⁶⁴ Wie in A BOUT DE SOUFFLE ist er ein Handlanger, der Prozesse unterstützt bzw. beschleunigt.

⁴⁶⁵ Gansera: Die Leinwand blüht auf. Raoul Coutard, Komplize der Nouvelle Vague, in: epd Film, 2001, S. 23.

⁴⁶⁶ Vgl. Galalick: Kontinuität und Diskontinuität, S. 34/35 zum Konglomerat der Bedeutungsebenen.

⁴⁶⁷ Diesbezüglich sind z.B. in Interviews keine direkten Hinweise von Masson gegeben worden.

⁴⁶⁸ Es handelt sich um die 2. Sequenz (2 E, 03:07 min) in LE MEPRIS. Masson handelt den entsprechenden Dialog bzw. Monolog zwar schneller ab, dieser erstreckt sich aber in der inhaltlichen Hinführung über mehrere Einstellungen, in denen ein anderer „Schlagabtausch“ stattfindet (vgl. Sequenzen 19; 23; 58/59).

das Selbstbewusstsein des Subjekts in der Reflexion vor dem Spiegel.⁴⁶⁹ Die Fragen der Protagonistin bezüglich ihres Spiegelbildes sind rhetorisch. Sie weiß um ihr perfektes Äußeres, das dem Schönheitsideal entspricht. Das Gespräch handelt somit von der Oberfläche und Oberflächlichkeit der Körper(-ebenen), nicht um Selbstgewissheit oder um die *Bedeutung des Auges für die Konstitution des Selbst im Blicke des anderen*.⁴⁷⁰ Da Paul sein Bild von Camille im Kopf hat, braucht er sie nicht nochmals eingängig zu betrachten, wie er u.a. durch Gesten zu verstehen gibt. Camille sucht zwar die Liebkosung Pauls, bezieht sich aber in erster Linie auf das eigene Spiegelbild, in welchem ihr Beisammensein gespiegelt wird. Über die Wahl des Mediums setzt bereits Distanz ein, ein Hinweis auf zunehmende Entfremdung. Die zärtlich-harmonische Musik erhält redundante Funktion, als handle es sich ihrerseits um eine Zustimmung der sich darstellenden Verhältnisse, Proportionen inbegriffen: eine zweifache Liebkosung für die Protagonistin. Synchron zu Pauls Zögern oder Innehalten, tritt die Musik in den Hintergrund bzw. setzt für einige Augenblicke aus, um dann wieder in bekannter Weise „mitzuspielen“. Die Kamera, die sich in der Einleitung aus dem Bild heraus direkt dem Betrachter zugewendet hat, wohnt dieser Szenerie nahezu ohne Positionswechsel bei. Im Anschluss wendet sie sich wieder der Außenwelt jenseits dieses „Kammerspiels“ zu. Der Dialog mit Unterbrechungen, von der Protagonistin angeführt bzw. um ihren Körper inszeniert, bezieht sich nicht auf die Persönlichkeit oder Individualität. Im Kontrast zu ihrer Nacktheit ist der Protagonist bekleidet. Dieser übernimmt gestisch den aktiven Part, indem er die ansonsten passiv ausgestreckte Frau umarmt und streichelt. Das Umfeld bleibt anfänglich, wie auch die Figuren, im Halbdunkel. Das allmählich heller werdende Licht streicht quasi anstelle des Betrachters über die Haut der Protagonistin. Analog fährt die Kamera am Körper der Frau entlang, um die entsprechenden Partien hervorzuheben: eine Form der Annäherung und Distanzierung gleichermaßen, eine Musterung insgesamt.

Camille:	Paul:
„Siehst du meine Füße im Spiegel?“	„Ja.“
„Gefallen sie dir?“	„Ja, sehr.“
Meine Knöchel magst du auch?“	„Ja.“
Magst du auch meine Knie?“	„Ja, ich mag deine Knie sehr.“
„Und meine Schenkel?“	„Auch.“
Siehst du meinen Hintern im Spiegel?“	„Ja.“
„Und er gefällt dir?“	„Ja, sehr.“
„Und du magst meine Brüste?“	„Ja, ungeheuer.“
„Und mein Haar?“	„Ja, es ist prächtig.“
„Was hast du lieber? Die Brüste oder die Spitzen?“ (<i>Musikeinsatz</i>)	„Ich weiß nicht. Beides.“
„Und meine Schultern magst du auch?“	„Ja.“

⁴⁶⁹ Vgl. Lacan, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: Haas, Norbert (Hg.): Jaques Lacan. Schriften 1, Olten/Freiburg, 1973, S. 61 – 70.

⁴⁷⁰ Akashe-Böhme, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel, in: dies. (Hg.): Reflexionen vor dem Siegel, (Neue Folge, Bd. 724), 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1992, S. 38 – 49; S. 38.

„Ich finde sie nicht rund genug.“	
„Und mein Gesicht?“	„Auch.“
„Alles? Meinen Mund, meine Augen, meine Nase, meine Ohren?“	„Ja, alles.“
„Also liebst du mich überhaupt?!“	„Ja!...“
	„Überhaupt, zärtlich, tragisch.“
„Ich dich auch, Paul.“	

Beim Fazit der gegenseitigen und leicht versetzt/dissonant erscheinenden Liebesbeteuerung der Protagonisten gleiten die Gesichter wieder ins Halbdunkel zurück. Die eine Seite des Liebenswürdigen, die körperliche, ist abzubilden, die andere bleibt unsichtbar, obschon deutlich narzisstische Wesenszüge in dieser (Selbst-)Spiegelung zutage treten.

Im Handlungsverlauf vollziehen die Umgangsformen eine Kursänderung. Ein scheinbar aus dem Nichts auftauchendes Missfallen steht zwischen den Protagonisten. Ehemalige Zustimmung wird zum Widerspruch, zur Widersprüchlichkeit. Heftige Gefühle wie Eifersucht, Zorn und Verdächtigungen gewinnen die Oberhand. Der Zuneigungsbeweis wäre zum Erhalt der Beziehung zwingend notwendig, damit sich die Liebe nicht verflüchtigt.

In Massons LOVE ME handelt es sich nicht um Szenen einer Ehe, sondern um die Verbindung zwischen einem alternden Star und einem der Kindheit nachsinnenden Fan: ein hierarchisches Verhältnis. Die Figuren sind weder explizit miteinander verbunden noch handelt es sich um eine vertraute Umgebung. Im anonymen Ambiente einer Hotelsuite treffen diese drei, sich in ihrer Anwesenheit ausschließend bzw. einen Ausschluss herbeiführend, aufeinander. Barbara, ein weiterer Fan von Lennox, wird im direkten Vergleich zur Protagonistin gesetzt. Beide buhlen als Kandidatin um die Gunst des Altstars. Dieses Dreigespann mit dem Mann in der begehrten Mitte ist der gesamten Begegnung vorangestellt. Gabrielle versucht ihre Position gegenüber der Rivalin zu verteidigen. Dem Wettstreit wohnt Lennox, sich ein Veto offenhaltend, als Trophäe bei, erst sichtlich amüsiert, später genervt.

Eine Beziehung steht grundsätzlich nicht zur Diskussion: ein Trugschluss der Protagonistin, wie sich am Ende von LOVE ME herausstellt. Ähnlich zu Godards Einführungssequenz und weiterer Handlung lässt sich in der entsprechenden Sequenz 58 von LOVE ME das Fehlen von Aktion und Emotion registrieren. Auch hier wird kein bzw. kaum Einspruch erhoben, sondern schmallend der Rückzug angetreten. Beide Male verhalten sich die Protagonisten eher gleichgültig, d.h. sie bemühen sich nicht weiter um die Protagonistin, bis es zu spät ist. Die Entfremdung wird größer. Der Versuch, die andere für sich zurück zu gewinnen, scheitert unwiderruflich. Das Verlassen ist diesmal von Seiten der Protagonistin endgültig.⁴⁷¹

⁴⁷¹ Godard stellt dem als Kontrast die antiken Figuren Odysseus und Penelope im Film entgegen.



Abb. 14: LE MEPRIS; S 2/E 2



Abb. 15: LOVE ME; S 58/E 273

Im Vergleich zu LE MEPRIS ist Massons Dialog in LOVE ME gegenläufig, statt einer positiven Rückmeldung, erhält die Protagonistin eine verbale Ablehnung, die mit missbilligendem Gesichtsausdruck Nachdruck erhält. Zweifel an den Worten gegenüber seinem weiblichen Gegenüber, welches ihm bereits in der Körperhaltung unterlegen erscheint, kommen dem „Wortführer“ Lennox nicht. Zärtlichkeit und Innigkeit existieren nicht. Die deutliche Botschaft lautet: „kein (sexuelles) Interesse!“ Wie bei Godard werden verbal Äußerlichkeiten taxierte, nacheinander abgehakt, aber nicht per Kameraführung nachvollzogen. Das Gesagte lässt sich bei Masson nicht visuell in Erfahrung bringen, sondern beruht eher auf geschmacklicher Maxime, bleibt von daher bildlich ausgespart. Generell erscheint dem Betrachter auch diese Protagonistin (zwar nicht die Bardot) optisch durchaus annehmbar. Das gängige Schönheitsideal spielt bei dieser Bevorzugung keine Rolle. Keine „Überführung“ von Gefühlen mittels eines um sinnliche Übereinstimmung bemühten Dialogs findet hier statt. Beiderseits bleibt ein schales Gefühl, eine Verletzung und Bitterkeit.

Alles ist von der Willkür des Stars abhängig, so dass die Frauen um ihn zu Spielfiguren in der Hand des manischen Spielers werden. Sie sind austauschbar. Wie in LE MEPRIS steht der Selbstbezug, nicht die Reflexion, an erster Stelle. Lennox ist, so stellt sich später heraus, mit sich am wenigsten zufrieden. Eigenliebe und –hass liegen eng beieinander⁴⁷², können sich ebenso in Äußerungen gegenüber dem/der anderen manifestieren. Bei Lennox handelt es sich um Desillusionierung, wenn er (gegen)über Gabrielle die scharfen Worte äußert. Dabei visiert er aus nächster Nähe die Abgeurteilte, die erdulnd zur Decke blickt und seinen Atmen spüren müsste, wenn er mit Nachdruck folgendes äußert:

„When will you understand you're not my type?! You take too much. You're too big. I don't like your nose, your mouth, your eyes, your hair. I don't like your body. I don't like any part of you. Nothing. I don't want you. Good bye.“

⁴⁷² Vgl. SAUVE QUI PEUX (LA VIE).

Dies ist ein Kontrast zu den romantischen Melodien des Oldie-Sängers, selbst dann, wenn seine Versionen gegenüber dem Original bereits an Glaubwürdigkeit eingebüßt haben, Schwung und Inbrunst einer routiniert altersmüden Darbietung gewichen sind. Besungene Einzigartigkeit und Treue geraten zur Farce. Die Botschaft dahinter ist längst ausgehöhlt. Zwar ist in LE MEPRIS die Zweisamkeit der Protagonisten in der Eingangssequenz noch vorhanden, wenn es zur Verdoppelung des Bildes, Dialogs sowie Inhaltes kommt. Jedoch erscheint bereits die Unterhöhlung der Beziehung in gewisser Hinsicht vorweggenommen. Ebenso wie in LOVE ME ist das Ergebnis ein Substanzverlust bzw. Mangel, welcher alle Lebensbereiche prägt. Alles erweist sich als Fassade oder vielmehr Wunschbild:

„Je suis une autre“ müsste das Leitmotiv folgerichtig bei Laetitia Masson heißen. Nur ein weibliches Erzähl-Ich kann auf die Projektion der narzisstischen weiblichen Bedürftigkeit verzichten und die falschen Bekenntnisse des Liebhabers schon vor dem Drama bloßlegen, indem es die berühmte Anfangssequenz aus „Le mepri“ (1963) in die Negation versetzt. [...] Was sich so spielerisch anhört, zeigt genau, wo die Schnittstelle von auktorialem Erzähl-Ich und der gewollten Unkenntnis seiner neurotischen Figur verläuft. Aber hier wird montiert, nicht erzählt, hier wird die Verzweiflung des verlassen Kindes Gabrielle auf der Suche nach Liebe, Mutter und Vater in die Lügen-Wahrheit des Kinos verstrickt. Das sind Bilderrätsel, die die Funktionsweise von Kino und Psyche in eins setzen.“⁴⁷³

In Godards wie in Massons Film ist der weibliche Körper der Austragungsort eines Konfliktes, er steht für Mangel oder Wohlgefallen, welches so definiert jeweils von der Protagonistin übernommen wird. Die umgekehrte männliche Taktierung findet lediglich in EN AVOIR (OU PAS) statt. Aber hier ist es nicht das Äußere, sondern die soziale Stellung, Berufs- und Zukunftsaussicht des Protagonisten. Erfolg und sozialer Status bedingen in erster Linie den *self-made-man*; jemand wie Bruno ist von daher verletzbar. Freimütig gibt dieser zu, weder ausreichend groß noch kräftig genug für einen Profifußballer zu sein. Andererseits sieht er sich als Arbeiter gewissen Vorurteilen ausgesetzt. Derartige Beziehungsstrukturen oder/und persönliche Dispositionen bilden quasi eine Verbindungslinie zwischen *Nouvelle Vague*, *Nouvelle Nouvelle Vague* sowie internationalem Gegenwartskino (vgl. Kapitel 3.2.).

3.1.5. Der Alleingang stadt- und landflüchtiger Protagonistinnen bei Masson und Varda: SANS TOIT NI LOI und A VENDRE im Vergleich

Agnès Vardas Film SANS TOIT NI LOI/VOGELFREI (F/1985) kann in inhaltlicher und formaler Hinsicht als Arbeit im Sinne der *Nouvelle Vague* gelten.⁴⁷⁴ Unter neuen Vorzeichen

⁴⁷³ Feldvoß, Marli: Sehnsucht und Neurose, in: Neue Züricher Zeitung, 09.06.2000, unter: www.nzz.ch/online/01_nzz_aktuell/feuilleton/film/film2000/film0006/fi000609/Loveme.htm (05.04.2001).

⁴⁷⁴ Varda (Debüt LA POINTE COURTE, 1956) repräsentierte insbesondere das experimentell ausgerichtete *cinéma vérité*. Informationen zur Regisseurin und ihren Filmen unter: www.prisma-online.de/TV/person.html (10.04.2001) und <http://topaz.kenyon.edu/projects/french> (10.04.2001).

folgt er mit seinem Konzept dieser Richtung, so dass sich Verbindungen herstellen lassen.⁴⁷⁵ SANS TOIT NI LOI zeigt Parallelen zur Protagonistin France und ihren Wegpassagen in A VENDRE. Es ergeben sich vergleichbare Strukturen im Handlungsaufbau und der Präsentation der Protagonistin, welche von ähnlichen Ambitionen angetrieben wird. Anders als Massons Protagonistinnen, die es alle in Groß- oder Weltstädte bzw. in Gegenden mit größerer Bevölkerungsdichte zieht, fühlt sich Vardas Protagonistin vom Gegenteil angezogen. Varda zeigt eine Vagabundin, welche durch französische Landstriche zieht. Niemand begleitet auf Dauer Mona, welche nichts von ihrer Vergangenheit preis gibt, sondern gänzlich in der Gegenwart lebt. Ihre Aufgeschlossenheit verleiht ihr Akzeptanz. Im Vorüberziehen gibt sie ihrer Umgebung Anstoß. Mona ist ein seltener Anblick in Anbetracht der sie umgebenden Landschaft, in welcher derart in Anspruch genommene Freiheiten für Aufsehen sorgen. Der Beginn von SANS TOIT NI LOI thematisiert im chronologischen Vorgriff, dass diese extreme Lebensführung kein gutes Ende nimmt. Eine Frauenleiche ist gefunden und somit zum Interesse für die Einheimischen und Polizei geworden. Die Tote kann zwar identifiziert werden, ihr „Werdegang“ bleibt aber hypothetisch. Anhand von Wegmarken wird er zurückverfolgt. Zumeist ist die für Ortskundige Fremde auf sich allein gestellt gewesen, hat nur über das Notwendigste Kontakt zu den Anwohnern aufgenommen, um die gewählte Einsiedelei für kurze Zeit zu unterbrechen. Die Protagonistin scheitert mit ihrem auf Freiheit beruhenden Lebenskonzept, kommt auf klägliche Weise in der Einöde um. Ein einsamer Trip geht zu Ende, ein wenig nachahmenswertes Experiment ohne Zukunft. Von Gesetzes wegen ist Mona ein „Frostopfer“ in den Weinbergen, das unvorsichtigerweise keine Rücksicht auf die Witterung genommen hat. Es gibt keine Spuren der Gewalt. Über Augenzeugen und Weggefährten wird ihr Irrweg rekonstruiert, der sich nur bedingt als solcher zu erkennen gibt. Nur Anhaltspunkte im doppelten Sinne lassen sich nachträglich ermitteln. Monas Geschichte wird über Interviews (vgl. *cinéma vérité*) zurückverfolgt, in der Absicht, diesen „Frauentyp“ aufzuspüren. Häufig sind die erhaltenen Antworten ausweichend. Man will sich nicht (im Urteil) festlegen, hat sich kaum auf die Unbekannte eingelassen. Die „Eingeborenen“ sind als sesshafte, ordentliche Bürger nur bedingt für Neues offen. Sie sind zu sehr mit sich beschäftigt, um auf jemand Fremdes einzugehen. Die Protagonistin ruft die unterschiedlichsten Gefühle hervor: Neid, Misstrauen, Bewunderung, etc. Diese werden durch Beobachtung ausgelöst und vermengen sich mit den eigenen Wunschvorstellungen von Idylle, Selbstbestimmung/-verwirklichung: Mona als Medium für eigene Ausbruchsprojektionen.

⁴⁷⁵ Vgl. Gerhold: Die Nouvelle Vague, S. 138.

Anders als France in *A VENDRE* zieht diese nicht ob der Verschlechterung der Lebensbedingungen die Notbremse oder legt den Rückwärtsgang in das so genannte normale Leben ein, um nach Möglichkeit schlagartig eine lebenssichernde Verbesserung herbeizuführen. So steht in *A VENDRE* für France weiterhin Luigi in Europa abrufbereit, für Mona in *SANS TOIT NI LOI* gibt es scheinbar keine Anlaufpunkte dieser Art. Es handelt sich um keine befristete Umgestaltung. Varda stellt ihrer Protagonistin keinen Protagonisten, keine Freundin wie in *A VENDRE* zur Seite. Mona befindet sich in *SANS TOIT NI LOI* nicht auf der Suche nach Beteiligung, Anteilnahme oder Anhang, welche sich störend für die Führung eines wenig eitlen, rauen Daseins auswirken würden.

Beide Frauenfiguren treten selbstbewusst auf. Dies gilt besonders gegenüber Männern. Sie bewegen sich scheinbar ohne Einschränkung oder Zurückhaltung überall hin, handeln dabei aber unterschiedlich selbstverständlich. France setzt im Gegensatz zu Mona ihre Weiblichkeit und ihren Körper bewusst ein, um ihr Gegenüber zu manipulieren. Mona hingegen geht auf Männer, bis auf zwei Episoden, lediglich in entsexualisierter Form ein, als handle es sich um geschlechtsneutrale Weggenossen. Ihr entschlossenes Auftreten schützt sie vor Übergriffen. Stellenweise verhält sie sich maskulin, während ihr Äußeres keine Zweifel an ihrer Geschlechtszugehörigkeit aufkommen lässt.

Grundsätzlich bindet sich Mona in *SANS TOIT NI LOI* nicht emotional. Nichts erweckt ihr Vertrauen bzw. ist vertraut, weder Personen noch Umgebungen. Das Auf–Achse–sein und die Einsamkeit dienen vielmehr als Rückzug aus beengten, städtischen Wohnverhältnissen sowie Tätigkeitsfeldern. Alleinsein ist hier die exzessive Form der Selbstverwirklichung. Auf Gesellschaft wird verzichtet. Ungeklärt bleibt, was ihr im vorherigen Leben zugestoßen sein mag, was ihr trotz Widrigkeiten auf der Straße nicht passiert. Mona bleibt auf ihrem Weg, sei es aus persönlicher Überzeugung oder aufgrund fehlender Alternative.



Abb. 16: *SANS TOIT NI LOI*



Abb. 17: *A VENDRE*; S 112/E 401

Allerdings sind sowohl Vardas als auch Massons Protagonistin auf ihrer selbst gewählten Walz von der Gutmütig- und Bereitwilligkeit ihrer Mitmenschen abhängig. So lässt sich z.B. Mona vorbehaltlos- und schamlos aushalten. Ihre Forderungen können sehr direkt sein. Zum Glück- und Zufriedensein reichen jedoch wenige, konkrete Dinge. Dies ruft unterschiedliche Reaktionen hervor: Entweder wenden sich Passanten bewusst ab oder sie fühlen sich geradezu verantwortlich. Einige sind von ihrem Drogenkonsum abgestoßen, andere von ihrer ungepflegten Erscheinung. Vergleichbares ist in A VENDRE während Frances New York Aufenthaltes zu registrieren.

Weibliche Identität im Umbruch: Lebenswege als (Selbst-)Zufügungen

In SANS TOIT NI LOI bleiben die meisten zu Mona auf Abstand, als sähen sie dieses namenlose Naturkind in seiner Lebensgestaltung und romantisch anmutendem Freiheitsbedürfnis, welches Parallelen zur Hippiekultur der 70er aufweist, nicht als ihresgleichen an. Irritation ist häufig die Reaktion in der Konfrontation des Lebensentwurfs dieser Anderen mit demjenigen der Anwohner, die sich an traditionellen Werten orientieren.

Vardas Protagonistin gibt sich mit irgendwelchen Behausungen und eben solchen sexuellen Intermezzos zufrieden, als mangelnde es an konkreten Zukunftsvorstellungen. Scheinbar ohne große Ansprüche an sich und ihre Umgebung, passt sich Mona den Gegebenheiten an. Hinter diesem Verhalten mag Hoffnungslosigkeit oder Depression stehen. Sicher verbirgt sich dahinter absolute Verweigerung: nicht zu arbeiten, sich nicht zu fügen, sich nicht ein-/unterordnen, letztlich keine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen. Nachdem der Betrachter sie als Vagabundin kennen gelernt hat, vermag er sich ihre Zeit vor dem Weggang nicht mehr vorzustellen, als handle es sich um das Leben zweier Frauen. Im Vergleich ist z.B. auch das, was Luigi in A VENDRE über France zu hören bekommt, längst nicht mehr deckungsgleich mit der Frau, die ihm schließlich ihren Körper anbietet. Landwirttochter, Hauswirtschafterin, Dorfliebe und Wettkämpferin sind, wie nach einer identitären Häutung, abgestreift, um eine andere Frau mit anderem Erscheinungsbild und Eigenschaften in den Städten außerhalb der Provinz zu präsentieren. Bestehende Verhältnisse sollen nicht beibehalten werden.

Die Vielzahl unterschiedlicher Frauen welche sich aus finanzieller Notwendigkeit in EN AVOIR (OU PAS) vom Personalleiter zur Sekretärin berufen lassen möchten, rückt ins Gedächtnis. Obwohl jede einzelne von ihnen im Grunde ein befriedigenderes Arbeitsfeld für sich zu nennen weiß als diese Tätigkeit, schrauben sie ihre Ansprüche für das Greifbare herunter ohne ihre Wünsche zu berücksichtigen. Diese dürfen nur von Ferne betrachtet werden. Dieses Denken droht auch Alice zu vereinnahmen. Sie besinnt sich jedoch auf

adäquatere Möglichkeiten andernorts. Als Serviererin ist sie im Vergleich zur Arbeit als Fischverarbeiterin oder Imbissverkäuferin keinen anhaftenden Gerüche ausgesetzt.

Eine vergleichbare Entfremdung zeigt SAUVE QUI PEUX (LA VIE). Godard stellt dort u.a. weibliche Lebensperspektiven dar und entwickelt gleichsam eine Sensibilität für die Rolle der Frau in einer Männergesellschaft. Zudem kommt es wie in EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE zu sich negativ verstärkenden Arbeits- und Beziehungsstrukturen. Hierzu Protze:

„Die Geschichten verweisen auf Alltagsumstände, die in der Mehrzahl frauenspezifisch sind. Die Protagonistinnen fristen ein Dasein als Hausfrauen und Mütter, sie verdienen ihren Lebensunterhalt in unterbezahlten und fremdbestimmten Dienstleistungsjobs, sie haben keine Aufstiegschancen, sie fühlen sich durch die Zivilisation, die durch eine patriarchale Gesellschaftsordnung gekennzeichnet ist, eingengt, sie erleben ihre akademischen Tätigkeiten von Monotonie und Zwängen bestimmt. Hinzu kommen Beziehungen zu gewalttätigen, repressiven, besitzergreifenden oder einfach nur unaufmerksamen Männern, die durchweg nur an ihrer eigenen Bedürfnisbefriedigung orientiert sind. Den Frauen bleiben unerfüllte und unterdrückte Bedürfnisse, die sie zum Teil auf Reisen erst (wieder-) entdecken oder die sie hoffen, auf Reisen einlösen zu können. [...] Sie eroberten sich in einer eng patriarchal organisierten Gesellschaft – z.T. zeitlich begrenzte – Freiräume, in denen sie ihre eigenen Erfahrungen machten und eine selbstbestimmte Lebensführung erprobten“⁴⁷⁶

Dieser Sachverhalt erscheint insofern gravierend, da durch die Nutzung dieser weiblichen Freiräume kein Nachteil oder Schaden für andere entsteht. Diese anderen, in der Konfrontation eher männlich, müssen im Gegenzug persönliche Grenzen verschieben.⁴⁷⁷

Hat Mona in SANS TOIT NI LOI vom Sekretärinnendasein zur Vagabundin eine ähnliche Metamorphose durchlaufen? Danach erkundigt sich niemand. Statt dessen wird auch sie wie in A VENDRE France mit anderen Frauen, vorzugsweise denjenigen aus dem früheren Umfeld, verglichen bzw. über diese definiert. Diese Form der Annäherung erweist sich als zu unspezifisch für eine individuelle Frau, die in der Anonymität mehr vom Leben spüren will.

Die (Sinn-)Suche tritt in SANS TOIT NI LOI hinter einem Fluchtmechanismus zurück, welcher gleichermaßen das Gefährliche, Vergebliche und Perspektivenlose dieser Expedition ins Ungewisse darstellt. Vardas Protagonistin integriert nichts in ihren Erfahrungsschatz.⁴⁷⁸

Trotz unterschiedlicher Begegnungen und erfahrener Gewalt zeigt Mona keine Änderung in ihrem Verhalten oder Wesen. Sie erscheint in ihrer Persönlichkeit, bis auf die von ihr gewählte unkonventionelle Lebensweise, kaum wandelbar oder entwicklungsfähig: ihre Form von Unbeweglichkeit. Ähnliches ist bei Massons Protagonistin in A VENDRE zu erkennen, welche nicht, neben dem Verharren in Momenten eines gleichermaßen Destruktion wie Stagnation verheißenden Leerlaufs, von ihren bisherigen Maßstäben lassen will. Auch France

⁴⁷⁶ Protze, Judith: Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1994, S. 35/36.

⁴⁷⁷ Dieser Konflikt ist in Susan Streitfelds FEMALE PERVERSION (USA/1993) hauptsächlich ins Innere der Protagonistin verlegt, die mit sich Kraftakte (auf dem Drahtseil) ausführt, um ihre Position zwischen den an sie heran getragenen Erwartungen und den eigenen Ansprüchen auf diesem beschwerlichen Weg zu ermitteln.

hat sich in ihre Vorstellung eines funktionierenden Lebens versteift. Ein derartiger Alleingang ist problematisch, gerade wenn Empfindungen kaum den Weg an die Oberfläche bahnen können, so dass dies z.B. bei Masson insbesondere über Gefühlsausbrüche geschieht.

Die Grenzen zwischen Einsamkeit und Freiheit sind bei Masson und Varda fließend. Durch Isolation sind beide Frauenfiguren nicht mehr gewohnt zu kooperieren: Neben dieser Disposition fallen sie nach außen hin allmählich der Verwahrlosung anheim. Das Leben auf der Straße hinterlässt Spuren, auch Leere: keine Ziele, Bedürfnisse oder Sehnsucht mehr. Bei Varda folgt darauf der Tod, wenn auf zu vieles oder alles verzichtet worden ist. In SANS TOIT NI LOI ist alles sowohl von vorübergehender als auch von endgültiger Natur, so dass Sinnlosigkeit das Geschehen zu überlagern droht. Die wahrgenommene Gefühllosigkeit summiert sich scheinbar mit den stetig sinkenden Außentemperaturen, so dass die Kälte schließlich allseits vorhanden scheint: in den Figuren, um diese herum. Ohne „Behausung“ gibt es für Mona nur die schutzlose Auslieferung an die (Witterungs-)Verhältnisse: eine andere Darstellung eines Soziogramms. Massons Protagonistin trifft mit geänderten Ausgangskonditionen auf mehr „Verständnis“, wenn diese andere Bedingungen ins Extrem führt wie den Handel mit Geld und Sexualität bzw. Gefühlen.

So gesehen sind Massons Frauenfiguren einen Schritt weiter, da gerade die Protagonistinnen in A VENDRE und LOVE ME zwar sehr verschieden, aber dennoch offensichtlich Macht bzw. Gewalt ausüben. Es gibt somit einen Bruch zwischen männlicher Täterseite und weiblicher Opferschaft, die sich in die männliche Gewalt verstrickt. Masson erkundet somit in ihren Filmen offenbar Auswege aus dieser Dichotomie. Ihre Protagonistinnen „dürfen“ sich ändern, ein Vorbehalt, welcher sie allerdings gleichsam wieder in den für sie vorgesehenen Rahmen einordnet, sozusagen als Anpassung in den *komplexen Prozess wechselseitiger Bedingungen von patriarchaler Gewalt und weiblicher Verstrickung in diese Gewalt*.⁴⁷⁹ Dies bedeutet jedoch in erster Linie, dass diese Figuren Maßnahmen der Kontrolle und Disziplin gegen ihre eigene Person richten. Destruktion und Autoaggression treten in unterschiedlichem Ausmaß zutage⁴⁸⁰, bilden keine Alternative zur externen Beschneidung der Rechte und Ansprüche.

⁴⁷⁸ Protze, S. 21/22.

⁴⁷⁹ Brück, Brigitte/Kahlert, Heike/Krüll, Marianne/Milz, Helga/Osterland, Astrid/Wegehaupt-Schneider, Ingeborg: Feministische Soziologie. Eine Einführung.

⁴⁸⁰ In A VENDRE ist es das Beschimpfen des Provence-Huhns, welches sich France bezeichnenderweise als „Gefährten“ gewählt hat. In LOVE ME ist es die Illusion, die sich gegen Gabrielle und ihr reales Leben richtet.

3.1.6. Ein Fazit: Masson als Teil der Regiegeneration(-en) der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague*

Einen wie zur Zeit der *Nouvelle Vague* beabsichtigten, neu herzustellenden Anschluss an die gesellschaftliche Realität gibt es so nicht mehr. Das Denken in postmodernen Strukturen lässt eine Vielzahl an Wirklichkeitskonzepten nebeneinander Bestand haben. Eine ausschließliche Sichtweise überzeugt nicht mehr. Zudem sind Zensur und staatliche Kontrolle im europäischen Raum weitestgehend aufgehoben. Themenkomplexe, welche das Geschlechterverhältnis und die Rollenidentität betreffen⁴⁸¹, treten im Zuge einer zu registrierenden Individualisierung stärker in den Vordergrund der Erzählungen.⁴⁸² Das Interesse gilt den auf der Suche befindlichen Figuren, einerlei welche Herkunft und Zukunftsperspektive sie haben. Speziell weibliche Lebensentwürfe bilden dabei wie bei Masson oder Varda das Zentrum der Betrachtung:

„Seit den frühen 70ern gibt es immer wieder vereinzelte Road Movies, in denen sich weibliche selbstbestimmte autonome Subjekte auf Reisen begeben. Frauen, die sich die Freiheit nehmen, aus dem Alltag auszubrechen, die sich den ihnen gesellschaftlich auferlegten Zwängen widersetzen, die genügend Neugierde und Mut aufbringen, um neue Erfahrungen machen zu wollen, die es sich erlauben allein, zu zweit oder zu mehreren zielmotiviert oder planlos durch die Gegend zu fahren.“⁴⁸³

Die Vorzeichen bzw. das Verständnis hat sich für diese Vorhaben geändert (vgl. Kapitel 3.2.). Nach dem Schritt ins 21. Jahrhundert ist wenig von der gerade noch aktuellen *Nouvelle Nouvelle Vague* in der französischen Filmbranche oder im Medienumland zu erkennen (vgl. Kapitelanfang). Auch diese Bewegung unterliegt dem sich wandelnden Zeitgeist, um z.B. zu einem anderen, späteren Zeitpunkt wieder Interesse zu erregen. Dennoch findet die (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* in der gegenwärtigen Gesellschaftssituation ihre adäquate Verortung.

So kann konstatiert werden, dass die verschiedenen Bereiche der *Nouvelle Vague* immer neben anderen sich unterschiedlich durchsetzenden Richtungen existent gewesen sind. Unerheblich ist dabei, dass diese zeitweilig von einer Gruppendynamik über eine verschwindend klein werdende Bewegung zum Einzelphänomen werden drohten. Dies lässt die Publicity um ein „neues/neuartiges Kino“ und die Ankündigung von *Nouvelle Vague* - Tendenzen in den 90er Jahren in einem weniger spektakulärem Licht erscheinen. Das bestätigt auch die Namengebung, welche von temporärem Wesen mit wiederkehrenden, bekannten Muster geprägt ist. Diese scheint sich in Abwandlung in periodischen Abständen in Erinnerung zu rufen. Vorübergehend wird eine unübersehbare Dimension erlangt, um darauf von verschwindend geringer Beachtung zu sein. Gleichmaßen scheint diese Wellenbewegung mit jedem Wiederaufkommen an Aussagewert zu verlieren, wenn ein

⁴⁸¹ Vgl. Rausch, Rose-Yvonne: Identität –ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, Univ., Diss., 1999.

⁴⁸² Siehe Sentürk: Postmoderne Tendenzen im Film, Dissertation, Universität Erlangen – Nürnberg, 1998.

weiteres Mal dieser (historische) Begriff vereinnahmt wird. Gewisse Formen sozial-kulturellen Bewegung zeigen sich anhand von Filmbeispielen der letzten fünf, zehn bzw. 20 Jahre, jedoch bleibt eine der ersten Welle entsprechende gesellschaftliche Wirkungswelle wie in den 50/60ern aus. Entgegen einer Vereinheitlichung versucht man im Filmgeschäft den Geschmack des potentiellen Publikums zu treffen. Fehlende Einnahmen würden die Weiterarbeit gefährden.

Für Masson, welche mit ihrem Debüt EN AVOIR (OU PAS) mehrere Auszeichnungen erhielt, ist dieser Zusammenhang gleichsam relevant. Der Erfolg begründete sich nicht nur durch die Schilderung der Arbeitsmarktsituation, sondern ebenfalls dadurch, wie Sexualität, Liebe oder Beziehungen dargestellt werden. Der Betrachter kann im Vergleich zu A VENDRE oder LOVE ME, welche radikaler individuelle und gesellschaftliche Strukturen verknüpfen, eher einer sozialen Aussage im Sinne der *Nouvelle Nouvelle Vague* folgen.

⁴⁸³ Protze: Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm, S. 5/6.

3.2. Verbindungslinien zu europäischen (Wellen-)Bewegungen der 80er/90er Jahre:

Unterschiedliche Ansätze spiegeln sich in der Inszenierung von Gesellschaft im Kino des Sozialen wider. Massons Filme demonstrieren Haltungen zur gesellschaftlichen Gegenwart der 90er Jahre. Während in *EN AVOIR (OU PAS)* und *A VENDRE* die Inszenierung insbesondere durch Authentizität gekennzeichnet ist, führt *LOVE ME* mit dem Ansatz der Psychoanalyse von einer Außen- zur Innenansicht. Gesellschaft reduziert sich auf eine individuelle Lebenslage. Durch diese Abkehr von einer realistischen Darstellung und Erzählstruktur distanziert sich Masson u.a. von Filmbewegungen wie der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* oder *Dogma-95*.

3.2.1. Das Soziale im Film und seine Inszenierungsform/en

Das so genannte Kino des Sozialen⁴⁸⁴ mit seinem gesellschaftspolitischen Anspruch hat trotz oder gerade wegen seiner begrifflichen „Unschärfe“ nach Visarius, Karpf und Kiesel u.a. Hochkonjunktur, wenn z.B. wirtschaftliche Sicherheit und Leistung nicht eingelöst erscheinen, wie dies in Zeiten von Inflation oder Regression geschieht. Selbstverständliches und Gewisses drohen sich demzufolge im sozialen Nichts aufzulösen, welches einerseits von gesellschaftlicher Ausgrenzung, andererseits von „freiwilligem“ Selbstausschluss flankiert wird. Das Individuum muss unter diesen Bedingungen nach einem anderen bzw. annehmbaren Platz suchen. *Erst die verbreitete Arbeitslosigkeit und ihre Folgeprobleme haben eine „Rückkehr des Sozialen“ in die Kinematographien Europas veranlasst. [...] Die „Wellen“ dieser „Rückkehr des Sozialen im Film“ erfassten die europäischen Kinematografien höchst ungleichzeitig.*⁴⁸⁵ Etwas seit langem zu Beobachtendes, Wiederkehrendes⁴⁸⁶, welchem ein unterschiedlicher Stellenwert zugeschrieben wird, kommt zum Ausdruck:

„Was passiert nach dem Ende der „Arbeitsgesellschaft“ mit den Menschen, die aufgrund der Struktur des gegenwärtigen Arbeitsmarkts keine Chance zum „Erfolg“ bekommen und nur noch im Bewusstsein ihrer Überflüssigkeit leben? Welche Konsequenzen hat es, wenn „Arbeit“ als die Sozialität entscheidender bestimmender Faktor verschwindet? [...] [D]ie Frage nach den individuellen Konsequenzen, die sich aus dem Ende der Arbeitsgesellschaft ergeben, beschäftigt jedenfalls auch den europäischen Spielfilm der ausgehenden neunziger Jahre. Das zeitgenössische Kino kommt an der Tatsache, dass die Arbeit immer knapper wird, nicht vorbei – trotz aller zwischen Dinosauriern und fernen Galaxien vagabundierenden eskapistischen Tendenzen. Das Soziale als Thema im Spielfilm scheint ein eher sprödes und kinematographisch unattraktives Thema zu sein. Dennoch konstatierte vor zwei Jahren die französische Filmpublizistik eine Trendwende: Man sprach von einer „Rückkehr des Sozialen“, vor allem in den Debüts junger

⁴⁸⁴ Vgl. Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 16), Marburg, 2000, S. 7. Hierzu zählt auch ein politisch engagiertes Kino.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 7 sowie 15.

⁴⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.1.

Regisseurinnen und Regisseure. Ein Trend, der, wie sich zeigte, nicht auf Frankreich beschränkt blieb.⁴⁸⁷

Auffallend ist, dass in den Filmen der 80/90er Jahre vergleichbare gesellschaftspolitische Themen kursieren. Hierzu zählen u.a. die Bildung von Identität/-en⁴⁸⁸, das Heranwachsen sowie die Auswirkungen von Strukturwandel auf regionales Leben.⁴⁸⁹ Dargestellt werden staatliche Institutionen und familiäre Verhältnisse. Das Profil einer Gesellschaft gibt Rückschlüsse auf das Leben des Einzelnen darin. Individuen, für eine Bevölkerungsgruppe stehend, werden im Kino des Sozialen u.a. hervorgehoben, wenn es um eine spezifische Lebenssituation geht. Als Medium nimmt es solidarisch Fürsprache, entwickelt ein politisches Gespür. Dies vereinigt die Generation der *Nouvelle Nouvelle Vague*, als spiegelte die *Heterogenität jener ästhetischen Ansätze [...] die Zerklüftung des „Sozialen“ selbst*⁴⁹⁰ wider. Lætitia Masson lässt sich mit ihrer Trilogie diesem übergeordneten (Themen-)Kreis zuordnen. Ihre Arbeit sowie Beispiele, anhand derer Aspekte des europäischen Kinos am Ende des 20. Jahrhunderts erläutert werden⁴⁹¹, sollen in diesem übergreifenden Kapitel thematisiert werden. Insgesamt wird an die in Kapitel 3.1. aufgestellten Rahmenbedingungen angeknüpft. Neben gewissen Filmbewegungen gibt es gleichsam Regieführende, die ihrem individuellen Konzept folgen. Dies trifft z.B. auf Aki Kaurismäki zu, welcher in direktem Zusammenhang mit der Regisseurin Masson gebracht werden kann. Dies gilt ebenso für die Verbindung zwischen Masson und *Dogma-95*, insbesondere bezüglich der Projekte von Lars von Trier. Merkmale, welche die sozial-kritische Filmtendenz umschreiben, lassen sich u.a. wie folgt skizzieren:

- Darstellung individueller Handlungsspielräume möglichst ohne Einnahme bzw. Vorgabe gesellschaftlicher Rollenbilder,
- die aufgezeigten Verhältnisse/Veränderungen sind von den jeweiligen Individuen ausgehend,
- Verzicht auf die Aufstellung allgemeingültiger (Gesellschafts-)Thesen,
- Gegenwart, Alltag und Norm(-alität) als Ausgangspunkte,
- Arbeiten mit Gegebenheiten (z.B. Ortsbindung) möglichst ohne Ergänzung und Extrakosten.⁴⁹²
-

⁴⁸⁷ Gronenborn, Klaus zu den Arnoldshainer Filmgesprächen: Die Rückkehr des Sozialen im Film, in: epd Film 8/98, 15. Jhrg., S. 12/13.

⁴⁸⁸ Mit dem pluralisierenden Ansatz soll u.a. verdeutlicht werden, dass sich das Verständnis von Identität entgegen einem vereinheitlichenden, festen Konzept in Richtung einer offenen Persönlichkeit erweitert und verändert hat. Vgl. Rausch, Yvonne-Rose: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999.

⁴⁸⁹ Siehe Karpf/Kiesel/Visarius. Vgl. zur Veränderung der Lebenssituation in den französischen Satellitenstädten Dubet, François/Lapeyronnie, Didier: Im Aus der Vorstädte, S. 68/69. Die Autoren sprechen in diesem Kontext von Armut als Massenphänomen in einer dualen Gesellschaft und führen *die neuen Armen* als eine in den 80ern entstandene Kategorie an (ebd. S. 193).

⁴⁹⁰ Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film, S. 7.

⁴⁹¹ Ein Gesamtüberblick kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht geleistet werden.

⁴⁹² Vgl. Seeßlen, Georg: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“. Disparate Anmerkungen zu einem europäischen Kino-Impuls, in: Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen, S. 9 – 24, S. 19.

Es handelt sich um Beiträge gegen Ignoranz und für Toleranz, welche Ausländer-⁴⁹³, Arbeits-⁴⁹⁴ oder Gesundheitspolitik⁴⁹⁵ behandeln und sich gesellschaftlichen Tabus, Vorurteilen und Missständen zuwenden. Die national-politische Gesellschaftsstruktur ist dabei wesentlich:

„In jeder europäischen Kinematografie hat das Soziale einen anderen visuellen und dramatischen Schlüssel. [...] So haben die verschiedenen europäischen Kinematografien stets andere Ansatzpunkte, die Probleme ihrer Gesellschaft zu beschreiben, zum einen ausgehend von den unterschiedlichen Denktraditionen und Vorstellungswelten (Marxismus, Kirche, Humanismus) und zum anderen von den nationalen Bildern der Konflikte, die sich über die „allgemeinen“ Bilder sozialer Ungleichheit gelegt haben.“⁴⁹⁶

Es entwickelten sich *verschiedene ästhetische Ausdrucksformen für den Zugang zu gegenwärtigen sozialen Problemen, von der Fortschreibung der Traditionen des Arbeiterkinos vor allem im britischen Film bis zum Bruch mit realistischen Darstellungen.*⁴⁹⁷

3.2.1.1. Im Spiegel der Gesellschaft:

Schauplätze der Selbstbehauptung im Kino des Sozialen

In den 80/90er Jahren geht die Tendenz⁴⁹⁸, soziale Aspekte in den Vordergrund zu stellen, erneut von Britannien aus:

Auf den ersten Blick reihen sich die britischen Erfolgsproduktionen in die heimische Tradition von Free Cinema und New British Cinema [...] Ganz grundlegend unterscheiden sie sich von dieser Tradition jedoch in ihrer Auffassung des Politischen und damit auch des Sozialen. Im Free Cinema und dem daraus hervorgegangenen New British Cinema sind Lebenssituation und gesellschaftlicher Kommentar untrennbar verbunden.“⁴⁹⁹

Eine differenzierte Kinolandschaft mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten zeigt sich. Die Gemeinsamkeit besteht u.a. in der regionalen bzw. nationalen Zugehörigkeit der Figuren, welche in ihrem sozialem Bezugsfeld dargestellt werden und vorwiegend zur so genannten *working-class* zählen lassen. Seeßlen stellt einen Vergleich innerhalb Europas auf:

⁴⁹³ Siehe Jaques Doillons PETITS FRÈRES (F/1998) sowie Mathieu Kassovitz' LA HAINE (F/1995).

⁴⁹⁴ Vgl. ROSETTA (F/BEL, 1998) von Luc und Jean-Pierre Dardenne sowie LA VIE RÊVÉE DES ANGES von Erick Zonca (F/1998).

⁴⁹⁵ So wird z.B. in Xavier Beauvois' N'OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR (F/1996) oder Cyril Collards LES NUITS FAUVES (F/1992) Aids thematisiert. Während dies bei Beauvois nicht der Todesursache des Protagonisten entspricht, handelt es sich bei Collard um persönliche Betroffenheit. Masson hat mit dem Kurzfilm VERTIGES DE L'AMOUR (F/1994) zur Kampagne 3000 SCÉNARIOS CONTRE UN VIRUS (1994) beigetragen.

⁴⁹⁶ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 18.

⁴⁹⁷ Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen?, S. 7. Vgl. Niogret, Hubert (Prod.): „Ganz oder gar nicht“ und mehr – Das neue britische Kino; Dokumentation, La-Sept-Arte-France, 1998.

⁴⁹⁸ Vgl. Leweke, Anke: Die entschwundene Utopie. Zu den Filmen von Mike Leigh, in: Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen?, S. 73 – 84: So glückte die Gratwanderung zwischen Kommerz und Engagement. Mit einer klug kalkulierten Mischung aus melodramatischen Elementen, schrägen Typen und sozialkritischer Stoßrichtung gaben die britischen Exporte dem Mainstream der neunziger Jahre entscheidende Impulse. (S. 73).

„England zum Beispiel kennt eine ungebrochene Tradition des Arbeiterklasse-Kinos [...] Umgekehrt gibt es in Frankreich eine Akzeptanz der intellektuellen Vermittlung sozialer Probleme, die von der Linken bis in die katholische Kirche reicht. [...] „Das Soziale“ ist im einen Fall kein Widerspruch zum Erzähl-Vergnügen, im anderen ist es kein Widerspruch zur Reflexion.⁵⁰⁰ [...] Es ist [...] vor allem ein Kino der vergessenen Regionen, in denen die Tristesse zum Bild geworden ist: dem Bild der Nicht-mehr-Industrielandschaft. Wenn der (Kino-)Ort der sozialen Katastrophe in den siebziger Jahren die unterentwickelte Provinz war, so ist es nun die deregulierte.“⁵⁰¹

So verhält es sich u.a. mit *BRASSED OFF* (Herman, GB/USA, 1996), in welchem der zum Scheitern verurteilte Kampf gegen eine Grubenstilllegung geschildert wird. Solidarität soll die Werkschließung und mit ihr die Arbeitslosigkeit abwenden. Wie in *THE FULL MONTY* (Cattaneo, GB/1997) handelt es sich um Schicksale des Industrieabbaus. Herman, gleichermaßen Regisseur und Drehbuchautor, sah sich bei *BRASSED OFF* durch die Situation in den vom Bergbau abhängigen Regionen Britanniens inspiriert. In beiden Filmen ist jeweils ein pseudo-authentischer Werbespot des Konzern der Handlung vorangestellt.

Das *New British Cinema* hebt das Interesse am britischen Alltags- und Gesellschaftsleben hervor. Damit knüpften zeitgenössische Filmemacher an die Tradition und den Realismus des *Free Cinema* an.⁵⁰² Ein Hauptanliegen bestand *in der Andeutung sozialer Zusammenhänge, die das Entstehen von Aggressionen und Frustrationen aus gesellschaftlicher Entfremdung ableitete.*⁵⁰³ So entstand Mitte des 20. Jahrhunderts eine Kinobewegung, die zeitgemäße wie ideologische Realität darzustellen gedachte. Vergleichbar mit der *Nouvelle Vague* waren die Ansätze des *Free Cinema* wenig homogen. Allesamt lenkten sie den Blick auf eine authentische Milieuzzeichnung sozialer Randdistrikte sowie auf gesellschaftliche Außenseiter. Psychologische, ironische oder satirische Züge untermauern gelegentlich den realistischen Erzählmodus⁵⁰⁴, welcher größeren Stellenwert als die Verwirklichung eines eigenen Stils besaß (vgl. Autorenkino der *Nouvelle Vague*).⁵⁰⁵ Anders als die *Nouvelle Vague*, welche sich an Bazins Schriften orientierte, besaß das *Free Cinema* wie *Dogma-95* ein Manifest.⁵⁰⁶

⁴⁹⁹ Leweke, S. 73. Poppen: *Trotz der dauernden Beeinflussung durch die realistische Tradition ist aber bezüglich der Ausbildung von Filmstilen festzustellen, dass eher die ausgeprägte Individualität einzelner Regisseure als ein irgendein übergreifender Trend ins Auge fällt.* (Der britische Film, S. 98).

⁵⁰⁰ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 14.

⁵⁰¹ Ebd., S. 18. Vgl. Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, 1. Aufl., Frankfurt. a. M., 1986, S. 121.

⁵⁰² Vgl. u.a. *MAMMA DON'T ALLOW* (Reisz/Richardsons, GB/1956), *THIS SPOTING LIFE* (Anderson, 1963), *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING* (Reisz, GB/1960), dem Schlüsselwerk der Bewegung, sowie *KES* (Loach, GB/1969). Die Regisseure gelangten wie diejenigen der *Nouvelle Vague* über die Kritik zur Regie. Vgl. Gregor/Patalas: *Geschichte des Films*, S. 471 – 475 und Gregor: *Geschichte des Films*, S. 181 – 185, S. 183.

⁵⁰³ Ebd., S. 185 sowie Kapitel 3.1. Dort werden Filme wie z.B. *LES 400 COUPS* als Beispiel angeführt.

⁵⁰⁴ Siehe Gregor: *Geschichte des Films* ab 1960, S. 186.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 182.

⁵⁰⁶ Ebd.

Vergleichbar mit der *Nouvelle Vague* besaß das *Free Cinema* spezifische Presseorgane (z.B. *Sight and Sound*), um ihr Konzept bekannt zu machen.

Ken Loachs Arbeiten schlagen eine Brücke zwischen verschiedenen gesellschaftlich orientierten Kinobewegungen.⁵⁰⁷ Anfangs vermittelte er vor allem politische Standpunkte, welche er später an Einzelschicksale knüpfte (vgl. *LADY-BIRD*, GB/1994).⁵⁰⁸ Seine Figuren fallen durch die Maschen des bürokratischen Systems.⁵⁰⁹ Loachs wie auch Mike Leighs Darsteller tasten sich zumeist ohne fertiges Skript an die Rollen heran tasten.⁵¹⁰ Diese Methode steht u.a. in der Tradition des Neorealismus, während ästhetischer Mittel für eine authentische Atmosphäre zurückgenommen werden.

Regisseure wie Stephen Frears (vgl. *HERO*, USA/1992) oder Bill Forsyth (vgl. *LOCAL HERO*, GB/1982) verleihen ihren Geschichten einen regionalen Handlungsrahmen.⁵¹¹ Liegt bei Loach das Augenmerk auf Solidarität (vgl. *RAINING STONES*, GB/1993), so werden bei Frears und Leigh individuelle Wege dargestellt. Leigh gestaltet politische Filme, indem seine Figuren einen sozio-kulturellen Hintergrund erhalten.⁵¹² Sie orientieren sich nicht an der Norm, präsentieren eine soziale Hackordnung (vgl. *NAKED*, GB/1993 und *CAREER GIRLS*, GB/1997). *HIGH HOPES* (GB/1988) kommt einer gesellschaftlichen Bestandsaufnahme gleich, einer Chronik des Bürgertums am Ende der Thatcher-Ära. Surreale Perspektiven jenseits von realistischer und dokumentarischer Darstellung prägen diese Werke, die sich auf individuelle Erfahrungen berufen⁵¹³, eine publikumswirksame Strategie, welche sich ebenfalls im französischen Kino erkennen lässt.⁵¹⁴ Dahinter verbirgt sich die Auffassung,

„dass eine Anlehnung an zeitgenössische Formen der Medienästhetik, wie man sie aus gegenwärtigen Kinofilmen, Werbespots und Videoclips kennt, eine weitaus adäquatere Form der Umsetzung darstellt, um Themen der Gegenwart zu vermitteln, als der eher unspektakuläre Stil des ‚konventionellen‘ britischem sozialrealistischen Kinos.“⁵¹⁵

⁵⁰⁷ Vgl. *KATHY COMES HOME* (GB/1966), *LAND AND FREEDOM* (GB/1995, nach einem Erfahrungsbericht Georg Orwells), *WHICH SIDE ARE YOU ON?* (GB/1984) und *HIDDEN AGENDA* (GB/1990).

⁵⁰⁸ Siehe Niogret: „Ganz oder gar nicht“ und mehr – Das neue britische Kino.

⁵⁰⁹ Vgl. *MY NAME IS JOE* (GB/1998) zum Thema Alkoholismus und *BREAD AND ROSES* (GB/E/F/D/CH, 2000) zur Position mexikanischer Einwanderer in den USA. Vgl. *LA PROMESSE* (Jean-Pierre und Luc Dardenne, B/F, 1996) zu illegalen Geschäftspraktiken mit rechtlosen afrikanischen Immigranten.

⁵¹⁰ Siehe Ranze, Michael: Ich mache Filme über Menschen, über die sonst niemand Filme macht. Gespräch mit Mike Leigh, in: *epd Film*, 1/2003, 20. Jhrg., S. 35. Vgl. Niogret sowie Gansera, Rainer: All or Nothing. Wenig Licht am Ende des Tunnels – Mike Leighs geschundene Helden, in: *epd Film*, 1/2003, S. 34.

⁵¹¹ Vgl. Frear's *THE SNAPPER* (GB/1993) oder *FISH & CHIPS* (GB/1996) mit Arbeiterfamilien aus Dublin.

⁵¹² Vgl. *MEANTIME* (GB/1983) oder *SECRETS AND LIES* (GB, 1996). Siehe Leweke: Die verschwundene Utopie. Zu den Filmen von Mike Leigh, S. 73 – 84.

⁵¹³ Siehe Poppen: Der britische Film der Neunziger, S. 105 – 107 zur Videoclip-Ästhetik in *TRAINSPOTTING*.

⁵¹⁴ Vgl. *ALASKA.DE*. Zum Prinzip wird diese Technik u.a. in *LOLA RENNT* (Tykwer, D/1997) erhoben.

⁵¹⁵ Poppen: Der britische Film der Neunziger, S.112/113

Diese Low-Budget-Produktionen gestalten die finanzielle Einschränkung zum speziellen Aushängeschild, grenzen sich ästhetisch von kostspieligeren Filmen ab.⁵¹⁶ Hieraus erwächst u.a. ein Markenzeichen (vgl. *Nouvelle Vague, Free Cinema, oder Dogma-95*). Mittels Teamproduktion, ohne Anspruch auf eine Autorenschaft, werden diese Projekte realisiert.⁵¹⁷ Diese Form des sozialen Kinos hat wenig von seiner Aussagekraft eingebüßt, wie u.a. Stephen Daldry's *BILLY ELLIOT - I WILL DANCE* (GB/2000) veranschaulicht.

3.2.1.2. Im Zeichen der Solidarität: Seiten-, Innen- und Außenblicke im Gegenwartsfilm

Das soziale Kino versteht sich fern von Indoktrination oder konkretem politischen Ansatz als Möglichkeit den anderen in seinen Bedürfnissen zu sehen. Auch als thematische Auslassung ist eine Haltung unverkennbar. *Einen Film, in dem „das Soziale“ [...] ausgeblendet ist, gibt es in der Mainstream-Kultur nicht*⁵¹⁸ so Seeßlen. Jedoch spricht er dieser die *Fähigkeit [...] die Augen davor zu verschließen*⁵¹⁹ zu:

„Die triviale Mythologie ersetzt sehr einfach „Arbeit“ durch „Karriere“. Arbeit ist entweder die Planung von Konkurrenz-Intrigen oder eine erhebend sinnlose Angelegenheit, der man in unserer Serienwelt am besten durch Sabotage begegnet. Wenn „das Soziale“ den gesellschaftlich bestimmten Anteil in der sichtbaren Biografie eines Menschen meint, so müsste ein Kino des Sozialen also vor allem davon erzählen, wie das Soziale verschwindet: Es verschwindet nicht nur als das Fürsorgliche, sondern auch als das sinnstiftende Gegenüber des einzelnen. Handelt der „klassische“ Film des Sozialen von der Grausamkeit der Gesellschaft und von der Passion des einzelnen in ihr, wie im Neorealismus, so handelt der Film des Sozialen in unseren Tagen vor allem von der Gleichgültigkeit. [...] Es zeigt sich als Suche nach dem mit dem gesellschaftlichen „Sinn“ sich entziehenden Stoff, nach dem wenigstens einmal nicht hemmungslos ver- und missbrauchten Bild.“⁵²⁰

Der Blick *von unten* als Kino der Arbeiterbewegung ist nicht mehr zeitgemäß, verliert an Präsenz:

„Die Ausgegrenzten erkennen sich in der Vorstellungswelt der Arbeiterbewegung überhaupt nicht wieder. Völlig anders orientiert, wenden sie sich in erster Linie gegen Rassismus, gegen Ausgrenzung in der Schule, gegen ihre Randexistenz. [...] Die Arbeiterbewegung war eine soziale Bewegung, weil sie die Verteidigung wirtschaftlicher und beruflicher Interessen mit allgemeinen Gesellschaftsentwürfen und Utopien zu verbinden verstand.“⁵²¹

Für den deutschen Gegenwartsfilm bemerkt Seeßlen z.B., daß vom *Blick von der Seite, von einem cineastischen Innen/Außen-Blick in gleichem Maße die Errettung des Sozialen erwartet werden*.⁵²² Im britischen oder französischen Kino geschieht dies mit anderer Disposition.⁵²³

⁵¹⁶ Siehe Poppen; S. 113/114.

⁵¹⁷ Vgl. *SHALLOW GRAVE* (GB/1994, Regie: Danny Boyle, Produzent: Andrew Mac Donald, Szenarist John Hodge).

⁵¹⁸ Seeßlen, Georg: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 9.

⁵¹⁹ Ebd., S. 12.

⁵²⁰ Ebd., S. 10/11.

⁵²¹ Dubet/Lapeyronnie: *Im Aus der Vorstädte*, S. 24 sowie S. 66. Vgl. ebd. S. 106

⁵²² Seeßlen, S. 14.

Ein Problem mit der Wahrnehmung bzw. mit Blickmustern im übertragenden Sinne haben auch Massons Figuren, die scheinbar unterschiedlicher Auffassung sind, aber zumeist relativ ähnliche Überzeugungen vertreten.⁵²⁴ In den Filmen wechseln die Ansichten, aber es handelt sich nie um diejenige „von unten“ oder „von oben“, wie von der Kamera suggeriert. Es ist weniger die Perspektive des Betrachters, als diejenige des filmischen Gegenübers, welches seine subjektive Position einnimmt. Über einen objektiven bzw. gesellschaftlichen Standpunkt sagt dies nur bedingt etwas aus. Vermittelt wird eine *Perspektive, in der das einzelne Schicksal nicht mehr den „Schlüssel“ zum Verständnis der Gesellschaft bildet.*⁵²⁵

So denken die Protagonisten in *A VENDRE* bezüglich der Geschlechterrollen in polarisierenden Strukturen. Diejenigen in *EN AVOIR (OU PAS)* weisen ebenfalls diese Tendenz auf, versuchen sich aber davon zu lösen, sich unabhängig zu bewegen, um Individuelles beim anderen zu entdecken. Die Protagonisten in *LOVE ME* hingegen verkörpern ein klassisches, regressives Rollenbild, das durch die Konstellation „Idol/Groupie“ sowie „reifer-väterlicher Mann/kindlich-naive Frau“ geprägt wird. In der Begegnung mit dem Seemann drohen sich diese Klischees zu wiederholen, indem die Sehnsucht nach einer Vaterfigur und dem Fernweh erneut in einem „Mannsbild“ zusammenlaufen. Mehr als eine Projektion kann es nicht sein. Die Spielregeln werden jedoch größtenteils von den Protagonistinnen vorgegeben, auch wenn diese passiv wirken. Nicht immer ist offensichtlich, wer wen vor dem Leben bzw. in letzter Konsequenz vor sich selbst „schützt“.

Dass sich Massons Figuren mit Emanzipation schwer tun, lässt sich auf ihr jeweiliges Selbstbild zurückführen, welches partnerschaftlich, familiär oder beruflich Halt erhofft. Die Zugehörigkeit zu bestimmten Bevölkerungsgruppen (z.B. national) ist relativ belanglos.⁵²⁶ Gleichwohl sind die Protagonisten in *A VENDRE* und *EN AVOIR (OU PAS)* Mittler zwischen den Kulturen, während der *American way of life* scheinbar alles überlagert.⁵²⁷

3.2.1.3. Soziale Randbezirke im Kino der 80/90er: Der französische Film und die Banlieues

In den 90er Jahren sind gleichsam zahlreiche französische Filme mit regionalem Bezug zu ordern, die sich vorzugsweise mit dem Alltagsleben der Großstädter, eigens denjenigen

⁵²³ Ebd., S. 15 - 17.

⁵²⁴ Vgl. Kapitel 4.1. zu den Protagonisten und Protagonistinnen als sich ergänzende Pendants.

⁵²⁵ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 19.

⁵²⁶ So zeigen z.B. *TRAINSPOTTING* (Boyle, GB/1995), *THE FULL MONTY* (Cattaneos, USA/GB, 1997), *BRASSED OFF* (Herman, GB/USA, 1996), *BILLY ELLIOT* (GB/2000) oder *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* (Zonca, F/1998) regionale und infrastrukturelle Probleme. Während z.B. *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE* (Frears, GB/1985), *PETITS FRÈRES* (Doillon, F/1998) oder *LA HAINE* (Kassovitz, F/1995) Rassismus und Faschismus thematisieren.

zwischen dem zwanzigsten und dreißigstem Lebensjahr, beschäftigen.⁵²⁸ Ein vielseitiges Themenspektrum an Lebenswirklichkeit wird auf der Leinwand zusammengeführt. Regisseure wie Jaques Doillon (PETITS FRÈRES, F/1998) oder Erick Zonca (LA VIE RÊVÉE DES ANGES, F/1998)⁵²⁹ zeigen gravierende Konsequenzen für ihre Figuren auf.

Beide stehen im Zeichen bzw. Anspruch der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague*, lassen sich konzeptionell dem jungen sozial engagierten Kino zuordnen. *Filmen wie LA VIE RÊVÉE DES ANGES oder A VENDRE ist über sozialen Realismus hinaus ein Hunger nach Authentizität gemeinsam. Das geht soweit, daß Rollen bevorzugt mit Laiendarstellern besetzt werden.*⁵³⁰

Die Handlung findet nicht in Paris oder Lyon, der gegenwärtig favorisierten Stadt für Aufnahmen, sondern in Industriestädten⁵³¹ oder der Peripherie von Paris statt. Entgrenzte Lebens- und Wohnformen treten in den Vordergrund der Inszenierung:

„Peripherie und das Zentrum standen sich einst als moralische und soziale Widersprüche gegenüber [...]; nun gibt es dieses Zentrum nicht mehr. Paris und Berlin sind nicht weniger verlorene Provinz als die vergessenen Agrar- und Industrielandschaften. So vermischen sich auch Bildsprachen; Road Movie und Ghetto-Film, verknüpfen sich Lakonie und Hysterie, Verlangsamung und Beschleunigung.“⁵³²

Diese Verschiebung ist einerseits ein Verlust an Eindeutigkeit, andererseits eine gesellschaftliche Öffnung, zumindest semi-permeabel. Speziell die Plattenbauten der politisch vernachlässigten und Kriminalität fördernden Banlieues nehmen eine wichtige Rolle ein:

„Die Banlieu wird dabei nicht nur zeichenhaft auf eine Chiffre für soziale Ghettoisierung und juvenile Gewaltausbrüche verkürzt, sondern vielschichtig dargestellt: So finden sich asoziale Milieus von Kleinkriminellen ebenso wie die historisch gewachsenen Arbeiterviertel der zerfallenden Industrielandschaft Nordfrankreichs, der die materielle Basis entzogen wurde.“⁵³³

Die Filme streben mit ihrer Inszenierung nicht das Niveau von Reality-TV an. Die gezeigte Umgebung gibt bereits Anlass zur Problematisierung. Bezüglich der Banlieues, welche aufgrund ihrer visuellen Präsenz an dieser Stelle nicht übergangen werden können, sieht diese wie folgt aus:

⁵²⁷ Vgl. Kapitel 4.2.

⁵²⁸ Warum diese Lebensphase und Altersgruppe immer wieder im Zentrum des Interesses steht, wird in Kapitel 4.1. erläutert. Beck erklärt diesen Aspekt im Kontext der *lebensphasenspezifische Problemkumulationen*, welche *privat und institutionell besonderer Planungen und Abstimmungen bedürfen*. (Risikogesellschaft, S. 217). Cedric Kahns CHACUN CHERCHE SON CHAT (F/1997) kann hier u.a. als Filmbeispiel angeführt werden.

⁵²⁹ LA VIE RÊVÉE DES ANGES handelt von zwei jungen Frauen, welche in Lille aufeinandertreffen, Freundschaft schließen, zusammenwohnen. In wirtschaftlicher und emotionaler Hinsicht scheitern sie. Träume werden im Keim erstickt. Von der Liebe enttäuscht, begeht die eine Suizid. Die andere beugt sich den Bedingungen, nimmt den Platz der toten Freundin in der Textilfabrik ein.

⁵³⁰ Weber, Thomas: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik, S. 284.

⁵³¹ So beginnt EN AVOIR (OU PAS) in Boulogne-sur-Mer, neben der Fischindustrie saisonbedingt ein Anziehungspunkt für Touristen. Le Havre in LOVE ME oder Roisny in A VENDRE zeichnen sich u.a. durch riesige Hafen- bzw. Flugplatzanlagen aus.

⁵³² Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 18.

„Unbehagliche Neuigkeiten aus diesen zuvor gern ausgeblendeten Gegenden dringen zunehmend per Fernseher in alle Wohnstuben: Spektakuläre Ausbrüche von Gewalt, brennende Autos, Supermärkte und Schulen weisen auf die profunde Malaise hin, die sich an der Peripherie zusammengebraut hat. Nachrichtenmagazine befassen sich in letzter Zeit regelmäßig mit dem „Pulverfaß Banlieu“. Und sogar das Kino hat begonnen, sich auf die Verhältnisse in den „Cités“, den ghettoartigen Großsiedlungen, einzulassen, etwa mit Filmen wie *La Haine* (Der Hass) von Mathieu Kassovitz. Diese „Cités“ liegen an den Rändern der Ränder und scheinen übers Land verstreute Zeitbomben zu sein.[...] Dort wo der Baugrund billig war, wuchsen die neuen „Cités“ empor. Frei von sozialen Phantasien, operierte man ganz pragmatisch im Hier und Jetzt. In Baukasten-Manier wurden Massenpläne aufgestellt, Blocks und Riegel im Raum verteilt, Wohnmaschinen hochgezogen.“⁵³⁴

Kassovitz' Film *LA HAINE* zeigt die „Innenansicht“, welche keiner Medienübertragung bedarf, aber medial gebrochen erscheint. Die Figuren befinden sich im „Auge des Sturms“, sind im Zentrum der Ereignisse ungefragt „Hauptdarsteller“.⁵³⁵ Liers beschreibt die Entwicklung und Veränderung dieser Randgebiete folgendermaßen:

„Tatsächlich erfüllten die neuen Siedlungen anfangs auch noch einigermaßen ihren Zweck als Schlafstädte für Arbeitnehmermassen. Es dauerte aber nicht lange, da sahen die „Cités“ für deren Bau möglichst billige Materialien benutzt worden waren, recht angestoßen und schäbig aus. Und bald schon änderte sich das Profil der Bewohner. Wer es sich leisten konnte, wanderte ab in bessere Gegenden und zog in ein Eigenheim. Ärmere, kinderreiche Mieter rückten nach, häufig Immigrantenfamilien nordafrikanischer Herkunft. Als sich mit der Krise der siebziger Jahre die Arbeitslosigkeit ausbreitete, wurden die „Cités“ in einem fatalen Konzentrationsprozess zu Sammelbecken der sozial Schwachen und Chancenlosen, samt der zugehörigen Phänomene: Schulversagen, Bandenbildung, Kleinkriminalität und Drogendelikte.“⁵³⁶

Diesen Teufelskreis präsentieren die Filme, welche die Banlieues als soziale Bezugspunkte setzen. Die Wohnsituation prägt das Miteinander sowie das Leben des Einzelnen, der sich nicht außerhalb seines Milieus stellen kann. *Wie das Bild von organisierten Gruppen im Umkreis von Arbeitskonflikten verblaßt, treten die sozialen Probleme vorrangig als Stadtprobleme in Erscheinung. [...] Die Stadt ist jedoch nicht so sehr die Ursache dieser vielfältigen Probleme; sie konzentriert sie nur an bestimmten Orten.*⁵³⁷ *LA HAINE* (F/1995) präsentiert z.B. 24 Stunden (Zeitanzeige und Slowmotion) aus dem Leben der Immigranten, Neonazis oder Kriminellen. Schauplatz ist eine der berühmtesten Pariser Vorstädte wie z.B. Clichy-sous-Bois, in der sich u.a. der Protest der Besitzlosen auf den Konsum(-zwang) bezieht. Das bedeutet für viele ein Leben auf Pump bzw. Bewährung. Gewalt und Rassismus⁵³⁸ bestimmen das Leben:

„Bei vielen Jugendlichen braute sich ein Gemisch aus Wut und Hoffnungslosigkeit zusammen. Die daraus resultierende Gewalt richtet sich oftmals gegen die eigene Umgebung [...] Und es kommt periodisch zu Straßenschlachten mit dem vermeintlichen Hauptfeind, der Polizei, die sich in

⁵³³ Weber, S. 284. Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 103 zur hoffnungs- und trostlosen Lebensweise der *galère*.

⁵³⁴ Liehr, Günter (Bartels, Till Hg.): *Anders reisen*. Paris, Reinbek bei Hamburg, Ausgabe Juni 1997, S. 138/139.

⁵³⁵ Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 107 und S. 162/163 zur Berichterstattung und Gewaltinszenierung in den Medien.

⁵³⁶ Ebd., S. 139. Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S.62 - 65 sowie S. 195 zum Anspruch und zur Realität der Wohnstädte.

⁵³⁷ Dubet/Lapeyronnie, S. 24. Zu den Gesellschaftsstrukturen vgl. S. 43/44 sowie S. 100 zu sozialen Gegensätzen.

⁵³⁸ Siehe ebd. S. 143/144, S. 150 sowie S. 160.

manchen Siedlungen wie in Feindesland fühlt und aufführt. In der Umgebung solcher „Problemsiedlungen“ erreicht der Stimmenanteil der rechtsextremen Front National Spitzenwerte.[...] Bilden sich im Umfeld von Paris „Amerikanische Verhältnisse“ heraus?⁵³⁹

Diese soziographischen Beschreibungen sind bei Regisseuren wie Doillon und Kassovitz quasi der (Spreng-)Stoff ihrer Filme. Für Authentizität sorgen in LA HAINE u.a. Schwarzweißbilder von Straßenkrawallen und Vandalismus. Das Vorwort verweist auf den Ernst der Lage: *Dieser Film ist denen gewidmet, die während seiner Herstellung gestorben sind.* Dargestellt werden Eskalation und Chaos, staatliche (Gegen-)Gewalt und die Macht demonstrierenden Patrouillen auf feindlichem Territorium. *Unruhen entstehen regelmäßig als Antwort der Jugendlichen auf die „Provokation“ der Polizei, welche das Symbol von Rassismus und Missachtung ist. [...] Alle Gefühle von Ausgrenzung und Unterdrückung verdichten sich in dieser Konfrontation.*⁵⁴⁰

„Es gibt nichts mehr, was die heftigen Gefühle von Ungerechtigkeit und Beherrschtsein in geordnete Bahnen lenken und organisieren könnte. „Wut“ wird zum Handlungsmotiv. [...] Sie schließt den Hass auf das eigene Umfeld ein. [...] Die Wut ist ziellos und gegenwärtig. [...] Wut hat eine Tendenz zum Aufstand, seit die Regulierungsmechanismen des Arbeitermilieus und die Vorstellung verschwunden sind, dass es um einen zentralen gesellschaftlichen Konflikt geht [...], deshalb ist das Verhalten der Jugendlichen nicht kalkulierbar. [...] Entsprechend widersprüchlich ist auch ihr Verhalten.“⁵⁴¹

Diese Form der Gewaltspirale setzt sich in LA HAINE in Gang. Eine verlorene Dienstwaffe erweist sich als Zeitbombe. Innerhalb eines Tages kommt es zur Zerreißprobe. Vom Tod eines Jugendlichen beim Polizeieinsatz gegen Randalierer berichten die Fernsehnachrichten. Die Kamera begleitet eine kleine, durch die Ereignisse irritierte Gruppe, unter ihnen der neue Waffenbesitzer. Dieser will sich beweisen, den Märtyrer spielen. Fanatische Züge zerren am Gruppenzusammenhalt der Figuren. Kassovitz fängt u.a. mit einer Übersicht verschaffenden Kameraaufsicht bei entgegen wirkender Bildverwacklung den Blickwinkel ein, der zeigt, wie *unmittelbar in kollektive Gefühle umgeschlagene persönliche Überzeugungen ein Ersatz für politisches Denken*⁵⁴² sein können. Ein Ausweg erscheint für die Beteiligten immer unwahrscheinlicher. Kurz darauf wird einer der Protagonisten versehentlich erschossen. Die Sinnlosigkeit des in solchen Strukturen gefangenen Daseins tritt in der an männlichen Figuren und deren Vorbildern ausgerichteten Lebenswirklichkeit zutage (vgl. PETITS FRÈRES).

⁵³⁹ Liehr, S. 139 und 141. Diese Vergleichsmöglichkeit thematisieren auch Dubet/Lapeyronnie (ebd. S. 225/226).

⁵⁴⁰ Dubet/Lapeyronnie, S. 165/166. Siehe ebd. S. 144 – 147 und S. 166 - 168 zur Rolle der Polizei im Konflikt. Vgl. Warning, Georg: „Wir gegen die“. Ein ai-Bericht belegt die De-facto-Straflosigkeit für Gewaltmissbrauch durch französische Polizisten, in: ai journal, 07-08/05, S. 30/31.

⁵⁴¹ Dubet/Lapeyronnie, S. 113 bzw. S. 115. Vgl. zur strukturellen Lebensbedingung S. 122/123 und S. 168/169.

⁵⁴² Ebd., S. 40. Zu fehlenden Identifikationsangeboten als Konfliktpotential siehe ebd. S. 51 und S. 161/162.

3.2.1.4. Die Suche nach einer neuen Jugendkultur

Vergleichbar mit LA HAINE wird in LA VIE RÊVÉE DES ANGES LA VIE und PETITS FRÈRES ohne Sozialromantik ein authentisches Milieu gezeichnet. So liegt der Ausgangsort des Doillon-Films u.a. im Pariser Vorort „Belleville“, einem Teil der so genannten Banlieue. Diese Gegend negiert menschliche Bedürfnisse.⁵⁴³ *In einer solchen Lebenswelt zählen allein Stärke, Durchsetzungsvermögen, Ehrgefühl und der Mut, Paroli zu bieten und nicht klein beizugeben. Wobei unter „Ehre“ oder „Stärke“ nicht Kollektivtugenden, sondern die Tugenden des einzelnen im Dschungel verstanden werden.*⁵⁴⁴ Dort leben vorwiegend Immigranten aus unterschiedlichen Herkunftsländern sowie sozial Benachteiligte.⁵⁴⁵ Doillon stellt die Jugendkultur u.a. mittels HipHop, Codes, Ritualen und Marken dar.⁵⁴⁶ Soziale Parameter treten in PETITS FRÈRES vor der individuellen Zeichnung der Figuren zurück.⁵⁴⁷ *Der Erfahrungszusammenhang im Aus der Vorstädte ist nicht in sich geschlossen. [...] Trotz der Armut hat sich keine Kultur der Armut herauskristallisiert, denn die Wünsche [...] richten sich auf die gleichen Ziele wie überall: Arbeit, Auto, Eigenheim.*⁵⁴⁸

ROSETTA (F/BEL, 1998) von Luc und Jean-Pierre Dardenne zeigt wie PETITS FRÈRES eine junge Frau unter problematischen Lebensbedingungen. Gleich zu Beginn wird diese beim Verlust ihrer Fabrikarbeit nach Ablauf der Probezeit gezeigt: eine Parallele zur Situation von Massons Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS), welche ebenso inhaltlich vorangestellt ist. Die jugendliche Protagonistin der Dardennes reagiert jedoch völlig anders als Alice. Ihr Aufbäumen für ihr vermeintliches Anrecht auf Arbeit hilft nichts. Trotz lautstarkem Protest und Körpereinsatz muss sie den ihr erst kürzlich zugewiesenen Platz räumen.

Dieser Film weist wie LA HAINE und PETITS FRÈRES dokumentarische Züge auf, während er Rosettas täglichen Wegstrecken beiwohnt. Sie pendelt zwischen zwei Welten, einerseits symbolisiert durch die dem Dreck trotzenen Gummistiefel, andererseits durch Straßenschuhwerk für die Stadt. Immer passt sie sich möglichst schnell ihrer jeweiligen

⁵⁴³ Vgl. Kassovitz' LA HAINE, Doyles TRAINSPOTTING, Luhrmanns ROMEO AND JULIA (USA/1996); Clarks KIDS (USA/1998). Auch Loachs SWEET SIXTEEN (GB/D/E, 2002) beschreibt das Aufwachsen im Drogen- und Kriminellenmilieu fern elterlicher Fürsorge oder schulischer bzw. beruflicher Zukunftsaussichten.

⁵⁴⁴ Dubet/Lapeyronnie, S. 113.

⁵⁴⁵ Ebd. Vgl. S. 143/144 zum Konflikt dieser beiden Bevölkerungsgruppen und zur Ausprägung von Rassismus.

⁵⁴⁶ Vgl. Dubet/Lapeyronnie. Als wesentlichen Aspekt beziehen sich die Autoren auf die *Gleichzeitigkeit von sozialer Ausgrenzung und relativ starker kultureller Einbindung* (ebd. S. 25/26 sowie S. 133/134).

⁵⁴⁷ Die Protagonistin in PETITS FRÈRES flüchtet aus unhaltbaren Familienverhältnissen, um in einem anderen Distrikt bei Bekannten vorerst unterzukommen. Schnell findet sie bei Gleichaltrigen Anschluss. Diese stehlen jedoch ihren Kampfhund. Kindheit ist kein Spiel. Die Heranwachsenden arbeiten mit den Mitteln der Erwachsenen, die keine Vorbilder sind. Rasch gilt es in einer an patriarchalisch Mustern orientierten Subkultur erwachsen zu werden. Die jüngere Schwester muss indes vor Übergriffen des Stiefvaters geschützt werden, bis er angezeigt und aus dem Haushalt entfernt wird. Letztlich begibt sich die Protagonistin in ein Jugendheim.

⁵⁴⁸ Dubet/Lapeyronnie, S. 108 sowie S. 110. Vgl. ebd. S. 118: *Eine Subkultur ist ein kulturell-normatives System, eine Gesamtheit von Verhaltens- und Wiedererkennungsregeln von ausreichender Stabilität und Eigengesetzlichkeit, um das Verhalten der Handelnden zu organisieren und zu strukturieren.*

Umgebung an. In der einen, d.h. außerhalb ihrer behelfsmäßig eingerichteten Wagenkolonie, einer Einrichtung gegen ein geringes Entgelt, werden Arbeitsplätze vergeben und Waren zum Kauf angeboten. Die Heranwachsende ist gezwungen, immer wieder in die Armut und zur alkoholkranken Mutter zurückzukehren, die „saubere“ Welt, vor welcher sie ihre Herkunft verbirgt, draußen vor der Umzäunung zurückzulassen. Rosetta führt ein Doppelleben.⁵⁴⁹

Seeßlen sieht in diesem Versteckspiel das ganze Ausmaß gesellschaftlicher Missstände. Die Scham der Protagonistin ist für ihn Ausdruck unhaltbarer sozialer Umstände, ein Armutszeugnis für die Gesellschaft jenseits des Wagenplatzes sowie vor und hinter der Kamera. Es ist ein Zeichen für fehlendes Klassen-, Widerstands- sowie Selbstbewusstsein⁵⁵⁰. *Klassenbewusstsein wäre vielmehr als normativer und Erkenntnisrahmen zu verstehen, der es den Handelnden erlaubt, ihre Lage, also die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit, zu deuten und der ihnen nahelegt, kollektiv zu handeln.*⁵⁵¹

Die heranwachsende Rosetta übernimmt für die Mutter die Verantwortung, während für ihre eigene Entwicklung kein Spielraum bleibt. Sie droht daran zu zerbrechen, zumal die Mutter ihre Interessen durchkreuzt. Ein junger Mann lässt sich nicht von Rosettas Egoismus abschrecken, obwohl sie ihn um seinen Arbeitsplatz gebracht hat, den er mit ihr teilen wollte. Ähnlich wie in LA HAINE oder PETITS FRÈRES kann die Protagonistin in ROSETTA nicht nahtlos in eine „andere Welt“ oder soziale Dimension überwechseln. An dem für sie vorgesehenen Platz will sie nicht bleiben. Außerhalb dieser Stätte ist kein Platz für sie. Verwachsen mit ihrem Milieu, sucht sie nach Möglichkeiten in ihrer herkömmlichen Umgebung. Die Strukturprobleme haben sich verinnerlicht, greifen tief in die Persönlichkeit, lassen sich nicht allein durch das Herbeiführen äußerer Veränderungen beheben, sondern bedürfen einer langfristigen Korrektur- bzw. Angleichungsphase. Regisseure wie die Brüder Dardenne versuchen individuelle Auswege aufzuzeigen. Fremde Initiativen vermögen nicht die soziale Prägung der Figuren zu tangieren. Durch Selbsthilfe und Solidarität kann eine Verbesserung der Lebensverhältnisse herbeigeführt werden. Am Ende ist scheinbar jemand gefunden, der Toleranz und Tragkraft für zwei besitzt. Dies bedeutet ungleich viel für die an ihre Belastbarkeitsgrenze Stoßende, die sich bisher ohne Rückhalt durchgeschlagen hat.⁵⁵²

Dieser Sachverhalt stellt u.a. eine gewisse Übereinstimmung zu ALASKA.DE (BRD, 2000) von Esther Gronenborn, einer Videoclip-Regisseurin, dar. In ihrem Debüt muss sich die jugendliche Protagonistin ebenfalls vorzugsweise allein behaupten. Auch diese hastet wie die

⁵⁴⁹ Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 217 – 219 zum Spannungsverhältnis zwischen Armut und Aufstieg, hier gleichbedeutend mit Ausstieg und Wohnsitzwechsel.

⁵⁵⁰ Vgl. Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 16/17.

⁵⁵¹ Dubet/Lapeyronnie, S. 112.

⁵⁵² Dies spielt hingegen z.B. bei Leighs oder Loachs Figuren stets eine relevante und hoffnungsvolle Rolle.

Protagonistin in PETITS FRÈRES oder ROSETTA zwischen den verhärteten sozialen Fronten hin und her. In der grauen Welt der Plattensiedlungen Berlin-Hohenschönhausens muss erst einiges geschehen, bis man sie in den bestehenden Gruppenverhältnissen akzeptiert. Immer wieder greift neben den Sozialarbeitern die Polizei bei Konflikten ein.⁵⁵³ An der Gesamtsituation ändert dies nichts. Mittels Videotechnik werden nach eigenen Gesetzmäßigkeiten Montage, Musik, Zeit und unterschiedliches Filmmaterial eingesetzt.⁵⁵⁴ Während Gronenborns Arbeitstitel KLEINE SCHWESTER⁵⁵⁵ mit Doillons PETITS FRÈRES zu korrespondieren scheint, kann ihr Film aufgrund seiner Ästhetik u.a. mit Kassovitz' LA HAINE in Verbindung gesetzt werden⁵⁵⁶: eine Übertragung französischer Verhältnisse auf deutsche in kleinerem Maßstab. Inhaltliche Parallelen sind z.B. der in der Hand der Jugendlichen tödliche Waffenbesitz/-gebrauch. *Der Unterschied zwischen Opfer und Täter ist hier fließend, da die Jugendlichen beide Rollen abwechselnd spielen.*⁵⁵⁷ Gronenborn arbeitet u.a. mit Laiendarstellern.⁵⁵⁸ Das Ergebnis ist ein realistischer wie individueller Blick⁵⁵⁹, so dass sich ALASKA.DE zwischen Dokumentarfilm und *Dogma-95* ansiedeln lässt.

Das Thema dieser und vergleichbarer Filme ist stets die fehlende Zukunftsperspektive Heranwachsender, die entweder dem gesellschaftlichen Schonraum „Schule“ entwachsen bzw. entronnen sind oder ins Erwachsenen- bzw. Erwerbsleben „geworfen“ werden. *Vor allem Jugendliche beschreiben das Leben in den Siedlungen als zusammenhanglos, kaputt und anarchisch [...], dass sie jenseits des eigenen kleinen Freundeskreises keine festen Regeln und Prinzipien mehr wahrnehmen.*⁵⁶⁰ Da keine Chancengleichheit besteht, werden Strategien entworfen. Seeßlen sieht darin das eindimensionale Aufgreifen einer Jugendbewegung, welches nur oberflächliche Strukturen erfasst: *Das soziale Problem im französischen Film scheint sich an Jugendlichen festzumachen, die (vergeblich) versuchen, einen Platz in der Gesellschaft zu finden.*⁵⁶¹ Gesellschaftliche Reibungsflächen, individuelle und generationsübergreifende Haltungen erscheinen hingegen wesentlich vielgestaltiger.

⁵⁵³ Dies ist u.a. eine Parallele zu LA HAINE und PETITS FRÈRES. Hier verstärken sich die Faktoren. Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 203 - 205 zur Rolle dieser beiden Instanzen bei der Aufrechterhaltung der Verhältnisse.

⁵⁵⁴ Siehe unter Kürzel B.H./dock: Premieren von „Alaska.de“, in: filmecho/Filmwoche, 4/2001, 55. Jhrg., S. 6.

⁵⁵⁵ Vgl. unter Kürzel dock: Porträt: Esther Gronenborn, in: filmecho/Filmwoche, 3/2001, 55. Jhrg., S. 31.

⁵⁵⁶ Siehe unter Kürzel B.H./dock: Premiere von „Alaska.de“, in: filmecho/Filmwoche, 4/2001, S. 6.

⁵⁵⁷ Dubet/Lapeyronnie, S. 104. Erick Zoncas LE PETIT VOLEUR (F/1998) stellt diese Strukturen im Marseiller Bandenmilieu dar, das gesellschaftliche Hierarchien zwischen Klein- bzw. Großkriminellen widerspiegelt. Vgl. LE FILS (Jean-Pierre und Luc Dardenne, F/BEL, 2002) über einen straffälligen Jugendlichen, der vom Vater seines Opfers in einer sozialen Werkstattseinrichtung bei der Berufsausbildung und sozialen Reintegration betreut wird. In L'ENFANT (F/BEL, 2005) zeigen dieselben Regisseure einen jungen verantwortungslosen Vater, der ohne Mitwissen seiner Freundin das gemeinsame Kind verkauft, um so Geld für sich zu beschaffen.

⁵⁵⁸ Vgl. unter Kürzel dock: Porträt: Esther Gronenborn, in: filmecho/Filmwoche, 3/2001, S. 31.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Dubet/Lapeyronnie, S. 104. Siehe S. 105 zur Isolation und Gesetzlosigkeit in den unwirtlichen Vorstädten.

⁵⁶¹ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 15/16.

Regisseure wie die Brüder Dardenne, Zonca, Doillon oder Kassovitz zeigen Gesellschaftsstrukturen. Die Verbindung zwischen dem Dargestellten und der Lebenswelt der Filmschaffenden zeigte sich u.a. bei der *Nouvelle Vague*. Einerseits gibt es Unterschiede im Schwerpunkt und der Typenzeichnung, andererseits methodische Annäherungen (vgl. *Dogma*). Die Beispiele zeigen, dass diese Filmbewegung gerade in der Jugendkultur ihr Ausdruckspotential findet. In diesem Kontext finden z.B. *Coming of Age* - Filme nur bedingt Eingang⁵⁶², wenn das Augenmerk auf der Ungewissheit der weitgehend offenen Lebenskonzepte liegt.

3.2.2. Postmoderne Figurenkonzepte: Die Inszenierung von Identität(en)

Individuen und ihre Einzelschicksale treten am Ende des 20. Jahrhunderts in der Darstellung in den Vordergrund (vgl. Neorealismus), während historische oder politische Zusammenhänge zu einem Background verschmelzen.

„Dieses Wertesystem der Individualisierung enthält zugleich auch Ansätze einer neuen Ethik, die auf dem Prinzip der „Pflichten gegenüber sich selbst“ beruht. [...] Diese neuen Wertorientierungen werden daher auch leicht als Ausdruck von Egoismus und Narzissmus (miss-)verstanden. Damit wird jedoch der Kern des Neuen, der hier hervorbricht, verkannt. Dieser richtet sich auf Selbstaufklärung und Selbstbefreiung als eigentätigen, lebenspraktischen Prozess; dies schließt die Suche nach neuen Sozialbindungen in Familie, Arbeit und Politik mit ein. [...] Allgemein formuliert also in der erlebbaren Gefährdung selbstbewusst wahrgenommener, expansiv ausgelegter privater Handlungs- und Entscheidungsräume der Funken, an dem sich heute (anders als in klassenkulturell bestimmten Lebenswelten) die sozialen Konflikte und Bewegungen entzündeten.“⁵⁶³

Die Verinnerlichung gesellschaftlicher Werte und Rollenanforderungen wirkt sich bis in das Private aus, so dass die herkömmliche Trennung beider Sphären nicht mehr aufrechterhalten werden kann.⁵⁶⁴ Dies entspricht u.a. der Tatsache, dass Gemeinschaften und Bevölkerungsgruppen nicht mehr als einheitlich, gleichförmig betrachtet werden. Jeder ordnet sich im Sinne einer in Veränderung begriffenen *Patchwork-Identität* verschiedenen Rollen und „Wirkkreisen“ zu.⁵⁶⁵ *Aus dem, was heute das „Leben“ ist, lässt sich kein narrativ geschlossener, filmisch umgesetzter „Bildungsroman“ mehr komponieren.*⁵⁶⁶ Der Versuch, so etwas wie eine „realistische“ *Abbildung unserer Gesellschaft*⁵⁶⁷ auf die Leinwand zu bannen,

⁵⁶² Vgl. die in Kapitel 4.1. mit spezifischen Lebensumständen hervorgehobenen „twentysomething“ und „thirtysomething“ gemeint, welche Masson explizit anhand ihrer weiblichen Protagonistinnen thematisiert.

⁵⁶³ Beck: Risikogesellschaft, S. 157.

⁵⁶⁴ Vgl. die Protagonistinnen aus Massons EN AVOIR (OU PAS) und Kaurismäkis DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK, welche als Teil eines Arbeitsprozesses dargestellt werden. Kaurismäkis Figur kann ihren angestammten, zugewiesenen Platz nicht verlassen, bleibt somit in den verhängnisvollen Strukturen, während Massons Figur rechtzeitig ausbricht, einen eigenen Standpunkt entwickelt.

⁵⁶⁵ Siehe Rausch: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, Univ., Diss., 1999.

⁵⁶⁶ Gronenborn, Klaus: Die Rückkehr des Sozialen im Film, in: epd Film 8/98, 15. Jhrg., S. 13.

⁵⁶⁷ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 10.

erscheint somit vermessen. Dies gilt insgesamt für den Anspruch *die „Wahrheit“ der gesellschaftlichen Beziehungen, der Arbeit, der Politik, der Sexualität, die Beziehungen von Gewinnen und Verlieren, von Korruption oder Ausschluss, ausgerechnet dadurch zu erfahren*⁵⁶⁸, dass man im „Schonraum des Kinos“ Platz nimmt:

„Wenn wir also vom Kino verlangen, es habe sich, statt der Traumerfüllungen und der Klischees, wieder dem anzunähern, was sich auf Grund der Beziehungen von Geld und Macht in dieser Gesellschaft tatsächlich ereignet, und mehr noch, darin eine moralische Position zu finden und dabei zugleich alle Fallen von Ideologie zu vermeiden, dann müssen wir uns wohl im klaren darüber sein, in welcher Situation dies geschieht, nämlich in einer der beinahe unendlichen Spiegelung des Trivialen und Gewohnten in den Medien, der Vermischung von erster und zweiter Realität, der Verlorenheit vieler Biographien in den Welten der Soap Operas und der Talks Shows, der Musikantenstadel und der Ziehung der Lottozahlen.“⁵⁶⁹

Die aufgezeigte Relation vermag unter Umständen die Veränderung, Entwicklung und Dynamik der Trilogie Massons erklären. Es wäre möglich, dass Masson zu einer vergleichbaren Erkenntnis gelangt ist und ihr ein naturalistisch-sozialkritischer Ansatz nicht mehr angemessen erschien und von daher die Symbolebene mehr in den Vordergrund der Darstellung gelangte. Seeßlen beschreibt ferner eine Aussparung in der Wahrnehmung:

„Unter welchen Bedingungen könnten wir dazu veranlasst werden, die Erkenntnis, das Bewusstsein, die Kritik der Gesellschaft nicht in unserer alltäglichen Lebenspraxis, sondern im Kino zu suchen? Am ehesten wohl dann, wenn die Kommunikation über die Lebensbedingungen in dieser Lebenspraxis selbst nicht mehr vorkommt. [...] Dies ist die Chance des Kinos: das, was in der Konstruktion der sozialen Wirklichkeit unsichtbar geworden ist, wieder sichtbar zu machen. [...] In der Zeit der Globalisierung zeigt dieses [Mainstream]Kino das andere, die Migration, als „normales“ Schicksal. Es handelt also zugleich von Grenzen und von Grenzüberschreitungen. [...] so scheint nun das Soziale sich gerade als Vertreibung des Menschen aus dem Bild, als die Schwierigkeit, einen Platz zu finden, zu zeigen.“⁵⁷⁰

Liebesbeziehung, Partner- oder Freundschaft sind die Bereiche, auf die sich z.B. das Geschehen bei Masson „beschränkt“.⁵⁷¹ Bei Masson zeigt sich Kommunikation anhand unterschiedlicher Film- und Figurenkonzepte. Die Bewegung wird zur Hilfgeste in Reich-, Ruf- oder Sichtweite, um der latenten Vereinzelung entgegenzuwirken. In *A VENDRE* und *LOVE ME* ist eine derartige Geste zwischen den Protagonisten entscheidend. Mit zukunftsweisender Botschaft tritt u.a. der geläuterte Protagonist am Ende von *A VENDRE* akustisch in Erscheinung, wenn er telefonisch erreichbar bleibt/ist/wird und letztlich auf diesem Wege lebenswichtige Präsenz für die Protagonistin erlangt. Am Ausgang von *LOVE ME* ist es die sich im Gesicht des Seemanns (wider-)spiegelnde Wiedersehensfreude. Dieser löst nunmehr endgültig Lennox als Protagonist ab. Solche „Momente“⁵⁷² verleihen entgegen

⁵⁶⁸ Ebd., S. 9/10.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 10.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 11/12.

⁵⁷¹ Vgl. Gronenborn, Klaus: Die Rückkehr des Sozialen im Film, in: epd Film 8/98, 15. Jhrg., S. 12/13.

⁵⁷² Beide Ausgangssequenzen werden in Kapitel 4.3. analysiert, miteinander in Bezug gesetzt.

einem sich abzeichnenden Abstieg Auftrieb, erleichtern die Schwere des in die irregeleiteten Daseins, wie u.a. der „Schwebezustand“ in LOVE ME zeigt. Sie stehen in ihrer menschlichen Größe für ein Gesellschaftsbild, welches sich der Darstellung entzieht. Es entstehen figurative Puzzleteile mit Indiziencharakter. Dieser wird folgerichtig in formaler Hinsicht erkennbar:

„Die filmische Kodierung des Sozialen lässt sich angesichts der zunehmenden Fragmentarisierung heutiger Erwerbsbiographien und der Medialisierung der Lebenswelt längst nicht mehr in einer geschlossenen linearen Narration vermitteln. Das Bild der beschädigten Lebensläufe einer Generation jenseits der Arbeitsgesellschaft zeigt sich im ästhetisch avancierten Gegenwartskino als Montage von Partikeln, präsentiert abgerissene Erzählfäden, durchwirkt mit Elementen der Ironie und der Farce. Laetitia Masson *En avoir (ou pas)* entwickelt keine „Geschichte“ mehr, sondern montiert „Geschichten“, die in offenen Räumen entfaltet werden.“⁵⁷³

Somit wird gleichsam auf inhaltlicher Ebene den in verschiedene Richtungen verlaufenden gesellschaftlichen Freisetzungsprozessen (z.B. der Pluralisierung, Globalisierung) einhergehend mit Formen der Dekonstruktion (z.B. der Enttraditionalisierung, -strukturierung, -normierung) Rechnung getragen. Diese erfordern einen adäquaten Sinnhorizont, welcher je nach Anwendungsart und Aussagedimension neu mit Bedeutung gefüllt werden muß. Beck legt eine dreifache „*Individualisierung*“ mit den Momenten der *Herauslösung (bzw. Freisetzung)*, *Stabilitätsverlust und Wiedereinbindung* dar.⁵⁷⁴ Fehlende Integration oder Entfremdung können u.a. Reaktionen auf die hiermit verbundenen Anforderungen sein. Massons Filme zeigen verschiedene Strategien der Lebensbewältigung. Entscheidend ist, wie die Figuren mit Gefühlen wie z.B. Desillusion, Frustration oder Leere umzugehen vermögen. Für den einzelnen bedeutet dies die Eröffnung von Wahlmöglichkeiten, welche ihren eigenen Zwang wie z.B. den zur Selbstorganisation, -eingliederung, -entfaltung und –verantwortung sowie zur *Selbstverarbeitung, Selbstplanung und Selbstherstellung von Biographie* ausüben.⁵⁷⁵ *In allen Dimensionen der Biographie brechen Wahlmöglichkeiten und Wahlzwänge auf. [...] Gleichzeitig entstehen neue Abhängigkeiten. Diese verweisen auf immanente Widersprüche im Individualisierungsprozess.*⁵⁷⁶ Lebensformen müssen entworfen werden, wenn konventionell vorgegebene Muster wie Rahmengestaltungen und verlässliche Markierungen entfallen.⁵⁷⁷

⁵⁷³ Gronenborn: Die Rückkehr des Sozialen im Film, S. 13.

⁵⁷⁴ Beck, S. 206.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 218. Beck weist auf die *neuen Formen des persönlichen Risikos* sowie der „*Schuldzuweisung*“ hin.

⁵⁷⁶ Beck, S. 190 sowie S. 211.

⁵⁷⁷ Vgl. Senett, Richard: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin, 1998. Der US-amerikanische Soziologe schildert anhand von Fallbeispielen die Reaktionen auf gesellschaftliche Anforderungen wie z.B. die Bereitschaft zur größtmöglichen Veränderung und Anpassung. Die Folgen sind u.a. Verunsicherung, Ängste sowie dramatische Brüche in den Biographien. Einerseits vermeiden diese Individuen vergleichsweise konventionelle Lebenskonzepte und sind weniger traditionell in ihren Anschauungen. Andererseits schaffen sie es nicht, für sich sinnvolle Sicherheiten auszubilden, die ihnen das Leben erleichterten und Orientierung gäben. Massons Protagonisten sind in ihren Lebensentwürfen vor ähnliche Probleme gestellt.

Sich aufhebende Grenzen sowie gesellschaftliche Widersprüche erfordern die Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit. Allgemein zugängliche Sozialsysteme und Beziehungsgeflechte, zusammengefasst unter dem Begriff „Netzwerk“⁵⁷⁸, brauchen ein offenes Identitätskonzept. Entscheidungen fallen auf den einzelnen zurück, der seinen eigenen Standpunkt innerhalb der Vielfalt von Angeboten finden muss. *Die Möglichkeit der Nichtentscheidung wird der Tendenz nach unmöglich. [...] Die Privatsphäre ist nicht das, was sie zu sein scheint: eine gegen die Umwelt abgegrenzte Sphäre. Sie ist die ins private gewendete und hineinreichende Außenseite von Verhältnissen und Entscheidungen.*⁵⁷⁹ Ein so genannter „Rückzug ins Private“ kann von daher nicht stattfinden bzw. funktionieren. Unterschiedliche gesellschafts- und zukunfts-taugliche Orientierungsangebote wirken „von außen“ als mögliches Identifikationspotential, während ein tragfähiges Persönlichkeitskonzept unabdingbar ist. Insofern zeigen Massons Filme auch, wie man zu einer mit solchen Strukturen kompatiblen Persönlichkeit gelangen kann. Ohne ausreichende Auseinandersetzung hingegen bleibt das Leben oberflächlich und regressiv, wie LOVE ME veranschaulicht.

3.2.2.1. Lebensintensität zwischen Liebes- und Todessehnsucht

Eine Vielzahl der Figuren stellt in den 80/90er Jahren Einzelgänger bzw. Individualisten dar.

„Individualisierung bedeutet in diesem Sinne, dass die Biographie der Menschen aus vorgegebenen Fixierungen herausgelöst, offen, entscheidungsunabhängig und als Aufgabe in das Handeln jedes einzelnen gelegt wird. Die Anteile der prinzipiellen entscheidungsverschlossenen Lebensmöglichkeiten nehmen ab, und die Anteile der entscheidungsoffenen, selbst herzustellenden Biographie nehmen zu. [...] Biographien werden „*selbstreflexiv*“; sozial vorgegebene wird in selbst hergestellte und herzustellende Biographie transformiert. [...] Gefordert ist ein *aktives Handlungsmodell des Alltags*, das das Ich zum Zentrum hat.“⁵⁸⁰

Diese können nicht unabhängig von den sie umgebenden Lebenskonzepten bestehen⁵⁸¹, in welche sie einbezogen werden (müssen), wie gleichsam die auf ihre psychische Disposition zurückgeworfenen Protagonistinnen Massons in A VENDRE oder LOVE ME veranschaulichen. Beck konstatiert *eine Individualisierung sozialer Risiken*:

„In der Konsequenz schlagen gesellschaftliche Probleme unmittelbar um in psychische Dispositionen: in persönliches Ungenügen, Schuldgefühle, Ängste, Konflikte und Neurosen. Es entsteht – paradox – eine neue Unmittelbarkeit von Individuum und Gesellschaft. [...] „Individualisierung“ - [...] muss als Anfang eines *neuen Modus der Vergesellschaftung* gedacht

⁵⁷⁸ Siehe Rausch: Identität – ein Gestaltungsexperiment, S. 30 zum Schlüsselbegriff des Netzwerks.

⁵⁷⁹ Beck, S. 190 sowie S. 214. Vgl. ebd., S. 215.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 216/217.

⁵⁸¹ Siehe SANS TOI NI LOI (Varda, F/1985) und SUE - EINE FRAU IN NEW YORK (Kollek, USA/1997). Beide zeigen die Desintegration der Protagonistinnen, welche bezeichnenderweise, ohne Gewaltanwendung, den Kältetod erleiden. Vgl. ferner SAUVE QUI PEUX (LA VIE) (Godard, F/BRD/CH/Ö, 1980) in Kapitel 3.1. Der Protagonist gerät unter die Räder: ein Ende mit Symbolcharakter. Siehe weiter NAKED (Leigh, GB/1993)

werden, als eine Art „Gestaltwandel“ oder „kategorialer Wandel“ im Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.⁵⁸²

Ein vereinheitlichender Blick auf die Figuren entfällt, obwohl auch diese anhand übereinstimmender Merkmale zu bestimmten Prototypen zusammengefasst werden können. Diese unterscheiden sich allerdings von klassischen Figurenkonzepten. So können sich z.B. verschiedene Anteile einer Figur auf mehrere Personen in der Darstellung erstrecken wie u.a. in LOVE ME (vgl. Finchers FIGHT CLUB, USA/1999). Ein einheitliches Persönlichkeitsbild ist somit nicht mehr ohne weiteres zu erkennen bzw. existent. Dieses Prinzip lässt sich insgesamt auf Massons Figuren anwenden, die in gewisser Hinsicht zwar in Kategorien passen, jedoch andererseits für sich den Status eines Individuums beanspruchen können. Als postmoderne Figuren lassen sich beide scheinbar kontrastierenden Konzepte in einer Identität vereinbaren. Zu der nach außen hin sichtbaren Suchbewegung verhält sich der nach innen verlegte Vorgang der eigenen Orientierung komplementär. So handelt es sich u.a. um Lebensintensität, welche sich mittels Bewegung einen Weg zu bahnen beginnt:

„Die Frage, die sich das Kino mit seinen Mitteln stellt, ist die einer Suche. [...] So ist die Perspektive die eines Menschen, der einen Platz in der Gesellschaft sucht und sie dabei erfährt, am eigenen Leib. Das Kino kann nur eine Hoffnung vermitteln: die Bewegung. Der Kreis schließt sich von denen, die ihren Platz verloren haben, zu jenen, die ihn noch nicht gefunden haben, denen er verweigert wird.“⁵⁸³

Somit gibt es in zahlreichen Filmbeiträgen eine Doppelung des Bewegungsmoments. Nicht nur die Bild-/Schnittfolge wird schneller, sondern auch die Figuren selbst. Diese vermögen bisweilen nicht mehr aus dem Lauf der Geschichte auszusteigen wie z.B. Tykwers LOLA RENNT (D/1997) in seinen Erzählschleifen suggeriert. Beck spricht in diesem Sinne vom *Labyrinth der Selbstverunsicherung, Selbstbefragung und Selbstvergewisserung*.⁵⁸⁴ Es handelt sich um *Protagonisten, die nicht mehr durch einen sozialen Ort definiert werden, sondern durch ihre Bewegungen*.⁵⁸⁵ Die Figuren sind unterwegs, auch wenn sie den eigentlichen Bestimmungsort, die Zielrichtung nicht angeben können (z.B. Dresens NACHTGESTALTEN, D/1998). Dies ist letztlich auch nicht entscheidend, während die Bewegung allmählich Klarheit hervorzurufen vermag (vgl. A VENDRE). Auch Massons Protagonistinnen folgen einem äußeren Bewegungsanlass, welcher sie als individueller „Schrittmacher“ an ihre psychischen und/oder physischen Grenzen führt. Diese eröffnen als persönliche Nahtstellen neue Erfahrungen, lassen Entwicklungen zu.

⁵⁸² Beck: Risikogesellschaft, S. 158 sowie S. 205.

⁵⁸³ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 17. Siehe Beck: Risikogesellschaft, S. 156.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Seeßlen, S. 19.

Massons Protagonistinnen mangelt es vor Ort an Zukunftsperspektiven. Arbeit verleiht zwar Struktur, nimmt aber einen anderen Stellenwert ein als z.B. in den Filmen Kaurismäkis, bestimmt nicht das Wesen ihrer Protagonistinnen. Der Kern ihrer Persönlichkeit wird dadurch nicht definiert.⁵⁸⁶ Wenn es notwendig erscheint, gehen diese Frauenfiguren spezielle Wege, seien diese mit besonderem Einsatz ihres Körpers bzw. ihrer Sexualität (vgl. A VENDRE), oder in Form von Traumpfaden (vgl. LOVE ME). Selten gehen sie den Weg zur Arbeitsvermittlung, eine Gemeinsamkeit zu Kaurismäkis Figuren, welche mehr auf Selbsthilfe als auf staatliche Behörden vertrauen.⁵⁸⁷

Bis auf EN AVOIR (OU PAS) geht es nicht um eine regionale Verschlechterung des Arbeitsmarktes wie in zahlreichen britischen Filmen der 80/90er Jahre (s.o.). Zwar gehen Massons Frauenfiguren einer Tätigkeit nach, finden sich jedoch darin kaum wieder. Sie suchen nach etwas Anderem oder bleiben relativ tatenlos wie in LOVE ME im „noman's land“. Gabrielle fristet ihr Leben in der Enge des Wohnmobils. Das zweidimensionale „Angesicht“ Lennox' sowie der Aufenthalt vor der Fotowand „Graceland“ bieten keine reale Möglichkeit zur Identifikation.⁵⁸⁸ Die Nähe zum abgebildeten Fotohintergrund projiziert Gabrielle wie in einer Fotomontage ins Bild hinein. Mit solchen Papierwelten gibt sie sich aus Angst vor der nicht fixierten und sich in Veränderung begriffenen Wirklichkeit zufrieden.

In A VENDRE findet sich z.B. France am „Puls der Zeit“ ohne daran teilzuhaben. Anders als bei Massons Protagonistin, die weder einen Ansprechpartner noch eine Unterkunft geschweige denn eine Geldquelle in New York in Aussicht hat, sind z.B. in Claire Denis⁵⁸⁹ KEEP IT FOR YOURSELF (Schwarzweiß, USA/1990) in Bezug auf den Aufenthalt einige Koordinaten festgelegt. Auch Denis zeigt New York City aus der Perspektive einer Französin. Diese wartet an ihrem Bestimmungsort, der Wohnung ihres Freundes, welcher jedoch keine Beziehungsabsichten besitzt. Derweil macht ihre Protagonistin die Bekanntschaft mit einem Dieb, der letztlich derjenige ist, welcher trotz Verständigungsbarriere für sie etwas empfindet. Am Ende steht ein Neubeginn an der Seite eines anderen Mannes als Möglichkeit bzw. Wahrscheinlichkeit. Der Weg über den Großen Teich scheint somit nicht umsonst gewesen zu sein. Anders als in A VENDRE ist vorerst nicht an Umkehr zu denken. Gleichwohl bleibt bei Denis alles Provisorium, wie die Wahl der Bleibe oder die Annäherung verdeutlicht.

⁵⁸⁶ Vgl. Kapitel 4.1.

⁵⁸⁷ Vgl. Poppen, Heike: Der britische Film der Neunziger – eine Analyse von Danny Boyles TRAINSPOTTING, unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1999.

⁵⁸⁸ Vgl. Sequenz 35 und 69.

⁵⁸⁹ Denis assistierte u.a. bei Wenders und Jarmusch, lässt sich im engen Sinne nicht mehr zur jungen Generation französischer Regisseure zählen. Seit den 80ern setzt sie eigene Konzepte um. Vgl. Hoheisel unter: www.popspirit.de/snap/bild/cinema/html (17.04.01).

3.2.2.2. Der Preis der Freiheit: Konsequenzen weiblicher Rebellion

Gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts nimmt sich eine Anzahl Frauenfiguren der Missstände der „men's world“ an und wirkt gewissermaßen kompensatorisch weiblicher Ohnmacht in Form von *Women-Empowerment* entgegen.⁵⁹⁰ Die Eigenschaften und Reaktionsmuster der Protagonistinnen sind weitgehend sozial definiert und ein Resultat ihrer Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht.⁵⁹¹ Diese Beispiele stellen nachhaltig gesellschaftliche Grenzen in Frage, bieten jedoch keine positiven Angebote zur Identifikation. Solidarität erfüllt bis zum gewissen Grad ihren Zweck. Die Realität bleibt indes auf der Strecke, kann den Ereignissen weder bei Virginie Despentes noch bei Catherine Breillat Folge leisten. In diesen Beiträgen zum Geschlechterdiskurs zeigt sich offenkundig eine Parallele zum Aufkommen der Muskelmänner der 80/90er Jahre, welche anstelle eines gesellschaftlich geschwächten Männlichkeitsbildes getreten sind.⁵⁹² Handlungsspektren finden nur bedingt ihre gesellschaftliche Übertragung, lassen aber als mediale Wunschbilder aufhorchen. Sie vermögen den Blick auf reale Verhältnisse zu trüben, Bewegungen vorzutäuschen.

So stellt u.a. Winterbottom in *BUTTERFLY KISS* (1994/GB) das Verhältnis der Geschlechter oder gleichgeschlechtliche Beziehungen radikal in den Vordergrund. Das Hauptanliegen seiner Protagonistinnen ist, männlich geprägte gesellschaftliche Normalität zu überwinden. Konsequenter wird der Weg in die Illegalität und Brutalität gewählt, welche ansonsten eher männlichen Straftätern vorbehalten ist. Die dargestellte Kompromisslosigkeit lässt Parallelen zu Despentes *BAISE-MOI* (F/2000), Breillats *ROMANCE* (F/1998) sowie zu *A MA SOEUR* (F/2000) erkennen.⁵⁹³ Diese Regisseurinnen wagen sich in ihrer Inszenierung von Sexualität, Körperlichkeit und Weiblichkeit insgesamt weit vor.⁵⁹⁴

Nach *THELMA UND LUISE* (Ridley Scott, USA/1991) scheinen für Frauen, die das Leben auf der Straße favorisieren und alle Bindungen lösen⁵⁹⁵, äußere Formen der Begrenzung

⁵⁹⁰ Siehe Everschor, Franz: Frauen schlagen zurück. Wie sich Hollywood dem Thema „Women-Empowerment“ nähert, in: *film-dienst*, 14/02, 55. Jhrg., S. 48/49. Filmbeispiele der 90er und der Gegenwart werden thematisiert.

⁵⁹¹ Dies will z.B. in *EN AVOIR (OU PAS)* und *A VENDRE* die Protagonistinnen von seiner Auffassung, auch mit rabiatischen Mitteln, überzeugen. In *LOVE ME* dringt dieses Anliegen indes kaum bis zur Protagonistin durch.

⁵⁹² Siehe Brunotte, Ulrike: Rambo, Terminator und Co. Rituale der Männlichkeit und die Initiation in die Katastrophe, in: *Frauen und Film*, Thema: Krieg & Kino, Heft 61, März 2000, Frankfurt a. M., S. 5 – 21.

⁵⁹³ Breillat ist im Gegensatz zur vorwiegend schriftstellerisch tätigen Despentes (*1969) im Filmgeschäft kein Neuling mehr. Diese hat ihren Roman *BAISE-MOI* gemeinsam mit der Regisseurin Coralie Trinh Thi adaptiert. Vgl. Joyard, Olivier: X, le retour, in: *Cahiers du Cinéma*, n° 548, juillet-août 2000, actualité, p. 16/17.

⁵⁹⁴ So weist u.a. das Debüt *HARDCORE* (GR/2004) von Dennis Iliadis inhaltliche Parallelen zu *BAISE-MOI* auf. Seine Protagonistinnen bewegen sich im Prostituiertenmilieu, aus dem sie auszubrechen versuchen. Grenzüberschreitungen wie z.B. Mord bestimmen hierbei ihr Leben.

⁵⁹⁵ Siehe Protze: Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1994 und Henschel, Angelika: „Frauen unterwegs – Frauen in Bewegung?!“, in: Henschel (Hg.): *Schaulust. Frauen betrachten Frauenbilder im Film*, Bad Segeberg, 1989, S. 85 ff. sowie Soyka, Amelie: *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre* (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 37), Wien/Frankfurt a. M., 2002.

größtenteils ihrer Bedeutung enthoben. Weibliche Befreiungsakte werden nur partiell vom gesellschaftlichen Umfeld in die Schranken gewiesen, wie z.B. Frances Prostitution in *A VENDRE* vor Augen führt. Scotts oder Despentés Frauenfiguren können sich nicht mehr neu ausrichten, während Massons Protagonistinnen, weder Tod bringend noch Waffengewalt anwendend, „vergeben“ werden kann. Sie bleiben bereits während ihres Unterwegsseins im Vergleich zu Scotts, Vardas oder Despentés Protagonistinnen relativ verschont: keine Vergewaltigung oder Überfälle. Ihre männlichen Verfolger tragen zwar eine Waffe, richten diese aber nicht oder nur „zum Schutze“ gegen sie.⁵⁹⁶

Die Möglichkeit zur Rückkehr bleibt in *A VENDRE* wie *LOVE ME* wie eine imaginäre Hintertür im Bewusstsein der Handelnden offen. Sie kann jederzeit für einen Rückzug genutzt werden. Die Wegstrecke wird quasi ungeschehen gemacht, wenn sich der Protagonist in der Not als Retter erweist. Ähnlich verhält es sich z.B. mit Patrice Chéreaus *INTIMITY* (F/2001). Das unbefriedigende Eheleben wird keineswegs, hierzu wird von der Protagonistin Position bezogen, durch ein weniger stetes ausgetauscht. Der Freiraum des außerehelichen Doppellebens fällt schließlich seiner internen Labilität zum Opfer. Die familiäre Verantwortung steht gegenüber der in erster Linie physischen Bindung außer Konkurrenz.

Vardas *SANS TOIT NI LOI*, Scotts *THELMA UND LUISE* oder Despentés *BAISE-MOI* (F/2000) sind Beispiele für den tödlichen Ausgang eines Emanzipationsversuchs, der u.a. in der Verweigerung oder Ablehnung der weiblichen Geschlechterrolle besteht. Diese Frauenfiguren zieht es dorthin, wo niemand sie erwartet oder kennt: eine „Reise“ ohne Vergangenheit. Das hier gleichermaßen in Frage gestellte männliche Rollenbild löst auf der „Gegenseite“ Irritation aus. Dies wird nicht so einfach hingekommen, sondern löst Sanktionen aus: eine Form der Gegenbewegung.⁵⁹⁷ Das Verhalten in *THELMA UND LUISE* und *BAISE-MOI* ist eine Reaktion auf gewalttätige Übergriffe.⁵⁹⁸ Während Scotts Protagonistinnen eher durch äußerer Bedrängnis geleitet werden, wenden die von Despentés willkürlich Waffengewalt an.

Bei Vardas *SANS TOIT NI LOI* (F/1985) oder Scotts *THELMA UND LUISE* erscheint bzw. ist eine Umkehr in ein „geschütztes Privatleben“ ausgeschlossen.⁵⁹⁹ Der eingeschlagene Weg wird bis zum Ende, mit dem Tod der Protagonistinnen gleichbedeutend, beschritten.

⁵⁹⁶ So zieht Luigi in *A VENDRE* eine Pistole gegenüber seiner Ex-Frau. In *LOVE ME* bringt Carbonne per Waffe Lennox dazu, bei Gabrielles „Überführung“ behilflich zu sein. Der traumatisierte Persönlichkeitsteil Gabrielles wird von Carbonne, in der Funktion des in ihrem Sinne handelnden Psychiaters, erschossen.

⁵⁹⁷ Diese Bewegung kann sich u.a. in Form von Verfolgung manifestieren, wie *A VENDRE* und *LOVE ME* zeigen. Massons Protagonistinnen haben sich im eigentlichem Sinne nicht strafbar gemacht, werden aber dennoch vom Privatdetektiv oder vom zu allem entschlossenen Psychiater verfolgt und in die Enge getrieben.

⁵⁹⁸ Vgl. Protze: *Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm*, S. 146/147.

⁵⁹⁹ Vgl. Kapitel 3.1.

Unüberwindbar sind die Hindernisse. Es ist zu spät für eine Richtungsänderung im übertragendem Sinne. In *SANS TOIT NI LOI* handelt es sich z.B. gleichnishaft um einen Knochenbruch aufgrund eines übersehenen Grabens, der zum unausweichlichen Erfrierungstod führt. In *THELMA UND LUISE* ist es z.B. ein „freiwillig“ über das Ziel hinaus geschossenes Auto, das für so vieles an Hoffnungen und Bedürfnissen steht. Die Lebensstraße ist abrupt an ihr nicht beschildertes, ungesichertes Ende gelangt. Utopia, hier in Gestalt Mexikos, eröffnet sich nicht vor dem geistigen Auge. So gelangen sie nicht ans Ziel, welches z.B. Massons Protagonistin in *LOVE ME* mit Hilfe von Traumschwingen erreicht, obschon sie in *Le Harve* nur den Schiffen in der Ferne nachblickt.

Derart riskante Suchbewegungen animieren kaum zur Nachahmung, verweisen nicht auf die Eroberung von Neuland. Ihre Spuren verlieren sich in Vergeblichkeit. Das heißt z.B. konkret im Sand über einem Abgrund (*THELMA UND LUISE*) oder auf einem in symbolischer Hinsicht unwegbaren Gelände (*SANS TOIT NI LOI*). Diese Road-Movies⁶⁰⁰ beschreiben existenzielle Endpunkte. Die Protagonistinnen lassen sich keine andere Wahl, um glaubwürdig zu bleiben.⁶⁰¹ Ähnlich verhält es sich in *BAISE-MOI* (F/2000). Desportes verwendet formal-ästhetisch neben Rotfilter gleichsam Originalszenen von Pornofilmen. Genitalien, insbesondere männliche, werden ins Blickfeld gerückt. Dies ist insofern von Bedeutung, da es auf symbolischer Ebene um die Auflehnung gegen die Dominanz des männlichen Geschlechtes geht. Gezeigt werden signifikante Ausschnitte aus dem Leben der beiden Protagonistinnen. Lediglich die Erfahrung der Vergewaltigung bildet eine Gemeinsamkeit. Die eine lässt ein versehentlich tödlicher Schuss, den diese zur Verteidigung ihres Ehrgefühls quasi als „Argumentationshilfe“ abgegeben hatte, zur „anderen Seite der Macht“⁶⁰² wechseln. Beide müssen sich nicht lösen wie z.B. *THELMA UND LUISE*, welche „ihren“ Männern zu verstehen geben müssen, dass eine Rückkehr ausgeschlossen sind.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Vgl. Henschel: „Frauen unterwegs – Frauen in Bewegung?!“, S. 85 ff sowie Protze: Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm.

⁶⁰¹ Radikale Selbstbestimmung wird z.B. in Xavier Beauvois' *N'OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR* (F/1996) dargestellt. Der Tod, welcher durch HIV Körper wie Persönlichkeit bedroht, wird vom Protagonisten als Legionär im Jugoslawien-Krieg „herbeigeführt“. Er forciert sein Leben und beschleunigt gleichzeitig sein Ableben, um Kontrolle zu erlangen bzw. seinem Leben Eigendynamik zu verleihen.

⁶⁰² Vergleichbares wird u.a. in Marleen Gorris *DIE STILLE UM CHRISTINE M.* (NL/1981) dargestellt. Dies geschieht anhand eines Präzedenzfalles. Ein gewaltsam zu Tode gekommener Geschäftsmann sowie die „Friedfertigkeit“ der Täterinnen stellen ein gesellschaftliches Rätsel dar, während die Vorgeschichte der Gewaltentladung dem Betrachter bereits bekannt ist. Entgegengesetzt verhält es sich in *DIE KLAVIERSPIELERIN* (Michael Haneke, A/F,2001). Als Lehrkraft eines Konservatoriums spielt die Protagonistin ihre Macht und Gewalt aus. Privat kann sie sexuelle Hingabe und Liebe nur als Erniedrigung erleben bzw. quälerischen Akt erdulden. Sie liefert sich somit dem Protagonisten aus, ihrem Schüler, welches dieser zur Demütigung nutzt. Mit seinen Misshandlungen bewegt er sich aber außerhalb ihrer Spielregeln.

⁶⁰³ Vgl. Breillats End-/Anfangspunkt in *ROMANCE* (F/1998). Die Protagonistin schickt den rücksichtslosen Kindesvater zum Zeitpunkt der Geburt per Explosion ins Jenseits. um mit sich und der Welt ins Lot zu gelangen.

Sexualität inszenieren die Protagonistinnen in BAISE-MOI als weibliche Selbstdarstellung Mittels ihres Körpers manipulieren sie Männer, die sich von der Mischung aus Unschuld und Durchtriebenheit angezogen fühlen. Daraus ergibt sich ein Spiel mit der männlichen Verfügbarkeit: eine Umkehrung der Verhältnisse. Sexualität ist hier nichts weiter als ein Akt der Selbstspiegelung vor dem Kraft- und Körpereinsatz, welcher im getöteten Mann zur manifestierten Aussageform gerinnt. Kurzfristig nehmen sie eine weibliche Rolle ein, kommen entsprechenden Erwartungen nach. Je mehr sie den „Gegner“ bekämpfen, der sich vorwiegend auf symbolischer Ordnungsebene aufhält und sich nicht unmittelbar personifizieren lässt, desto mehr sind sie vom Gefühl der Stärke bzw. Allmacht erfüllt.

Den Frauenfiguren in BAISE-MOI, über die Inszenierung drastisch veranschaulicht, ist mit THELMA UND LUISE gemein, dass sie sich trotz zuspitzender Situation in ihre Richtung fortbewegen, bis zum Äußersten gehen. Scotts Protagonistinnen wählen gemeinsam den Freitod, ohne andere mit in den Tod zu nehmen. Sie schließen quasi mit sich und der Welt Frieden. Despenten Protagonistinnen hingegen söhnen sich nicht aus. Nach dem Tod bzw. der Festnahme kündigt sich Lebenslang für die Überlebende an. Weingarten zum Kontext:

„In den frühen achtziger Jahren hat in den amerikanischen Medien eine bemerkenswerte Entwicklung begonnen, die sich bis in die gegenwärtige Produktion fortsetzt. Zum ersten Mal nehmen Frauen für sich Macht in Anspruch, die durch bestimmte Attribute (Waffen, etc.), aber auch durch bestimmte narrative Strategien als phallisch gekennzeichnet ist: Es sind - im Sprachgebrauch der psychoanalytischen Filmtheorie – Phallische Frauen. [...] Verstanden werden soll die Phallische Frau nicht im Sinne einer Repräsentationstheorie als Abbild einer realen Ausprägung von Weiblichkeit. Vielmehr geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass die Frau im Kino ein ideologisches Konstrukt ist, das mithilfe bestimmter Attribute von „Weiblichkeit“ im filmischen Text kodiert wird und das innerhalb des filmischen Diskursgeflechts bestimmte narrative Funktionen erfüllt – Funktionen, die dem Erhalt und der Perpetuierung patriarchaler Ideologie dienen.“⁶⁰⁴

Wenige Tabus können am Ende des 20. Jahrhunderts noch gebrochen werden. Doch genau an dieser filmischen Schnittstelle fügt sich scheinbar ein alt bekanntes, sehr komplexes, verachtenswertes sowie für Männer ins Verderben führendes Frauenbild. Bis auf weiteres ist es in den Köpfen der „Betroffenen“ (vgl. A VENDRE), oder „heimlichen Mitwisser“ präsent: das der *Femme Fatale*⁶⁰⁵ oder der so genannten phallischen Frau nach Weingarten.⁶⁰⁶ Bei der *Femme Fatale* handelt es sich in erster Linie um ein männlich geprägtes Frauenbild. Dieses können sich durchaus Betrachterinnen zu eigen machen, indem sie eine andere als die vorgegebene Lesart auf den filmischen Text anzuwenden wissen. Weingarten:

⁶⁰⁴ Weingarten, Susanne: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre (Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd. 15), Coppelgrave, 1995, S.1/2.

⁶⁰⁵ Vgl. Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt a. M., 1998, Kapitel 2: „Achtung vor dem Raubtier“. Dämonisierte Weiblichkeit und Kampf um die Herrschaft, S. 67 – 108.

⁶⁰⁶ Vgl. Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau, S. 1- 3 zum Begriff sowie seiner Attributierung.

„Das besondere Interesse dieser Arbeit gilt dabei der Frage, inwieweit die Phallische Frau, verstanden als spezifisches filmisches Konstrukt von Weiblichkeit, als Projektion patriarchaler Ideologie zu verstehen ist und inwieweit sie dennoch in einer subversiven Lesart von Zuschauerinnen als positive Identifikationsfigur rezipiert und reappropriert werden kann.“⁶⁰⁷

BAISE-MOI geht insgesamt in der „weiblichen Abhärtung“ gegen „männlichen Missbrauch“ erheblich weiter. Der Film ist ein weiblicher Rachezug, eine Signalrot gehaltene Spur gegen jegliche männliche Inbesitznahme. Die sich liebenden Frauen verschonen als Einheit nur ihr eigenes Geschlecht. Der gesellschaftliche Ist-Zustand soll demontiert werden, wenn nicht allgemeingültig, so als end-/gültige Markierung für das Individuum. Die von Desportes inszenierte Auffassung einer Geschlechterpolitik, welche die Grenze zum Fanatismus überschreitet, endet im gewaltsamen Niederstrecken der Protagonistinnen mit legalen Mitteln. Die Überlebende wird mit sexistischen Beschimpfungen bezeichnenderweise von Ordnungshütern sichergestellt. Unter männlich geprägter Obhut und Staats-/Befehlsgewalt werden die Verhältnisse wieder hergestellt. Breillat hält hingegen in ROMANCE (F/1998) einen anderen Ausgang/-weg fern gesellschaftlicher oder Personen gebundener Strafe bereit. Ihre Protagonistin schwingt sich unter Wehen zur Herrscherin der Geschicke auf, besiegelt das Schicksal des Kindesvater mit einer Explosion. Das allen Liebes- oder Familiengefühlen entgegenstehende Abrechnungsszenario lässt eine monströse Mütterlichkeit zurück.

3.2.3. Masson und Kaurismäki - Soziale Kälte oder gemeinsam gegen den Blues

Wie aus verschiedenen Stellen dieser Untersuchung hervorgeht, lassen sich insbesondere zwischen den Filmen Aki Kaurismäkis und Massons inhaltliche oder/und formale Bezüge herstellen. Dies ergibt z.B. die vergleichende Analyse zwischen der Einführung der Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) und DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK (SF/1989).⁶⁰⁸ Weitere Verknüpfungen sollen nun hinsichtlich Kaurismäkis so genannter TRILOGIE DER VERLIERER⁶⁰⁹ bzw. TRILOGIE DER PROLETARIER⁶¹⁰ aufgezeigt werden, zu welcher neben dem oben angeführten Beispiel ARIEL (SF/1988) und SCHATTEN IM PARADIES (SF/1986) zählen.⁶¹¹

Massons Protagonisten können sich wie diejenigen Kaurismäkis weder einfach mit Bedingungen oder mit jemandem arrangieren noch bei irgendwem aufgehoben fühlen. Zudem

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Vgl. Kapitel 4.1. unter der Überschrift EN AVOIR (OU PAS): Das Mädchen aus der Fischfabrik.

⁶⁰⁹ Siehe zur Begriffswahl Pfeifer, Irnhild: Die filmästhetischen Ideen Aki Kaurismäkis in seiner „Arbeitertrilogie“, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1993, S.5.

⁶¹⁰ In diesem Kontext ist u.a. von „Außenseiter-Balladen“ die Rede. Vgl. Rohr, Alexander: Die finnischen Filmbrüder Kaurismäki, Mika und Aki, Dokumentation (Reihe: Filmform), SF/1994.

erscheint es in beiden Filmwelten beschwerlich, auf persönliche Verlässlichkeit, auf individuelle Akzeptanz oder auf ein liebenswürdiges Gegenüber zu stoßen, speziell wenn andere Vorstellungen mit den eigenen kollidieren. Hier werden die Verzweiflung und Sehnsucht nach Liebe u.a. durch innere Leere oder Alkohol getilgt. So bleibt z.B. das Bedürfnis nach Liebe und Anlehnung der Protagonistin in *DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK* sowie sie bei Tanzveranstaltungen „unaufgefordert“. Die Protagonisten in *SCHATTEN IM PARADIES* leiden gleichfalls an Einsamkeit und Kontaktarmut, während sie in der Großstadt ihren Alltagsverrichtungen nachgehen. Die Figuren haben Schwierigkeiten etwas miteinander anzufangen und zueinander zu stehen, sei es aus Unsicherheit, Misstrauen oder Angst vor Enttäuschung. Sie fürchten beim Partner ins Abseits zu geraten, obwohl sie Freude empfinden, zu teilen und sich anzuvertrauen. Am Ende, quasi als Erkenntnis, wagen Kaurismäkis Protagonisten sowohl einen partnerschaftlichen als auch beruflichen Neuanfang in ihrer Gesellschaftsschicht. So ergeht es den Protagonisten in *ARIEL*, deren Zusammensein durch widrige äußere Umstände vereitelt wird. Sie brechen beide aus dem „Blues“ in der Großstadt Helsinki wortwörtlich aus, um sich nach Mexiko in eine ungewisse Zukunft per Frachter übersetzten zu lassen.

Dies entspricht der Vorstellung Massons, nach der sich allein über die Konfrontation mit dem Unbekannten und Andersartigen Akzeptanz einzustellen vermag.⁶¹² Ihre Filme propagieren die Öffnung gegenüber anderen und ihren Wünschen. Um Einwände zu verlieren, muß das Gegenüber erst als „überschaubar“ begriffen werden. Dies funktioniert wiederum nur über den bewussten Kontakt, welches schon so viel wie Entgegenkommen bedeutet. So kommt es z.B. in allen Filmen Massons, trotz „anfänglichem Widerwillen“, zur Annäherung zwischen den Protagonisten. Diese sind quasi in der Zuneigung zum anderen und im Unmut gegen sich miteinander verschmolzen. Kaurismäkis Figuren erscheinen durch ihre spärlichen Ausdrucksformen zurückgenommen.⁶¹³ Sie haben sich in Bezug auf ihre Person und ihr Umfeld, trotz des Ausbleibens größerer Taten, gegen ungleich Schwereres zu behaupten.⁶¹⁴ Den in Verzweiflung sowie in Sprachlosigkeit verharrenden Protagonisten werden nur bedingt Sehnsüchte, sei es nach einem besseren Leben, nach Arbeit oder Liebe, erfüllt. Bis dahin müssen sie sich mit weniger zufrieden geben.

⁶¹¹ Ein Vergleich zwischen der Arbeit Kaurismäkis und Massons findet in Kapitel 3.2. sowie in Kapitel 4.1. statt.

⁶¹² Vgl. Jean Luc Brunets Interview, über: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson (25.02.2000).

⁶¹³ Siehe ebd. Dies trifft gleichermaßen auf Kaurismäkis Regieanweisung zu.

⁶¹⁴ Hier lässt sich u.a. eine Prägung durch den italienischen Neorealismus und den frühen französischen Film erkennen. So weist z.B. Kaurismäkis Debüt, der Gangsterfilm *CRIME AND PUNISHMENT/SCHULD UND SÜHNE* (SF/1983) Anlehnungen an die *Nouvelle-Vague* auf. In *WOLKEN ZIEHEN VORÜBER* sind u.a. Zitate (z.B. von Jarmusch Episodenfilms *NIGHT ON EARTH, USA/1991*) eingefügt, wie dies im Rahmen der *Nouvelle Vague* geschehen ist. Vgl. Rohr.

In *WOLKEN ZIEHEN VORÜBER/KAUAS PILVET KARKAAVAT* (SF/D/F/1996) weicht die Gleichgültigkeit⁶¹⁵, nachdem die einst über ein Arbeitsverhältnis verbundenen Figuren ins gesellschaftliche und finanzielle Abseits geraten, einem sozialen Bündnis. Dies findet seine Manifestation in der Eröffnung des Restaurants mit dem Symbol trächtigen Namen „Arbeit“, einem gemeinnützigen Wirtschaftsbetrieb, welcher die arbeitende Bevölkerung vor Ort verköstigen soll. Dies ist kein einfaches Unterfangen, bietet aber dem bei einigen offensichtlich einsetzenden (Selbst-)Ruin Einhalt (z.B. durch Schulden oder Alkohol). Kaurismäkis Figuren schaffen sich eine Existenzgrundlage sowie neuen Lebenssinn/-mut, behaupten sich gegenüber der temporären Not, indem sie u.a. den (Eigen-)Bedarf sichern: eine soziale Botschaft von Reichweite.⁶¹⁶ Solidarität bzw. familiärer Zusammenhalt helfen dem einzelnen mehr als eigennützige Strategien (vgl. Loach oder Leigh).

Dies funktioniert in *WOLKEN ZIEHEN VORÜBER* erst, als die individuelle Erfahrung mit Ablehnung und Isolation nicht mehr Privatangelegenheit ist. Diese Gefühle dürfen nun an die Oberfläche treten, werden in ihrer politischen Dimension ohne falsche Scham gezeigt. Stolz, der sich nichts vergeben will und auch nichts zu vergeben hat, muss dafür erst als fruchtlos und destruktiv erkannt werden. Konkurrenz und Vereinzelung offenbaren sich als kurzsichtige Bewältigungskonzepte persönlicher Problemfelder wie z.B. Arbeitslosigkeit. Diese untergraben und lähmen langfristig gemeinschaftliche Lösungsstrategien. *WOLKEN ZIEHEN VORÜBER* demonstriert, dass es einen Ausweg aus dem ins Private verlagerte Debakel mittels gruppenorientierter Ansätze gibt. Das geteilte Unglück und Risiko erweist sich für alle Beteiligten als tragbar.⁶¹⁷ Gemeinsamkeit und Kommunikation sind in den Filmen Kaurismäkis die stärkenden Elemente, welche Neues entstehen lassen.⁶¹⁸

3.2.3.1. Der Umgang mit Gemütslagen– Figuren mit reguliertem Gefühlshaushalt

Massons Protagonisten haben ähnliche Bedürfnisse wie Kaurismäkis, gehen aber mit individuellen (Miss-)Geschicken anders damit um, z.B. weniger lethargisch. Massons Figuren erzielen eher persönliche Erfolge, handeln weniger im Sinne einer Gemeinschaft:

⁶¹⁵ Vorwiegend bringen bei Kaurismäki Lieder individuelle Stimmungen zum Ausdruck.

⁶¹⁶ Vgl. Kühn, Heike: Die Wiederkehr der Farbe Rot. Aki Kaurismäkis Filme, in: Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen?, S. 159 – 167.

⁶¹⁷ Kühn: Die Wiederkehr der Farbe Rot. Aki Kaurismäkis Filme, S. 166.

⁶¹⁸ Dieses einigende Moment fehlt z.B. in *EN AVOIR (OU PAS)* den Anwärterinnen auf den Sekretärinnenjob. Der Personalleiter spielt zwar die Kandidatinnen nicht gegeneinander aus, dringt aber weit in den persönlichen Privatbereich der Frauen vor, wenn er z.B. mit Sehnsucht und Lebenszielen „arbeitet“, um die Geeignete für seine Firma auszuwählen. Dazu schreibt Ulrich Beck in seinem Werk „Risikogesellschaft“: *Das Klassenschicksal hat sich in seine kleinste Einheit – in „vorübergehende Lebensabschnitte“ – aufgesplittert, durchlöchert Biographien, taucht hier und dort auf [...] Massenhaftigkeit und Vereinzelung des „Schicksals“ [...] Lohnarbeiterrisiken schaffen dagegen aus sich heraus keine Gemeinsamkeiten.* (ebd., S. 147 und S. 155)

„Gelungene Stilisierungen des Sozialen verfestigen sich nicht durch von außen herangetragene Zuschreibungen ideologisch. Die Akteure in ästhetisch eigenständigen Filmbildern erscheinen weder als bloße Opfer des „Terrors der Ökonomie“, als „Unternommene“, noch einfach als souveräne „Unternehmer ihrer selbst“, die unreflektiert dem Modernisierungsimperativ „Lebe dein eigenes Leben“ folgen. [...] Gleichwohl lässt er [En avoir (ou pas)] sich [...] als eine Art Dokument über eine Generation lesen, die lernen muss(te), undramatisch und pragmatisch mit Begrenzungen umzugehen und vom Leben, von der Gesellschaft, vom Staat nicht mehr die Erfüllungen großer Utopien zu erwarten. Resignativ wäre die Botschaft des Films, wenn er es nicht unternähme, der sozialen Gleichgültigkeit, der Entsolidarisierung und der grassierenden Verunsicherung in der rauen gesellschaftlichen Wirklichkeit zaghafte, mit der stillen Hoffnung auf Liebe entgegenzutreten.“⁶¹⁹

Bei Masson „genügt“ es, eine mögliche Zweisamkeit im vorgefassten Ziel(abschnitt) einfließen zu lassen. Lediglich der Alleingang bedeutet auch für Massons Figuren grundsätzliches Scheitern hinsichtlich gegenwärtiger oder zukünftiger Idealvorstellungen. Kaurismäkis Figuren bleibt diese Möglichkeit zur Selbstverwirklichung weitgehend verschlossen. Somit erscheinen die Ausgänge weniger gefällig bzw. geglättet. Auch seine Protagonisten vermögen sich nicht aufgrund mangelnder Kommunikation und Bereitschaft zur Veränderung hinreichend in ihre Umgebung zu integrieren. Sie sind im Vergleich zu Massons Protagonisten und speziell zu den Protagonistinnen weniger flexibel. Andererseits treten im Laufe der Trilogie Dia- bzw. Monologe hinter Musiktexten zurück, welches bei Kaurismäki und seinen bisweilen stumm wirkenden Figuren ins Extrem geführt ist.⁶²⁰

Explizit WOLKEN ZIEHEN VORÜBER signalisiert dem Betrachter, dass sich der Blick auf die Zwangslage eines anderen in persönliche Betroffenheit umkehren kann:

Arbeitslosigkeit ist in ihrer Verteilung als lebensphasenspezifisches Einzelschicksal kein Klassen- oder Randgruppenschicksal mehr, sondern generalisiert und normalisiert worden. [...] Die Gegensätze sozialer Ungleichheit tauchen als Gegensätze zwischen Lebensabschnitten *innerhalb* einer Biographie wieder auf. [...] Der Hinweis auf die „gesellschaftliche Bedingtheit“ bleibt Hinweis, ihm entspricht kein Lebenszusammenhang. Die *Zahlen und das Leben* driften auseinander. [...] Sie sind die Art, wie die Spuren protokolliert werden, die das kollektive Vereinzelte hinterlässt. [...] Die Zahlen werden zur *Ersatzwirklichkeit* einer sozialen Wirklichkeit, die sich selbst nicht mehr kennt.⁶²¹

Dies vermittelt gleichermaßen EN AVOIR (OU PAS), wenn erkennbar wird, dass nicht einmal Aus-/Bildung ausreichenden Schutz vor Arbeitslosigkeit bietet⁶²², sondern dass es sich

sowie Middel, Reinhard: „Die Arbeit, die Liebe, das Geld...“ ZU HABEN (ODER NICHT) von Laetitia Masson, in: Karpf/Kiesel/Visarius, S. 137 – 147.

⁶¹⁹ Ebd., S. 138 sowie S. 146.

⁶²⁰ In TATJANA (SF/1994, Schwarzweiß) gibt es z.B. mehr Musik als Sprechtext. Die Protagonisten leben, indem sie u.a. das amerikanische Lebensgefühl der 60er auf Finnland übertragen, als „Helsinki-Rocker“. Beide sowie ihre Begleiterinnen können wegen besagter Sprachlosigkeit nur über Umwege zueinanderfinden. Wie im klassischen Roadmovie gestaltet sich die Suche nach einem erfüllteren Leben: unterwegs im Auto mit Rock'n Roll. Wortkarg geht es auch in DAS LEBEN DER BOHÈME (SF/1992, Schwarzweiß) zu. Dialoge sind durch ungelenkes Sprechen charakterisiert. Die Protagonisten wirken als nostalgische Typen in der Gegenwart deplaziert, bewegen sich als „Kunst schaffende“ Clochards am Rand der Gesellschaft.

⁶²¹ Beck: Risikogesellschaft, S. 148/149

⁶²² Ebd., S. 130. Dies thematisieren Alice und ihrer Mutter im Gespräch. Der Traumberuf „Sängerin“ muss unter diesen Bedingungen versagt bleiben (vgl. Sequenz 13). Wohin das bedingungslose Festhalten an Lebensträumen

um eine gesellschaftliche „Schieflage“ handelt, dessen Lösung dem einzelnen nur bedingt zukommt.⁶²³ So spielt Massons Protagonistin lange Zeit eine Doppelrolle, um die auf sie gerichteten Erwartungen in Bezug auf Arbeit und/oder Familie scheinbar zu befriedigen.⁶²⁴ Beck registriert in diesem Sinne das *Zusammentreffen von Arbeitslosigkeit mit einer historisch verordneten, soziokulturellen Erprobungsphase, in der die Lebenslauflinien brüchig und neu „er-lebt“ (im aktiven Wortsinn) werden müssen.*⁶²⁵ So lässt sich erklären, warum Alice gleichzeitig mit ihrem Dasein in der Fabrik dasjenige an der Seite ihres Freundes aufkündigt. Beides bedingt sich, vereitelt einen Neuanfang. Beck zum Kontext:

Das Hin und Her zwischen „eigenem Leben“ und „Dasein für andere“ mit neuem Bewusstsein zeigt die Unentschiedenheit des weiblichen Individualisierungsprozesses. [...] So werden die Frauen durch den Widerspruch zwischen Freisetzung und Rückbindung an die alten Zuweisungen in den weiblichen Lebenszusammenhang hin- und hergerissen. Dies spiegelt sich auch in ihrem Bewusstsein und Verhalten.⁶²⁶

Dadurch, dass Alice keine Zugeständnisse mehr macht, weder gegenüber sich noch den „Lieben daheim“, resultiert ein neues Selbstbild. Die *Eigenständigkeit der männlichen und weiblichen Einzelbiographie*⁶²⁷ behauptet sich in diesem Fall. Für die Mutter oder den Freund, dem von Alice keine Redezeit mehr eingeräumt wird, mag dies in der sich verschlechternden Wirtschaftslage und unsicheren Lebenssituation unangemessen sein. Ähnlich wie Kaurismäkis Figuren in *WOLKEN ZIEHEN VORÜBER*, die an ihrer auferlegten Untätigkeit und persönlichen Unfähigkeit leiden, tritt Massons Protagonistin im entscheidenden Augenblick aus ihrer Rolle heraus, wird aktiv. Sie möchte dabei lieber „unerkant“ bleiben, wie der Fortgang aus der Wohnung des Freundes zeigt (*EN AVOIR (OU PAS)*, Sequenz 11). Kaurismäkis Figuren zeigen im Allgemeinen wenig Emotionen und verlieren selten die Beherrschung. Gefühlsentladung äußert sich allerdings in radikalem Verhalten wie der Gewaltanwendung, deren Sanktionen im Vorfeld nicht realistisch eingeschätzt werden. Solche Taten sind, insbesondere für eine Anzahl Kaurismäkis Protagonistinnen, ein befreiendes Moment, welches etwaige Folgen in den Schatten stellt.⁶²⁸ Das Leben ist gegen sie gewalttätig geworden. Diese Willkür machen sich die Figuren zu eigen.⁶²⁹ Massons Figuren

führen kann, zeigt *LOVE ME*. Nicht die Versagung oder die partielle Erfüllung führen hier in die psychische Krise, sondern das Ausblenden der Lebensrealität und –situation insgesamt lässt Gabrielle scheitern.

⁶²³ Vgl. Beck: *Risikogesellschaft*, S.

⁶²⁴ Ebd., S. 129.

⁶²⁵ Beck, S. 153.

⁶²⁶ Ebd. S. 172 sowie S. 184.

⁶²⁷ Beck, S. 188.

⁶²⁸ So spielt sich z.B. Iris in *DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK* zur Schicksalsgöttin auf, die gleich mehreren den Garaus bereitet bzw. zubereitet. Die Protagonistin in *SCHATTEN IM PARADIES* stiehlt nach ihrer Kündigung die Ladenkasse. Ihr Freund, der die Tat ungeschehen machen möchte, wird für den Täter bzw. Komplizen gehalten, der den Raub vertuschen will.

⁶²⁹ Vgl. *SCHATTEN IM PARADIES* sowie *MANN OHNE VERGANGENHEIT* (SF/D/F, 2002).

lassen hingegen teilweise den Verlust der Kontrolle zu. So lässt sich z.B. Alice trotz geäußerter „logischer“ Einwände auf eine Beziehung mit Bruno ein, den sie im Wortwechsel als wenig vielversprechend hinsichtlich ihrer/seiner Zukunft bezeichnet hat. Die beiden Protagonisten in A VENDRE versuchen durch Disziplin und Maßregelung, welche auch dem Gefühlshaushalt übergeordnet sein soll, ihr aus der Bahn geratenes Leben in den Griff oder vielmehr in eine feste Umklammerung zu bekommen. Dieses dem gegenwärtigen Erleben entgegenstehende Konzept ist zum Scheitern verurteilt. Die Protagonistin in LOVE ME und ihr Idol, mehr Traumgebilde als real existierender Mensch, leben vorwiegend in Rauschzuständen, welchen sie sich hingeben. Hierzu gehört der Konsum sowie die Abhängigkeit von verschiedenen Suchtmitteln, welche sich wie ein Filter über das Wahrgenommene legen. Die scheinbar freiwillig „gewählten“ Strukturen lassen grundsätzlich an der Selbstbestimmung dieser Figuren zweifeln.

Die Affinität zur Betäubung lässt sich gleichsam bei Kaurismäkis Figuren erkennen, die vorzugsweise zum Alkohol greifen, um quasi mittels „Sprechwasser“ ihrem Ärger Luft zu verschaffen (vgl. SCHATTEN IM PARADIES). DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK macht sich hingegen den Konsum anderer zu eigen, wie das Verteilen und Beimengen von Rattengift zeigt. Kühn spricht in diesem Kontext vom *Exzess des Schweigens*, in welchem der Fernseher *den Glauben an die menschliche Kommunikationsfähigkeit aufrecht hält*.⁶³⁰ Generell verhalten sich Kaurismäkis Figuren zurückhaltend. Kühn sieht darin eine soziale Komponente von politischer Reichweite:

„In Kaurismäkis Finnland versteht man: Das Reden selbst ist eine Herausforderung, eine Unverschämtheit, auf die man besser vorbereitet sein sollte. Das Reden, das Misstrauen erweckt, weil es den Großverdienern leichter fällt als den kleinen Leuten, die sie gerade entlassen, verbindet sich in der „Proletarischen Trilogie“ mit dem Motiv, das typisch werden sollte für die stille Art und Weise, in der Aki Kaurismäki einen sehr speziellen existenzialistischen Kommunismus unter Beweis stellte. Das Recht auf Arbeit, beziehungsweise die Schwierigkeiten, es für sich geltend zu machen, knüpft zwischen den Figuren der „Proletarischen Trilogie“ Familienbande.“⁶³¹

Währenddessen lassen sich Massons männliche Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE eher südlichen Gefilden bzw. einem anderen Kulturkreis zuordnen⁶³², welchem ein anderer Umgang mit Gefühlsregungen sowie mehr Aufgeschlossenheit zugewiesen werden. Entgegen zu halten ist, dass die Protagonisten unverkennbar Zeichen der kulturellen Assimilation aufweisen. Herkunftsstädte wie z.B. Genua in A VENDRE haben während Luigis Abwesenheit Veränderungen durchlaufen, so dass er Schwierigkeiten hat, sich in

⁶³⁰ Vgl. Kühn, S. 160.

⁶³¹ Ebd., S. 162/163.

⁶³² Siehe Bruno mit seinen nordafrikanischen Wurzeln und Aufhalten im Viertel.

seiner neuen alten Umgebung und Gesellschaft zurechtzufinden. Dies wird dadurch verstärkt, dass sein Erwartungshorizont ein anderer gewesen zu sein scheint.⁶³³

3.2.3.2. Umkehrverhältnisse bei Masson und Kaurismäki:

Von der Verlierer- zur Sonnenseite des Lebens – zwischen Opfer- und Täterrolle

In SCHATTEN IM PARADIES erscheint das Leben der Protagonisten, bevor und nachdem sie sich kennen lernen, wie ausgewechselt, obwohl lediglich eine Komponente, der/die Geliebte, hinzugefügt worden ist, um so etwas wie Lebensfreude teilen zu können. Vergleichbares erlebt u.a. Kaurismäkis Protagonist, quasi ein „Opfer“ der Haftentlassung, in VERTRAG MIT EINEM KILLER (SF/S, 1990, Farbe). Auch er findet in der neu erworbenen Freiheit keinen Anschluss. Ohne eine angemessene Reaktion zu zeigen, prasseln Schicksalsschläge auf den mittlerweile Suizidgefährdeten ein, dessen Scheitern an der Lebenswirklichkeit unausweichlich ist. Das missliebige Dasein erhält eine Wendung durch die Vertragsbindung an den auf die eigene Person angesetzten Killer. Das Leben erhält wieder Sinn durch die Liebe zu einer Frau. So müssen sie die Flucht zu zweit antreten, während der über Nebensächliches geplaudert wird. Kaurismäkis Figuren wissen es nicht anders. Letztlich sind die Protagonisten bereit, gemeinsam einen Neuanfang (vgl. SCHATTEN IM PARADIES) zu wagen. Eine partnerschaftlichen oder/und beruflichen Basis ist gegeben. So brechen die Protagonisten z.B. in ARIEL (SF/1988), in eine ungewisse Zukunft auf. Gleich zu Beginn der Handlung wird der Protagonist quasi aus seinem ursprünglichen Leben „entlassen“. Sein Werk steht vor der Schließung. Damit versiegt nicht nur die Ölförderung, sondern seine Geldquelle. Er begibt sich samt Ersparnisse aus der Einöde fort, dorthin, wo er gebraucht werden könnte. Aufgrund fehlender Menschenkenntnis und offensichtlicher Naivität wird Taisto als erstes, noch nicht in der Großstadt Helsinki angelangt, ausgeraubt. Alsdann schlägt er sich als Hilfsarbeiter durch: keine Legalität, keine Arbeitsrechte und stets Entlassung in die Unverbindlichkeit. Der Abstieg ist nicht weit. Eine Obdachlosenunterkunft dient als Auffangstation, um das Schlimmste abzuwenden. Während des „Blues“ lernt er seine „bessere Hälfte“ kennen. Diese, eine Alleinerziehende, arbeitet als Zimmer-, Putzfrau, Politesse, im Imbiss und in der Fleischfabrik. Zu allem Übel droht Taisto eine Haftstrafe. Er hat sich zur Wehr gesetzt. Nun soll er zur Rechenschaft gezogen werden, wechselt von der Opfer- zur Täterrolle und umgekehrt. Dieser Wechsel von der passiven zur aktiven Seite lässt sich häufig in Kaurismäkis Filmen beobachten. Die stoische Haltung der Figuren währt bis zu

⁶³³ So stellt z.B. Masson ihre Figuren nicht in ethnisch getrennten Verhältnissen dar, wie dies u.a. in Kassovitz' LA HAINE oder Doillon's PETITS FRÈRES geschieht, deren Handlung in die Trabantenstädte verlegt ist. Der Konflikt, durch Desintegration oder -orientierung ausgelöst, ist bei Masson in den Figuren angelegt.

einem gewissen Punkt, dem persönlichen Grenzbereich. Alles kann nur besser werden als die Vergangenheit.⁶³⁴ Dem Mut zur Heirat folgt derjenige zum Ausbruch sowie zum Bankraub, um sich die Überfahrt mit der *Ariel* nach Mexiko zu finanzieren.

Bis zu diesem Schritt ertragen Figuren Kaurismäkis ihr Schicksal. Solange pflegen sie ihren Verrichtungen als Müllmann, Supermarktkassiererin (vgl. SCHATTEN IM PARADIES) nachzugehen. Schlichtheit durchdringt bis dahin alles. Dies ist u.a. eine Parallele zum Dasein der Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS), in welchem bereits ein von der Abfindung gekaufte Kleid mit Blumendruck Farbe ins Alltagseinerlei bringt.⁶³⁵ Massons Figuren bleiben größtenteils von Schicksalsschlägen verschont. Eine Ausnahme bilden u.a. Frances ins Bewusstsein gedrungene Verliererrolle im sportlichen und partnerschaftlichen Wettbewerb in A VENDRE. Hier haben sich gewisse negative Erfahrungen zum Zeitpunkt der eigentlichen Handlung bereits derart summiert, dass eine Kehrtwendung unausweichlich erscheint. So ergeht es auch Alice in EN AVOIR (OU PAS) nach ihrer Kündigung.

Vergleichbar mit Massons Figuren in EN AVOIR (OU PAS) haben die Protagonisten in SCHATTEN IM PARADIES enorme Probleme zueinanderzufinden. Daraus resultiert u.a. ein von Misstrauen und Misstrauen geprägter Umgang. Argwöhnisch taxiert man den/die andere(n) nach möglichen Ansprüchen, um nach kurzer Erkundung wieder auf eigenes Terrain zurückzufallen. Middel zu diesem Aspekt in EN AVOIR (OU PAS):

„Was in der Zeitspanne von Brunos Schlaf als Seelenverwandtschaft ungleicher Protagonisten dämmert, wird im Wachzustand zur umständlichen, dem Scheitern stets nahen Suche nach Annäherung. [...] So, wenn Bruno vorderhand unwirsch und abwehrend reagiert, als Alice ihn an der Hotelbar das erste mal anspricht. Ihr Begehren lenkt ihn offensichtlich von dem seinen ab. [...] Das Leben, seine Träume und seine kleinen Fluchten indes spielen für die beiden nicht in abgeschatteten Hotelräumen, sondern auf Straßen und Plätzen, in Kneipen und im Fußballstadion. In [...] einem wahrhaften Vexierbild von Fremdheit im Vertrauten, finden sich die Emotionen unter begeisterten Zuschauern beim Fußball, von dem Alice noch weniger versteht als Bruno von ihren stillen Sehnsüchten. Schmal bleibt die Gratwanderung zwischen ersten Küssen in der Stadionkneipe und der Eruption von Brunos sexuellem Verlangen in der Männertoilette. Die Spannung, die der Film aus unvermittelt aufeinanderfolgenden Hinwendungen und Rückzügen seiner Protagonisten bezieht, lockert sich, nachdem Alice aus dem Hotel auszieht.“⁶³⁶

Das gegenüber (Arbeits-)Freunden übliche Gebaren bestimmt anfangs die von Zweisamkeit Entwöhnten. Lange Zeit schweigen sie über ihre Gefühle, anstelle sich im Gespräch auszutauschen. Interesse und Unsicherheit gegenüber dem anderen Geschlecht wird nur dem engsten Vertrauten erzählt, der sich mit der Lebenssituation auskennt. Dies kann u.a. als Zeichen dafür gesehen werden, dass es den Figuren nur partiell gelingt sich zu öffnen. In EN

⁶³⁴ Dies ist u.a. die Aussage von Massons Beziehungskonzept. LOVE ME bildet eine Ausnahme. Hier sind scheinbar keine psychisch stärkenden bzw. gesund erhaltenden oder realistische Beziehungen möglich.

⁶³⁵ Vgl. Iris' Versuch in DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK das triste Dasein zu vergessen.

⁶³⁶ Middel, Reinhard: „Die Arbeit, die Liebe, das Geld...“ ZU HABEN (ODER NICHT), S. 143/144.

AVOIR (OU PAS) geht es Brunos Freund scheinbar um ein Vielfaches besser, wenn dieser von erfolgversprechenden Frauen- und Geldpartien zu berichten weiß. Dies bestätigt Bruno, der sich in allem Zuspruch und Rückhalt erhofft, nach einem misslungenen Annäherungsversuch nur in seinem persönlichen Versagen.⁶³⁷ Wie Bruno in der Hotelbar bei Alice befürchtet, ein „Mann für eine Nacht“ zu sein, so machen auch Kaurismäkis Protagonisten in SCHATTEN IM PARADIES negative Erfahrungen zu schaffen. Beide stehen lange Zeit trotz Gefühl nicht zueinander, halten die Beziehung geheim. Bei Enttäuschung verlieren sie schnell Interesse und Geduld, neigen insgesamt zur Resignation. Beim Überwinden sozialer Grenzen tun sie sich schwer, verletzen einander, indem der eigene Partner vor anderen ins (soziale) Abseits gestellt wird.⁶³⁸ Ob der potentielle Partner „gut genug“ ist, oder ob sich noch ein Besserer finden ließe (z.B. der Arbeitgeber), mit welchem sich der Alltag komfortabler gestalten ließe, blockiert das Empfinden füreinander. Mangelnde Entschlossenheit sowie Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Leben treten ebenso in der Wertschätzung des anderen zutage. Letztlich merken alle diese Figuren, dass auch bei ihnen Alice entrüstete Feststellung in EN AVOIR (OU PAS) zutreffend ist: *Sie sind Arbeiter. Sehen sie sich doch an: Sie sehen aus wie ich* (mit dem Ausdruck der Verblüffung).⁶³⁹

Keine(r) ist bei Masson oder Kaurismäki besser als der vermeintlich gesellschaftlich weniger Erachtete. Trotzdem hält dieses Denken auch bei Kaurismäkis Figuren, obwohl sie es besser wissen müssten, immer wieder Einzug. Dennoch bleiben sie lieber in den eigenen, bescheidenen Reihen, sozusagen in ihrer „sozialen Kaste“, als gesellschaftlich aufzustreben. Wirtschaftliche und persönliche Missstände schweißen zusammen. Desgleichen *spielen in dieser Gesellschaft [...], die von sozialen Verfallsprozessen begleitet wird, wieder solch elementare Werte wie „Körperlichkeit“ und „Liebe“ eine Rolle.*⁶⁴⁰ Das Motto lautet „*little Potatos*“ wie der Protagonist in SCHATTEN IM PARADIES bei der „Kreuzfahrt“ nach Tallin seiner Freundin kundtut. Der Wunsch sich beruflich selbständig zu machen, scheitert indes, verliert an Bedeutung gegenüber Werten wie z.B. Toleranz oder Liebenswürdigkeit. Diese müssen bei Kaurismäki erst hinter dem wenig geschätzten Arbeitskittel entdeckt werden. Diese Erkenntnis ist das gemeinsame Glück. Massons Figuren sind anders verortet:

⁶³⁷ Vgl. Sequenz 46 – 48.

⁶³⁸ Gronenborn, Klaus: Die Rückkehr des Sozialen im Film, S. 13. Gronenborn setzt Kaurismäkis Film mit Beckers NACHTGESTALTEN in Bezug und kommt zu dem Ergebnis: *Hier geht es längst nicht mehr – wie noch in Wolken ziehen vorüber – um das scheiternde oder geglückte Aushandeln der Anerkennungsbedingungen von Arbeit innerhalb der sozialen Hierarchie von „Oben“ und „Unten“. Diese Struktur ist durch die neue soziale Topographie des „Drinnen“ und „Draußen“ ersetzt. Außerhalb der Ordnung des Konsums und der Unterhaltung kommen die Protagonisten in Beckers Film, die allesamt „Draußen“, das heißt jenseits der traditionellen Wertewelt der Arbeitsgesellschaft situiert sind, nicht mehr vor.* Die gesellschaftliche Teilnahme bzw. der Ausschluss findet fern eines Klassenbewusstseins statt. Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 228/229

⁶³⁹ Vgl. Sequenz 67.

„Dabei erscheinen ihre Protagonisten nie wie in einer Portraitzeichnung des sozialrealistischen Kinos als eindeutig zuzuordnende, klar gerahmte Charaktere. Konturiert wird statt dessen das Zerbrechliche, der ungesicherte Status und das Passagere an der Existenz der Figuren. [...] Indem der Film seine Hauptfiguren, in deutlichem Unterschied etwas zu den meisten „Helden“ in den Sozialdramen des britischen Kinos, in soziale Räume eintreten lässt, ohne sie Halt finden zu lassen, erscheinen sie uns eigentümlich schwebend, für den Augenblick immer wieder wie befreit von den Fesseln ihrer Herkunft. [...] Immer wieder begegnen uns gerade in ihrer [Alices] Figur Attribute einer Identität jenseits von Mentalitäten wie Status und Sicherheit.“⁶⁴¹

Die Vergangenheit mit ihrer fehlenden Struktur und Ursachenzuweisung wird von einer nahezu offen angelegten Zukunft ohne konkrete Vorstellungen abgelöst.

3.2.4. Verbindungen zwischen *Dogma-95* und (Nouvelle) Nouvelle Vague

Massons Filme weisen Bezüge zu *Dogma*, durch das Manifest eine Ausnahme in der Filmwelt des „anything goes“, auf. Die Gruppe um den Initiator von Trier besitzt durchaus Parallelen zur *Nouvelle Vague*. Nur verwendet kaum jemand hinsichtlich des eher im Skandinavischen verhafteten Kreises, trotz Regiearbeiten aus den Niederlanden oder Frankreich⁶⁴², diesen Begriff, welcher mehr dem frankophonen Raum zugeschrieben wird und somit nationale Begrenzung erfährt.

Dogma-Filme wie *DAS FEST*⁶⁴³ von Thomas Vinterberg (DK/1998) und *IDIOTEN*⁶⁴⁴ (Trier, DK/1998) thematisieren gesellschaftliche Grenzbereiche, welche innerhalb der Familie oder dem Verständnis von Normalität und Behinderung bzw. Krankheit angesiedelt sind. Bereits im Vorfeld galten die an *Dogma-95*⁶⁴⁵ orientierten Filmkonzepte als Innovation, bevor auch diese Abänderungen bedurften, wie u.a. Lone Scherfigs *ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER* (DK/2000) oder Annette K. Oelsens *KLEINE MISSGESCHICKE* (DK/2002) verdeutlichen. Dem puristischen Regelwerk *Dogma-95*, als Opposition zum Mainstream gedacht⁶⁴⁶, gelang es z.B. nicht, den Urheber aus dem Werk zu „entfernen“. Vorsätzliche Überschreitungen des

⁶⁴⁰ Gronenborn,: Die Rückkehr des Sozialen im Film, in: epd Film 8/98, S. 13.

⁶⁴¹ Middel: „Die Arbeit, die Liebe, das Geld...“, S. 145.

⁶⁴² So ist z.B. Jean-Marc Barrs *LOVERS* (F/1999) der erste nichtdänische Film von *Dogma-95*.

⁶⁴³ *DAS FEST* thematisiert Kindesmissbrauch. Das Tabu sorgt bei einer Familienfeier für Brisanz, als einer der Söhne von seiner Kindheit spricht. Anlass ist der Suizid der Schwester. Der Protagonist trifft mit seiner Veröffentlichung auf wenig Gegenliebe. Man versucht ihn zum Schweigen zu bringen, von der Feierlichkeit ausschließen. Am Liebsten würden sie ihn und das Geheimnis beseitigen, aber die Mauer des Wegsehens wird brüchig. Letztlich wird das Oberhaupt aus ihrer Mitte entfernt und der Familienbund wieder tragfähig.

⁶⁴⁴ Die Protagonisten erkunden die Grenzen gesellschaftlicher Normalität. Schauspiel und Realität werden ununterscheidbar. Die „verrückten“ eigenen Anteile lassen sich nicht der Ratio unterordnen. Das Projekt muss aufgrund seiner Auswirkungen beendet werden. Nicht alle werden in ein „normales“ Umfeld entlassen. *IDIOTEN* zeigt, dass therapeutische Konzepte und der unter Umständen von ihnen ausgehende „Terror“ in Form gesellschaftlicher Sanktionen und Anpassungszwänge nahe beieinander liegen können (vgl. *BREAKING THE WAVES*). Vgl. Forst: Im Laboratorium des Doktor Lars von Trier, Dokumentation, 1998.

⁶⁴⁵ Siehe unter: www.dogma.de (11.01.2001).

⁶⁴⁶ *Dogma-95* beinhaltet zehn Gebote, anhand derer dem Kino wieder zu seiner ursprünglichen Unschuld verholfen werden soll. Vgl. Berthelius/Villettad: Lars von Trier – Ein Portrait, 2000.

von Trier und Vinterberg abgefassten Manifestes schafften kreative Freiräume für Mitglieder wie z.B. Kristian Levring und Sören Kragh-Jakobson.

Von Trier hat bereits in *BREAKING THE WAVES* (DK/GB, 1996) sowohl inhaltlich als auch formal-ästhetisch Aspekte von *Dogma-95* verwirklicht, indem er z.B. mit der Handkamera, unterschiedlicher Tiefenschärfe sowie Außenaufnahmen gearbeitet hat. Trotz gelegentlicher Reißschwenks zum „Einfangen“ des Kameraobjektes, sind Bildverwacklungen relativ „sparsam“ eingesetzt. Der Betrachter soll das Dargestellte möglichst ohne Distanz „mitemleben“.⁶⁴⁷ Dies ist allerdings nicht wie beim *BLAIR-WITCH-PROJEKT* (Myrick/Sanchez, USA/1999) zum Prinzip erhoben worden, in welchem Bewegung und Nähe/Nahaufnahme wenig miteinander „korrespondieren“.⁶⁴⁸

In *BREAKING THE WAVES* zieht sich die im Zentrum stehende Liebesgeschichte anhand eines Themenkataloges entlang. Trier nimmt z.B. Kapiteltrennungen vor, welche in ihrer Künstlichkeit Assoziationen zu Bühnen- oder Panoramabilder hervorrufen.⁶⁴⁹ Trier bricht die Illusion des Naturgetreuen, Authentisch-Abbildhaften auf, lässt u.a. an diesen filmischen Schnittstellen Emotion einfließen. Die Überschriften thematisieren das Zusammen- bzw. Getrenntsein der Protagonisten: Eine fiktive Lovestory präsentiert sich als Teil des „*real life*“. Anfänglich verweisen diese Expositionen noch darauf, dass die Welt (scheinbar) in Ordnung ist, während allmählich auf der Zeichenebene das Gegenteil Einzug hält. *BREAKING THE WAVES* ist kein *Dogma*-Film, aufgrund seiner Machart aber richtungsweisend.⁶⁵⁰

Exkurs: von Triers *Gold-Herzchen-Trilogie*

In *BREAKING THE WAVES* ist die Inszenierung adäquat für ein regressiv sowie ikonenhaft anmutendes Frauenportrait. Zu diesem könnte sich gleichsam die Protagonistin Selma des Musicals *DANCERS IN THE DARK* (DK/USA, 2000) in ihrer Opferbereitschaft gesellen,

⁶⁴⁷ Siehe Beier, Lars-Olav: Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit. Die bewegende Kamera in *Breaking the Waves*, in: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg, 3. Aufl., 2002, S. 139 – 148, speziell S. S. 141 – 145. Vgl. Müller, Robby: Der naive Blick. Zur Kameraarbeit in *Breaking the Waves*, ebd. S. 149 – 160, S. 150 und S. 156 - 158 zur Kameraperspektive sowie Parplies, Heike: Unbefangenheit und artistisches Kalkül. Zum visuellen Konzept von *Breaking the Waves*, ebd. S. 161 – 174, S. 161/162 sowie S. 166.

⁶⁴⁸ In *STRANGE DAYS* (USA/1995) von Kathryn Bigelow z.B. macht die Bild-Zerrüttung insofern Sinn, als dass sie für die verwendete SQUID-Technologie steht, den „nacherlebten“ Erinnerungsbildern entsprechend

⁶⁴⁹ Vgl. Parplies: Unbefangenheit und artistisches Kalkül, S. 171 – 173. Diese Inszenierung findet in *DOGVILLE* (DK/F/S/N/D/NL, 2003) und *MANDERLAY* (DK/USA, 2004) ihre Fortführung, welche, vergäße man die Kamera, Strukturen eines Bühnenstücks ausweist.

⁶⁵⁰ Experimentelle Formen wie in von Triers Trilogie (*THE ELEMENT OF CRIME* (1984)/*EPIDEMIC* (1987)/*EUROPA* (1991)) sind „herkömmlichen“ Strukturen sowie dem dokumentarischen Videostil gewichen. Vgl. Forst, Achim: Im Laboratorium des Doktor Lars von Trier (Reihe: Zurück zur Magie des Kinos), Dokumentation, 1998 sowie ders.: *Breaking the dreams: das Kino des Lars von Trier*, Marburg, 1998.

welche ebenso Übermenschliches bereitwillig auf sich nimmt.⁶⁵¹ Einerseits sind diese Frauenfiguren sehr gefühlsbeladen und abhängig. Andererseits schöpfen sie gerade daraus ihre ungeheure Stärke. Selma ist als Protagonistin der 50/60er Jahre des 20. Jahrhunderts z.B. nicht nur eine nostalgische Figur, sondern wächst wie Bess in *BREAKING THE WAVES* über ihre „kleine Welt“ und Zeit hinaus.⁶⁵²

In beiden Filmen laufen die Protagonistinnen Gefahr⁶⁵³, in den Wahnsinn bzw. die Phantasie abzugleiten. Die Grenze zwischen Spiel und Realität löst sich zusehends auf. Was für Bess in *BREAKING THE WAVES* die „Zwiesprache“ mit einer moralische Instanz sowie das Vertrauen auf eine göttliche Vaterfigur bedeuten, ist in *DANCERS IN THE DARK* die Musik. Man bevormundet sie, bemächtigt sich ihrer mit psychischer oder/und physischer Gewalt, sei diese juristisch wie in *DANCERS IN THE DARK* oder religiös wie in *BREAKING THE WAVES*.⁶⁵⁴ Beide Protagonistinnen vollenden ihre Lebensaufgabe, während nahestehende Figuren der Freisetzung eines kleinen Wunders beipflichten können. Sie bewältigen Widerstände, seien diese gesellschaftlicher, klerikaler, pekuniärer, medizinischer oder gesetzlicher Natur. In ihrer Spiritualität gleichen sie derjenigen der Vorbilder Triers: Ingmar Bergman, Andrej Tarkowskij und Theodor Dreyer.⁶⁵⁵ So entsteht ein märchenhaftes Glaubensbekenntnis, eingelöst durch das Opfer der Protagonistin, einerlei, ob dieses durch (Selbst-)Zerfleischung oder eine Hinrichtungsmaschinerie, die nichts dem Zufall überlässt, herbeigeführt wird.

In dieser Hinsicht erreichen beide den Status der Heiligen, ein unzeitgemäßes Frauenbild.⁶⁵⁶ Dies gilt insbesondere in seiner Brechung mit der „dämonisierenden Verleumdung“ als lasterhafte Hure oder kaltblütige Mörderin, welche im Zusammenhang mit patriarchalen Institutionen wie Kirche und Staat in Erscheinung treten. Die Protagonistinnen trifft die ganze

⁶⁵¹ Beide Filme gehören zur so genannten *Gold-Herzchen-Trilogie*, deren Quelle Triers Faszination am gleichnamigen Kindermärchen ist, in welchem ein Mädchen alles Menschenmögliche tut, um Gutes zu bewirken. Parallelen zu Triers Vorbild Carl-Theodor Dreyer und seinen Frauenfiguren, insbesondere zu derjenigen der Jeanne d'Arc lassen sich erkennen. Vgl. Berthelius, Marie/Villetrad, Xavier: Lars von Trier – Ein Portrait – „Reflets dans un coeur d'or“, 2000. *DOGVILLE* (DK/S/N/NL/F/D, 2003) ist der erste Teil der *U,S & A - Trilogie*, in welchem die Protagonistin zur grausamen Rächerin wird. Vgl. Köhler, Margret: Rache und Vergebung. Gespräch mit Lars von Trier über „Dogville“, in: film-dienst 22/03, I 56. Jhrg., S. 18. Die Filme *MANDERLAY* (DK/USA, 2004) sowie *WASHINGTON* (in Planung) folgen in diesem Kontext.

⁶⁵² Vgl. Beier: Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit, S. 144 sowie Fröhling: Hysterie und Katharsis – Lars von Triers' Filmmelodram „Breaking the Waves“, S. 4.

⁶⁵³ Sinnbildlich schwindet Selma das Augenlicht. Sie muss sich andere Orientierungspunkte als Sehende suchen.

⁶⁵⁴ Vgl. Parplies: Unbefangenheit und artistisches Kalkül, S. 167

⁶⁵⁵ Dreyer ist mit *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (F, 1927/28) für alle genannten Regisseure zum Leitbild geworden. Siehe Knabel, Klaudia: Ein Mythos im Prozeß. Von der Heiligen zur Superwoman: Jeanne d'Arc im Film, in: Türschmann, Jörg/Paatz, Annette (Hg.): Medienbilder, Hamburg, 2001, S. 143 – 156.

⁶⁵⁶ Vgl. Lensen, Claudia: Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie, Berlin, 1997 sowie Fröhling: Hysterie und Katharsis – Lars von Triers' Filmmelodram „Breaking the Waves“, S. 13/14.

Härte der Rechtsauslegung, für die sie das ewig Fremde, Andere und Weibliche verkörpern.⁶⁵⁷ Sie geraten durch die an sie heran getragenen gesellschaftlichen Gegensätze in Verbindung zu selbsterstörerischen Wesenszügen in Bedrängnis.⁶⁵⁸ So vergewaltigt sich Bess in einem sexuellen Amoklauf quasi selbst, während Selma fern eigener Bedürfnissen und unter lebensgefährlichen Bedingungen ein übermenschliches Arbeitspensum bewältigt. Während Bess um Liebesgunst/-dienst buhlt, ist Selma ein Neutrum.

In *BREAKING THE WAVES* bezweifelt man Bess' Geisteszustand. Das Krankheitsbild gleicht dem der Hysterie im 19. Jahrhundert, eine „Modeerscheinung“, welches eines spezifischen gesellschaftlichen Umfeldes bedarf, um als Abweichung wahrgenommen zu werden.⁶⁵⁹ Selma hingegen wird in *DANCERS IN THE DARK* als schuldig eingestuft. Habgier begründet vor Gericht ihr Handeln. Beide Filme thematisieren jeweils die Zu- bzw. Nichtzugehörigkeit zur Gemeinschaft, sei diese religiös oder staatlich, welche zur Verurteilung der stigmatisierten Protagonistinnen führt. Gegen die Institutionen, an welche sie sich trotz allem gebunden fühlen, begehren sie nicht auf. Ihnen bleibt die Selbstläuterung.

In *BREAKING THE WAVES* trägt z.B. die Videobearbeitung und Übertragung auf 35 mm zur Authentizität bei.⁶⁶⁰ Auf der Leinwand ruft dies eine grobkörnige Bildauflösung hervor. Somit sind durchaus methodische Parallelen zur *Nouvelle Vague*, insbesondere zum *cinéma vérité* zu erkennen. Die Ästhetik der programmatischen *Dogma-Filme* stellt die inhaltliche Aussage bisweilen in den Schatten. Gegenüberstellend bemerkt Seeßlen:

Die „Rückkehr des Sozialen im Film“ ist, unter anderem, Inhalt für die Form eines bewusst „armen Kinos“. Nur auf den ersten Blick erstaunlich ist dabei, dass keiner der nach den „Dogma“-Prinzipien entstandenen Filme bislang Teil dieser Bewegung ist. [...] Die Öffnung des Blicks für den sozialen Konflikt kann sich zum Beispiel unter keinen Umständen auf die „experimentelle“ Situation und den Reportage-Stil der „Dogma“-Filme einlassen, ohne sich an ihnen zu frivolisieren.“⁶⁶¹

In *BREAKING THE WAVES* sind der Einsatz verschiedener Inszenierungsformen sowie die ruckartigen Schnittfolgen das Besondere. Diese spezifische Form der Blicklenkung ist z.B. bei den Autorenfilmen vorzufinden (vgl. Godard). Erstaunlich ist allerdings

⁶⁵⁷ Vgl. Pohle, Bettina: *Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt a. M., 1998, Kapitel 2, Dämonisierte Weiblichkeit und Kampf um die Herrschaft, S. 67 – 108.

⁶⁵⁸ Fröhling, S. 13/14, S. 32 sowie S. 41. Die Gegensätzlichkeit in *A VENDRE* findet hier ihre Entsprechung. Sexuelle Unschuld und Lasterhaftigkeit stehen sich in der gesellschaftlichen Wertung entgegen, während beide Seiten von den Protagonistinnen in *A VENDRE* und *BREAKING THE WAVES* vereinbaren lassen. In *LOVE ME* stimmen hingegen Sinn- und Körperlichkeit nicht mit der Persönlichkeit Gabrielles überein.

⁶⁵⁹ Siehe Fröhling: *Hysterie und Katharsis*, Kapitel 2.2., S. 78 – 108.

⁶⁶⁰ Siehe Gööck, Michael: *Fotografie und Authentizität. Bemerkungen zu *Breaking the Waves**, in: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*, Marburg, 3. Aufl., 2002, S. 131 – 138, S. 136 – 138 sowie Beier: *Respektvolle Nähe*, S. 147; Robby Müller, S. 151. *Parplies: Unbefangenheit und artistisches Kalkül*. S. 162 – 166, S. 168/169.

⁶⁶¹ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 19.

„dass von Trier in einer Zeit des „schönen Scheins“, der Massenproduktion von Filmen in Hochglanzbildern und einer Tendenz der „Oberflächenästhetisierung“ in allen gesellschaftlichen Bereichen, einen scheinbar völlig unkonventionellen Film machte, der auf den ersten Blick schockierend unästhetisch wirkt. [...] [und somit] eine Kehrtwende in bezug auf den Umgang mit filmsprachlichen Konventionen anzuzeigen, der Rezeptionsgewohnheiten der ZuschauerInnen hinterfragt und vielleicht auch verändert.“⁶⁶²

Mittlerweile haben hinsichtlich der *Dogma*-Filme Gewöhnungs- und Anpassungsmechanismen beim Rezipienten eingesetzt. Für das Filmergebnis ist das *Dogma*-Konzept, da wahlweise umgangen, bedingt relevant. Das „Dabeisein“ allein ist nicht entscheidend, schon gar nicht das „Nicht-Wegsehen-Wollen“. Die „sozialen“ Bewegungen in den verschiedenen europäischen Ländern ergeben eine charakteristische, sich paradox gleichbleibende „Figur“.⁶⁶³ Vielgestaltige Präsentationen, so genannte „Gesichter“ des Sozialen oder Authentischen können solchen Angleichungen entgegenwirken. Währenddessen arbeiten Werbe-Spots, Musikclips, Reality-Shows oder Daily-Soaps mit den in erster Linie für Authentizität stehenden dokumentarischen Mitteln.⁶⁶⁴

In der Gegenüberstellung wird deutlich, dass sich *Nouvelle Vague* und *Dogma* über eine oberflächliche Angleichung formaler Kriterien durchaus zusammenführen lassen, obwohl sie in ihrer Konzeption in Opposition zueinander stehen. Dies gilt gleichermaßen für *Dogma* und *Nouvelle Nouvelle Vague*. Viele Regisseure von *Dogma-95* haben sich nicht ausschließlich dem Manifest verschrieben, stellen sich nur vorübergehend in den Dienst.⁶⁶⁵

Ein Regisseur wie Jean-Marc Barr hat z.B. im Sinne von *Dogma*⁶⁶⁶ seine so genannte *Freerilogie*⁶⁶⁷ zum Themenkreis *Love-Sex-Spirit* mit den Filmen *LOVERS* (F/1999), *TOO MUCH FLESH* (USA/2001) sowie *BEING LIGHT* (IND/2004) realisiert.⁶⁶⁸ Barr ist wie Kassovitz in *LA HAINE* gleichermaßen Regisseur, Autor, Produzent und Darsteller.⁶⁶⁹ Kein ausgefeilter Dreh- und Produktionsplan liegt zugrunde. Diese Punkte verweisen u.a. auf die (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague*. In Verbindung zu *Dogma-95* ergibt sich eine ungewöhnliche und widersprüchliche Kombination, für Barr eine unproblematische Zusammenführung im

⁶⁶² Fröhling, S. 1/2. Die Anführungszeichen beziehen sich auf Welsch, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München, 1993. Vgl. Beier: Respektvolle Nähe, S. 142 und S. 145.

⁶⁶³ Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 20.

⁶⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.1.

⁶⁶⁵ Vgl. Behrens, Volker: Erfolg in Wellen. Der dänische Film mit und ohne Dogma, in: epd Film 4/2003, S. 8/9. Einer der *Dogma-95* zuwiderlaufenden Filme ist z.B. Vinterbergs *IT'S ALL ABOUT LOVE* (DK/GB/I, 2001).

⁶⁶⁶ Vgl. in Kapitel 3.1. Dort werden die unterschiedlichen Projekte aufgelistet.

⁶⁶⁷ Siehe zur Information des Filmverleih unter www.arsenal-film.de.

⁶⁶⁸ Vgl. Wydra: Wie einst bei der *Nouvelle Vague*. Der französische Dogma-Regisseur, Autor, Schauspieler und Produzent Jean-Marc Barr zu seinem Film *TOO MUCH FLESH*, in: filmecho/filmwoche, 16/2001, 55. Jhrg., S. 45. Der letzte Film dieser Trilogie befand sich zum Zeitpunkt der Untersuchung noch in der Planungsphase.

⁶⁶⁹ Barr, durch von Trier inspiriert, war in dessen Filmen Darsteller bzw. hat diesen als Beobachter beigewohnt. So spielte Barr u.a. in *EUROPA* (1990), *BREAKING THE WAVES* (1996), *DANCER IN THE DARK* (2000), *DOGVILLE* (2003) und *MANDERLAY* (2004) mit.

Rahmen des Autorenkinos.⁶⁷⁰ Kriterien der *Nouvelle Vague* und von *Dogma* vereinen sich hier unter dem Aspekt der wirtschaftlichen Unabhängigkeit und kreativen Selbständigkeit.⁶⁷¹

3.2.5. Massons Position im zeitgenössischen französischen sozialkritischen Kino

Speziell die in diesem Kapitel hervorgehobenen Filme werden in ihrer Vielzahl durch das Kriterium „Authentizität“ bestimmt. Bei Masson geht es nicht um formale Dogmen (vgl. symbolische Farbwahl oder Einsatz von Musik/Geräuschen). Gerade *A VENDRE* und *LOVE ME* weisen künstliche Inszenierungsformen auf (vgl. 3.2.6.), welche z.B. in *EN AVOIR (OU PAS)* kaum vorzufinden sind. Massons erfolgreicher Einstieg mit *EN AVOIR (OU PAS)* als Newcomerin ins französische und europäische Filmgeschäft in den 90ern ließ auf weitere(n) Erfolg(e) schließen, z.B. in Form des Nachfolgefilms *A VENDRE*. Dieser war nicht wie *EN AVOIR (OU PAS)* unbestritten. Bezüglich *A VENDRE* gingen die Ansichten bereits auseinander, hatte Masson doch ihre Protagonistin gegen gesellschaftliche „Missstände“ wortwörtlich anrennen lassen. Der Film erregte Aufsehen aufgrund seiner z.T. extremen Aussagen (vgl. Kapitel 4). *LOVE ME* traf indes auf weitgehendes Unverständnis. Seeßlen äußert sich zum Verständniswandel angesichts der Inszenierung individueller Lebensrealität:

„Die Suche nach der neuen Perspektive, nach dem Verschwinden der transzendentalen Sichtweisen, dem Marxismus und der christlichen Teilhabe, ist vielleicht so etwas wie eine Verinnerlichung, deren erstes Ziel es ist, den dargestellten Personen ihren Subjekt-Status zurückzugeben. Was daraus zu entwickeln sein mag, ist eine Transformation des historischen Materialismus einerseits und andererseits eine Art des negativen Religiösen, insbesondere in einer Reihe von französischen Filmen. Das Kino musste erkennen, dass es für die Darstellung konkreter gesellschaftlicher Wirklichkeit keinen „Ort“ mehr gibt, kein „Milieu“, und damit nicht mehr eine Poesie der Gegenwelten, in denen wir in den Filmen vordem „heimisch“ werden konnten. Die soziale Wirklichkeit ist die Bewegung selbst, die Reise, die Flucht, die Suche.“⁶⁷²

Ein Großteil der Betrachter schien sich im weiterentwickelten bzw. Richtung ändernden Werk Massons nicht wiederzuerkennen oder der Inszenierung folgen zu können. Die Publikumsnähe, nach der sich insgesamt die Regisseurin wenig ausgerichtet hat, ist unlängst aufgehoben. Dabei ist gerade in *A VENDRE* und in *LOVE ME* der Betrachter kaum wegzudenken, sondern in die Handlung eingebunden. Kaum hätte man erwarten können, dass eine Regisseurin wie Masson sowohl thematisch als auch formal bei ihrem Debüt stehen bliebe. Vielleicht wäre eine Festlegung auf ein Genre oder einen Stil Erfolg versprechender gewesen. Aber kommerzielle Aspekte veranlassen Masson scheinbar nicht, an Bewährtes anzuknüpfen. Trotz thematischer Übereinstimmungen (vgl. Kapitel 2) scheint es ihr vielmehr

⁶⁷⁰ Siehe Wydra.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“. Kino-Impuls, S. 21.

darum zu gehen, ähnliche Figurentypen auf unterschiedliche Weise darzustellen und mittels verschiedener Ansätze auf die Leinwand zu bringen. Dies trifft scheinbar gleichfalls für Massons vierten Film LA REPENTIE (F/2001) zu, der zahlreiche Parallelen zur vorangegangenen Trilogie aufweist, insbesondere zu LOVE ME.

So sind z.B. die Thematik und die Figuren in LA REPENTIE ähnlich wie in LOVE ME angelegt.⁶⁷³ Neben der Selbstsuche und –orientierung sind die Ziellosigkeit und die Flucht wesentliche Motive. So fehlen z.B. Rückbezüge im Bewusstsein der Protagonistin, die an ihrem unerfüllten Leben sowie an Unzulänglichkeiten zugrunde zu gehen droht. Teile der Persönlichkeit und Biographie bleiben verborgen: ein Spiel mit der Identität. Wie Gabrielle flüchtet sie vor ihrer Vergangenheit und vor dem Leben, zieht sie sich in eine Traumwelt und somit aus der Verantwortung zurück. Sie muss sich Freiräume erarbeiten, sich gegen „widrige“ Umstände behaupten, weiterentwickeln, d.h. grundsätzlich ihr Leben ändern wie alle Protagonistinnen Massons. Der Weg dieser Figur steht wie die Landschaft und die Musik für ihr Innenleben. Schließlich erreicht sie ihr Ziel und gewinnt an Stabilität. Wie in der Trilogie geschieht dies vornehmlich durch die Liebe und die Akzeptanz ihrer Selbst. Auch hier gestaltet sich die Begegnung mit dem gleichgesinnten Protagonisten spannungsvoll.

Ein entscheidender Unterschied ist allerdings, dass die Regisseurin mit LA REPENTIE den Drehbuchvorschlag eines Produzenten, die Adaption einer Literaturvorlage, in ihr Regiekonzept übernommen hat. Bisher war Masson *Autorenfilmerin* im Sinne der (*Nouvelle Nouvelle Vague*) stets Urheberin ihrer Erzählungen gewesen. Dieser Film ist hingegen eine Auftragsarbeit, mit der sie einerseits einen Kontrakt erfüllte und andererseits im Filmgeschäft präsent blieb. Zwar hat Masson mit Isabelle Adjani eine andere Hauptdarstellerin gewählt, es wirken jedoch ebenfalls Akteure ihres vorherigen Teams in den Nebenrollen mit.

Wie in LA REPENTIE problematisiert Masson auch in POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL? (F/2004), ihrem vorerst letzten Film und ebenfalls eine Low-Budget-Produktion, die Adaption einer Literaturverfilmung. Die Hauptdarstellerin verkörpert gleich zwei Protagonistinnen, sowohl die Autorin Christine Angebot als auch die Regisseurin Lætitia Masson, um die Wechselwirkungen und Übergänge zwischen literarischer Vorlage und Verfilmung darzustellen.⁶⁷⁴ Der Betrachter wohnt folglich der Entstehung eines Films bei, während

⁶⁷³ Vgl. unter www.ecrannoir.fr/films/02/repentie (15.11.2004), www.arpselection.com/ent-repentie.htm (01.06.2002), www.nouvelobs.com/articles (01.06.2002), Frodon, Jean-Michel: „La Repentie“: le retour rituel d’Isabelle Adjani, star en quête d’identité, in: *Le Monde*, 31.05.2002, unter: www.lemonde.fr/article (01.06.02) sowie www.fluctuat.net/cinema/chroniques02/repentie.htm (01.06.02).

⁶⁷⁴ Vgl. Kilb, Andreas: Filmfestival Locarno: von jenseits des Horizonts, unter: www.faz.net (19.12.2004), <http://cinema.telarama.fr> (06.11.2004), www.commeaucinema.com/news (06.11.2004), www.cinemovies.fr/fiche-info (06.11.2004) sowie www.cinemotions.com/modules/Films/fiche/11421/Pourquoi (06.11.2004).

Masson mit ihrer dem Werk eingeschriebenen Anwesenheit spielt. Diese Doppelrollen existieren quasi vor und hinter der Kamera: eine weitere Form der inszenierten Selbstbefragung mit wechselnden Realitätsebenen und verschachtelter Figurenkonstellation. Wie bereits in *A VENDRE* konzipiert sowie in *LOVE ME* und *LA REPENTIE* wesentlich fortgeführt, erhält der Betrachter über die Perspektive der Hauptfigur Zugang zum Geschehen. Diese eignet sich das (Regie-)Konzept soweit an, dass Fiktion und Wirklichkeit als ideale Version in einem Werk zusammenfließen. Masson hat somit zwar inhaltliche Aspekte der Trilogie in ihren beiden Folgefilmen weitergeführt, sich aber formal-ästhetisch davon entfernt bzw. die für *LOVE ME* signifikante Richtung fortgesetzt, die sich infolgedessen deutlich von ihrem Erstlingsfilm abhebt.

Mit *EN AVOIR (OU PAS)* zählt Masson allerdings unverkennbar zur *Nouvelle-Nouvelle-Vague* der 90er Jahre. Speziell für dieses Debüt gilt das mit der *Nouvelle Vague* in Zusammenhang gebrachte Kriterium eines möglichst „Natur belassenen“ Stand- und Drehortes. Ausschnitte der Städte Boulogne-sur-Mer und Lyon werden gezeigt: eine Hafensperrade, eine Wohnsiedlung, ein Trainingsplatz, ein Café, eine Fußgängerzone. In letzterer kreuzen Passanten den Weg der Darsteller und werden auf diese Weise in das Filmgeschehen integriert (vgl. *A BOUT DE SOUFFLE*). Einem vermeintlich live stattfindenden Fußballspiel, welches die Protagonisten gemeinsam aufsuchen, wohnt Masson mit der Kamera bei, indem mit Blick auf das Spielfeld Ausschnitte einer Fernsehübertragung eingestreut werden (vgl. Sequenz 54).

In *A VENDRE* hingegen nimmt Masson bereits Abstand zu dieser *mise en scène*, welches weniger die dargestellten Räume tangiert, sondern vielmehr die Lichtdramaturgie, die nun nach emotionalem Gehalt eingefärbt wird. Hier wird das Stadion nicht mehr „nur“ über oben genannte „Umwege“ und „von Weitem“ dargestellt, sondern zur unmittelbaren Arena des Geschehens, welche in andere Lebensbereiche ihre Übertragung findet. Daneben weist der Film allerdings Elemente auf, welche wiederum für die Authentizität des Inszenierten eintreten sollen: die Videosequenzen per Handkamera am Ende.

In *EN AVOIR (OU PAS)* hat Masson etwas thematisch hervorgehoben, was ca. zur gleichen Zeit bei einer Zahl anderer junger Regisseure anzutreffen gewesen ist: ein Statement zur gesellschaftlichen Situation. In Massons nachfolgenden Filmen erwiesen sich die Figuren als diffiziler, unberechenbar oder radikal. Mit den Rissen in der Identität ihrer Protagonistinnen, deren Innenleben immer seltsamer anmutete, vermochte man sich nicht zu identifizieren. Dies trifft ungeachtet dessen zu, dass sich Masson gewissermaßen hinsichtlich ihrer weiblichen und männlichen Protagonisten auf der Linie der *Nouvelle Vague* bewegt (vgl. Godard oder

Varda). So konzipiert z.B. Masson, um eine Kernaussage in bezug auf ihre Figuren zu treffen, *die Typisierung von labilen Personen nicht als negative oder positive Helden, sondern als Menschen, über deren Unangepasstheit und fixe Ideen stets etwas von den Verhältnissen sichtbar wird, deren Opfer sie häufig sind, sondern mit der Offenlegung ihrer Schwächen und Widersprüchlichkeiten, in der Verstiegenheit ihrer Ideen, um Einfühlung und Verständnis*⁶⁷⁵ bittet. Auch Massons Protagonisten bewegen sich von heldenhaften Ambitionen weg, verharren im Spannungsfeld zwischen objektiver Realitätswahrnehmung und subjektiver Vorstellungswelt. Masson stellt ihre Figuren nicht als Sympathieträger dar, speziell wenn diese Probleme haben sich und/oder andere sowie Teile ihrer Lebenssituation zu akzeptieren.

3.2.5.1. Massons Trilogie in Verbindung zur Nouvelle Nouvelle Vague und zu Dogma-95

Die Bezüge zur (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* verlagern sich im Laufe der Trilogie Massons. Es gibt gemeinsame Nenner, welche im Vorfeld relativ unbeabsichtigt gewesen zu sein scheinen. In LOVE ME wird/werden ihre Figur/-en im Rahmen der Psychoanalyse gespiegelt. Eine Abgrenzung zu anderen Bewegungen wie z.B. *Dogma* ist somit unverkennbar. Zitate werden bei Masson an adäquater Stelle gesetzt (vgl. LE MEPRIS). Hierbei verhält sich die Regisseurin nach dem *Autorenprinzip*, in welchem in erster Linie der (autorisierte) Film und eine deskriptive Auseinandersetzung mit ihm als Bezugspunkte gewählt werden.⁶⁷⁶ Sowohl bei der *Nouvelle Vague*, insbesondere zu Godard, als auch bei der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* lassen sich gleichermaßen Bezugspunkte zu Masson erkennen. Das folgende Zitat, welches sich auf LOVE ME bezieht, zeigt, dass diese Bezüge nur begrenzt gelten:

„Love me ist eine solche Spiegeldoppelung [hier in Anlehnung an das Traumgeschehen, d. A.], er beansprucht nicht, aufklärerisch im traditionellen Sinne zu verfahren – wie es Godard stets tat, indem er den Fiktionsvertrag zwischen Publikum und Film aufhob – er verdoppelt vielmehr die Fiktion und legt sie explizit, als imperative Projektion vor uns. Das klingt, als sei Laetitia Masson eine außerordentlich theoretische Filmemacherin, doch dieses Urteil träfe keineswegs den Kern ihrer Arbeiten. Aber es ist wichtig zu zeigen, dass sich eine umfangreiche Spekulation über das Kino an und in ihren Filmen entwickeln lässt. Denn das zeichnet sie unter den jungen französischen Filmemacherinnen und Filmemachern aus, die sich eher dem Alltag widmen und dort das Kino immer wieder auf 's Neue entdecken. Masson dagegen spielt mit dem Kino, sie kennt die Filmgeschichte, und sie kennt die Filmtheorie. Sie überlegt präzise, wie das Kino im 21. Jahrhundert noch einmal zu entwerfen wäre.⁶⁷⁷

Die Vielschichtigkeit bleibt erhalten, wie bereits innerhalb dieser Untersuchung festgehalten worden ist. Neben dem Zugang per Psychoanalyse verzeichnet LOVE ME eine „Rückbewegung“ oder vielmehr gemäß der Situation der Protagonistin einen Rückzug in künstliche und einseitig subjektiv-symbolisch gestaltete Gefilde. Somit kann von Distanz zur

⁶⁷⁵ Gier, Petra: Die Entwicklung der „Nouvelle Vague“, Universität Oldenburg, 1986; S. 56/57.

⁶⁷⁶ Siehe zur Ambivalenz des Autorenkonzeptes Monaco, James: Film verstehen, Hamburg, 1980, S. 365/366.

realistischen Darstellung und Erzählstruktur wie z.B. bei *Dogma-95* oder der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* gesprochen werden. Diese Entwicklung bei Masson ist ebenso für ein größeres Bezugsfeld zutreffend: *[So] scheint am Ende der neunziger Jahre diese „Welle“ im französischen Film schon wieder verebbt; man kokettiert mit der „Dogma“-Ästhetik oder mit einem geradezu böartigen sozialen Exorzismus. Oder es kommt, in den Filmen von Pascal Bonitzer oder Olivier Assayas, zur Renaissance eines Kinos der Selbstbespiegelung.*⁶⁷⁸

Scheinbar reduziert sich ein allgemein gefasstes Gesellschaftsproblem auf die Un-/Gültigkeit eines Einzelfalls und seiner Entscheidungs-/Unterscheidungsfähigkeit.⁶⁷⁹ *Eine mögliche Folge davon ist es, die „soziale Frage“ zu reduzieren auf Ablehnung, Toleranz und Fremdenfeindlichkeit. Und in letzter Konsequenz auf das Bild, das Menschen von sich zu entwerfen imstande sind.*⁶⁸⁰ Die Frage nach der Identität, dem sich in seinem Umfeld behauptenden Individuum, z.B. der „self-made-woman“, ist zentral für die Filme Massons. In der Inszenierung der nächtlichen Straßenzüge mit Neonreklame in Memphis sowie das Ambiente der Clubs, Bars, Hotels und Spielsalons in *LOVE ME* überschneiden sich Innen- und Außenansichten (Sequenz 15). Diese Umgebungsgestaltung findet mit Gabrielles Besuch auf Graceland ihren Höhepunkt.⁶⁸¹ Auf dem musealen, von Touristen stark frequentiertem Anwesen lässt sich die Protagonistin schließlich vor einer eigens für solche Zwecke errichteten Fotowand ablichten (Sequenz 35). An dieser Stelle schließt sich der Kreis.



Abb. 18: LOVE ME, S 15/E 73



Abb. 19: LOVE ME, S 35/E 184

Die Umgebung erweist sich bei näherem Hinsehen als Kulisse, die als zweidimensionale Fassade keinen Zugang gewährt, es sei denn der/die Reisende träumt sich hinter das Tor. Die

⁶⁷⁷ o.A.: Laetitia Masson. *Nouvelle Vague und Kino im großen Stil*; in: epd Film 6/2000, S. 28.

⁶⁷⁸ Seeßlen, Georg: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 15.

⁶⁷⁹ Vgl. Beck: *Risikogesellschaft*

⁶⁸⁰ Siehe Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 22.

⁶⁸¹ Vgl. Kapitel 4.2.

Bewegung im Traum ist so gesehen kein Widerstreben, sondern ein Arrangement. Die Veränderung oder das Beibehalten der Verhältnisse bleibt weitgehend individuell geprägt:

„Das Gespür für das Soziale – das heißt im Kino: ein Gespür für die Beziehung zwischen dem geschlossenen Raum und der Bewegung – ist das Gespür für seine Grenzen. Was statisch bleiben muss und was in Bewegung gerät (im inneren und im äußeren Befinden), das ist direkter Reflex der Situation der postindustriellen Gesellschaft, die das Kino nicht mehr als ihr positives Leitmedium erfahren kann, sondern vor allem als ein Instrument, um in die eigenen Abgründe zu sehen. Die filmische Bewegung und die soziale Bewegung sind, anders als in der ersten Hälfte der Kinogeschichte, nicht mehr miteinander synchron.“⁶⁸²

Masson ist nie zur Realisierung dieser Sequenzen außer Landes gewesen. Das Vorgehen ist adäquat zum Inhalt.⁶⁸³ Die Hafempier, auf der die Protagonistin mehrfach gezeigt wird, einmal in Schicksals heraufbeschwörender Pose, einmal niedergestreckt, gleicht einer Theaterbühne, auf der sich ein schauspielerischer Höhepunkt anbahnt. Authentisch im Sinne von realistisch wirken hingegen z.B. die Aufnahmen, welche das beengte Leben im Wohnwagen oder im Schlafsaal des Kinderheims darstellen. Beides sind räumliche Parallelen zu den überfüllten Räumen der sozialen Treffpunkte, die Gabrielle kurzfristig aufsucht. Der Blickwinkel ist somit kleiner als in *EN AVOIR (OU PAS)* und *A VENDRE*. Dem entgegen steht die (Vogel-) Perspektive der in jeglicher Hinsicht schwankenden Protagonistin.

Legt man das Augenmerk auf die Reflexion der Regieführung Massons, findet man u.a. Parallelen zu Godard und seinen De-/Konstruktionen (vgl. Kapitel 3.1.). Gesellschaft wird von ihm politisiert, während sie bei Massons Protagonisten mehr in Form eines individuell psychischen Moments auftritt, das es zu bearbeiten gilt. Masson hat ein anderes Verständnis vom Marxismus⁶⁸⁴ als Godard, der sich im Wesentlichen diskursiv-aufklärerisch annähert.

Unterschiedliche Ansätze spiegeln sich in der Inszenierung einer spezifischen Idee von Gesellschaft im Kino des Sozialen wider. Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal ist die Wahl bzw. Gewichtung der Bezugsquellen. Dahinter verbergen sich verschiedene Gesellschaftsauffassungen, welche von den Nachkriegsjahren bis ins 21. Jahrhundert Veränderungen aufweisen oder vielmehr neue Dimensionen eröffnet haben. Bezüglich des Arbeitskonzeptes partizipiert die Regisseurin Masson an der Autorenschaft der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague*. Detaillierte Gesichtspunkte derselben sind in Bezug auf Lætitia Masson in Kapitel 3.1. sowie 3.2. untersucht worden.

⁶⁸² Seeßlen: „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 20/21.0

⁶⁸³ Vgl. Marguerite Duras Vorgehen bei *INDIA SONG (F/1974)*, *SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DÉSERTE (F/1976)* oder *LE CAMION (F/1977)* Die Imagination steht wie in *LOVE ME* im Vordergrund.

⁶⁸⁴ Vgl. das Presseheft zu *A VENDRE*., Arthaus- Filmverleih.

4.1. Lebenskonzepte und Frauenbilder bei Masson:

4.1.1. Persönlichkeitsprofile und Paarkonstellationen

Bereits vom Äußeren her unterscheiden sich die Protagonistinnen Massons in ihrem Typ, den sie zu verkörpern scheinen, voneinander, wie sich auch ihre männlichen Pendants, die Protagonisten, jeweils deutlich in ihrem Erscheinungsbild gegeneinander abheben. Zu klären ist, ob sich diese Figuren auch von ihrem Wesen her unterschiedlich gestalten oder ob sich unter der Oberfläche mehr Verbindendes verbirgt, als dies in erster Linie offensichtlich ist. Die vermeintliche Unterschiedlichkeit der Figuren lässt vermuten, dass in jedem Film der Trilogie ein anderes Verhältnis zwischen den Protagonisten zustande käme. Es handelt sich jedoch eher um Facetten einer Beziehungskonstellation, welche sich in der Trilogie durch ähnliche Strukturen auszeichnet, in denen es zwischen Frauen- und Männerfiguren zu vergleichbaren Formen der Annäherung kommt. Diesem hypothetischen Fragekomplex sowie den folgenden Fragestellungen schließt sich diejenige nach der Identität der Figuren an, welche sich z.B. weitgehend in einem Konzept zusammenfügen lassen.⁶⁸⁵ Auf eine solche Verknüpfung zwischen den Figuren weist u.a. Massons Äußerung zu A VENDRE in Bezug auf EN AVOIR (OU PAS) hin. Ihr Arbeitskonzept ist demnach ein offenes.⁶⁸⁶

„Vielleicht ist es die gleiche Figur, die sich weiter vorwagt. Das soll aber nicht heißen, dass es die gleiche Person zu einem späteren Zeitpunkt wäre, sondern dass ich meine Figur auf der Suche nach der Freiheit noch einmal in ihren Fragen an die Welt bestätigen möchte, in ihrer ganzen Radikalität [...] Es ist auch eine Variation über das Thema. Der Titel *A Vendre* ist auch ein Vorschlag [...] Es ist eine [...] Variation über das Thema Tausch und Handel zwischen den Menschen, über Sex und deshalb auch über Politik, aber es gibt keine Lösung.“⁶⁸⁷

Weitere Aspekte meiner Untersuchung betreffen die dargestellten Beziehungsstrukturen:

- Welche Gefühle, Harmonien, Gegensätze oder Widerstände gibt es zwischen den Figuren?
- Erweist sich das Zusammensein bzw. der Wunsch danach als realistisch in der Bedeutung von realisierbar?⁶⁸⁸ Welche inneren und äußeren Widersprüche gilt es aufzudecken?
- Zeigen die zu analysierenden Beziehungsmuster elementare, unüberwindbare Differenzen?
- Ist generell ein Arrangement zwischen den Protagonisten erstrebenswert, ohne dass sich jede/r zu weit vom eigenen Standpunkt entfernt und sich dauerhaft zu verlieren droht, welches u.a. durch die partielle Wahrnehmung der Figuren vorprogrammiert erscheint?

Denkbar ist, dass Masson in ihrer Trilogie eher schädliche, destruktive Beziehungen darstellt als erfüllende, Glück und Zufriedenheit versprechende, so dass die präsentierten Verhältnisse

⁶⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.2.1.2. zu LOVE ME sowie Kapitel 4.2.3.1. zu A VENDRE und LOVE ME.

⁶⁸⁶ Die Filme Massons sowie die im Kontext stehenden Materialien bestätigen diese These.

⁶⁸⁷ Zitiert nach einem Gespräch von Marli Feldvoß mit der Regisseurin auf dem Münchner Filmfest Juli 1998, erschienen in *epd Film*, 7/99, 16. Jhrg., S. 42/43.

⁶⁸⁸ Hier steht die Persönlichkeitsstruktur der Figuren im Vordergrund. Eine vergleichbare Fragestellung wird in Kapitel 4.3. aufgenommen und unter dem Aspekt des Happy-Ends im Hinblick auf die Ausblende untersucht.

im günstigsten Fall für alle Beteiligten im Versuchsstadium bleiben und im gegenseitigen Einvernehmen keiner Fortführung oder Wiederaufnahme bedürfen. Dies käme dem Eingeständnis eines begrenzten Miteinanders gleich, obwohl sich in gewisser Hinsicht Protagonist und Protagonistin als Individuen ergänzen, so dass eine Beziehung zwischen ihnen durchaus nach einer Modifikation zu realisieren erscheint. Im Folgenden sollen diese Gesichtspunkte im Hinblick auf die Lebensentwürfe untersucht werden. Die Analyse beinhaltet daher sowohl die Frauen- und Männerbilder, welche in den Filmen Massons konstruiert werden, als auch die Verbindungen, die aus der jeweiligen Annäherung hervorgehen:

- Welche Auswirkungen haben diese Figurenverhältnisse auf die Lebensentwürfe, welche die Protagonistinnen für sich unlängst aufgestellt haben und denen sie bisher nacheiferten?
- Welche Relation ergibt sich zwischen der Interessenvertretung gegenüber dem anderen sowie den eigenen Prioritäten, zumal Selbst- und Fremdbild⁶⁸⁹ einen Zusammenhang bilden?

Das Bild voneinander sowie die eigene Erwartungshaltung prägen das Beziehungsgefüge. Die Figuren bedingen sich in ihrer Konstellation, wie insbesondere sich ergänzende Verhaltensweisen der Abhängigkeit, Wahrnehmung und Manipulation bezeugen (vgl. 4.1.5.1.). Fern kategorischer Denkmuster sind sie als offene, umrissene Konzepte angelegt, lassen sich nur in Form von Umrisslinien definieren, wie dies z.B. als Merkmal postmoderner Figuren gilt.⁶⁹⁰ In den Einführungssequenzen der Protagonistinnen treten bereits grundsätzliche Strukturen hervor. Sie bieten einen Ansatz- bzw. Ausgangspunkt für die Analyse. Da sich die Lebenskonzepte und Beziehungsmuster hieraus nicht erschöpfend ableiten lassen, fließen weitere Sequenzen desselben Films oder der Trilogie ergänzend bzw. vergleichsweise ein.⁶⁹¹

Männlicher und weiblicher Blick müssen ebenso berücksichtigt werden wie deren biographische Berührungspunkte, wie explizit A VENDRE veranschaulicht. Folglich müssen, wenn auch weniger ausführlich, adäquat die Einführungen der Protagonisten denjenigen der Protagonistinnen „zur Seite“ gestellt werden. Für Massons zweiten Film ließe sich in Bezug auf das Verhältnis der Protagonisten von der Konzeption nur einer Denkfigur sprechen, verkörpert durch zwei Individuen. Diese ermöglicht es den Figuren u.a., sich mit dem anderen

⁶⁸⁹ Vgl. zur Konstitution des Selbst über den Blick Akashe-Böhme, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel, in: dies. (Hg.): Reflexionen vor dem Siegel, (Neue Folge, Bd. 724), 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1992, S. 38 – 49.

⁶⁹⁰ Siehe Sentürk, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Diss. Universität Erlangen/Nürnberg, 1998, Kapitel 5.2. und 5.3.

⁶⁹¹ Siehe hierzu im Anhang die jeweiligen Sequenz- bzw. Einstellungsprotokolle.

nahezu vollständig zu identifizieren, so dass z.B. Geschlechtergrenzen unerheblich werden. Dieser Schritt wird in diesem Fall vom Protagonisten herbeigeführt. Beck verzeichnet für den

„Individualisierungsprozess in den Beziehungen der Geschlechter durchaus gegenläufige Konsequenzen: Einerseits werden Männer und Frauen in der Suche nach einem „eigenen Leben“ aus den traditionellen Formen und Rollenzuweisungen *freigesetzt*. Auf der anderen Seite werden die Menschen in den ausgedünnten Sozialbeziehungen in die Zweisamkeit, in die Suche nach dem Partnerglück *hineingetrieben*. Das Bedürfnis nach geteilter Innerlichkeit, wie es im Ideal der Ehe und Zweisamkeit ausgesprochen wird, ist kein Urbedürfnis. Es *wächst* mit den Verlusten, die die Individualisierung als Kehrseite ihrer Möglichkeiten beschert. [...] [Die, d. V.] Individualisierung, die die Lagen von Männern und Frauen auseinanderdividiert, treibt sie umgekehrt auch in die Zweisamkeit hinein. *Mit der Ausdünnung der Traditionen wachsen die Verheißungen der Partnerschaft*. Alles, was verlorengelassen wird, wird unverhofft in dem anderen gesucht.“⁶⁹²

Indem die eine Figur für sich und den/die Andere/n alles ist, vollzieht sich Massons traumhafter Prozess der Selbstfindung in A VENDRE. In EN AVOIR (OU PAS) und LOVE ME sind männliche und weibliche Protagonisten anderweitig deckungsgleich. Hier erkennen sie biographische Anteile beim anderen wieder oder verkehren diese in ihr Gegenteil, während es in A VENDRE schließlich zur direkten schablonenhaften Angleichung kommt.⁶⁹³

4.1.1.1. „Der eine ist des anderen Traum“⁶⁹⁴

Massons Frauenfiguren lassen sich nicht ohne ihr männliches Gegenüber denken. Sie definieren sich über ihre Beziehung zum anderen Geschlecht⁶⁹⁵, positionieren sich aber nicht eindeutig zu ihrer Geschlechterrolle. Die weiblichen Lebensentwürfe verlieren, trotz Parallelen bzw. Berührungspunkte zu den männlichen, nicht ihre Berechtigung. Die Pläne, welche der Begegnung mit dem Protagonisten vorangestellt sind, werden keineswegs aufgegeben, zumal der andere in gewisser Weise unverzichtbar für die Umsetzung zu sein scheint. Diese wichtige Funktion gibt z.B. nachstehendes Zitat zu verstehen:

„Das wahre Abenteuer für sie [hier die Protagonistin France, Anm. d. A.] wie für mich ist der Andere. Es ist weder das bürgerliche Glück noch der amerikanische Traum, der auf der Straße beim Betteln endet. Die wahre Lösung ist, jemanden zu finden, den man liebt, alles aufs Spiel setzen für den einen. Sie wird durch ihn gerettet und er durch sie. Das sind für mich die beiden Pole einer Person. [...] Indem er sie versteht, wird er auch die Welt besser verstehen.“⁶⁹⁶

⁶⁹² Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M., 1986, S. 175 und S.187.

⁶⁹³ Vgl. Lacan, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: Haas, Norbert (Hrsg.): Jaques Lacan. Schriften 1, Olten/Freiburg, 1973, S. 61 – 70.

⁶⁹⁴ Zitiert nach Feldvoß' Interview, in: epd Film 7/99.

⁶⁹⁵ Vgl. Becker-Schmidt, Regina: Relationalität zwischen den Geschlechtern, Konnexionen im Geschlechterverhältnis, in: Schreiber, Robert (Redaktion): Zeitschrift für Frauenforschung (hrsg. vom Forschungsinstitut Frau und Gesellschaft), Heft 3, 16. Jhr., Bielefeld/1998, S. 5 – 21 zu den Bezugssystemen von Geschlecht. Im Hinblick auf die Vielfältigkeit des Geschlechterverhältnisses verwendet die Autorin u.a. den Plural.

⁶⁹⁶ Zitiert nach Feldvoß. Anhand der Wortwahl Massons sind Einflüsse aus dem Umfeld der Psychoanalyse zu erkennen. Das so genannte Andere erscheint bei Freud als Prinzip mit nahezu umgekehrten Vorzeichen. Dort steht es gleichermaßen für das Weibliche, das Unbekannte, unergründliche Fremde, welches als Gegenpol zum

Der/die so genannte Andere wird somit größtenteils nach dem eigenen Bild ausgerichtet, weniger an der Realität. Unausweichlich ergibt sich ein Abbild, ein Idol wie z.B. Lennox in LOVE ME. In der Vorstellung Gabrielles ist es von unerschütterlich gefährlicher Wirkung. Der Spalt zwischen Wunsch und Wirklichkeit erweist sich als persönlicher Abgrund.

Während es sich in EN AVOIR (OU PAS) eher um ein offenes Beziehungskonzept handelt, haben in A VENDRE und LOVE ME die Figuren nur im Zusammensein Bestand. Beide Ansätze weisen in ihrer Ausschließlichkeit Schwach- und Angriffspunkte auf, bieten aber Potential zur Modifikation für innovative Änderungen. Dies würde z.B. erklären, warum in Massons Trilogie das Hauptgewicht auf dem Arrangement zweier konkreter Individuen liegt, nicht auf einem Pool von Kontakten wie u.a. in Verwechslungs- oder Single-Komödien mit ihren Beziehungsreigen. *Dies alles mag in Bewegung halten und „Möglichkeiten“ eröffnen, und doch kann die Vielfalt von Beziehungen die identitätsbildende Kraft einer stabilen Primärbeziehung wohl nicht ersetzen.*⁶⁹⁷ Nach dieser Maxime sind Massons Figuren scheinbar relativ schnell „füreinander bestimmt“. Ihre Wahl scheint getroffen.

4.1.1.2. Von Lebensentwürfen abgeleitete Beziehungsstrukturen

Selbst wenn bei Masson der Protagonist ebenfalls zur Begleitung oder Beobachtung auf dem Lebensweg der Protagonistin wandelt, geht es in erster Hinsicht um Einblicke in eine weibliche Erfahrungs- und Vorstellungswelt, deren Sehnsucht und Ängste u.a. in Verbindung zur Sexualität dargestellt werden. Alle Protagonistinnen der Trilogie werden von der Darstellerin Sandrine Kiberlain verkörpert. Nichtsdestotrotz „meint“ diese in ihrer jeweiligen Rolle stets andere Frauentypen sowie z.B. auch Amos Kolleks Filmreihe (SUE - EINE FRAU IN NEW YORK (USA/1997), FIONA (USA/1998) und BRIDGET (USA/2001)) jeweils eine andere Lebensstation der Protagonistin (Anna Thompson) darstellt. Es handelt sich um den männlichen Blick auf ambivalente Frauenfiguren. Diese befinden sich u.a. in extremen Lebenslagen, wie z.B. das Überleben in der Anonymität New Yorks darlegt.

Der Begriff „Lebensentwurf“ steht hier für eine auf die Zukunft ausgerichtete Vorstellung vom eigenen Leben und die daran geknüpfte Selbstverwirklichung. Die Vergangenheit erhält in Form von Erinnerung eine wichtige biographische Funktion bei der Identitätsbildung. Sowohl das nach vorne als auch das zurück gewandte Selbst-/Bewusstsein fern des Augenblickes ist von entscheidender Bedeutung. Währenddessen ist der Lebensstil eher Ausdruck eines aktuellen Lebens- und Wertverständnisses sowie einer gesellschaftlichen

männlichen Prinzip gedacht wird. Masson hat diese Begriffe aus ihrer Verankerung gelöst, indem sie fern der Geschlechtsspezifität das Andere als den anderen, als Gegenüber versteht.

⁶⁹⁷ Beck, S. 187.

Zuordnung. Zwar wird ein Lebensstil ausgehend von einem gesellschaftlichen Bezugssystem ebenso wie ein Lebensentwurf angestrebt, jedoch ist der Lebensstil vielmehr offensichtlicher Bestandteil des Lebensentwurfs, so dass vom äußeren Erscheinungsbild eines im Individuum angelegten Lebensentwurfs gesprochen werden kann. Der Lebensstil ist somit die Inszenierung des Lebensentwurfs sowie der Identität.⁶⁹⁸ Der Lebensentwurf geht mehr von der Sicht des Individuums auf sich und seine gesellschaftliche Position aus, während beim Lebensstil u.a. der Blick von Außen für die Einordnung wesentlich ist. Beide können sowohl aus realen als auch fiktiven Anteilen in „Eigenregie“ mit Versatzstücken anderer Lebensbeispiele kombiniert werden⁶⁹⁹ Dies zeigt u.a., dass vom Subjekt aus gedacht werden muss, von welchem erst gewisse Aspekte ihr Existenzrecht erkennen lassen bzw. erhalten.⁷⁰⁰ Theoretisch könnte es sich bei der Trilogie um Lebensabschnitte einer Figur handeln, welche anhand der Filme nacheinander realisiert werden.⁷⁰¹ Dem steht u.a. entgegen, dass Masson jeder ihrer Protagonistinnen eine eigene Biographie (vgl. Kindheit und Adoleszenz) eingeschrieben hat, welche sich aufgrund ihrer individuellen Ausrichtung nicht zu einer Identität im üblichen Sinne vereinheitlichen lassen. Ein solches Gedankenspiel erhält indes im Verständnis der unterschiedlichen Lebensläufe als Facetten einer vielschichtigen Identität mit multiplen Charakter an Substanz. Diese Tendenz setzt sich z.B. in LOVE ME durch. Die Protagonistin verliert ihr Dasein zusehends aus dem Blickfeld. Notwendige professionelle Hilfe in Form eines Psychiaters wird ihr zur Seite gestellt. Letztlich ist dieser Identitätskonflikt aber nicht allein durch medizinische Präsenz zu bewältigen, zumal trotz Leidensdruck die Problemschwere nicht erkannt wird, wie z.B. der Kontakt zur Selbsthilfegruppe zeigt.⁷⁰² Lebensrealität und –traum konkurrieren um ihre Berechtigung. Biographische Anteile sowie Stärken und Schwächen Gabrielles müssen sich zu einem tragfähigen Identitätskonzept neu zusammenfügen und positionieren, um eine lebensfähige, individuelle Einheit ihrer Persönlichkeit zu erhalten und darzustellen. Bis dahin dominiert Phantasie die Lebenswirklichkeit der Protagonistin.

Wie skizziert sind in der Trilogie Lebensentwurf und Beziehung insofern untrennbar miteinander verknüpft, als dass der Wunsch nach einem adäquaten Gegenüber besteht. Dies

⁶⁹⁸ Vgl. Rausch, Rose-Yvonne: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999. Dort wird die Kohärenz dieser Subjekt konstituierenden Dimensionen vorausgesetzt, um das Identitätskonzeptes zu gewährleisten.

⁶⁹⁹ Vgl. Rausch, S. 28, 38/39 zum Begriff „Patchwork-Identität“ (H. Keupp). Hier wird u.a. ein offenes Konzept von Identität als postmoderne, individuelle Anpassungsform an die Gegenwart verstanden (ebd., S. 42). Vgl. Beck, S. 217. Vergleichbares wird hier u.a. mittels verschiedener Begriffe (z.B. „Bastelbiographie“) transponiert.

⁷⁰⁰ Vgl. Keupp, Heiner: Ambivalenzen postmoderner Identität, in: Beck/Beck-Gernsheim: Riskante Freiheiten.

⁷⁰¹ Vgl. Nessel, Sabine: Kino und postmoderne Identität. Neuere Identitätskonzepte am Beispiel der Filme EN AVOIR (OU PAS), A VENDRE und LOVE ME von Lætitia Masson, in: Ruffert, Christine/Schenk, Irmbert/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): Wo/Man. Kino und Identität (Bremer Symposium zum Film), Berlin, 2003, S. 141 – 148, S. 141.

trifft gleichsam zu, wenn diese Sehnsucht z.B. wie in *A VENDRE* geleugnet wird. Prinzipiell wollen sich die Protagonisten nach Enttäuschung und Kränkung nur noch auf sich beziehen und verlassen. Dennoch suchen sie die Beziehung zum anderen, in welcher sie akzeptiert werden. Sexualität ist fester Bestandteil der bei Masson angestrebten Verhältnisse, wie über Formen des körperlichen Begehrens veranschaulicht wird.⁷⁰³ Eine ausschließlich platonische Bindung stellt wie in *LOVE ME* das Miteinander der Protagonisten in Frage.⁷⁰⁴

Das, was den Kern einer Beziehung ausmacht, wollen die Figuren für sich jedoch ausgeklammert wissen. Offenkundig wird ihre Ambivalenz. Handeln und Denken harmonisieren nicht mit ihrem Gefühlsleben, während sie vermeintliche Ziele z.T. äußerst konsequent vertreten. Massons Figuren hoffen gerade durch ihr Verhalten auf Resonanz.⁷⁰⁵ Leicht werden sie zum Spielball ihrer Umgebung, von deren Einflüssen sie sich nicht freimachen können, wenn Selbstvertrauen gefordert ist. Im Folgenden sollen die Entwicklung der Figuren und Beziehungsstrukturen, welche u.a. *das Mit- und Gegeneinander von Männern und Frauen unter Individualisierungsbedingungen* widerspiegeln, hervorgehoben werden.⁷⁰⁶

Die erste Begegnung zwischen den Protagonisten, sei sie real oder imaginär herbeigeführt, birgt für die folgende Analyse wesentliche Informationen. Spiegelbildlich werden eigene Denkweisen und Wünsche gegenübergestellt. In *EN AVOIR (OU PAS)* ist es das aus der Unverbindlichkeit entgleitende Gespräch in der Hotelbar des „Idéal“ (vgl. Kapitel 2.1.1.), in *A VENDRE* die im Rahmen der Prostitution erfahrene Sexualität im stillgelegten Schacht der Untergrundbahn (vgl. Kapitel 4.1.3.), in *LOVE ME* die herbeigesehnte Nähe zum Star im „Blue Moon“ (vgl. Kapitel 4.2.3.2.). Diese Begegnungen führen gleichsam zur Selbstgewissheit wie zum Selbstverlust, da ein wichtiger Austausch vorenthalten bleibt: der mit (dem) anderen.

Für *LOVE ME* lässt sich diese Ausgangsthese so formulieren, dass sich die Protagonistin selbst in den anderen Figuren begegnet. Ein größerer Reflexionsradius verleihe neue Anstöße fern der Selbstumkreisung, welche z.B. in *A VENDRE*⁷⁰⁷ teilweise und in *LOVE ME* vorwiegend einsetzt. Gabrielle fehlt u.a. ein männliches Gegenbild wie z.B. die Vaterfigur in der Biographie. Dies wird durch das Idol Lennox⁷⁰⁸ kompensiert und später durch das romantische Bild des Seemanns ersetzt. Dieser wirft abermals für Gabrielle die Frage nach

⁷⁰² Vgl. Kapitel 4.2. zur Inszenierung des *American Dream* im Kontext der Psychoanalyse.

⁷⁰³ Vgl. Alices Gespräch mit der Freundin in *EN AVOIR (OU PAS)* zur Sexualität in Beziehungen (Sequenz 16).

⁷⁰⁴ Vgl. Sequenz 58; 60 und Kapitel 4.2. Die dargestellten Verhältnisse sind entweder rein sexuell oder materiell.

⁷⁰⁵ So entspricht z.B. in *LOVE ME* das Wohnmobil an der menschenleeren Küste der Einsiedelei.

⁷⁰⁶ Beck, S.189.

⁷⁰⁷ Misstrauen blockiert u.a. bei der Einzelgängerin France den Kontakt (vgl. Sequenz 9 und 17).

⁷⁰⁸ Siehe zum Verhältnis von Gabrielle und Lennox Kapitel 4.2.

dem Vater auf und erhält somit eine Doppelrolle.⁷⁰⁹ Biographische Rückverweise⁷¹⁰ zeigen u.a. Prägungen. Vergangene Erlebnisse sind den Begegnungen vorangestellt.

Zumeist handelt es sich bei Masson um heterosexuelle Beziehungen⁷¹¹, welche neben anderen Faktoren zur Selbstverwirklichung beitragen. Das Verharren in Strukturen bedeutet neben individuellen Haltestationen für die Protagonistinnen eine persönliche Begrenzung. Lebenssinn und Unabhängigkeit werden u.a. dadurch in Frage gestellt. Indem sich die dargestellten Lebensentwürfe in der gegenwärtigen Lebensrealität als illusorisch erweisen, höhlen sie sich z.T. von Innen heraus aus und müssen als Konzepte revidiert werden.

In den anschließenden Teilkapiteln 4.1.2., 4.1.3. und 4.1.4. werden, wie oben erläutert, die ersten Auftritte der Protagonisten der Trilogie dazu einer formal-ästhetischen Analyse unterzogen.

4.1.2. EN AVOIR (OU PAS): Alice - Das Mädchen aus der Fischfabrik

In EN AVOIR (OU PAS) nimmt man während des Intros (blaue Buchstaben auf schwarzem Grund) die Meeresbrandung und Möwenschreie wahr (vgl. LOVE ME). Das Meeresrauschen geht in das Motorgeräusch eines Fährschiffes über, welches wiederum durch den Lärm der Fabrikmaschinen abgelöst wird. Diese aus der Überblende auf der Tonebene resultierende Geräuschkulisse ist adäquat für den anschließenden Blick auf Boulogne-sur-Mer.⁷¹² In einer kurzen Einstellung wird der Blick auf das Meer freigegeben, als ein Schiff aus der Hafenschleuse fährt. Dem „Ausblick“ wird sogleich Einhalt geboten. Dies geschieht zum einen durch die unmittelbar anschließenden Bewerbungssituationen⁷¹³, welche der Betrachter zu diesem Zeitpunkt noch nicht einzuordnen weiß, zum anderen durch die folgende Sequenz, welche das Innere einer Fabrikanlage zeigt. Sowohl Blick als auch Tonebene beschränken sich auf den Produktionsablauf. Wie man erfährt, handelt es sich um einen gesundheitsgefährdenden Arbeitsplatz.⁷¹⁴ „Folgeschäden“, hervorgerufen durch Kälte und Feuchtigkeit, äußert u.a. die Protagonistin gegenüber der Freundin.

Beide Arbeitsbereiche, derjenige der Sekretärinnen und derjenige der Fabrikarbeiterinnen, werden in EN AVOIR (OU PAS) nur durch die Einblendung des Titels und den kurzen Blick

⁷⁰⁹ Der Seemann führt im ersten Gespräch den abwesenden Vater Gabrielles an (Sequenz 50). Vgl. Kapitel 4.3.

⁷¹⁰ So handelt es sich in A VENDRE um die letzten zwei Jahre. In LOVE ME ist die Handlung mit der Vergangenheit verwoben. Verschiedene Erfahrungshorizonte existieren parallel, treten miteinander in Kontakt.

⁷¹¹ Eine Ausnahme bildet z.B. das Verhältnis zwischen Gabrielle und Gloria in LOVE ME. Verbal und körperlich bringt diese zum Ausdruck, dass sie mehr als nur freundschaftliche Ambitionen hegt. Gabrielle geht hierauf nicht weiter ein. Lennox' nicht näher thematisierte Abhängigkeit zum Manager ist auch sexueller Natur.

⁷¹² Vgl. Sequenz 1 sowie 3 – 5.

⁷¹³ Siehe Sequenz 2.

auf die Umgebung getrennt. Dass dies spezifische Arbeitsplätze für Frauen sind, schafft eine Verbindung. In Boulogne-sur-Mer gibt es für Touristen Sand und Meer, nur keine Möglichkeit zum Bestreiten des Lebensunterhalts. So wie Alice mit Abitur in der Fabrik gearbeitet hat⁷¹⁵, so melden sich völlig unterschiedlich ausgebildete Frauen. Diese wollen ihre Arbeitskraft als Sekretärin lediglich zur Verwirklichung ihrer Lebensträume (z.B. zu tanzen oder nach Kanada auszuwandern) eingesetzt wissen. Für erwerbslose Frauen könnte es da „nahe liegender“ sein, eine Familie zu gründen, im Privatraum mit finanzieller Unterstützung des Partners ihre Erfüllung zu finden. Diese Möglichkeit bietet sich auch Alice.⁷¹⁶ So wird die

„Teilung von Berufs- und Familienarbeit in die Entscheidung der (Ehe)Partner gelegt. Mit dieser marktkonformen Interpretation der Gleichheitsförderung erfasst die Individualisierungsspirale immer stärker die Beziehungen zwischen Männern und Frauen. [...] Individualisierung bedeutet Marktabhängigkeit in allen Dimensionen der Lebensführung.“⁷¹⁷

Mit der Kündigung verbindet sich Alices Schicksal mit dem unzähliger anderer Bewerberinnen, wie sie in der Eingangssequenz gezeigt werden. Alice wird sich zu einem späteren Zeitpunkt in einer ähnlichen Situation, dem enervierenden Vorstellungsgespräch, wiederfinden.⁷¹⁸ Die einzige Gemeinsamkeit zwischen Alice und den Frauen, die sich sehr unterschiedlich mitzuteilen und anzupreisen wissen, wird über die Arbeit gestiftet; dass es sich um Individuen handelt, die respektiert werden wollen, bleibt sowohl am Fließband als auch vor dem prüfenden Blick des Personalleiters unberücksichtigt. In Boulogne-sur-Mer sind es männliche Arbeitgeber, welche Arbeit verwalten und damit über das Schicksal der Kandidatinnen verfügen. Hier zeigt sich die sozial-politische Dimension in der Inszenierung Massons. Beck hebt in diesem Kontext generell die *Krisenanfälligkeit* von *Individuallagen* hervor.⁷¹⁹

In Alices Bewerbungsgespräch werden keine eindeutigen Grenzen gezogen. Der Personalleiter will mit seiner Fragetechnik möglichst viel über die Kandidatinnen in Erfahrung bringen. Alice verweist gegen die unausgesprochenen Spielregeln auf die an diese Situation gekoppelten Zwänge und ihre eigene Bedürfnislage. Das durch Zukunftsrelevanz und Erfolgsdruck geprägte Gespräch geht gleichermaßen aus dem Verlust von Routine,

⁷¹⁴ Vgl. Sequenz 8.

⁷¹⁵ Vgl. Dubet/Lapeyronnie: Im Aus der Vorstädte, S.11 und S. 66. Auch höhere Schulabschlüsse oder ein Studium sind kein Garant für Arbeit, so sind immer mehr Akademiker von Arbeitslosigkeit betroffen. Alices Mutter bemängelt z.B. aufgrund der regionalen Arbeitslosigkeit, dass ihre Tochter kein Studium hat. Dabei wäre dies nach der Vorstellung der Eltern für sie als Frau nicht notwendig (Sequenz 13). Die Hotelangestellte Annette spricht währenddessen pflichtbewusst vom Erledigen der/ihrer Arbeit (Sequenz 43/44).

⁷¹⁶ Alice diskutiert u.a. mit der Mutter und Freundin über Partnerschaft bzw. Familiengründung (Sequenz 12/13).

⁷¹⁷ Beck, S. 199 sowie S. 212.

⁷¹⁸ Siehe Sequenz 15.

⁷¹⁹ Vgl. Beck, S. 214/215 zur *Normalbiographie* unter individualisierten Gesellschaftsbedingungen.

Managementstrategie und Unerfahrenheit hervor. Alice will sich trotz Eingeständnisse und Unterlegenheit signalisierender Position behaupten, ihre Interessen durchsetzen.

Gegenüber dem Personalleiter weist Alice darauf hin, dass sie diejenige ist, die ihn „ficken“ würde, nicht umgekehrt.⁷²⁰ Dieser Sachverhalt will nicht nur auf sexueller Ebene verstanden um ein Machtgefälle zwischen Arbeitnehmer und -geber oder Mann und Frau geht. Soziales und Geschlechtliches greifen in Alice Aussage ineinander.⁷²¹ Den anderen zu „ficken“ bedeutet in diesem Kontext, die Regeln zu bestimmen, über den anderen zu verfügen. Der gesellschaftliche Rahmen, welcher dem privaten Kontakt der beiden Figuren vorangestellt ist, prägt den Austausch von Intimitäten, ist im Denken der Subjekte gegenwärtig.⁷²² Alice demonstriert in dieser Situation ihre „Vormachtstellung“. Für Masson geht es hingegen darum, diesen Konflikt nach Möglichkeit aufzulösen.⁷²³

Massons Protagonistin legt darauf Wert, den Unterschied zwischen aktiv-machen/passiv-erdulden hervorzuheben.⁷²⁴ In gefestigten Strukturen spielt das jedoch keine wichtige Rolle.⁷²⁵ In dieser Situation ist Alices Formulierung spielerisch. Sie hat keine Auswirkung auf den gesellschaftlichen Alltag. Dieses Hintergrundwissen ruft bei Alice u.a. heftige Reaktionen hervor, so z.B. als sie auf Bruno trifft, der aus vergleichbaren Gründen unzufrieden ist⁷²⁶, gerade wenn er ins Hintertreffen gerät oder sich auf dem Prüfstand wähnt.⁷²⁷

Anders als Gabrielle in LOVE ME erträumt sich die Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) vor Ort kein Utopia. Im Gegensatz zur gleichnamigen Protagonistin Lewis Carrolls⁷²⁸ zieht sie sich nicht ins Phantasie Reich zurück. Massons Figur arbeitet an/mit der Realität bzw. zumindest an ihrer eigenen, soweit sich diese verändern lässt. Alice ist eher praktischer Natur, greift nicht nach den Sternen, sondern nach dem Erreichbaren, ohne berufliche oder regionale Festlegung. Träume leiten Alice zwar bei ihren realistischen Zielen, erhalten jedoch nicht alleiniges Stimmrecht für ihr Handeln. Vielmehr geht sie mit sich in Klausur. Die

⁷²⁰ Siehe Sequenz 21.

⁷²¹ Becker-Schmidt: Relationalität zwischen den Geschlechtern, S. 17 – 19.

⁷²² Hier lässt sich Luigis Blickwinkel auf die Prostitution in A VENDRE (Sequenz 61) anführen. Der Austausch von Intimitäten endet auch in EN AVOIR (OU PAS) (Sequenz 22) mit „Bezahlung“ oder „Entschädigung“.

⁷²³ Vgl. „Ohne die andern gib't uns nicht“. Ein Gespräch von Andreas Furler mit Laetitia Masson, Tages-Anzeiger, Ausgabe vom 07.01.1999, Abteilung: Kultur, unter: <http://www.tages-anzeiger.ch> (13.08.1999).

⁷²⁴ Geschlechtliche Unterschiede stehen für Masson außer Frage, sie plädiert für Bipolarität. Somit befindet sie sich u.a. in Opposition zum Geschlechterdiskurs, wie er z.B. von Butler vertreten wird. Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. (Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter. Bd. 722), Frankfurt a. M., 1991 sowie Tischleder, Bärbel: Body Trouble, Frankfurt a. M./Basel, 2001, S. 23 – 45.

⁷²⁵ Alice und der Personalchef verhalten sich am Morgen danach wieder gemäß ihrer Rollen (vgl. Sequenz 22).

⁷²⁶ Siehe Sequenz 40.

⁷²⁷ Dies wird in der Einführungssequenz mustergültig vorgeführt (vgl. Sequenz 23).

⁷²⁸ Siehe Carrolls „Alice in Wonderland“ (1865) als Erzählung eines Kindertraums zur Konfliktbewältigung. Vgl. Kapitel 4.2.4.2.

Auseinandersetzung kann imaginär stattfinden wie der Dialog mit dem Freund.⁷²⁹ Alice verlässt diesen daraufhin fluchtartig, um sich auf dem Weg in ein neues Leben nicht irritieren zu lassen.⁷³⁰ Ihre Intuition bewahrheitet sich. Selbstvertrauen ist wirkungsvoller als das Zusammensein mit einem traditionell orientierten Mann.

Alice wird in EN AVOIR (OU PAS) im Neonlicht der steril gekachelten, weiß-grauen Fabrik⁷³¹ am Ende des Produktionsablaufes als Protagonistin eingeführt. Der Arbeitsprozess steht in seiner gleichmachenden Funktionalität im Vordergrund: keine eigenwillige Selbstinszenierung wie in LOVE ME, keine Andersartigkeit stört. Niemand tanzt mit einem Solo aus der Reihe. Dies erfolgt bei Alice im doppelten Sinne später in Lyon.⁷³² In der Einführungssequenz des Films sind einheitlich gekleideten Frauen zu erkennen. Ein Fließband trennt den Arbeitsraum. In einer Linie werden Handgriffe ausgeführt. Die Plansequenz zeigt eine in sich geschlossene Arbeitseinheit.



Abb. 20: EN AVOIR (OU PAS); S 5/E 11

Die Kamera hält nach ihrer Parallelfahrt im Schrittempo am Ende des Fließbandes, schwenkt hoch zur letzten, gleichfalls bis zur Unkenntlichkeit „verpackten“ Frau: Alice. Nur Profil sowie Körperumriss in der hygienischen Richtlinien entsprechenden, weißen Arbeitskluft werden gezeigt. Der Körper wird auf sein Tätigkeitsfeld reduziert.⁷³³ Erst in der

⁷²⁹ Vgl. Sequenz 10. Über diesen finden nur Gespräche statt (z.B. mit der Freundin oder Mutter), welche vermitteln, dass er nicht Alices Lebenskonzept (vgl. Punkte wie Arbeitsteilung und Familienplanung) entspricht.

⁷³⁰ Siehe Sequenz 11 und 12.

⁷³¹ Bezüglich der Atmosphäre und Räumlichkeit lassen sich Parallelen zur Inszenierung der Garküche am Ende von LOVE ME erkennen, welche zum Ort für ein Rendezvous stilisiert wird. Siehe Kapitel 4.3.

⁷³² Siehe Sequenz 62.

⁷³³ Vgl. Bette, Karl-Heinrich: Körperspuren: zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, Berlin/New York, 1989. Bette führt u.a. die hoch technisierte Chipindustrie an, welche von den in ihr arbeitenden Menschen verlangt, nahezu (zumindest nach außen hin) steril zu sein. Bette: *[So] kann der Körper bzw. die Haut als das äußerste menschliche Organ nur stören. Der Mensch wird zwar (noch) gebraucht, er darf aber nur desinfiziert, desodoriert und bis zur Unkenntlichkeit versteckt tätig werden.* (ebd. S. 22).

nachfolgenden Sequenz wird Alices gesamtes Erscheinungsbild gezeigt.⁷³⁴ Ein neuer Lebensabschnitt beginnt. Der Schritt aus dem Erwerbsleben erfordert es, dass sie gegenüber ihrem Freund, ihren Eltern und sich selbst Position bezieht, die angepasste Gleichförmigkeit der Akkordarbeiterin ablegt. Die Fischfabrik ist trotz Orts- und Stellenwechsel noch lange für sie gegenwärtig, jedoch mehr in ihrer Einbildung denn als Stigma für andere. Die Ironie besteht darin, dass im Grunde die dem Lebensmittelgesetz unterliegende Ware vor (humaner) Verunreinigung geschützt werden soll und nicht umgekehrt.

4.1.2.1. Anspruchslosigkeit und Ausbruchsversuche bei Masson und Kaurismäki

Die Hauptfigur in DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK/TULITKKUTEHTAAN TYTTÖ (Kaurismäki/FIN) wird ebenso über ihren Arbeitsbereich und am Ende einer Produktionskette präsentiert. Bei Kaurismäkis Protagonistin wird der Zugang zum Innern der Figur größtenteils über andere Darstellungsmitteln „veräußert“ (z.B. durch finnische Tangos). In Kaurismäkis Film, in welchem wie in EN AVOIR (OU PAS) mit der dem Fließband und Produktionsverlauf folgenden Kamera zur Protagonistin hingeführt wird, steht die menschliche Vereinzelung im Vordergrund. Massons Protagonistin mangelt es hingegen nicht an Kontakten. Aufgrund ihres Mitteilungsbedürfnisses bedarf sie keines Mediums, welches für sie die Funktion der Sprache übernimmt.⁷³⁵ Zu Filmbeginn wirkt sie im Gespräch mit ihrem Arbeitgeber wortkarg und reserviert.⁷³⁶ Für sie, so erfährt zeitgleich der Betrachter, steht eine Veränderung an: die Entlassung in die Arbeitslosigkeit. Mit ihrem Vorgesetzten findet ein kurzer Schlagabtausch statt. Diese Maßnahme zur Steigerung der Wirtschaftlichkeit ist im Sinne der Verbleibenden. Alice erhält eine Abfindung.

Iris ist letztes Glied in einer menschenleeren, fast ausschließlich maschinellen Umgebung. Ihre Isolation wird insofern vorweggenommen, als dass jede weitere Kommunikation sowohl im Betriebs- als auch im Privatraum, scheitert. In der Atmosphäre fehlender Auseinandersetzung und Zuwendung ist Iris nahezu die einzige, welche rudimentär human und sensibel erscheint. Wie der Weg der detailliert dargestellten „Warenabwicklung“ vorwegnimmt, erhält auch sie eine lieblose, auf Abfertigung beruhende Behandlung, indem sie wie ein Gegenstand benutzt, nicht wie ein Individuum wahrgenommen und danach für wertlos erachtet wird. Alles deutet auf die Vergleichbarkeit ihres Leben mit einem Streichholz hin.

⁷³⁴ Siehe Sequenz 7.

⁷³⁵ Vgl. die Funktion der Musik bei Kaurismäki, welche die Rolle des Sprechers für die Figuren übernimmt.

⁷³⁶ Siehe Sequenz 6.



Abb. 21: DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK; S 1/E 29

Dieser prozesshafte Verlauf wird zu Beginn des Films sinnbildlich gezeigt. Die Hinführung zur Protagonistin nimmt einen Zeitraum von ca. 4 Filminuten ein, davon gelten ihr gerade 33 Sekunden. Iris' Gesicht zeigt sich in der vorletzten Einstellung der Eingangssequenz, in welcher sie zum Schluss in ihrer Funktion im Produktionsablauf erscheint. In der Anlage wird ihr ein verschwindend kleiner Platz zugewiesen, welcher für alle anderen Lebensbereiche steht, in denen die (Selbst-)Entfremdung vorherrscht. Man verhält sich gleichgültig gegenüber allen ihren (Lebens-)Äußerungen. Dieselbe Gleichgültigkeit, die keine Veränderung zulässt, kennzeichnet das Ende. Iris wird wie ein Produktionsfehler „aussortiert“ und aus der öffentlichen Gesellschaft entfernt.

Mangelndes Selbstbewusstsein und Bedürfnislosigkeit⁷³⁷ überschatten den Alltag mit seinen notwendigen Verrichtungen, alles, was das Leben bieten bzw. sein könnte. Iris' Wunsch, sich mehr zu „gönnen“, als ihr zusteht, wird sogleich für nichtig erklärt. Anzeichen hierfür werden mit Missbilligung bestraft. Alice erhält hingegen in *En AVOIR (OU PAS)* einen gewissen Rückhalt. Ihre Eltern nehmen sie nach der Trennung vom Freund, trotz Unverständnis, bereitwillig für eine Weile auf. Alices Situation erscheint aufgrund ihrer Abfindung⁷³⁸ vorübergehend entschärft, so dass sie im Vergleich zu Kaurismäkis Protagonistin nicht völlig mittellos⁷³⁹ ist, Zeit zur Neuorientierung hat.

Alice hat nicht nur Lebensansprüche, welche über Grundbedürfnisse hinausgehen, sondern sie leitet Veränderungen ein. Wie Iris in *DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK* möchte Alice ihrem Leben Positives abgewinnen. So teilt sie dem pessimistischen Bruno mit: *Ich glaub', mein Leben ist normal?! Nichts besonderes, aber es ist gut und für 30 Sekunden am Tag ist es schön und das mal genommen mit 70 Jahren, das ist doch nicht schlecht?!⁷⁴⁰*

⁷³⁷ Demgemäß lautet z.B. Iris' Bestellung *Ein kleines Bier*, während *N' Großes* für ihre Befreiung steht.

⁷³⁸ Auf ihre Frage *Wie viel?* entgegnet der Arbeitgeber: *Sie werden eine Weile davon leben können* (Sequenz 6).

⁷³⁹ Dies zeigt ihr Auszug aus dem Elternhaus. Ihr Bruder fragt über so wenig Habe verblüfft: *Ist das alles?*

⁷⁴⁰ Vgl. Sequenz 56.

Massons Figur fügt sich nicht in Strukturen, während Kaurismäkis erst Entschlossenheit und Respekt findet, als es für einen Neuanfang zu spät ist.⁷⁴¹

Alice gibt sich weder für eine Beziehung noch für die Familie auf.⁷⁴² Ihre Lebensplanung bewegt sie sich nicht in traditionellen Mustern. Fern von Eingeständnissen versucht Alice individuell frei zu sein, ohne Züge der Anpassung oder Demut. Sie will niemandem zur Last fallen, d.h. unterhalten werden, gleiches gilt umgekehrt. So beabsichtigt sie sich nicht „unter ihrem Stand“ zu liieren, erwartet von ihrem zukünftigen Partner ein vergleichbares Bildungsniveau, wie ihre Äußerung gegenüber Bruno verdeutlicht: *Sie sind sowieso viel zu kompliziert für mich und zu arm auch. Sie sind Arbeiter! (gedehnt) Ich weiß nicht, was mich erwartet. Aber, ich frage mich, warum bin ich diesen weiten Weg gegangen?*⁷⁴³ Er genügt nicht ihren Maßstäben⁷⁴⁴, käme einer Einschränkung des von ihr Erreichten bzw. des Erreichbaren gleich. Allerdings muss sie sich eingestehen, dass sie sich nicht über solche Kriterien wie z.B. der Schichtzugehörigkeit voneinander abgrenzen lassen: *Wie armselig Sie sind! Ohne Zukunft. Sie sehen aus wie ich (erschüttert)*. In Bruno erkennt sie sich wieder. Situationen wie ihre Entlassung oder Bewerbung werden in Erinnerung gerufen.

Alice sucht vorerst eher nach befristeten Behelfsmöglichkeiten.⁷⁴⁵ Dies bezieht sich u.a. auf eine Arbeit, welche ihren Fähigkeiten und ihrem Bildungsweg entspräche. Die Fischfabrik in Boulogne-sur-Mer genügte bis zur Kündigung halbwegs. Für Alice stand allein fest, dass sie auf Dauer nicht so werden will wie die Fabrikarbeiterinnen, mit denen sie sich nicht identifiziert.⁷⁴⁶ Von daher wäre auch ihr vorzuwerfen oder zu bemängeln, dass sie sich scheinbar nicht weiter spezialisiert oder orientiert hat. Dennoch würde sich Alice nicht mit Bruno auf eine soziale oder gesellschaftliche Stufe stellen, sondern sich vom Status höher einschätzen. Dies entspräche zwar den Ausgangsbedingungen, würde der gegenwärtigen Situation aber nicht gerecht werden. Obwohl sich Alice mit ihrer Haltung abzugrenzen beabsichtigt, kann sie momentan keine beruflichen und/oder privaten Alternativen entdecken. Zwei unerfreuliche, aussichtslose Kapitel sind gerade in ihrem Leben abgeschlossen worden. Vielversprechendere Zukunftsaussichten sind noch nicht in Sicht bzw. außer Reichweite.

⁷⁴¹ Symbolisch steht hierfür das kurze Aufleben und Erreichen von Schönheit der Blüte der *Königin der Nacht*.

⁷⁴² Dass Fürsorge und Muttersein nicht ihrer Vorstellung entsprechen, zeigt sich als Alices Mutter sich um die Kinder einer Bekannten kümmert, Bedürfnisse erfüllt, während sie über Alices Situation spricht (Sequenz 13).

⁷⁴³ Siehe Sequenz 67.

⁷⁴⁴ Vgl. Dubet/Lapeyronnie, S. 109 zum Gesellschaftsstatus des Arbeiters.

⁷⁴⁵ Vgl. die Bewerbung als Sekretärin. Die Arbeit als Serviererin entwirft scheinbar ebenso wenig Perspektiven.

⁷⁴⁶ Siehe Sequenz 10.

4.1.2.2. Kein Spiegelbild von Alice – Einblicke in das Leben des Protagonisten

Bruno wird als Protagonist beim Fußballspiel eingeführt.⁷⁴⁷ Anders als der grau verhangene Himmel in Alices Umgebung wird im südlicheren Lyon gleich Tageswärme vermittelt. Übergeleitet wird auf der Tonebene mit einem Rauschen, welches der Betrachter bereits in Boulogne-sur-Mer vernommen hat. In Lyon handelt es sich allerdings nicht um das Meer⁷⁴⁸, sondern um Straßenlärm, durchsetzt von Vogelzwitschern und herbei nahenden Laufschritten. Brunos Freunde werden vorab „vorgestellt“. Sie drängen sich vor das monochrome Farbbild des Himmels von Lyon in den Vordergrund, umringen den am Boden liegenden Bruno „in versammelter Mannschaft“. Das Rot der Trikots füllt die Bildfläche aus. Sie schauen nach dem Rechten, sehen trotz ihrer Perspektive nicht auf ihn herab. Der Betrachter, gleichermaßen in Brunos Position, nimmt in extremer Untersicht teil. Nachdem sie sich ohne eine Antwort zu erhalten, nach seinem Befinden erkundigt haben, lassen sie ihn zurück. Der Aufenthaltsort sagt bei Masson wenig über das individuelle Befinden aus, welches zwar nicht von der Lokalität abgelöst ist, aber in der Persönlichkeit des/der Betreffenden liegt (vgl. LOVE ME oder A VENDRE).⁷⁴⁹ Brunos unerfüllter Fußballtraum stimmt unzufrieden.⁷⁵⁰ Er zeigt sich im Verlauf des Films lediglich beim Tischfußball und als Zuschauer der Ligaspiele oder bei Fernsehübertragungen von seiner „sportlichen Seite“.⁷⁵¹

In der Einführungssequenz läuft der Protagonist daher auch nicht zu sportlicher (Höchst-) Form auf. Ein anderer hat ihn angeblich behindert. Der Sachverhalt lässt sich nicht klären. Bruno verlässt das Feld. Sein Freund kann nicht einlenken. Im Mikrokosmos des Spiels steigt er sinnbildlich aus der Gemeinschaft aus. In seiner Verweigerungshaltung ist er nicht sozial auffällig (vgl. Luigi in A VENDRE), geht z.B. einer geregelten Arbeit nach. Noch häufiger wird er sich missverstanden fühlen, den Rückzug antreten. Seine Figur ist als Gegenentwurf zu der von Alice angelegt. Sie ist diejenige mit der besseren Lebensstrategie.⁷⁵²

Während Alice die handelnd Verändernde ist, wird Bruno eher als passiv erdulend dargestellt, so gesehen eine Umkehrung der klassischen Rollenzuweisung von weiblich und männlich. Da Masson ihre Figuren aber mehr als Individuen denn als Vertreter ihres Geschlechtes betrachtet (s.o.), entspricht diese Sichtweise nicht ihren Protagonisten. Es geht um Lebenseinstellungen, die sich u.a. zwischen den Polen „Pessimismus/Optimismus“

⁷⁴⁷ Währenddessen begibt sich Alice nach Lyon.

⁷⁴⁸ Das Meer nimmt der Betrachter wahr, als die Protagonisten am Strand miteinander schlafen (vgl. Sequenz 68).

⁷⁴⁹ So ist es z.B. einerlei, wo sich die Protagonistin in LOVE ME befindet. Solange sie nicht ihr persönliches Gleichgewicht gefunden hat, schwankt sie zwischen den Orten der Realität und Phantasie.

⁷⁵⁰ In LOVE ME handelt es sich bei Gabrielle ebenfalls um die „unwegsamen“ Realisierung eines Lebenstraumes.

⁷⁵¹ Vgl. Sequenzen 46; 54 und 59.

⁷⁵² Vgl. Montage der Sequenzen 22 und 23.

bewegen, wie dies ebenfalls Kaurismäkis Figuren tun.⁷⁵³ Bruno wäre demnach als depressiv zu bezeichnen, eine Haltung, die in erster Linie Frauen zugeordnet wird, während die Aggression, explizit die nach außen getragene, männlich dominiert erscheint.

Beiden Protagonisten ist allerdings gemein, dass sie die Fähigkeit entwickeln müssen, alleine klarzukommen und ihr Leben zu gestalten. In dieser Hinsicht ist Alice weiter als Bruno, dem es grundsätzlich schwer(-er) fällt, Niederlagen konstruktiv umzusetzen. So ließe sich u.a. sein Verhalten beim Spiel erklären. Er ist nicht derjenige, der die Sympathie anderer, insbesondere von Frauen, erlangt. Dies entspricht seinem negativen Selbst- und Frauenbild.⁷⁵⁴ Es bestätigt die von ihm wahrgenommene Lebenssituation, welche ihn in der Fußgängerzone um Gefallen und ein offenes Ohr betteln lässt.⁷⁵⁵ Die Reaktion ist Unverständnis bzw. Ablehnung. Niemand will Bruno kennen lernen oder sein „Leid“ teilen.



Abb. 22: EN AVOIR (OU PAS); S 23/67



Abb. 23: EN AVOIR (OU PAS); S 28/E 96

In der Einführungssequenz verweigert Bruno das Spiel.⁷⁵⁶ Dieses Intermezzo verweist auf eine Krise, welche sich wie eine Schablone auf das gesamte Leben des Protagonisten legt. Nur bedingt ist er für Neues wie z.B. die Begegnung mit Alice offen. Beim Fußball bleibt nur Brunos bester Freund Joseph bei ihm zurück. Im Alleingang gibt es kein Zurück. Für den Augenblick ist der Freundschaftssinn vergessen, um bald darauf an anderer Stelle unvermittelt hervorzutreten.⁷⁵⁷ Gegenüber Joseph fühlt Bruno sich benachteiligt, auf Nebenschauplätze verwiesen.⁷⁵⁸ Er begibt sich in die Isolation, demonstriert mit seinem Verhalten, dass er unter Umständen auch gegen Spielregeln verstößt. Stets fühlt er sich ge-/betroffen und somit zur (Selbst-)Aufgabe gezwungen. Widerwillig lässt er sich helfen. Brunos Alltag gleicht einem

⁷⁵³ Siehe Kapitel 3.2.3, Kapitel 3.2.3.1. sowie Kapitel 3.2.3.2.

⁷⁵⁴ Siehe Sequenz 40.

⁷⁵⁵ Siehe Sequenz 28.

⁷⁵⁶ Ähnlich verhält sich Bruno im Gespräch mit Alice, welche daraufhin das Weite sucht (Sequenz 40).

⁷⁵⁷ Im Gespräch fragt Bruno den Freund, ob er ihn liebt, um zu erfahren, wieviel er ihm bedeutet (Sequenz 29).

Negativ zu demjenigen der Protagonistin nach ihrem Aufbruch. Sowohl bei seiner Arbeit als auch in seiner Freizeit begleitet ihn das Gefühl von Einsamkeit und Erfolglosigkeit.⁷⁵⁹

Mit ihm lernt sie abermals einen Mann kennen, der sie an sich binden und von seiner Weltsicht überzeugen will. Unabhängig und selbstbewusst reiht sich Alice in Brunos hinlänglich gemachte Erfahrungen mit Frauen ein, wie den gescheiterten Kontakt zur Ex-Freundin, der misslungenen Annäherung an Josephs Schwester oder der unbefriedigenden Nähe zur Prostituierten. Seine Vorstellungen und Bedürfnisse korrespondieren nur partiell mit denjenigen dieser Frauenfiguren, welche ihn in ihrer jeweiligen Bedeutung beeinflussen und belasten. Sie lassen sich nicht ohne weiteres in sein Leben integrieren, nehmen nicht die ihnen zugewiesene Rolle ein. Anders als Alice, deren Handlungen in irgendeiner Form zumeist Bestätigung findet, stellt er sich dadurch verunsichert und frustriert unweigerlich selbst in Frage. Dort, wo Alice Stärken beweist, zeigt Bruno Schwächen. Sie ist Vorbild und Motivation, an ihrer Lebensauffassung orientiert er sich schließlich.

4.1.3. A VENDRE: Korrelierende Selbstentwürfe und Fremdbilder

Die Protagonistin in A VENDRE besitzt neben ihrer provinziellen Herkunft (als *Champagne Pouilleuse* deklariert) ein offensichtliches Faible für Metropolen wie New York, in denen sich die Ambivalenz ihrer Figur widerspiegelt.⁷⁶⁰ Eine Übereinstimmung bildet hingegen mit EN AVOIR (OU PAS) und LOVE ME die Trostlosigkeit und Einsamkeit, welche France vor Ort empfindet. Überlegt, fluchtartig oder träumend suchen alle Protagonistinnen Massons der mangelnden Perspektive zu entkommen, individuelle Freiräume zu schaffen. In A VENDRE flieht France aus ihrer Heimat, in welcher die Kriegsvorgänge und der Kircheneinfluss das Leben prägen; Entfaltungsmöglichkeiten fehlen. Sie leugnet ihre Identität als Landwirtstochter⁷⁶¹ und sucht die Anonymität der Großstadt wie z.B. in der Diskothek zu Filmbeginn. Später erfährt man, dass dort vorzugsweise Prostituierte ihre Freier treffen. France schließt hier die Bekanntschaft mit der Hure Mireille.

Vergleichbar mit EN AVOIR (OU PAS) ist die Protagonistin in A VENDRE zu Beginn nicht als Individuum zu erkennen, sondern als fragmentarer Körper der Persönlichkeit beraubt. Über den Kontext kann der Betrachter das Dargestellte erst wesentlich später rekonstruieren, um ein annäherndes Bild über die sexuelle Zusammenkunft der Protagonisten zu erhalten.

⁷⁵⁸ Bruno fühlt sich z.B. als Verlierer bestätigt, wenn Joseph von seinen Eroberungen berichtet (Sequenz 60).

⁷⁵⁹ Vgl. z.B. die Sequenzen 25 – 29; 35; 37 sowie 49.77

⁷⁶⁰ Dies sind z.B. Gegensätze wie Bewegung/Stillstand, Nähe/Distanz, Intimität/Anonymität, Fokussierung/Zerstreuung, Armut/Reichtum usw.

⁷⁶¹ France hat dem Verlobten erzählt, dass ihre Eltern tot seien, so das Auftragsgespräch Luigis (Sequenz 5).

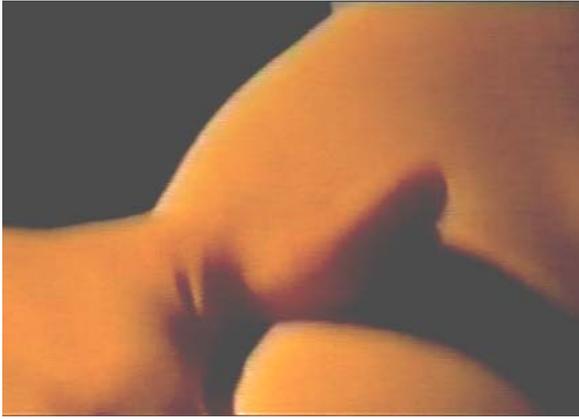


Abb. 24: A VENDRE; S 1/E 3



Abb. 25: A VENDRE; S 1/E 5



Abb. 26: A VENDRE; S 99/E 354



Abb. 27: A VENDRE; S 1/E 16

Körpermitten⁷⁶² sind in der Einführungssequenz in A VENDRE, neben kurzen Einblicken auf „anatomische Nebenschauplätze“, als „sexuelle Brennpunkte“ zu erkennen. Die Bilder verweisen auf die Auflösung physischer und psychischer Grenzen zwischen den Protagonisten. Erst ist in diesem Kontext France, im nächsten Augenblick, nach der „dazwischen geschalteten“ Diskothekenszene, Luigi zu sehen. Vergleichbares wird in den nachfolgenden Einstellungen aufgegriffen. Es geht um die Befriedigung sexueller Bedürfnisse. An dieser Stelle hat France bereits ihr als Tragik empfundenen Schicksal, dass in erster Linie sexuelles Interesse an ihrer Person besteht, in ihr Lebenskonzept auf eine für sie Sinn stiftende Weise „eingebaut“. Den polarisierenden Blick auf die Geschlechter verallgemeinernd könnte ihr Leitgedanke wie folgt formuliert werden:

„Sexualität ist vielfältig einsetzbar: um Zahnpasta zu verkaufen, um eine Ehe zu kitten, um Ängste zu beseitigen, um Kinder zu bekommen, um Sicherheit zu geben, um Liebe zu zeigen, um Macht auszuüben. Sex steht immer in Verbindung mit etwas anderem. Leblose Objekte wie Autos werden durch sexuelle Assoziationen vermenschlicht, zum Leben erweckt. Gleichzeitig wird die Sexualität

⁷⁶² Vgl. Jean-Jaques Annauds Inszenierung von Sexualität in L'AMANT (F/GB, 1991). In A VENDRE verändert sich u.a. die Kameraposition zu den dargestellten Körpern (Sequenz 29; 39 und 53).

ihrer Menschlichkeit beraubt. Sie wird zum Gebrauchsartikel. [...] Beiden Geschlechtern dient die Sexualität als belastendes, vieldeutiges Symbol unausgesprochener Abhängigkeitsbedürfnisse.⁷⁶³

Der Übergang zwischen sexuellem und geschäftlichem Verkehr ist in A VENDRE fließend. Das Verhältnis der Protagonisten reduziert sich direkt danach auf dasjenige der Prostitution. In den Einstellungen, welche den Innenraum des Tanzlokals zeigen, drängt sich der Protagonist zur Bildmitte in den Vordergrund.⁷⁶⁴ Der Betrachter muss sich den Weg durch die Menge bahnen, wird ins Zentrum der Diskothek geführt. Die Alltagswelt bleibt zurück, es entsteht quasi ein der Architektur entsprechender „Tunnelblick“. Luigi tanzt ausgelassen.⁷⁶⁵ Bei seiner Suche hat er erkennen müssen, dass er weniger gefestigt ist, als er selbstgerecht/-bemitleidend glauben wollte.⁷⁶⁶ Nun akzeptiert er, dass es mehr als Schwarzweiß gibt. Die Inszenierung verweist auf ein Problem, das A VENDRE als roter Faden⁷⁶⁷ durchzieht: die Un-/Möglichkeit des Wieder-/Erkennens und die Befragung der Perspektive. Es zeigt sich, dass es sich um Grenz- bzw. Annäherungswerte handeln kann. Dies ist der labile Standpunkt⁷⁶⁸, durch das wache Halbdunkel der Erinnerung eingefärbt, welcher die Auf- und Ablende der Eingangssequenz sowie Frances Flüchtigkeit zeigt. Es handelt sich um „Momentaufnahmen“, welche sich in Sekundenschnelle präsentieren.⁷⁶⁹ Diese drängen sich beim Tanz in Luigis Bewusstsein. Eine vergleichbare Inszenierung⁷⁷⁰ zeigt die Fahrt entlang des Straßenstrichs.⁷⁷¹ Hier läuft vor Luigis geistigem Auge ähnlich wie in der Eingangssequenz ein Film ab. Er stellt Zusammenhänge her (vgl. Montage). Wieder bleibt er gedanklich beim Mysterium „France“ stehen, so das letzte Bild.

4.1.3.1. Die Imagination des Protagonisten: Bilder eines Rausches

In der Eingangssequenz von A VENDRE produziert Luigis Gedächtnis, adäquat zum Tanz, Bilder. Diese tauchen fern der Realzeit aus dem Dunkel der Imagination auf.⁷⁷² Über die Inszenierung kommt es zur Verknüpfung zwischen der Hingabe an die Musik und derjenigen,

⁷⁶³ Orbach, Susie/Eichenbaum, Luise: *Ganz Frau und ganz frei*, Düsseldorf/Wien, 2. Aufl., 1984, S. 107 sowie S. 136. Massons Figur versucht hingegen dieses Muster zu durchbrechen bzw. demaskieren.

⁷⁶⁴ Vgl. die Kameraführung in der Eingangssequenz von LOVE ME, der (Selbst-)Inszenierung der Protagonistin.

⁷⁶⁵ Vgl. EN AVOIR (OU PAS). Alice feiert ihren Abschied von der Arbeitslosigkeit im Hotel. Beim Tanz nähert sich ihr ein anderer Gast an, woraufhin sie geistesabwesend ihre Ablehnung zu verstehen gibt (vgl. Sequenz 62).

⁷⁶⁶ Bei seiner Fahrt durch das Viertel hört man ihn über seine Off-Stimme folgende Bestandsaufnahme machen: *France Robert: Cleaning girl, hooker... What else? Why did that bitch do it?* Luigi klassifiziert (vgl. Sequenz 60). Später will er France in den Club, dessen Besitzer Frances Ex-Verlobter Pierre sowie Luigis Freund und Auftraggeber ist, zerren. Er verwirft dieses Vorhaben, will er doch die Gesuchte für sich: ein Wendepunkt in seiner Selbstauffassung (vgl. Sequenz 99).

⁷⁶⁷ Adäquat wird ein Rot- neben einem Blaufilter auf symbolischer Ebene eingesetzt (vgl. Sequenz 81; 87; 99).

⁷⁶⁸ Diesen labilen Standpunkt vermittelt in LOVE ME die Inszenierung, in der die subjektive Sicht überwiegt.

⁷⁶⁹ Vgl. Sequenz 99.

⁷⁷⁰ Siehe Zeitlupe, Unschärfe, Halbdunkel sowie Tonebene.

⁷⁷¹ Vgl. Sequenz 61 mit 9 Einstellung innerhalb von 19 Sekunden.

⁷⁷² Vgl. Perspektive, Zeitlupe, Verschmelzung der Bildgründe.

welche sich an körperlicher Sexualität orientiert. Extreme treffen in Luigis Kontrollverlust aufeinander, wie dies z.B. unter Drogeneinfluss geschehen kann. Luigis Wunsch der Konservierung seiner Eindrücke wird u.a. durch Standbilder verdeutlicht. Diese zeigen ihn in Zeitlupe beim Tanz im Wechsel zur Sexualität mit France. Luigi tritt auf der Stelle, während der Film aus dem Erinnerungsmaterial in seinem Kopf fortläuft⁷⁷³, durch seine Bewegung andere Gestalt annimmt, als handle es sich um Bilder seines persönlichen „Rave Pornos“.⁷⁷⁴



Abb. 28: A VENDRE; S 1/E 7



Abb. 29: A VENDRE; S 1/E 12

Der Technobeat mischt sich mit archaischen und menschlichen Lauten. Der monotone, maschinelle Beat weckt u.a. Assoziationen an lebenswichtige, organische Funktionen wie die Herzkontraktion. Dies entspricht der rhythmischen Annäherung zwischen Techno und Herzschlag. Luigi befindet sich demnach in einem Trancezustand. Dieser Beat, unterlegt mit Atemlauten, ist ebenfalls zu vernehmen, wenn France nach dem Abend mit dem Bankangestellten ihren ersten Handel abschließt, um intim zu werden.⁷⁷⁵ Er ersetzt die Stille, bedroht sie gleichsam wie z.B. im Zusammensein von France mit ihrem ersten Freund oder beim One-Night-Stand mit dem Anhalter, der sein Wort bricht und sie zurücklässt. Nachdem France beschlossen hat, Geld gegen Sexualität zu fordern, begleitet diese Tonebene ihre Begegnungen mit Männern.⁷⁷⁶

Diese Geräuschkulisse begleitet als wiederkehrendes Motiv die Begegnung von France und Luigi, welche vordergründig auf Sexualität zu basieren und dadurch ihre Begrenzung zu

⁷⁷³ Anders verhält es sich mit der Imagination bei Gabrielles Tanzeinlage im Intro von LOVE ME.

⁷⁷⁴ So unterscheiden sich Luigis Bilder vom real Erlebten oder erzählten Ereignissen von denen, die dem Betrachter quasi aus erster Hand präsentiert werden (vgl. Sequenz 1 mit 99 und Sequenz 54 mit 61).

⁷⁷⁵ Siehe Sequenz 39.

⁷⁷⁶ So wollte Pacard z.B. mit ihr in Amerika ein neues Leben aufbauen und der Reisende aus Roisny quasi bis ans andere Ende der Welt. Nichts von alledem hat sich bewahrheitet (vgl. Sequenzen 19, 28 sowie 30). Vgl. France allein im Stadion, nachdem ihr Dienstherr sämtliche (Arbeits-)Verhältnisse gekündigt hat (Sequenz 54).

erhalten scheint.⁷⁷⁷ Die sich vermeintlich beschleunigende Bildfolge⁷⁷⁸ und der stärker werdende Atemrhythmus aus dem Off entladen sich zu Beginn des Films im Orgasmus. In der Eingangssequenz ist als unliebsamer Teil der Erinnerung „ausgeblendet“ bzw. durch die erotische An-/Erregung verdrängt worden, dass unmittelbar danach zur geschäftlichen Ebene übergegangen wird.⁷⁷⁹ Während des Schwarzbildes und Intros folgt der Ausklang im akustischen Finale. Bis hierhin ist es trotz inhaltlichem Vorgriff für die Protagonisten ein weiter Weg, welcher u.a. quer durch Frankreich verläuft.⁷⁸⁰

Die Begegnung der Protagonisten, welche in Luigis Gedächtnis präsent ist, beginnt sich in der Eingangssequenz im flackernden Lichtschein aufzulösen, entschwindet schließlich. An dieser Stelle entsteht ein Schwarzbild: tabula rasa. Dieser Schnitt signalisiert, dass es sich einerseits um eine weitere, abermals der Rekonstruktion unterworfenen Version der Erzählung, in welcher das Schwarzbild einen formalen Schlusstrich in Bezug auf den vorangegangenen Erzählraum darstellt, handelt. Andererseits kennzeichnet es die Fortsetzung einer Erzählung, die zum großen Teil in der Vergangenheit liegt. Figuren wie Handlung werden vorab medial gebündelt, wie Blickmuster zu verstehen geben: ein Hinweis auf verschiedene Lesarten. Der Betrachter sollte sich des Schwarzbildes als erzählerische Trennlinie bewusst werden. Es handelt sich um individuelle Zerrbilder gesellschaftlicher Vexierbilder.

Luigis Reflexion findet zumeist in Monologen (Off) statt, welche seine Erkenntnisse bzw. den Weg „dorthin“ ebnet.⁷⁸¹ In der Eingangssequenz von A VENDRE nimmt er sich wie ein außenstehender Dritter wahr, welcher stellvertretend in den Bildern, welche nicht Luigis Perspektive entsprechen, sexuelle Handlungen an sich vornehmen lässt bzw. vornimmt.⁷⁸² Währenddessen umarmt er die Prostituierte Mireille. Die im Hintergrund befindliche Lichtquelle lässt beide ein Stück weit ihre Konturen verlieren.⁷⁸³ Es handelt sich um einen Moment physischer Nähe wie psychischer Distanz.⁷⁸⁴ Das eigentliche Objekt des Begehrens ist nicht mehr gegenwärtig.⁷⁸⁵ Diese Trennung zwischen Fühlen und Erleben bestimmt

⁷⁷⁷ Siehe Sequenz 99.

⁷⁷⁸ Die Frequenz ändert sich nicht, sondern die Reihenfolge der Einstellungen.

⁷⁷⁹ Vgl. die letzte Einstellung in Sequenz 99, die u.a. darüber Aufschluss gibt, dass zur geschäftlichen Seite der Begegnung zurückgekehrt wird, was zu verstehen gibt, dass beide als Kontraktpartner miteinander agieren.

⁷⁸⁰ Siehe die Verlaufslinie von der Provinz über Roissy, Paris, Grenoble nach Marseille, die über den Atlantik ihre Ausdehnung findet. In der Eingangssequenz ist Frances Körper als Landschaft inszeniert. Vgl. Sequenz 18.

⁷⁸¹ Vgl. die Bedeutung des Off-Kommentars des männlichen Protagonisten im *Film Noir*.

⁷⁸² Vgl. Lacan S. 67 zur Selbstwahrnehmung im Traum. Der Betrachter nimmt an Luigis Imagination u.a. per Untersicht teil, welches z.B. der Horizontalen, einem intimen Standpunkt entspricht. Auch Gabrielle in LOVE ME spaltet ihr Erleben bzw. ihren Traum in verschiedene Ich-Anteile, d.h. konkret auf andere Figuren, auf.

⁷⁸³ Hier bietet sich ein Vergleich zum Tanz von France und Pierre in dessen Club an. Zu Johnny Hallyday's Song *L'Envie* drehen sich beide in immer schnellerer Bewegung umeinander (vgl. Sequenz 87).

⁷⁸⁴ Hier findet der „Leerlauf“, der sich direkt mit Frances Laufverhalten und indirekt mit ihrer Lebenssituation in Verbindung bringen lässt, seine Übertragung. Luigis vereint im Tanz die Widersprüche „Stillstand/Bewegung“.

⁷⁸⁵ Zeitlich muss dieser Tanz nach Frances Weggang stattfinden, da diese am nächsten Tag nach Amerika fliegt.

insgesamt das Wesen der Protagonisten. Sie reagieren aus Angst vor Verlust und Liebesschmerz mit schützender wie abwehrender Haltung, meiden emotionale Nähe.⁷⁸⁶ Zwischen diesen Extremen sich bewegend, sind sie nirgends beheimatet. Hieraus resultiert Ruhelosigkeit und Rausch im so erlebten Niemandsland.⁷⁸⁷ Diese Ambivalenz, die u.a. den Kontakt und die Kommunikation der Figuren bestimmt, wird in der Eingangssequenz für den Protagonisten im Trennen des mentalen und körperlichen Empfindens vorweg genommen. Mireille nimmt den Platz der von Luigi begehrten France in der Umarmung ein.⁷⁸⁸ Offensichtlich wird dies in der Einstellung, welche ihn beim Liebkosen von Mireilles Gesicht zeigt: eine gespiegelte Ansicht zur Situation, welche er mental mit France erlebt und sich nach der Berührung Mireilles in Detailgröße vor seinem inneren Auge mit eindeutig sexueller Konnotation abzeichnet. Daraufhin folgt auf der Bildebene Frances dargebotener Körper, dessen sich Luigi „bemächtigen“⁷⁸⁹ hat können.

Zwischen Mireille und Luigi besteht ein geschäftliches Verhältnis, in welchem France als Abwesende eine wichtige Rolle spielt bzw. den Anlass liefert. Mireille gibt ihm fehlende Auskünfte.⁷⁹⁰ Luigi trifft sie vor dem Auffinden Frances sowie nach Erledigung des Auftrages (vgl. Eingangssequenz). Mireille erweist ihm nicht nur einen Dienst⁷⁹¹, sondern sie tröstet ihn nach dem „Verlust des Suchobjektes“, welches sein bisheriges Weltverständnis⁷⁹² in Frage stellt. Luigi wähnt sich nunmehr ohne Aufgabe, bevor er, wie zuvor France⁷⁹³, in die „Fremde“ aufbricht.⁷⁹⁴ Einen solchen Neuanfang nimmt z.B. Mireille nicht in Anspruch. Sie fühlt sich ihrem Kind gegenüber verpflichtet, folgt nicht dem freiheitlichen Ruf ihrer Freundin, welche sie im Milieu kennen gelernt hat.⁷⁹⁵ Mireille rechtfertigte hingegen ihr Dasein als Prostituierte bei Frances Kontaktaufnahme mit den Worten *Ich arbeite!*⁷⁹⁶

⁷⁸⁶ Vgl. Riemann, Fritz: Die schizoiden Persönlichkeiten, in: ders.: Grundformen der Angst, München/Basel, 1985.

⁷⁸⁷ Vgl. LOVE ME und THE WIZARD OF OZ (Fleming, USA, 1938/39). Dorothy's Zauberland konkurriert im gewissen Sinne nicht mit der Heimat, wie ihr Ausspruch *There's no place like home* verdeutlicht. Es handelt sich um eine Fluchtphantasie. Gesellschaftliche Isolation erfährt z.B. France in A VENDRE in New York. Ihr Ideal von *Great America* findet hier ein jähes Ende. Weniger dramatisch ist Luigis Rückkehr nach Genua. Dort ist er zwar nicht fremd, aber auch er nimmt nicht am Alltag teil, bleibt Außenseiter (vgl. Sequenz 104, 109 und 113).

⁷⁸⁸ So vergleicht Luigi u.a. die Friseurin Marie-Pierre mit France (Sequenz 16). Mireille und Frances weisen zwar als Prostituierte ähnliche Züge auf, haben aber verschiedene Motive für die Prostitution (vgl. Sequenz 82).

⁷⁸⁹ Diese sexuelle Begegnung stellt für beide quasi ein Erwachen aus der Zeit der Verdrängung dar (Sequenz 99).

⁷⁹⁰ Siehe Sequenz 94.

⁷⁹¹ Siehe Sequenz 3.

⁷⁹² Nicht nur Luigis Einstellung gegenüber France ändert sich, sondern generell seine Position zum Verhältnis der Geschlechter, wie u.a. durch die Revision der Wahrnehmung seiner geschiedenen Ehe deutlich wird (vgl. Sequenz 103).

⁷⁹³ Siehe Sequenz 102 ff.

⁷⁹⁴ Siehe Sequenz 103 ff.

⁷⁹⁵ Vgl. Sequenz 98.

⁷⁹⁶ Vgl. Sequenz 81.

4.1.3.2. „Silhouette Parisienne“ - Ein Abbild der Gesellschaft

In Bildern fügt Luigi verschiedene Frauen zur Kategorie der Prostituierten zusammen. Er sucht in Anbetracht von Frances „Werdegang“ nach Motiven. Seine Person und sein Rollenverständnis blendet er dabei aus, obwohl Prostitution in gewisser Weise auf „Gegenseitigkeit“ beruht, welche letztlich zum Kontrakt führt. Sein klischeehaftes Denken zeigt sich u.a. in Bildern des gönnerhaften Dienstherrn mit Geldscheinen als Anreiz für France, welche mit den Fingern das Bündel durchstreift. Eine vergleichbare Aussage wird mit dem knienden Mann und der vor ihm stehenden France, welche in großer Geste ihre Bluse öffnet und sich in Dessous präsentiert, getroffen. Hier ist ihr Körper Quelle für Reichtum und Investitionen, welche den Mann in die Knie zwingt. Für Luigi weiß France um das sexuelle Verlangen der Männer, versteht die Bedürfnisse nach ihrem Willen zu kanalisieren, als Kapitalanlage zu nutzen. Luigis Phantasie zeigt Prostitution als Spiel zwischen Sex, Reichtum und Macht. Diese Eckpfeiler lassen sich zwar nicht von der Hand weisen, erscheinen jedoch vereinfacht. Entscheidend ist, wer in diesem Verhältnis „Herr der Lage“ bleibt.



Abb. 30: A VENDRE; S 61/E 183



Abb. 31: A VENDRE; S 61/E 184



Abb. 32: A VENDRE; S 61/E 185



Abb. 33: A VENDRE; S 61/E 188



Abb. 34: A VENDRE; S 61/E 187



Abb. 35: A VENDRE; S 61/E 190



Abb. 36: A VENDRE; S 61/E 189



Abb. 37: A VENDRE; S 61/191

Reale Eindrücke des von Luigi durchquerten Straßenviertels rücken in die Nähe der Imagination, während Frances hiermit in Zusammenhang gebracht wird. Diese Bilder aus dem Reich der Spekulation besitzen wenig Tiefenschärfe und somit Bestimmtheit. Im Kontrast zu den Prostituierten, die gerade nicht „im Geschäft“ sind, macht France nach Luigis Auffassung im betuchten Rahmen eine gute Figur in Negligés, verdient viel Geld, während sie nur einem speziellen Kunden zur Verfügung steht. Das anonyme Muster der Prostitution wird vom Protagonisten auf eine individuelle, konkrete Beziehung übertragen, ein Ansatz, der in seiner Übertragung zwangsläufig Schwierigkeiten bereiten muss. Verschiedene Ebenen und Verhältnisse geraten durcheinander, zeigen Widersprüche auf, wie sie die Lebensführung im Bürgerhaushalt veranschaulicht. Gesten erhalten wie die Bilder der Eingangssequenz von A VENDRE Symbolcharakter, während der Körper als „Blow up“ erscheint. Luigis Vorstellung, die hier über die Montage zum festen Handlungsgefüge wird, offenbart gleichsam, dass ihn diese Welt anzieht. Die sich vor ihm auftuenden menschlichen „Abgründe“ faszinieren ihn. Die Protagonistin bleibt trotz Detailgröße als schemenhafter Schatten, als Eindruck und Widerspruch auf der Bildebene zurück: Frances Mund findet einem archaischen Schlund gleich durch „Ur-Schreie“ im Off sein Äquivalent. Fern der Kontrolle, animalisch und

monströs, bahnen sich in der sexuellen Hingabe Emotionen den Weg. Konturen lösen sich bis zum gewissen Grad auf, werden quasi durchlässig. Diese Begegnung ist dem Betrachter anders in Erinnerung: weniger lustvoll und konfliktgeladener. Der Aspekt der finanziellen Notwendigkeit ist bei Luigis Version ausgeblendet. France genügt seinem klischeehaften Bild der Prostitution, welches über den Ausdruck von Lust in maßloser Größe Bestätigung findet. Diese wortwörtlichen Einstellungsbilder⁷⁹⁷ stehen im Kontrast zu France Erfahrung.⁷⁹⁸ So sucht sie auf dem Straßenstrich nach einem x-beliebigen Freier und wird ebenfalls austauschbar, als wäre dies das Schicksal, welches alle an der Prostitution Beteiligten ereilt. Luigi und France treten im Rahmen der Prostitution gleichsam als Subjekte zurück. Kontrolle und der Verlust derselben prägen die Bilder der Sequenzen im Vergleich.⁷⁹⁹

Selbsttäuschung lässt Luigi zum Einzelgänger werden, der nicht zu den anderen in ihrer Ausgelassenheit und Unbeschwertheit passen will. Unter dem Deckmantel der Profession riskiert er (Ein-)Blicke. Immer weniger gelingt es ihm sich ohne Scham- und Schuldgefühle abzuwenden. Selbstgerecht verweilt Luigi, wie durch Zeitlupe veranschaulicht wird, bis er wahrnimmt, dass er ein Teil davon ist. Zur Aufhebung der Distanz bedarf es Drogen.⁸⁰⁰ Die Wahrheit ist unangenehm, eine Erkenntnis, die vermutlich in Pierres rätselhafter Aussage „*Sie weiß*“ in Bezug auf seine Braut France Eingang findet und mit der Luigi noch nichts anfangen kann, als handle es sich um eine Verschwörungsformel, einen Insider-Code.⁸⁰¹ In der Tat leistet Pierre mit seinem Auftrag als „Mittler“ zwischen den Protagonisten einen wertvollen Freundschaftsdienst. Luigi hilft, er kennt den Leidensdruck, hat Frau und Eigentum „verloren“, quasi sein Privateigentum an seine Frau. Indem er Ab-/Wertungen vornimmt, muss er weder seinen Anteil noch seine Abhängigkeit anerkennen, welche ihn wie France als latente Bedrohung begleiten. Ihr fehlt gleichsam der „Durchblick“, wenn sie ihre Position nur zwischen Opfer- oder Täterschaft wahrnimmt.

Bei Luigis Fahrt durch das Viertel handelt es sich um die Perspektive des Freiers auf „Fleischschau“⁸⁰², der nach einem (Waren-)Angebot, das ihm Abwechslung verspricht, Ausschau hält. Sexualität ist, gerade wenn im Anschluss die kopulierenden Körper von France und dem Dienstherrn gezeigt werden, ein wesentlicher Aspekt, welcher ihn auf seinem Wege als (An-)Trieb begleitet, obwohl er seine Mitmenschen stets auf „tiefere

⁷⁹⁷ Dies ist u.a. der in der Postmoderne diskutierte Problemradius. Der Blick auf Ereignisse und ihre Bewertung ist bzw. bleibt somit größtenteils eine Frage des (Einzel-)Standpunktes.

⁷⁹⁸ Siehe Sequenz 99.

⁷⁹⁹ Siehe Sequenz 61 und 99.

⁸⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.2.4.2 zu Gabrielles Wahrnehmungsbeeinflussung bzw. -veränderung in LOVE ME.

⁸⁰¹ Siehe Sequenz 90.

⁸⁰² Als France auf dem Straßenstrich den Preises verhandelt, wechselt die Kamera hin und her (vgl. Sequenz 99).

Gefühlsregungen“ prüft.⁸⁰³ Auch Luigi kann sich vom sexuellen Interesse nicht frei machen, selbst wenn er es verleugnet, um sich u.a. nicht von derartigen Bedürfnissen abhängig zu machen. Seine Bedenken, im Off zu hören, lassen hinsichtlich des ausbleibenden körperlichen Begehrens über den Zeitraum zweier Jahre auf seine psychische Disposition schließen.

Im Kontext der Prostitution erscheinen die Frauen ohne Individualität, gesichtslos, wie die Bildausschnitte belegen. Im Schutze des Wagens wähnt Luigi sich als Beobachter. Der Übergang zwischen wirklicher Erkundungsfahrt und imaginärer Suchbewegung ist fließend.⁸⁰⁴ Der Betrachter erhält über Luigi Einblicke, während dieser um graue Häuserzeilen mit geschlossenen Fensterläden seine Bahn zieht. Bis zur Begegnung der Protagonisten bleibt es beim Klischee von Prostitution, der in sozialer und sexueller Hinsicht devianten Frauen.

An einer der Fassaden steht *Silhouette Parisienne*. Auch das ist Paris, was Luigi als *Memo 8, August 24, 1997* eingeleitet und durch das monotone Zupfen eines Kontrabasses begleitet wird. Der Gleichklang der Musik während Luigis schneller Fahrt spiegelt Trostlosigkeit wider, ein Kontrast zur inszenierten Sexualität zwischen France und dem Dienstherrn in Zeitlupe. Das Durchqueren dieser Gegend bildet quasi ein Bindeglied in Luigis Ermittlungen. Seine erregte Stimme hat Mühe, die teilweise bereits in skizzierter Form archivierten Ermittlungsergebnisse auszusprechen. Er kann sich nicht vom „Tatbestand“ distanzieren, nicht Intimität von Emotion trennen. Seine Äußerungen geben Abwertung und Aggression wieder, welche später im einmaligen Vollzug der Prostitution ihre Eskalation finden werden.

Er beginnt seine Bestandsaufnahme mit Frances Namen, mit dem er seine Person später gleichsetzt, um auf diesem Wege die Suche abzuschließen bzw. seine Identität einzukreisen. In ihrer jeweiligen Projektion von Weiblichkeit und Männlichkeit erkennen sie sich und den/die andere/n letztlich als von einer gesellschaftlichen Rolle abgelöstes Individuum mit eigenen Bedürfnissen wieder. Von diesem Ausgangspunkt müssen sie vorherige Verhaltens- und Vorstellungsmuster sowie ihr Selbstbild als Lebenspartner/in, Geliebte/r und Freund/in überdenken. Diese Auseinandersetzung bewirkt neben Nähe Verletzlichkeit. Widersprüchliche Standpunkte, welche sie bis dato eingenommen haben, treten an die Oberfläche. Ohne vorgegebene Verhandlungsmuster geben sie sich in ihrer Begegnung preis. Im Vorfeld vermischen sich Imagination und Realität untrennbar, wie durch die wechselnden Bilder signalisiert wird. Luigis Phantasie überlagert alles, wird zum Motor der Suche. Vergleichsmöglichkeiten braucht Luigi für sein (Welt-)Verständnis, um eine erkennbare und somit vorhersehbare Struktur zu erhalten. Diese erfüllt u.a. gegenüber Frauen eine schützende emotionale Funktion, sowohl hinsichtlich bereits erlittener als noch ausstehender

⁸⁰³ Siehe Sequenz 9; 14; 31; 33; 36; 42 und 61.

Enttäuschungen.⁸⁰⁵ So wahrt er einen vermeintlich neutralen Standpunkt bei seinem mentalen Ausflug neben realer Fortbewegung. Später erkennt Luigi, inwieweit der eigene Blick durch ein Wert- bzw. Vorurteil geblendet werden kann. Auch in ihm ist der „kleine Unterschied“ präsent bzw. angelegt, welcher besagt, dass ein für die Liebe zahlender Mann sozusagen ein „Kavaliersdelikt“ begeht und toleriert wird, während eine Frau, die sich dafür bezahlen läßt, mit Verachtung bestraft wird. Der Spalt⁸⁰⁶ zwischen eigenem Begehren einerseits und Schuldgefühl andererseits bleibt lange Zeit verborgen, bis er sich in sein Bewusstsein drängt. Das Ausmaß des zurückgelegten Schrittes der Protagonisten wird beim Übergang zu den Videosequenzen am Ende von A VENDRE deutlich. An ihrer individuellen Endstation, ihrem persönlichen Haltepunkt angelangt und nahezu isoliert, können beide nicht mehr ausweichen.

4.1.3.3. Das Bild der Protagonistin: (Selbst-)Spiegelungen

Beinahe ausschließlich wird der auf France geworfene Blick durch Luigis Innenleben gefiltert, dessen Katalysator im Hinblick auf das Ingangsetzen und Beschleunigen des Prozesses sie wiederum ist. Schon zu Beginn von A VENDRE wird ersichtlich, dass lediglich Teilbilder/Bildteile⁸⁰⁷ vom Körper bzw. Wesen des anderen erfasst werden können. Der männliche Blick - nach Mulvey⁸⁰⁸ - trifft hier nur bedingt zu. Trotz Beobachterrolle in Anlehnung an den *Film Noir* übt der selbst ernannte Detektiv Luigi nicht den klassischen männlichen Blick aus. Auch wenn der Protagonist über den Blick ein Stück weit sich und die Protagonistin auf seine gleichsam lustvolle Weise zusammenführt, bleibt ein „Anschauungsrest“, welcher sich seiner letzten Bestimmung entzieht. Obwohl Luigi quasi „unentdeckt“ im Leben der Gesuchten ermittelt und sich diese ihm nicht zu entziehen vermag, scheitert seine Macht am Verstehen. Dieses lässt vor den Augen des Betrachters ein anderes, nicht allein auf seine Manipulation ausgerichtetes Bild entstehen. Zur gesellschaftlichen und individuellen Komplexität des Figurenverhältnisses merkt die Regisseurin folgendes an:

„Mehr als die Befindlichkeit der Frau auf eine abstrakte Art interessiert mich ihre Befindlichkeit im Verhältnis zum Manne, mich interessieren die Geschlechterrollen, inwiefern sich das zeitgenössische Verhältnis Mann/Frau gegenüber dem klassischen Klischee verändert hat. Ich glaube, daß die Menschen durch ihre soziale Herkunft bestimmt sind, dass sie Produkte ihrer Begegnungen, ihrer Epoche, ihrer Familie sind.“⁸⁰⁹

⁸⁰⁴ Vgl. Luigis Stadionaufenthalte (Sequenz 68 und 97).

⁸⁰⁵ So sind z.B. seine Monologe oder nummerierten Kommentare Erschließungs- und Bewältigungsstrategien (vgl. Sequenz 11; 18; 21; 24; 44; 57; 65; 95 und 97). Die Verknüpfung des zu unterschiedlichen Zeitpunkten Erlebten (Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft) findet u.a. in verschlüsselter Form in LOVE ME statt.

⁸⁰⁶ Siehe die Protagonistin Gabrielle in LOVE ME.

⁸⁰⁷ Das Denken in Bildern spiegelt sich auch in Frances Portrait wieder (vgl. Sequenz 111).

⁸⁰⁸ Vgl. Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Sander, Helke (Hg.): Die Frau in der Bildenden Kunst, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1980, S. 30 – 46. Dieser Ansatz ist aufgrund seiner einseitigen geschlechtlichen Zuweisungsmuster und hieraus resultierender mangelnden Übertragbarkeit relativiert worden.

⁸⁰⁹ Zitiert nach Feldvoß‘ Gespräch mit der Regisseurin, in epd Film, 7/99, S. 42/43.

Somit besitzen die Protagonisten weder die Kontrolle über das Geschehen noch über ihre Wirkung beim Gegenüber, wie dies z.B. dem Voyeur und Fetisch bei Mulvey zugestanden wird. Gerade aufgrund ihres Wunsches zu Objektivieren bleiben Massons Figuren in ihrer subjektiv ausgerichteten Erfahrungswelt, so dass der Rahmen für ihr an der Realität orientiertes Sichtfeld eng gefasst erscheint gegenüber der Projektionsfläche, welche gleichermaßen an Spielraum gewinnt. Dies wird in erster Linie über die Perspektive deutlich, ist aber ebenso auf anderen Ebenen erkennbar.

Bei Masson erscheinen sowohl France als auch Luigi als Objekte des Begehrens, welche sich wiederum anderer bemächtigen möchten, sei es durch den Blick oder die Sprache.⁸¹⁰ Beide beanspruchen in der Rolle der emotional oder sexuell Abweisenden Macht. Sie maskieren ihre verletzte Seite, indem sie oberflächlich auf niemanden angewiesen sind. Der Protagonist gibt sich dennoch wie die Protagonistin Blöße, mehr auf psychischer Ebene als auf physischer, während Frances Körper z.B. exponiert wird. Mit Blick auf ihre Nacktheit stellt sich u.a. Beklemmung ein.⁸¹¹ Unter ähnlichen Vorzeichen wird sich France am Ende von A VENDRE wiederfinden.⁸¹² Dort wird ihre Gestalt weitgehend vor dem Hintergrund der Großstadt zurückgenommen, eine andere Inszenierung von (Körper-) Landschaft.⁸¹³



Abb. 38: A VENDRE; S 59/E 179



Abb. 39: A VENDRE; S 18/E 76

Der Betrachter nimmt über die Inszenierung am Wechselspiel mit (Ein-)Blicken teil, während sich der Protagonist auf eine völlige Identifikation mit der Gesuchten und auf einen Rollenwechsel einlässt. Dieser kann Luigis männliches Selbstbild stärken. Er verzichtet letztlich auf bisherige geschlechtliche klischeehafte Zuordnungen, ohne zwangsläufig eine

⁸¹⁰ So ist z.B. Frances durchdringender Blick gegenüber dem Geschehen und ihren Kontraktpartnern zu verstehen. Luigi betrachtet zwar genau seine Kontaktpersonen sowie Vergangenes. Er versucht jedoch durch Sprache Einfluss auszuüben bzw. abschließend für sich die Situation unter Kontrolle zu bringen.

⁸¹¹ Vgl. Sequenz 59: France vor dem Bett hingestreckt im „Dialog“ mit einem Huhn.

⁸¹² Vgl. Kapitel 4.3.

⁸¹³ Vgl. Sequenz 19: France entkleidet sich in einem intimen Augenblick vor ihrem Freund auf dem Feld.

Schwächung und Verletzlichkeit seiner (Geschlechter-)Position herbeizuführen. Dadurch gelingt es ihm wie nachfolgend France eine Bedrohung aus der Welt zu schaffen, in der sich beide nunmehr in erster Linie als Individuen, nicht als Mann und/oder Frau in vermeintlicher Unterschiedlichkeit und Feindlichkeit erkennen können. Trotz geographischer Distanz kommt es zur persönlichen Annäherung, indem beide ihre erfahrene Hilflosigkeit ablegen und sich gegenseitig ohne Vorbehalt eine persönliche Angriffs- und Austauschfläche bieten.

Vor diesem Hintergrund und dieser Erkenntnis ist in der Eingangssequenz von A VENDRE als letztes Bild ein Ausschnitt eines (Frances) liegenden weiblichen Körpers zu erkennen: Ein Wegweiser und Auftakt für den/die anschließenden „Suchinhalt/e“.⁸¹⁴ Das Dargestellte ähnelnd mehr einer zu erkundeten Landschaft als einem konkreten Individuum.⁸¹⁵ Beide/s sind/ist zu diesem Zeitpunkt in A VENDRE noch unbekannt bzw. ungenannt.⁸¹⁶ Im Folgenden wird mehr über das Frauenbild und die Ansichten des Protagonisten in Erfahrung gebracht als über die Protagonistin, deren Wegstrecke unweigerlich zu seiner Vergangenheit in Verbindung gesetzt werden muss⁸¹⁷: *Ich wollte das Portrait einer Frau durch den Blick eines Mannes und das Portrait eines Mannes, der auf der Suche nach einer Frau sich selbst findet. In das Gehirn eines Mannes dringen und eine Frau sehen, wie er sie sieht.*⁸¹⁸

Die Figuren bedingen sich in ihrer Konstellation, lassen sich nicht getrennt betrachten (s.o. LOVE ME). So erscheint die Aussage, beide würden männliche und weibliche Anteile oder Positionen in sich beherbergen, zutreffend.⁸¹⁹ Dimensionen von Weiblichkeit und Männlichkeit werden ihrer Festlegung weitgehend enthoben. Die Öffnung der Geschlechtergrenzen⁸²⁰, welche ihre Gültigkeit innerhalb des Konzeptes nicht einbüßen, lässt individuelle Variationen zu, während geschlechtliche Zuweisungen an Bedeutung verlieren. So kann sich der Protagonist (*Je suis France Robert*) identifizieren.⁸²¹

⁸¹⁴ Damit sind u.a. individuelle Ziele, Sehnsüchte, Hoffnungen, Zweifel und Ängste gemeint, welche die Protagonisten an ihre jeweiligen psychischen Grenzen stoßen lässt.

⁸¹⁵ Vgl. die Inszenierung von Frances Körper in Sequenz 18 und 59.

⁸¹⁶ France gibt sich erst in den folgenden Sequenzen als Gesuchte zu erkennen: Angefangen bei Luigis Nachfrage bei Mireille (Sequenz 3), formal gefolgt von der abgesagten Hochzeit und Flucht der Protagonistin. An diese Ereigniskette schließt Luigis Freundschaftsdienst an (Sequenz 4 – 6).

⁸¹⁷ So holt ihn seine Vergangenheit in Paris ein. Trotz Schmerz, Wut und Neid sucht er das Haus seiner Ehemaligen auf, um deren „neues“ Leben mit einem anderen zu erkunden (Sequenz 44; 56; 62 sowie 63).

⁸¹⁸ Zitiert aus dem Presseheft „Zu verkaufen. Ein Film von Laetitia Masson“, Arthaus Filmverleih, S. 8.

⁸¹⁹ Vgl. Feldvoß, Marli: Ausverkauf des Körpers, aber nicht der Gefühle, in: Neue Züricher Zeitung, 8.01.1999, über: www.nzz.ch/online/01_nzz_aktuell.../film1999/film9901/fi90108a_vendre. (09.08.1999).

⁸²⁰ Agnes Dietzen erfasst die Begriffsdefinition in ihrer Mehrdimensionalität, indem sie z.B. über *komplexe physikalisch/räumliche, soziale, ideologische und psychologische Zusammenhänge, aufgrund derer Unterschiede und Gemeinsamkeiten sowohl zwischen Männern und Frauen, als auch die zwischen Frauen, und die zwischen Männern aufgebaut, erneuert oder verändert werden*, spricht. (Dietzen: Soziales Geschlecht: soziale, kulturelle und symbolische Dimensionen des Gender-Konzeptes, Opladen, 1993, S. 35.)

⁸²¹ Siehe Sequenz 97/98. Er gibt sich u.a. an Frances vorigen Platz nach ihrem Entschluss sich zu prostituieren.



Abb. 40/41: A VENDRE; S 98/E 350

Gesellschaftliche Zwänge nehmen je nach Geschlecht unterschiedliche Ausprägungen an, fordern ihren Tribut hinsichtlich der Nicht-/Anpassung, indem z.B. äußere Strukturen verinnerlicht werden: *Themen und Konflikte zwischen Männern und Frauen sind nicht nur das, was sie zu sein scheinen: [...] In ihnen zerbricht auch eine gesellschaftliche Struktur im Privaten.*⁸²² Einem solchen Kanon, einher gehend mit eingeschränkter Wahrnehmung, sind die Protagonisten auf verschiedene Weise ausgeliefert, wenn Handlungen gesellschaftliche Bedeutung erhalten, wie u.a. aus der Wertung von Käuflichkeit, sexuellem (Des-)Interesse hervorgeht. Masson präsentiert einen Rollentausch, welcher über einen imaginären physisch-psychischen Positionswechsel, hier hauptsächlich vom Protagonisten ausgehend, stattfindet. Luigi holt quasi eine bestimmte Reflexion auf, die France bereits auf ihre Weise auf sich genommen hat: ein Programm gegen einseitig ausgerichtete Beziehungsarbeit. So räumt er France gegenüber einen anderen Freiraum ein. Dieser steht im Gegensatz zum Kriterienkatalog, anhand dessen er seine Person als männliches Mitglied der Gesellschaft moralisch misst und menschlich zuordnet. Indirekt oder vielmehr direkt setzt sich France gegen die Überformungs- und Auslieferungsabsicht von Seiten Luigis, explizit auch demjenigen gegenüber ihres für ihn begehrenswerten Körpers, zur Wehr. Indem sie diesem Bild entgegenwirkt, selbst wenn sie sich sexuell zur Verfügung stellt und zeitweilig von Männern „besitzen“ lässt, verlässt sie den ihr zugesprochenen gesellschaftlichen Rahmen. Durch ihren wechselnden Standort, die Veränderung ihrer Erscheinung sowie Identität, entzieht sie sich dem kategorisierenden Blick.

Der Protagonist muss somit ein neues Bild von sich und der Gesuchten zu entwickeln, ansonsten könnte er sich nicht weiter vorantasten, das überkommene Bild wäre zwischen

⁸²² Beck, S. 174. Vgl. Becker-Schmidt: Relativität zwischen den Geschlechtern, S. 7 und S. 9 – 11 sowie Dietzen, S. 30/31. Dieser Zusammenhang bzw. diese Bedingtheit wird hier als *Normativität* zusammengefasst.

ihnen.⁸²³ Der beobachtende Mann, dessen Auftrag es ist, die Entflozene in die Schranken zurückzuweisen, ist gezwungen, sowohl den eigenen gesellschaftlichen als auch geschlechtlichen Standpunkt zu differenzieren. Diesem wird im folgenden Zitat in bezug auf den Film der 90er Jahre Rechnung getragen:

„Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit werden heute sozial und kulturell bestimmt, doch ausgerechnet mit den Möglichkeiten der künstlichen Befruchtung und Fortpflanzung, mit dem „Aufweichen“ biologischer Faktoren, geraten die kollektiven Vorstellungen der Geschlechtergrenzen in Bewegung. »Es erübrigt sich die scharfe Unterscheidung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Körper und eine davon abgeleitete Geschlechterordnung«, vermutet die Berliner Medienwissenschaftlerin Christina von Braun. Mit dem Satz »Ich bin nicht Mann oder Frau, sondern beides zugleich« drückt sie eine medial vermittelte Mentalitätsveränderung aus, ein modernes Bedürfnis, dem das Kino ein »Selbstbild mit fließenden Geschlechtergrenzen« eröffnet. Im Kino identifiziert sich der Zuschauer »sowohl mit dem betrachtenden Blick der Kamera als auch mit den Objekten des Blicks, den auf der Leinwand agierenden Darstellern, die aber nicht als Objekte, sondern als Subjekte wahrgenommen werden«. Das heißt, im Kino gibt es immer die »Möglichkeit einer doppelten Identifizierung, die es dem oder der Einzelnen erlaubt, sich als ‚männlich-sehend‘ und als ‚weiblich-betrachtet‘ zu erfahren.«⁸²⁴

Diese Verquickung, welche auf verschiedenen Ebenen in den Filmen der letzten Dekade zu erkennen ist, findet sich u.a. in der Eingangssequenz von *A VENDRE* wieder. Bei der Inszenierung Massons handelt es sich um eine Vorwegnahme, welche erst vom Betrachter zu einem späteren Zeitpunkt symbolisch erfasst werden kann. Der Körper wird als Fragment zum Austragungsort, im Rahmen der Prostitution zum Politikum.⁸²⁵ Weiblicher wie männlicher Protagonist vereinen maskuline und feminine Eigenschaften, eine gesellschaftlich- kulturelle Zuordnung, in ihrer Person. Der Umgang mit den Übergängen innerhalb derselben prägt das eigene Handlungsspektrum und das Verhältnis zum/zur anderen. Dieses Konzept in Bezug auf Figuren und Verhältnisse finden sich in *EN AVOIR (OU PAS)* und *LOVE ME* wieder.

In *A VENDRE* sieht sich der Protagonist bis zur angeführten Bewusstseinsweiterung veranlasst, die Bestätigung eines bestimmten, längst gefassten negativen Frauenbildes zu suchen. Er „arbeitet“ im Grunde an einer Fiktion von Überlegenheit, die ihn emotional stützt, solange er sich auf der „sicheren Seite“ wähnt. Die Aufgabe seines Welt-, Menschen- sowie Frauenbildes wird anfänglich nicht ernsthaft in Erwägung gezogen, er müsste dafür seinerseits Fehler und Schwächen zugeben sowie seine Selbsteinschätzung grundlegend ändern.

⁸²³ Vgl. zur Rolle des Selbst-/Spiegelbildes für die Selbstwahrnehmung und –erkenntnis Lacan, S. 64.

⁸²⁴ Fler, Cornelia: Mit fremden Augen sehen. Verstellte eigene und fremde Blicke: „wo/man“, ein Symposium zum Thema „Kino und Identität“ (17.-22.1.2002), in: film-dienst 05/02, Jhrg. 55, S. 40 – 42. Die Anführungszeichen innerhalb des Zitates, es handelt sich hierbei um die Verwendung adäquater Aussagen der Berliner Medienwissenschaftlerin Christina von Braun, stellen wiederum einen Bezug zwischen den einzelnen Redebeiträgen des Symposiums im besonderen und dem Geschlechterdiskurs im Allgemeinen her.

⁸²⁵ Vgl. Felix, Jürgen (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper (Filmstudien Bd. 3), St. Augustin, 1998. So äußert sich Felix: *Die Vermutung war, dass sich das postmoderne Spiel mit Zeichen und Zuschauer erschöpft hatte, ein Referenzsubjekt neu verortet wurde: dass sich der Körper wiederum als*

Selbstschutz ist u.a. ein Motiv seiner „Suche“, welche sich auf die eigene Person und das Bekannte konzentriert. Um nicht zu (ver-)zweifeln, geht er von seinem Standpunkt und seinen Bedürfnissen aus, um sich letztlich in ein neu gewonnenes Bild einer anderen Frau zu verlieren. Er muss sich in erster Instanz neu positionieren. Eine differenzierte Wahrnehmung, hier u.a. mittels des Sachverhaltes der Prostitution veranschaulicht, erscheint notwendig.

Statt seines Ausgangsbildes, welches weibliche Motive und Verhaltensweisen zu entlarven gedenkt, erhält Luigi schließlich, nachdem er bereit ist seine Einstellungen zu modifizieren, ein anderes Bild. Bis zur Videosequenz des Films lässt sich France stets nur über den Blick des Protagonisten wahrnehmen. Die Protagonistin bietet inzwischen ein Gegenbild an.⁸²⁶ Mit ihrem Portrait identifiziert sich France, es ist Teil von ihr. Dieser soll Luigi in einem symbolischen Akt in naher Zukunft übergeben werden, nachdem France ein letztes Mal in den New Yorker Straßen gezeigt wird. Das Portrait, keine Auftragsarbeit, orientiert sich an ihrer derzeitigen Bedürfnislage, für welche sich die Umgebung offenbar als ungeeignet erwiesen hat. Aufgrund des persönlichen, unter der Leinwandoberfläche „versteckten“ Wertes will sie es behalten bzw. Luigi überreichen. France, sonst allen und allem davonlaufend, hält nicht mehr mit ihrer Umgebung Schritt. In New York, wo unzählige individuelle Lebensentwürfe in einer Art soziologischem Sammelbecken zusammenfallen, kommt die Protagonistin schließlich in jeglicher Form zum Stillstand. Der neuartige Begegnungs- und Realisierungsraum entpuppt sich als Illusion (vgl. Kapitel 4.3.).

Die Passage in New York, nicht durch Luigis Blick „verstellt“, wirkt durch unscharfe, verwackelte Bilder, die sich dem Dokumentarischen⁸²⁷ annähern, „entrückt“. Diese suggerieren in ihrem authentischen Charakter Alltagshärte. Auf beiden Seiten dieser „Homevideos“⁸²⁸ herrscht Monotonie, innere Leere, u.a. durch unerfüllte Erwartungen hervorgerufen. Vom Glück speziell und vom Leben allgemein sind beide fern. Sie befinden sich in einer Erprobungsphase⁸²⁹, gehen in A VENDRE als geläuterte Subjekte hervor, welche wesentliche Ziele erreicht haben, mehr durch Einwirkung als durch Einsicht herbeigeführt.

seismographisches Instrument und möglicher Ort authentischer Erfahrung erweist – ein geschundener, gequälter, bis zur Selbstaflösung destrukturierter Körper. (ebd. S. 9).

⁸²⁶ Vgl. Sequenz 111.

⁸²⁷ Siehe Sequenz 104 ff.

⁸²⁸ Dies bezieht sich auf die Technik und das Dargestellte, welches Alltagsepisoden der Protagonisten zeigt.

⁸²⁹ Vgl. Kapitel 4.3.



Abb. 42: A VENDRE; S 111/E 393

Frances Portrait zeigt eine romantische Protagonistin voller Verletzlichkeit, welche scheinbar ihr vorheriges Leben abgestreift und zur persönlichen Unschuld (zurück) gefunden hat. Luigi, dem sie das Bild überreichen will, erscheint wieder offen für neue Eindrücke, explizit gegenüber Frauen. Ob dies ein grundsätzliches Umdenken bedeutet, bleibt bei Masson dahingestellt. In Anbetracht des Portraits handelt es sich eher um bekannte Bahnen. Noch immer ist es ein Bild, diesmal auf die Leinwand gebannt, keineswegs eine reale Person, die das vorgegebene Format mit ihrer Lebendigkeit sprengen müsste. Es fixiert die Persönlichkeit zweidimensional, enthält keine Brüche. So handelt es sich trotz Farbe um ein Schwarzweiß, welches nur ein Entweder-Oder in Bezug auf das Dargestellte zulässt.

4.1.4. LOVE ME: Gabrielle Rose - Rosa Gefühls- und Traumwelten

Phantasie kann beflügeln⁸³⁰ und damit ungeahnte Freiheit verleihen. Dies demonstriert LOVE ME. Im Intro posiert die Protagonistin vor der Kamera. Der Betrachter erhält wesentlich später Auskunft über die Dimension des Dargestellten, um wen oder was es sich handelt. In der Eingangssequenz bleibt indes unklar, in welche Rolle sich Gabrielle begeben hat, ob es sich um eine Ausnahme handelt oder ob diesbezüglich mehr zu erwarten ist. Die zuvor eingeblendete bonbonfarbene Schnörkelschrift auf schwarzem Grund deutet bereits auf eine traumhaft-kitschige (Film-)Welt hin. Der erste Eindruck soll nicht täuschen, weist u.a. darauf hin, dass Realitätsansprüche nicht erfüllt werden können. Die eine Welt fügt sich nicht ohne weiteres in die andere, gegenläufige. Es folgen durch Auf- und Abblenden getrennte Episoden. Das anfängliche Schwarzbild wird durch eine Überbelichtung abgelöst.

⁸³⁰ Diese Vorstellung wird in Gabrielles Geste des Fliegens zum Ausdruck gebracht (Sequenz 53 und 75).

Anschließend fällt der Blick auf ein abgelegenes Wohnmobil am Strand. Nichts Vergleichbares ist zu entdecken, kein Fahrzeug, welches dies irgendwann hierher gekarrt haben muss. Als nächstes steigt Gabrielle aus dem Gefährt an der nicht näher spezifizierten Felsenküste, die den Blick wegen ihrer Steilwand ins Inland verstellt und von deren Höhen die einsame Bleibe winzig anmutet.⁸³¹ Letzte Vorbereitungen finden statt. Dann bringt sich Gabrielle in Position für den mit dem Presley-Song *Heartbreak-Hotel* einsetzenden Tanz. Primäre Geräusche treten in den Hintergrund. Nach der Musik wird wieder Meeresrauschen ertönen, als hätte es nie eine „Unterbrechung“ gegeben.

Von der Totalen aus wird während dieser Darbietung ein Zoom auf die Protagonistin geführt. Kamera und –objekt korrespondieren. Gabrielles Bewegungen richten sich an einen oder beliebig viele Betrachter.⁸³² Es handelt sich scheinbar eher um ein männliches Publikum, nimmt man den Sexappell der Gesten und Bekleidung als Gradmesser. Gabrielles blendet alle Widrigkeiten aus. Ihr Gesicht bleibt als letzter Eindruck in Detailgröße auf der Bildebene zurück. Es spiegelt in Verbindung zum unvollendeten Make-up sowohl Härte als auch Verletzlichkeit wider. Diese Tanzeinlage mit Lockenwicklern und rosafarbenen Schürzenkleid bildet die Einleitung zu LOVE ME. Kleidung und Make-up heben sich von der menschenleeren Umgebung sowie vom Tageslicht ab, ein Zeichen dafür, dass die Protagonistin relativ immun gegen Außenreize ist.

Gabrielles Dasein ist auf das Innere des Wohnmobils ausgerichtet. Wie ihr Innenleben ist diese Welt durch Kontraste bestimmt, in welcher sich Elemente der Popkultur mit philosophischen Redebeiträgen⁸³³ quasi auf winziger Plattform abwechseln. Gabrielle tritt selten vor die Tür⁸³⁴ wie z.B. in der Eingangssequenz, in welcher weder das „Bühnenbild“ noch die Requisiten harmonieren. Ein Star würde sich u.a. im perfekten Zustand präsentieren, um z.B. Vorbereitung und Hilfsmittel in Vergessenheit geraten zu lassen.

⁸³¹ Siehe Sequenz 24.

⁸³² So knüpft die kokette Zählgeste zum „Publikum“ an den Starauftritt von Marilyn Monroe zum Song *Diamonds Are The Girls Best Friends*, eine Tanz- und Gesangseinlage aus Hawks *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (USA/1953), an. Dort wird die Monroe in rosaroter Robe von den umstehenden Herren im Wrack hofiert und z.T. auf Händen getragen. Vgl. hierzu die Inszenierung des Videoclips zum Madonna Song *Material Girl* (1984/85). Siehe z.B. zum Starimage bzw. Imagewechsel unter: www.mdr.de/boulevard/portraits.

⁸³³ Diese Sequenzen geben nicht Aufschluss, ob es sich um einen Einzelbeitrag oder eine Serie handelt.

4.1.4.1. In der schwankenden Welt des Wankelmuts - (k)ein Kinderspiel

Die Farbwahl⁸³⁵ verweist sowohl auf die Infantilität als auch auf die Plakativität des Traumes der Protagonistin, welcher seit geraumer Zeit weder seine Farbgebung noch seine Ausrichtung geändert hat, sondern sich am Gleichmaß eines Starbildes orientiert. Dies ist wesentlich für die Beständigkeit des Traumes, welcher die Realität scheut und im Schutzbereich der Phantasie bleibt. erfährt Gabrielle erfährt von Lennox, dass sich das auf Harmonie und Gleichmaß ausgerichtete Starbild kaum erfüllen lässt. Zwar demontiert er das Bild, er widerspricht sich jedoch.⁸³⁶ Während sie noch nach ihrem Spiegelbild sucht, hat sich Lennox bereits durch den Spiegel auf die andere Seite der Wahrnehmung und Abbilder begeben. Desillusion folgt, wenn sich Träume als Blendwerk zu erkennen geben.⁸³⁷ So verhält es sich z.B. mit der Musik⁸³⁸, auf welche Gabrielle ihre Gefühlswelt projiziert. Sie nimmt vorhandene, nicht näher spezifizierte Lebensmodelle als Orientierungspunkte für sich in Anspruch.⁸³⁹ Hierzu zählt u.a. dasjenige ihrer unbekanntem Mutter oder dasjenige eines Starmythos, wie ihn z.B. Marilyn Monroe verkörpert, und spiegelt sich neben ihrer Vorliebe für das Idol Lennox, das Bühnendasein und Singen in ihrem Outfit wider (siehe unten). Bis zu einem gewissen Punkt erweisen sich diese als deckungsgleich. Es müssen aber bereits andere, neuere Fassungen herangezogen werden, welche mehr ihrem Befinden entsprechen, z.B. John Cale's Versionen.



Abb. 43: LOVE ME; S 1/E 2



Abb. 44: LOVE ME; S 1/E 3

⁸³⁴ Selten wird die Protagonistin im Freien gezeigt. Zumeist befindet sie sich im Wohnmobil oder an einem Standort, welcher nur auf Traumschwingen erreicht werden kann (Sequenzen 53 und 75).

⁸³⁵ Die Protagonistin setzt vorzugsweise auf Rosa bei der Gestaltung ihrer Kleidung und Umgebung. Diese für weibliche Baby- und Kinderbekleidung typische Farbe entspricht auch ihren Verhaltensweisen als Erwachsene.

⁸³⁶ Vgl. Sequenz 60 und 76.

⁸³⁷ Vgl. Kapitel 4.2., insbesondere Kapitel 4.2.1.2.

⁸³⁸ Vgl. im Off bzw. On z.B. *Love Me Tender*, *Can't Help Falling In Love* und *Teddy-Bear*. Gabrielle begibt sich in der Blues-Stadt Memphis auf die Spuren von Elvis Presley (z.B. zur Kultstätte „Graceland“). Stellvertretend agiert in LOVE ME der zeitgenössische Interpret Johnny Hallyday als Idol.

⁸³⁹ Siehe Kapitel 4.2.4.1.

Gabrielle wendet sich an ein imaginäres Publikum, wie ein kurzer Blick über ihre Schulter, während ihrer tiefen Verbeugung in der Bewegung nach unten aus dem Bild, zeigt. Es handelt sich um eine aufschlussreiche Naheinstellung, einen Moment des Innehaltens. Dieser wird von zwei Einstellungen gerahmt, in denen der „Blick vom Bühnenrand“⁸⁴⁰ gezeigt wird. Vor Gabrielle befindet sich demnach ausschließlich eine „Naturkulisse“ bestehend aus Kiesstrand, Meer und Horizont, wie der Panoramablick verdeutlicht. Der Wind nimmt nun wieder hörbar das freie Spiel der Elemente auf, zwischen denen Gabrielle soeben ihr Schauspiel beendet hat. Vor diesem Hintergrund wirkt die Protagonistin plötzlich erschreckend klein, wie die starke Aufsicht signalisiert. Für den Betrachter ist diese Erkenntnis ein entscheidender Einschnitt bzw. Übergang. Das, was im Allgemeinen unter dem Begriff „Auftritt“ verstanden wird, erhält eine andere Note. Weder ein Publikum noch ein adäquates Umfeld sind gegeben.⁸⁴¹ Das Bild wird vor den Augen des Betrachters visuell und akustisch verzerrt. So scheint z.B. ein Publikumsbezug fälschlicherweise auf der Bildebene vorhanden zu sein, wie die Körpersprache der Protagonistin glauben macht. Andererseits lässt die Musik sowie das Verhältnis zwischen Ton- und Bildebene mitsamt seinen Stilbrüchen den Anlass der Inszenierung ins Wanken geraten. Wir sind auf die Protagonistin angewiesen, welche den Blick auf die andere Seite der Kulissen hin und wieder freigibt. Es handelt sich um ein Versteckspiel.⁸⁴² Diese die „Verhältnisse offenbarende“ Kameraeinstellung könnte als Moment der Schwäche interpretiert werden.⁸⁴³ Beim Abgang hat der „Star“ wieder alles unter Kontrolle⁸⁴⁴, während der Kiesschotter unter Gabrielles Schritten als natürlicher Widerstand knirscht. Die eingenommene Rolle übt weiterhin ihre Wirkung auf die Protagonistin aus.⁸⁴⁵ Gabrielles Körpersprache lässt sich als energisch bzw. aggressiv bezeichnen, während HEARTBREAK-HOTEL lautstark ertönt. Der Hauptimpuls geht bei Gabrielle im Gegensatz zu Presley's Darbietung (Hüftschwung und wippende Schuhsohlen) vom Oberkörper aus. Erinnerungen an Bewegungsabläufe aus dem Kampf- und Schwimmsport sowie der Aerobic-Welle der 80er Jahre werden wach. Fest blickt sie ins Auge der Kamera, zeigt symbolisch Formen des (Selbst-)Tötens, welche ihren latenten Sexappell negieren.

⁸⁴⁰ Gabrielle braucht eine klare Trennlinie zwischen Starauftritt/-dasein und Publikum.

⁸⁴¹ Siehe unten zur Komponente des Spiels in LOVE ME.

⁸⁴² Wie sich herausstellt, wird dieses auf anderer Ebene ausgetragen bzw. von der Protagonistin geführt.

⁸⁴³ Der Gedanke nicht Herr im Haus zu sein, ist u.a. eine Metapher für die psychische Disposition und Unkenntnis des eigenen Seelenlebens. Vgl. Bronfen, Elizabeth: Nicht Herr im eigenen Haus. Geheimnisse einer Seele. Ein psychoanalytischer Film, in: dies.: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999, S. 39 – 94.

⁸⁴⁴ Hieran schließt Gabrielles bedeutungsschwerer, labiler Stand an der Pier an. Dort steht sie sich wie auf einem Podest (vgl. Sequenz 2; 70 und 71), dieselbe Ebene, auf welcher sie zum Erliegen kommen (Sequenz 72).

⁸⁴⁵ Dieses Nachhallen im übertragenden Sinne wird u.a. deutlich, wenn am Ende von Gabrielles „gemeinsamen“ Auftritt mit Lennox dessen Stimme nachklingt, während es auf der Bildebene zur räumlichen Verzerrung der Perspektive kommt: Gabrielles Schwindelgefühl, bevor sie zu Boden geht (vgl. Sequenz 66).

Coolness wechselt sich mit dem Lächeln des Showgirls ab. Gabrielle spielt verschiedene Frauentypen durch, indem sie sich auf unterschiedliche Weise gebärdet, z.B. in einem Moment animiert und im nächsten flüchtend.⁸⁴⁶ Unklar bleibt, welchem Typ sie entsprechen möchte. Ein vergleichbares „Spiel“ ist bei Massons Protagonistin in *A VENDRE* zu beobachten, allerdings eher in Bezug auf zeitgemäße Frauenrollen, wie z.B. die *Femme fatale* in Form der Prostituierten oder den Typ der Sportlerin.

In *LOVE ME* lässt sich Gabrielles Orientierung an einem eher nostalgisch, regressiven Frauenbild sowie glamourös geprägtem weiblichen Starbild erst in den folgenden Sequenzen erkennen. Es handelt sich um den naiv-lasziv „aufgerüsteten“ Sex-Appeal einer Monroe, welche in den 50er Jahren dem *American Dream* entsprechend den Mythos von Weiblichkeit verkörperte. Diesem kann in Anlehnung an ein klassisches weibliches Schönheitsideal das geschlechtliche Gegenbild des reifen Mannes mit Erfolg, Erfahrung und Geld als Pendant zur Seite gestellt werden. Lennox und Gabrielle entsprechen somit einem Klischee, mehr Vater und Tochter als gleichberechtigte Partner. Dieses Bild wird durch die Dritte im Bunde, einem weiteren weiblichen Fan, der sich auch sexuell um den Star bemüht, gefestigt.⁸⁴⁷ Die Position des Stars Lennox gegenüber dem Starlet Gabrielle bleibt in der Schwebe.

Aufgrund zahlreicher Brüche innerhalb Gabrielles Inszenierung im Intro lässt sie sich nicht als Sexobjekt konsumieren und degradieren. Vielmehr scheinen die von ihrer Oberfläche ausgehenden, unterschiedlichen Reize der eindimensionalen Zuordnung, wie z.B. im Kontext des Pin-up-Images (vgl. Monroe), entgegenzuwirken.⁸⁴⁸ Am Ende der Musik führt sie eine Verbeugung aus, „flirtet“ weiter mit der Kamera: ein (ver-)lockendes wie abwehrendes Spiel. Die musikalische Motivation entfällt, nachdem sich als einzige Quelle der Darstellung die auf dem Campingtisch abgestellte Sektflasche erweist. Alkohol ist der Anlass, der Gabrielles Einlage zum Selbstläufer avancieren lässt, von welchem die Protagonistin sich alsbald eine Überdosis einverleibt. Beinahe stirbt sie an dieser Substanz, welche mit der Wucht der Illusion arbeitet und sie dem Boden der Tatsachen entzieht.

Im Türrahmen teilt sie so genannte Kuschhände in Richtung „Publikum“ aus, um anschließend im Wageninnern, in dieser Inszenierung als Garderobe fungierend, zu verschwinden. Anstelle des Vorhanges fällt die Tür ins Schloss. Der Ort, an dem sie sich zurückzieht, gleicht ihrem

⁸⁴⁶ Vgl. Frances in *A VENDRE*, welche gleichsam diese scheinbar widersprüchlichen Eigenschaften in ihrem Wesen vereint, indem sie gleichermaßen die Prostituierte und Flüchtige verkörpert.

⁸⁴⁷ Vgl. Kapitel 4.2.

⁸⁴⁸ Ähnlich verhält es sich z.B. bei Massons Protagonistin in Bezug auf die gewählte Vergleichsfigur Monroe, betrachtet man die Gegensätzlichkeit zwischen (Schau-)Spiel und (biographischer) Realität, die Überlagerung von fiktiven und realen Strukturen. Diese gehen mit psychisch-physischer Destruktion und Ausweglosigkeit einher, wenn es zur Entfremdung zur Persönlichkeit, d.h. zur Auflösung der Identität, Selbstgewissheit bzw. des Selbstbewusstseins kommt. Dies passiert u.a. durch das Leben in Rollen, welches zum Selbstverlust führen kann.

persönlichen und abgeschiedenen „Heartbreak-Hotel“: ein Exil für Traumreste/Restträume. Hier kann sie sein, wie sie ist bzw. sich fühlt in ihrer Verletzlichkeit und Weltfremdheit. Sie kann das verkörpern, was sie für sich glauben machen will.⁸⁴⁹

Wie in einem Kinderspiel kann die ersehnte Rolle eingenommen werden. Die Protagonistin versucht etwas anderes zu sein, als sie normalerweise ist, so dass diese Präsentation Züge einer Selbsterprobung erhält. Das Sich-Austesten wird im Allgemeinen eher Teenagern in der Pubertät zugebilligt, in welchem u.a. das Spiel mit der Aufmerksamkeit relevant wird.⁸⁵⁰ Gabrielles Inszenierung als Star ist von Stilbrüchen geprägt, als wüsste sie von der „Durchlässigkeit“ des Starimages, welches sich fern oberflächlicher Betrachtung als brüchig zementierte Konstruktion erweist. Übergänge zwischen Außen/Innen sowie Unten/Oben werden sichtbar. In dieser „Showeinlage“ deutet sich die mangelhafte Anpassung Gabrielles an ihre Umgebung an. Dies ist als Zeichen für die mangelnde Lebensfähigkeit in der Realität zu werten, an deren felsiger Oberfläche und Klippen mit Illusion gefüllte Traumblasen zum Zerschellen gebracht werden, wenn man sich nicht vogelgleich darüber hinweg schwingt.⁸⁵¹

4.1.4.2. Das Leben im „Heartbreak-Hotel“

Die fehlende Übereinstimmung in Gabrielles Erscheinungsbild wird auf die Tonebene übertragen. Sie bewegt lediglich die Lippen zur Musik. Zudem handelt es sich im Intro um gegenläufige Aussagen: *Love Me (Tender)* und *Heartbreak-Hotel*. Dies entspricht u.a. nach Beck den *Idealisierungen des modernen Liebesideals. Die Überhöhung ist das Gegenbild zu den Verlusten, die diese hinterlässt.*⁸⁵² Die eingblendeten Titelletter⁸⁵³ stehen für die Liebesehnsucht, während die Musik im Off⁸⁵⁴ das Verlassensein schildert:

Since my baby left me
I find a new place to dwell
Down at the end of Lonely Street
Heartbreak Hotel

Oh, I'm so lonely, babe
Oh, I'm so lonely
I feel so lonely, lonely
I could die

⁸⁴⁹ Die Macht der Illusion zeigt sich u.a. in ihrer Überraschung und gleichermaßen Entsetzen zum Ausdruck bringenden Nachfrage: *I was never where? "... And I never have meet Lennox?* Carbone, in der realen Welt der Figur des Psychiaters entsprechend, antwortet ihr in der Traumwelt: *No, never* (vgl. Sequenz 71).

⁸⁵⁰ Diese These verhält sich u.a. deckungsgleich zu Gabrielles Kindheit und Jugend im Waisenheim. Unter diesen Umständen kann man davon ausgehen, dass sich niemand explizit für sie zuständig gefühlt hat.

⁸⁵¹ So beschwört sie z.B. formelhaft ihre Träume, während sie sich dem Horizont entgegenstreckt (Sequenz 53).

⁸⁵² Beck, S. 188.

⁸⁵³ Dieser wird erst in der folgenden Einstellung mit dramatischer Musik und gleichartiger Bildaussage (hier: das Stehen am bzw. vor dem Abgrund) in Format sprengenden rosa Buchstaben eingblendet (vgl. Sequenz 2).

⁸⁵⁴ Ginge man davon aus, dass ein vorhandenes Gerät die Musikquelle wäre, könnte vom On gesprochen werden.

Although it's always sad
 You see some room
 For broken hearted lovers to find
 I feel so lonely, babe
 Oh, so lonely, Oh, so lonely, lonely
 You could die

Well, the birthday's cake, flowers
 The desk clerk's dressed in black
 I've been so lonely, lonely, lonely
 I feel so lonely, baby, I feel so lonely
 And feel so lonely, lonely
 I could die

So if your baby leaves you
 And you've got a tale to tell
 Just take a loge down Lonely Street
 To Heartbreak Hotel
 I feel so lonely, baby, I feel so lonely
 You're so lonely, lonely
 You could die

Well, since my baby left me
 I find a new place to dwell
 down at the end of Lonely Street
 Heartbreak Hotel
 I feel so lonely, baby
 I'm so lonely, I feel so lonely, lonely
 I could die⁸⁵⁵

Ein harter Gitarrenanschlag, Schlagzeug, Kontrabass und vor allem ein aggressiver Gesang modulieren den Text, welcher hierüber an Eindringlichkeit gewinnt. Rhythmus und Refrain führt die Protagonistin nach dem Ende der Musik fort. Generell hält Gabrielle an Vergangenem und überkommenen Wünschen fest. In *Heartbreak-Hotel* fließen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fast ununterscheidbar, d.h. in einer Zeitform, zusammen. Die Aussage ändert sich: Anfangs betrifft sie den Singenden, sein Leid äußernd, dann wird der Zuhörer einbezogen. Dieser Wechsel veranschaulicht Aspekte, welche bei Gabrielle sowohl in Bezug auf die Zeiten als auch auf Figuren durcheinander geraten. So kommt es u.a. auf inhaltlicher und formaler Ebene zu unmerklichen Positionswechsel. Der Gesang ist z.B. gleichsam auf die 1. Person Singular wie die 2. Person Singular ausgerichtet. Ähnliche Dimensionen eröffnen sich im Traum, in welchem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein eigenes Konglomerat an Sachverhalten konstruieren, gleiches gilt für die Figurenebene.⁸⁵⁶ Diese Übergänge prägen die Makrostruktur von LOVE ME.

⁸⁵⁵ Hierbei handelt es sich um die Version, welche zu Beginn von LOVE ME eingespielt wird. Diese unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht von der ursprünglichen Fassung des Presley-Textes (vgl. Edition: „We love Elvis“, Vol. 1, RVC/Corporation, Tokio/Japan, Viola International, 1987). So verhält sich z.B. der Wechsel in der Personenwahl- bzw. -anrede anders. Das Geschehen dreht sich nur um die singende Ich-Stimme und die/den einzelne/n angesprochene/n Zuhörer/in. Diese Personen gehen im Text unmittelbar ineinander über, so dass zwischen den eigenen Empfindungen und denen des anderen nicht mehr unterschieden wird.

⁸⁵⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Über Träume und Traumdeutungen, Frankfurt a. M., 1971.

Hinzu kommt, dass einzelne Textpassagen bzw. -zeilen geringfügig für das Intro verändert worden sind. Wiederholungen verstärken die Misere, welche sich des liebenden Subjekts bemächtigt und es im Kreis drehen lässt, wie bei Gabrielle zu erkennen ist. Die Ursache ihres Unglückes lässt sich indes nicht mehr eindeutig zurückverfolgen und entschlüsseln. Dies ist deckungsgleich mit dem unmittelbaren Einstieg von LOVE ME. Die Steigerung ist ein alles überlagernder Taumel, u.a. ein Hinweis auf das psychische Befinden der Protagonistin.

Bei Gabrielle müssten Grundlagen zum Singen vorhanden sein, schenkt man ihrer Aussage Glauben, dass sie als Sängerin gearbeitet hat, wie sie z.B. dem Seemann erzählt.⁸⁵⁷ Der Betrachter erhält davon wenige Proben⁸⁵⁸, wie u.a. das Vorsingen, bei dem sie sich nahezu im Echo ihrer Stimme verliert. Der Aussicht auf ein Engagement steht offenbar ihr Alkoholkonsum entgegen, der sie zum Rückzug aus allen Lebensbereichen nötigt. In dieser Hinsicht scheitert sie nicht am fehlenden Zutrauen wie z.B. Alice in EN AVOIR (OU PAS), die wenig überzeugend gegenüber der Mutter und dem Personalleiter den Wunsch äußert als Sängerin zu arbeiten.⁸⁵⁹



Abb. 45: LOVE ME; S 2/E 5



Abb. 46: LOVE ME, S 72/E 390

In LOVE ME wird ein komplexer Umschwung bzw. Stimmungswechsel, durch Ab- und Aufblende einleitet und adäquat auf musikalischer Ebene begleitet⁸⁶⁰, in der an die Einführung folgenden Sequenz vollzogen. Mittels eines Requiems erhält das Dargestellte trauernde, sakrale Züge. Der in bedrohliche Nähe geratende Abgrund im Sinne von Niedergang verdeutlicht Gabrielles Rückenansicht in raumgreifender Haltung an der Pier, welche unmittelbar mit dem Lebensende in Verbindung gebracht werden kann. Wie suizidal

⁸⁵⁷ Siehe Sequenz 50.

⁸⁵⁸ Siehe Sequenz 55 und 66, in denen *Love Me Tender* als Solo und als Duett gesungen wird.

⁸⁵⁹ In Lyon schätzt Alice trotz Erfolg im Freundeskreis ihren Traum realistischer ein (vgl. Sequenz 50).

⁸⁶⁰ Dies ist auf formaler Ebene ein Zeichen dafür, dass die einbrechende bzw. vorhandene Labilität ihr freies Spiel sowohl mit der Protagonistin, die eigentliche Urheberin der Spielregeln, als auch mit dem Betrachter treibt.

diese Einstellung verstanden werden kann, erfährt der Betrachter gegen Ende, wenn andere Figuren⁸⁶¹ auf ein Alkoholdelirium verweisen. Offen bleibt, inwiefern dies beabsichtigt gewesen ist.⁸⁶² Der Titel LOVE ME tritt somit als Botschaft mahnend in den Vordergrund, die Letter bleiben jedoch rosarot.⁸⁶³ Diese Farbe ist der romantisch-naiven Gabrielle zu eigen. Die Zeit oder Veränderungen haben dem nichts entgegenzusetzen vermocht, wie eine Gegenüberstellung der drei Alter Egos Gabrielles verdeutlicht: Alle tragen bevorzugt rosa Star-/Fanartikel eines Interpreten, welcher in gewisser Weise austauschbar bleibt.

4.1.5. Versuch einer Zusammenführung der skizzierten Lebenssituationen

Ein in konkrete, physische Formen übergehender psychischer Notstand zeichnet sich immer offenkundiger in Massons Trilogie ab. Verhaltensweisen und Einstellungen, gerade in ihrer Funktion als Schutzmechanismen, sind schwer zu ändern, obwohl dies für die aktuelle Lebenssituation notwendig wäre. Die Regisseurin hebt in ihrer Trilogie immer deutlicher die psychische Disposition ihrer Figuren hervor, welche der Umgestaltung einer unerträglichen Gegenwart entgegenstehen. Die Vermeidung von Realität, die Verdrängung stellt ein wesentliches Anzeichen für das durch latente Sinnentleerung in Bedrängnis geratene, auf der Suche befindliche labile Individuum dar.

So bindet sich die Protagonistin in A VENDRE, vorsichtshalber an nichts und niemanden. Für sie ist diese Strategie zur Selbstverwirklichung eine Frage des Standpunktes. Gegen einen Verlust desselben ankämpfend wechselt France vorzugsweise den Belag und die Geschwindigkeit ihrer Fortbewegung. Ihr Lauf vermeidet den Bodenkontakt wie auch Gabrielles phantastische Flucht in LOVE ME. Diese verliert sowohl in der Traumwelt als auch im realen Leben den Bezug zur „Ausgangsbasis“. So sieht sie nur noch den Ausweg im wortwörtlichen Liegenbleiben, im todesähnlichem, komatösen Zustand nach einer Überdosis, welcher den Rahmen für die gesamte Handlung darstellt.⁸⁶⁴ Gleichzeitig sehnt sie sich - trotz des häufig präsenten Lebensendes vor ihren Augen⁸⁶⁵ - nach Befriedigung in ihren Träumen.⁸⁶⁶ Äußere und innere Halt- und Hilflosigkeit fallen hier in einer Figur zusammen,

⁸⁶¹ Ein Informant ist u.a. Gabrielles Idol oder ihr Psychiater, welcher im Traum als Mr. Carbon Einfluss nimmt. Vgl. in den Sequenzen 8; 61 und 65 Gabrielles erwachsenes Alter Ego. In Sequenz 71 kommt es zur Zusammenführung aller drei Ich-Anteile, quasi ein „Selbdritt“ ohne religiösen Kontext.

⁸⁶² Äußerlich entspricht Gabrielle nicht dem Klischee der Alkoholikerin (vgl. die Obdachlose, die Gabrielle an ihre Mutter erinnert). Von diesem Personenkreis grenzt sie sich trotz Verzweiflung ab (vgl. Sequenz 44 - 49).

⁸⁶³ Siehe Sequenz 2.

⁸⁶⁴ Vgl. Sequenz 2 mit den Sequenzen 71/72.

⁸⁶⁵ Siehe Funktion des Glücksspiels zwischen ihr und Lennox (vgl. Sequenz 23; 32 sowie 60).

⁸⁶⁶ Vgl. Gabrielles Auftritt mit ihrem Star, bevor sie auf das eigentliche Ende dieses Jugendtraumes zusteuert und Lennox seine ihm angestammte Bedeutung für sie gleichermaßen verliert (vgl. Sequenz 66).

wie dies z.B. im Sinnbild der Ohnmächtigen geschieht. Beides verstärkt das Dilemma einer schwach ausgebildeten Ich-Stärke sowie Ich-Identität, welche die anderen identitätsstiftenden Anteile moderierend in ihre Schranken bzw. an ihren adäquaten Platz zurückverweisen müsste.⁸⁶⁷ Statt dessen kommt es zur Überlagerung dieser Anteile. Ein psychisch-physischer Zusammenbruch erscheint unausweichlich.⁸⁶⁸ Ihr Standpunkt bleibt im Vergleich zu France in *A VENDRE* ungeklärt.

Im Verlauf der Trilogie werden die Protagonistinnen Massons anspruchsvoller bei sich verschlechternden Lebensbedingungen. Während sich Alice mit täglichem Sekundenglück begnügt, stößt sich France massiv an ihrem Umfeld und Gabrielle klammert dies möglichst aus ihrer Wahrnehmung aus. So verstärkt sich die von den Protagonistinnen Massons erlebte Lebenskrise im Rahmen der Trilogie von Alice bis zu Gabrielle, während zunehmend bestätigende äußere Faktoren wegzufallen drohen. Alice muss in *EN AVOIR (OU PAS)* den Verlust der Arbeitsstelle hinnehmen, während sie das Beziehungsende trotz Anzeichen von Inkonsequenz bewusst herbeiführt. France verliert in *A VENDRE* das Vertrauen in ihre Mitmenschen, insbesondere in die von ihr geliebten Männer, welche sich aufgrund ihres Verhaltens kaum als Partner erweisen. Die Protagonistin will als Flüchtige im übertragenden Sinne nicht stillhalten und zum Anhalten gebracht werden. Unsicherheit begegnet sie durch Aufnahme kurzer Kontrakte. Die innere Stimme wird über Bargeld quasi für einen Augenblick versöhnlich gestimmt, beschwichtigt. Dies trifft sowohl auf Frances (sexuelle) Beziehungen als auch auf das Verhältnis zu den Eltern zu. Die Angst vor dem Selbstverlust durch emotionale Nähe beschleunigt das mittlerweile zum Selbstzweck avancierte (Weg-)Laufen.⁸⁶⁹ Zwanghaft wird diese Schein-Selbstständigkeit aufrechterhalten, obwohl France nicht ohne die anderen existieren kann.⁸⁷⁰

In *LOVE ME* hat Gabrielle noch mehr verloren bzw. nie zu entwickeln vermocht, untersucht man ihre Kindheit mit dem Ansatz der Psychoanalyse, wie ihn auch Masson für ihre Inszenierung gewählt hat. Demgemäß haben frühkindliche Wahrnehmungserlebnisse und (Erst-)Erfahrungen für die spätere Persönlichkeitsentwicklung und Lebenseinstellung eine wesentliche Bedeutung, speziell wenn sie durch Wiederholung bestätigt werden. Ohne feste Bezugsperson in ihrer Kindheit, insbesondere der Mutter als Primärojekt, besitzt Gabrielle

⁸⁶⁷ Bei Gabrielle handelt es sich um ein inneres Stimmengewirr, um eine Identitätsstörung, so dass sie sich nicht als Einheit, als Persönlichkeit in ihrer Gänze zu erleben/erfassen vermag.

⁸⁶⁸ Siehe France in *New York*, deren Scheitern anhand von Äußerlichkeiten ersichtlich wird. Gabrielle hingegen scheint ihre „Fassade“ zu wahren, lehnt u.a. Hilfe der so genannten „underdogs“ ab (vgl. Sequenz 46 - 48).

⁸⁶⁹ Vgl. Riemann, Fritz: *Die schizoiden Persönlichkeiten*, in: ders.: *Grundformen der Angst*, München/Basel, 1985, S. 20 – 58.

⁸⁷⁰ Diese Utopie wird u.a. deutlich im Ausspruch *Ich mache, was ich will*, welche im Anschluss sogleich zunichte gemacht wird, als sie gegen Bezahlung dem Willen des Hausherrn gefügig ist (vgl. Sequenz 52 und 53).

nicht das so genannte Urvertrauen⁸⁷¹, welches letztlich das Vertrauen in die eigene Person festigt und dadurch erst eine befriedigende Kontaktaufnahme zu anderen möglich machen würde.⁸⁷² So stellt sie sich aufgrund der ihr innewohnenden Haltlosigkeit nicht der Realwelt. Aber dieser phantastische Ersatzwelt, eine Art irrationales Stützkorsett, welches die Protagonistin sozusagen innerlich aufrichtet und ohne dessen Hilfe sie nicht mehr auskommt, scheitert. Der Transfer ist unzureichend und Gabrielles Körper stets an die Realität gebunden, wie die labile physische Standfestigkeit auf der Traumebene zeigt. Diese gedachte Prothese hat entlastende Funktion, doch sie verhindert, dass Gabrielle auf eigenen Füßen steht, dass sie sich emotional und mental weiterentwickelt, nicht im Innern auf der Stufe des kleinen Mädchens (vgl. Farbe Rosa), das nicht erwachsen werden will, stehen bleibt.⁸⁷³

Gabrielle zieht sich von allen Protagonistinnen am stärksten in die Innenwelt zurück, welche so ausgerichtet ist, dass eine Rückkehr überaus unbehaglich erscheint. Sie wählt die eigenen Wände sowie den Blick auf den Fernsehmonitor, eine Bildwelt, die ihr lebendiger erscheint als die sie umgebende Realität und sie selbstvergessen und gedankenverloren ihren Joghurt löffeln lässt.⁸⁷⁴ Von einem philosophischen Redebeitrag über das Wesen der Liebe lässt sie sich faszinieren, während sie ihr eigenes Leben aus den Augen verloren hat bzw. vor der Außenwelt abschirmt.⁸⁷⁵ Diese Ignoranz wird u.a. in der Eingangssequenz von LOVE ME deutlich, wenn sich Gabrielle vor ein imaginäres Publikum begibt. Es gibt allerdings Zeitpunkte, in denen ihr die Manipulation ihrer Wahrnehmung schmerzlich bewusst wird.⁸⁷⁶ Gleichwohl ist sie nicht nur fremd bestimmt, sondern besitzt durchaus aktive und flexible Persönlichkeitsanteile. Insgesamt deuten die offenen Ausgänge der Trilogiefilme jeweils an, dass eine annehmbarere Zukunft für alle Protagonistinnen und auch Protagonisten denkbar ist.

⁸⁷¹ Vgl. Stork, Jochen: Die seelische Entwicklung des Kleinkindes aus psychoanalytischer Sicht, in: Eicke, Dieter (Hg.): Freud und die Folgen 1 (Reihe: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 2), Zürich, 1976, S. 877 – 880. Die frühkindliche Entwicklung orientiert sich hier an der Freudschen Theorie der infantilen Sexualität, dem Drei-Phasen-Konzept der Libido. Stork: *Mit Hilfe der guten Mutter-Kind-Beziehung wird in dem Kind eine innere Welt – aus erinnerten und voraussehbaren Empfindungen und Bildern – und ein dauerhaftes Verhältnis mit Personen und Dingen der äußeren Welt geschaffen. Diese vermittelt dem Kind das rudimentäre Gefühl des Urvertrauens* (ebd. S. 878). Es ist jedoch keine unerschütterliche Ausgangsbasis für Geborgenheit oder Zufriedenheit. Im Kinder- wie im Erwachsenenleben können sich immer wieder Vertrauens- und Liebeskrisen einstellen, die es zu bewältigen gilt.

⁸⁷² Stork äußert sich zum Aufbau einer stabilen Persönlichkeit und von Beziehungen wie folgt: *Über das Gefühl des Sich-verlassen-Dürfens auf den äußeren Versorger und damit verbunden durch die Fähigkeit, sich selbst als vertrauenswürdig zu empfinden, entsteht im Kind der Eckstein gesunder Persönlichkeit* (ebd. S. 878). Vgl. Riemann S. 156 – 199.

⁸⁷³ Dies wird explizit deutlich, wenn sich alle drei Alter Egos der Gabrielle Rose gegenüberstehen und sich das Mädchen Gabrielle intervenierend zwischen die erwachsenen Alter Egos begibt (vgl. Sequenz 71; 61 und 65).

⁸⁷⁴ Dies entspricht u.a. Storks Anmerkungen zur oralen Phase nach Erik H. Erikson, *die im Unterschied zu Freud vornehmlich durch den Aufbau der Ich-Strukturen und den Einverleibungsmodus gekennzeichnet ist. Der Mund ist dabei das erste Zentrum einer allgemeinen Annäherung an das Leben auf dem Wege der Einverleibung.* (Stork: Die seelische Entwicklung des Kleinkindes aus psychoanalytischer Sicht, S. 878).

⁸⁷⁵ Siehe Sequenz 24 und 51.

⁸⁷⁶ Vgl. Sequenz 45 – 48; 50; 62; 70 sowie 71.

4.1.5.1. Traumhafte Zusammen- und Überführungen

Mit großer Verzweiflung suchen Massons Figuren nach Verlässlichkeit und Beständigkeit, um sich in ihrer Umgebung zurecht zu finden bzw. sich auf diese überhaupt einlassen zu können. Was sich bei Gabrielle als verzweifelte Suche nach Halt offenbart, kleidet sich bei France in *A VENDRE* in ein Unabhängigkeitsdogma. Anders als Alice in *EN AVOIR (OU PAS)*, auf deren Herkunftsfamilie zwar im Verlauf nicht weiter Bezug genommen wird, verleugnet France ihre Eltern oder nahestehende Personen, weil dies z.B. nicht ihrem Selbstbild entspricht. Daneben klammert sie relativ unverstündlich die sich ergebenden Vorteile einer dauerhaften Beziehung oder Freundschaft auf ihrer Wegstrecke aus.

Als Einzelkindern lastet auf den Protagonistinnen Massons die nächste Generation wie die Gefahr der Vereinzelung in der Fremde, wenn sich der Weltbezug oder konkrete Rückweg bio- oder geographisch als abgeschnitten bzw. wie eine Nabelschnur durchtrennt erweist. Es ergeben sich sichtbare Parallelen zu Tendenzen gesellschaftlichen Wandels. Beck zeichnet ein narzisstisches Gesellschaftsbild, in dem die Individuen nur noch um sich selbst kreisen. Hier

schält sich innerhalb und außerhalb der Familie die Eigenständigkeit der männlichen und weiblichen Einzelbiographie heraus [...] [Die, d. V.] Zeithorizonte der Lebenswahrnehmung verengen sich immer mehr, bis schließlich im Grenzfall *Geschichte zur (ewigen) Gegenwart* schrumpft und sich alles um die Achse des eigenen Ich, des eigenen Lebens dreht.⁸⁷⁷

Dieses zeigt sich u.a. durch provisorische Strukturen sowie extreme Bewegungsformen. So manipuliert Gabrielle in *LOVE ME* gleichermaßen ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dies geschieht weniger willentlich als z.B. in *A VENDRE*, wo die Protagonistin immer noch Herrin ihrer Sinne zu sein scheint. Gabrielle lässt sich ganz von ihrer Sehnsucht treiben, so dass die Kluft zwischen Realität und Wunschwelt stetig größer wird, regelrecht ein Keil dazwischen entsteht. Im Kontrast zu den beiden anderen Protagonistinnen besitzt die Protagonistin in *LOVE ME* von Anfang an kein familiäres Bezugssystem. Dies vermag sie so nicht zu akzeptieren, wie ihre väterlichen und mütterlichen Projektionsleistungen bezeugen, welche u.a. als Spätfolgen ihrer Kindheit im Waisenhaus zu deuten sind. Phantasien bestimmen ihr Leben, in welchem sie eine andere zu sein vorgibt. Sie kreierte sich nachträglich eine Familie, in welcher die einzelnen Rollen mehrfach zu besetzen sind, indem z.B. von den Figuren offensichtlich Doppelfunktionen übernommen werden.⁸⁷⁸ Was Gabrielle in der Vergangenheit emotional wie auch materiell nicht besaß, soll jetzt in der als gegenwärtig erlebten Vorstellung für die Zukunft ausreichen, quasi eine Investition dafür sein. Sinn und

⁸⁷⁷ Beck, S. 188 und S. 216.

⁸⁷⁸ Der Seemann ist sowohl Liebster als auch im entfernten Sinne Vaterfigur für Gabrielle. Lennox ist gleichsam Idol, Traumpartner wie auch Vaterfigur. Die Mutterfigur ist zugleich Freundin und hilfsbedürftige Obdachlose.

Fehlkalkulation werden für die im Kokon befindliche Protagonistin nicht ersichtlich. Eine tatsächliche Verbesserung der Lebensumstände erscheint nicht notwendig, solange sich an Stelle derer die durch Illusionen erschaffene Scheinwelt als ausbaufähig, anpassungsfähig und resistent gegenüber äußeren Einflüssen und Instanzen erweist. Ihre traumatischen Erfahrungen lassen sich nicht ohne mühevoll Selbstreflexion verarbeiten. Dafür benötigt sie wiederum Hilfe, denn ihr fehlen wesentliche Voraussetzungen wie z.B. Selbstvertrauen.

In EN AVOIR (OU PAS) hingegen übernimmt Alice die Initiative, auch wenn ihre langjährige, nicht entwicklungsfähige Arbeit und Beziehung dem zuwiderlaufen. Innerhalb der Trilogie besitzt sie das größte Bewusstsein für die eigenen Bedürfnissen und deren Umsetzung. Ihr Selbstvertrauen bestärkt sie darin, schädliche, lieblose Kontakte abubrechen oder neue, hoffnungsvollere einzuleiten. Selten lässt sie sich treiben und geht vorzugsweise allein durch den Großstadtschunzel⁸⁷⁹, in dem sie einen Platz für sich beansprucht. Innere und äußere Bewegung⁸⁸⁰ fallen begünstigend zusammen, halten ihr Leben sozusagen im Lot und verleihen ihrem Auftreten Souveränität. Ihre Ziele richtet Alice nach realen Bedingungen sowie eigenen Fähigkeiten aus. Mittels Kompromissen passt sie sich Veränderungen an, so dass diese Form der Bewältigung keineswegs mit den Motiven und der teilweise traumatischen Einstellung und Verhaltensweisen der Protagonistinnen aus A VENDRE und LOVE ME vergleichbar ist. Auch wenn diese angesichts ihrer Biographien z.T. durchaus verständlich erscheinen, hindern sie daran, andere Lebenswege zu finden, indem stets die bisherigen Erfahrungen wie ein Wahrnehmungsfilter über reale Erlebnisse gelegt werden. Entscheidend ist, wie viel Offenheit und Realitätsnähe dabei zugelassen wird. In beiden Beispielen pendeln diese aber zwischen extremen Positionen: radikal-aggressiv (France) und lethargisch-melancholisch (Gabrielle). Alice hingegen hält sich alle Möglichkeiten offen. Systematisch gelangt sie an ihr Ziel: die Verbesserung ihrer Lebensumstände.

In Hinsicht auf die Suche und das Suchverhalten der Protagonistinnen ist die Rolle der Protagonisten sowie der männlichen Nebenfiguren (z.B. der beratenden Freunde) aufschlussreich. Je weniger selbständig die Protagonistin ist, desto mehr vereinnahmt sie der Protagonist, als bedinge sich diese Konstellation der Abhängigkeit. Diese tritt von EN AVOIR (OU PAS) über A VENDRE bis hin zu LOVE ME immer deutlicher in den Vordergrund. Die wechselseitige Beeinflussung nimmt parallel zur Affinität zu Süchten, zur (Auto-)Aggression, Willens- oder Bewusstlosigkeit zu. So schadet die Beziehung, einerlei auf

Vgl. Interview mit Masson unter: www.filternetz.de/ausgaben/iview-no09.htm (20.11.2004) sowie zur Imagination und Projektion im Traum Lacan, S. 65.

⁸⁷⁹ Bezeichnend spricht Alice von sich als „müde Giraffe“ gegenüber dem Autoren im Café (vgl. Sequenz 45).

⁸⁸⁰ Ihre Wendigkeit wird besonders deutlich, als sie Bruno folgt, umkreist und überholt. Er kann ihr quasi nicht aus dem Wege gehen (Sequenz 67). Diese Dynamik zeigt sich auch in der Ausgangssequenz (vgl. Kapitel 4.3.).

welcher Ebene, beiden. Indem sich männliche und weibliche Anteile gegenüberstehen, ergänzen sich Protagonist und Protagonistin, bilden eine identitätsstiftende Einheit.⁸⁸¹

In EN AVOIR (OU PAS) geht z.B. Alice allen für ihre Zukunft ungeeigneten Individuen aus dem Wege, als leite sie ihr Selbstvertrauen und der gesunde Menschenverstand, nachdem sich die bisherige Beziehung als sehr vereinnahmend hinsichtlich ihrer weiteren Lebensplanung zu erkennen gegeben hat. Nach ihrem Aufbruch aus ihrer Heimatstadt steht sie nicht mehr für andere Bedürfnisse und Ansprüche zur Verfügung. Dies gibt sie unmissverständlich zu verstehen. Für Bruno macht sie einige Zugeständnisse bzw. Abstriche von diesem Konzept.

In A VENDRE wird die Protagonistin über den Blick des Protagonisten präsentiert, zumindest bis zum Zeitpunkt, an dem das Phantom „France“ durch das reale Individuum „France“ ersetzt werden kann. Solange ist sie die Gesuchte. Bis auf die Tatsache, dass sie bei ihrer Flucht eine nicht unerhebliche Geldsumme mitgenommen hat, bleibt der Zweck dieser „Rückrufaktion“ relativ unverständlich. Immerhin handelt es sich um eine eigenständige und eigenverantwortliche Person, die sich gegen ein (Ehe-)Bündnis entschieden hat. Luigis Aufgabe ist umfassender, die Beweggründe vielfältiger Natur, sie betreffen die Persönlichkeit des Suchenden, welcher scheinbar auf der richtigen Seite steht und nichts zu verbergen hat.

In LOVE ME ist Lennox ein manifeste Formen annehmender, sich aufdrängender und Raum greifender Traum, der auf sein Existenzrecht beharrt. Außerdem gräbt sich ein weiterer Verfolger hartnäckig durch verschüttetes Seelenmaterial und durch ruinöse Phantasiegebilde der Protagonistin. Die vermeintliche Bedrohung gibt sich schließlich als Therapeut zu erkennen, der mit Waffengewalt den Pfad der Genesung einzuschlagen gedenkt, seine Methode Krankhaftes zu beseitigen. Handelt es sich in A VENDRE um einen „Einbruch“ in die Privat- und Intimsphäre, gefolgt von körperlichen Übergriffen, so wird dieser Prozess in LOVE ME auf dem Gebiet der Psyche forciert. Grenzen lösen sich auf. Es kommt zur Verschmelzung zwischen dem Selbst und dem Anderen, dem Innen und Außen.⁸⁸²

Dieser Manipulation leistet Gabrielle unzureichend Widerstand, so dass imaginäre und reale Figuren bzw. ihre Anteile in ein Wechselspiel ohne absehbare Folgen geraten. Anders als Dorothy's Traum im WIZARD OF OZ (Flemming, USA/1944)⁸⁸³ bleibt bis zu einem gewissen Punkt das Wiedererlangen des Bewusstseins bei Gabrielle sehr fragwürdig, während ihr Ableben an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Die Rolle des Therapeuten ist in diesem Kontext wie sein Name Carbonne zwiespältig. Man weiß nicht, auf welcher Seite er steht, welche

⁸⁸¹ Vgl. Hypothesen in Kapitel 4.1.1. Siehe zu den jeweiligen Trilogiefilmen Kapitel 4.1.2.2.; 4.1.3.2 und 4.1.4.1.

⁸⁸² Siehe Lacan, S.66/67.

⁸⁸³ Vgl. Kapitel 4.2. zum Vergleich zwischen Flemmings und Massons Protagonistinnen sowie ihren Träumen.

Interessen er vertritt, ob sein Ansatz im gegebenen Zustand der Bewusstlosigkeit hilfreich ist oder ob er eher das Gegenteil bewirkt. Seine Arbeit ist zwar notwendig, aber ebenso riskant. Dies bedeutet, auf die anfängliche These zurückkommend, dass es sich bei Massons Figuren um vergleichbare Beziehungskonstellationen handelt, die sich bedingen. Bei der Analyse zeigt sich, dass weiblicher und männlicher Protagonist in einer Denkfigur zusammenfließen.⁸⁸⁴ Ein differenziertes, vielseitiges Figurenkonstrukt ist zu erkennen. Insgesamt, um an dieser Stelle den Kreis zu schließen, wird bei Masson das in dieser Untersuchung bereits hervorgehobene und bemängelte Verbleiben in herkömmlichen Strukturen in Bezug auf ihre Individuen, welche sich in Ansätzen als Plan- oder Spielfiguren zu erkennen geben, über das Arrangement der Figuren und deren Körperlichkeit/Sexualität thematisiert. Gesellschaftlich normierte Geschlechter- bzw. Rollenidentität hat demnach Bestand.

4.1.5.2. Individuelle Bewegungsformen und Versionen des American Dream

Je dringlicher Massons Protagonistinnen ihren jeweiligen *American Dream* herbeisehnen⁸⁸⁵, desto mehr Bezüge zeigen sich zum *Land der unbegrenzten Möglichkeiten* oder sie wähnen sich bereits dort. So nimmt France die kostspielige Überfahrt in Kauf, während Gabrielle lediglich mental auf die andere Seite des Großen Teiches gelangt. In EN AVOIR (OU PAS) sind die Protagonisten trotz sportiver oder musischer Wunschträume realistisch gegenüber ihrer Berufsausübung, welche Priorität besitzt. So lässt sich Alices Entscheidung für Lyon weniger auf einen Klimawechsel als auf eine bessere Arbeitsmarktsituation zurückführen. Währenddessen sind die Protagonisten in A VENDRE hin und her gerissen, zwischen dem, was sie tatsächlich machen und dem, was sie als angemessen empfinden. Das Wahrgenommene passt nicht ins Selbstkonzept. Letztlich kommen beide dort an, wo sie sich zu verwirklichen glauben bzw. heimisch fühlen, mit dem Ergebnis, dass sie das Erhoffte und Erwartete nicht vorfinden. Ein Ortswechsel erweist sich als ungenügend ohne grundlegende, weiterreichende Persönlichkeitsveränderungen. In LOVE ME hält sich Gabrielle u.a. in Memphis auf. Hier erscheint ihr ein Aufstieg zum Star wahrscheinlicher als im heimischen Le Havre, wo auch Lennox nur bedingt bzw. in Form eines Wandplakates anwesend ist. Nach Taipeh gelangen hingegen bei Masson nur modifizierte Wunschträume. Hollywood will nicht ins Straßenbild und zum Interieur mit farbenfrohem Dekor passen. Eine andere Art von

⁸⁸⁴ Siehe hierzu Kapitel 4.1.2.2.; 4.1.3.2; 4.1.4.1 sowie Kapitel 4.2.1.2. und 4.2.3.1.

⁸⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.2. zu Frances New York Aufenthalt und Gabrielles Begegnungen mit ihrem Idol Lennox.

Harmonie prägt das Bild, wie die Ausgangssequenz zeigt. Taiwan⁸⁸⁶ ist ein Exportland, das überwiegend in die westliche Welt exportiert, insbesondere in die USA. Diese politisch-wirtschaftliche Dimension lässt darauf schließen, dass der einstmalige „teure“ *American Dream* der Protagonistin, durch den erschwinglicheren Traum aus zweiter Hand ersetzt worden ist, diesmal in ausformbaren und leicht zu verarbeitenden Kunststoff. Taiwan ist dafür bekannt, dass es für alle Lebensbereiche sehr günstige industrielle Fertigwaren und zwar eigens Warenkopien westlicher Produkte herstellt. Dies könnte u.a. ein Erklärungsansatz für die Verlagerung des Schauplatzes, der Handlungs- bzw. Handelsebene über den Pazifik sein.⁸⁸⁷

So gesehen hätte ein Klischee kultureller Vorstellungen und Markenzeichen in *LOVE ME* Eingang gefunden. Eine „optische Täuschung“, welche zwar durch Massons Inszenierung gebrochen wird, der aber die Protagonistin bereitwillig Glauben schenkt. Die Wahlheimat verspricht nur oberflächlich ein angenehmes, glückseliges Leben. Im Kern dieser so anders erscheinenden, exotisch anmutenden Gesellschaft sind vergleichbare Hürden zu nehmen wie zuvor in Memphis oder, noch näher an der Alltagsrealität orientiert, in Le Harve. Dies berücksichtigt weder Gabrielle noch France in *A VENDRE*, so dass beide trotz veränderter Umgebung in der Umsetzung ihrer Lebensentwürfe erneut zu scheitern drohen.⁸⁸⁸

LOVE ME signalisiert in wenigen Einstellungen die andauernde Bewusstlosigkeit⁸⁸⁹ der sich in Isolation befindenden Protagonistin. Dieser Zustand ist als Metapher für Stillstand zu sehen und ließe sich insofern auf Gabrielles Wesen übertragen, als dass sie im Traum einen Aufschub ihrer aktuellen Lebenssituation bewirken möchte, um sich für eine (bessere) Zukunft zu „schonen“. Dies erweist sich als keine lebensstüchtige Anpassung an schlechte Zeiten im Heute, sondern ist als Schutzwall des emotional bedürftigen, sich aufbäumenden Kindes in ihrer gegenwärtigen Persönlichkeitsstruktur zu verstehen. Dieser wagt sich die Protagonistin erst am Ende von *LOVE ME* zu entledigen.⁸⁹⁰ Bis dahin ist sie auf ein rückwärts gewandtes Traumbild fixiert, welches in die Jahre gekommen deutliche Einbußen an Glanz und Tatkraft zu verzeichnen hat. Im zeitgenössischen Taipeh angekommen, erscheint Gabrielle uns abermals in einer „Kunst(-stoff-)welt“, welche Graceland wenig nachzustehen scheint. Kitsch als Patina des Lebens zw. Traumes wird beibehalten.⁸⁹¹

⁸⁸⁶ Taiwan ist einer der kapitalistisch orientierten *Tiger-Staaten* wie auch z.B. Südkorea oder Hongkong. Vgl. Davis, Mike: *Phoenix im Sturzflug. Zur politischen Ökonomie der Vereinigten Staaten in den achtziger Jahren*, Berlin, 1986, S. 135 – 138.

⁸⁸⁷ Siehe ebd. Der US-Markt nimmt z.B. regen Anteil am nordostasiatischen Exportboom.

⁸⁸⁸ Siehe Kapitel 4.3. zu den jeweils offen gehaltenen Filmenden.

⁸⁸⁹ Vgl. die Sequenzen 67; 71 - 73.

⁸⁹⁰ Vgl. Sequenz 71. Nachdem das kindliche Alter Ego einem seiner erwachsenen „Ebenbilder“ für die Lebensfortführung eine Nachricht überreicht hat, verschwindet es aus dem Dasein der Protagonistin durch den mit Rücksicht auf die anderen Persönlichkeitsteile vollzogenen Sprung ins Wasser, endgültig.

⁸⁹¹ Siehe die Analyse der besagten Sequenz von *LOVE ME* im Kapitel 4.3.

Inwendig ist Gabrielle enorm beweglich, wie ihre an Überspannung grenzende Phantasie vor Augen führt. Deren extreme Beanspruchung oder Überreizung bewirken allerdings das Gegenteil auf anderer Ebene: die gesamte körperliche Erschlaffung in der Ohnmacht. In EN AVOIR (OU PAS) hingegen wird Alice mit weit ausholendem Schritt in der Fußgängerpassage dargestellt⁸⁹², als wüsste sie die richtige Entfernung zwischen sich und den Ereignissen sowie das rechte Maß an Konsequenz in Beziehungen für sich zu nutzen. Diese Leichtigkeit und Unbeschwertheit fehlt den anderen beiden Protagonistinnen, sieht man deren im Extrem körperlicher Anspannung bzw. Ermattung vor unbändig großen Ängsten.

In dieser Hinsicht hindert sich die Protagonistin in LOVE ME am Leben wie sich z.B. auch France das ihrige erschwert, obwohl ihr „Fortkommen“ etwas anderes aussagen könnte als das Aufrechterhalten äußerst fragwürdiger Grundsätze. Allein Alice führt in EN AVOIR (OU PAS) beide Verbindungslinien, die Realisation innerer und äußerer Entwicklung sowie Veränderung, in einer Bewegungsrichtung zusammen. France und Gabrielle sind hingegen, von Rast- bzw. Ruhelosigkeit geprägt, Spielbälle ihrer Gefühle. Diese lässt France Bewegungen auf Laufbändern und Runden auf Aschenbahnen vollziehen, während Gabrielles Gedanken stets in irgendeiner Bewusstseinsform ein unergründliches Eigenleben führen.

Hinsichtlich der Anlage der Figuren könnte man meinen, Masson hätte die erste Protagonistin ihrer Trilogie als Ausgangspunkt für zwei unterschiedliche Fortsetzungen gedacht, deren imaginäre Verbindungslinie zwischen den Extremen verläuft. Demnach würden die drei Frauenfiguren um eine Identität kreisen, in der nicht die figürliche Einheit ausschlaggebend, sondern die Form der Selbstverwirklichung nebst der spezifischen Bewältigungsstrategien bezüglich biographischer Altlasten der Maßstab wäre. Demgemäß würde es sich um eine experimentelle Wegbeschreibung handeln, in welcher Gesellschaftsstrukturen mittels Figuren, welche sich z.B. real im Selbsterprobungsraum des Hotel „Idéal“ oder imaginär im „Heartbreak-Hotel“ aufhalten, wie auf einem Spielfeld unterschiedliche Optionen eröffneten.

Dieser These folgend wäre Alice der (goldene) Mittelweg, in welchem Verstand und Gefühl sich sinnvoll ergänzen, während France und Gabrielle auf unterschiedliche Weise an physische und psychische Grenzen ihrer exzessiven Daseinsform stoßen müssen. Beide können nicht erfolgreich sein. Ihr auf Ausschließlichkeit beruhender Weg läuft der Realität zuwider.⁸⁹³ Im Grunde fehlen bei diesen Figuren bestimmte Schritte in Bezug auf die Persönlichkeitsbildung, welche sie gewissermaßen in neurotischen Reaktionsmustern verharren lassen. Es wird ersichtlich, dass es sich problematisch gestaltet, diese Verhaltens-

⁸⁹² Vgl. Ausgangssequenz von EN AVOIR (OU PAS) sowie Kapitel 4.3.

und Wahrnehmungsmuster aufzubrechen, neue/andere Formen der Selbstverwirkung und Lebensbewältigung in einem erweiterten Identitätskonzept zu entwickeln.

Das Verbleiben in Strukturen mit emotionalen und/oder intellektuellen Blockaden erweist sich allerdings, LOVE ME bildet eine Ausnahme, nie allein als Schicksalshürde für die Protagonistin. Mit ihr gemeinsam muss sich gleichermaßen der Protagonist dieser individuellen Aufgabe der Persönlichkeitsveränderung stellen, wenn es um die Eröffnung neuer Aktionsbereiche und Lebensräume entgegen traditioneller Vorgaben in bezug auf Geschlechterrollen geht. Männliche und weibliche Protagonisten nehmen bei Masson keine gegenläufige Position ein, sondern agieren aus dem gesellschaftlichen Verständnis bestehender Geschlechterrollen heraus (vgl. Kapitel 4.1.1), sozusagen eine an der Realität ausgerichtete Ausgangsbasis für Neuerungen im Verhältnis zueinander.

So entwickeln die Protagonistinnen sehr extreme Lebenskonzepte. Auch hier sind regressive Elemente in den „Falten des Entwurfs“ zu erkennen, welche der „individuellen Passform“ der Figur widerstreben müssen. Die Entwürfe der Protagonisten stehen in direktem Zusammenhang zu denjenigen der Protagonistinnen. Bemerkenswert ist, dass die Ansichten der Protagonisten eher mit konservativen Denkweisen der Protagonistinnen deckungsgleich sind. In diesem Sinne gibt es scheinbar fortschrittlichere Vorstellungen unter der Oberfläche der Konzepte. Trotz anfänglicher oder vielmehr drohender Bemächtigung sind es die sich hierzu konträr verhaltenden Einstellungen und Lebensbereiche der Frauenfiguren, welche in einer Art Rückkopplung eine Neuorientierung der männlichen Protagonisten hervorzurufen vermögen, als hätten diese in erkennbarer Beziehungsarbeit tiefer liegende Schichten des Selbst/der Identität bei den Protagonisten freigelegt. Eingeständnisse gibt es beiderseits.⁸⁹⁴

4.1.5.3. Die An- bzw. Abwesenheit des Körpers in der Trilogie Massons

In diesem Kontext ist auffällig, dass es in der Trilogie zur Rücknahme oder vielmehr Dekonstruktion der Physis kommt.⁸⁹⁵ Da die Daseinsform des Protagonisten an die der Protagonistin gekoppelt ist, wie dies bereits für den Bereich der Identität festgestellt worden ist, weist der Protagonist vergleichbare Symptome und Erscheinungsformen auf.

⁸⁹³ Vgl. 4.1.1.2 zu den Protagonistinnen bei Kollek. Zwei von ihnen sterben am Ende, während die dritte erst mit ihrem Leben beginnt. Bei Masson befinden sich zwei der Protagonistinnen in Todesnähe bzw. Lebensnot, während Alice in EN AVOIR (OU PAS) ihren Lebensstandard wahrt und sich neue Perspektiven auftun.

⁸⁹⁴ Dies gilt auch mit Einschränkung für die Entwicklung und Kommunikation der Protagonisten in LOVE ME.

⁸⁹⁵ Erklungen in Alices Gegenwart noch die kräftig-selbstbewussten Stimmen von Marianne Faithfull und P.H. Harvey, so gilt France der gebrochene Gesang Siegfrieds oder unterkühlter Techno. Gabrielle hingegen lebt in der Welt des Evergreens, dessen eigentliches Idol längst tot ist und mittels des Interpreten Lennox „reanimiert“ wird. Ihr Rückzug in die Traumwelt des/der Stars gelingt nicht, immer fordernder holt die Gegenwart sie ein.

Zeichnet sich Alice insgesamt durch Natürlichkeit aus, so weist France bereits gewisse Züge von Künstlichkeit auf. Die gelernte Land- und Hauswirtschafterin verändert bewusst ihr Image, während ihr Sportlerkörper zur Flucht gewappnet ist. Am Ende erleidet auch dieses Körperbild eine Destruktion, ohne seinen Ausgangspunkt wieder herzustellen. Der Körper mit seinem größten Organ, der Haut, fungiert u.a. als Oberfläche, Austragungsort und Grenzlinie, an welcher Kommunikation stattfindet und an der gesellschaftliche und individuelle Widerstände gleichermaßen zu verzeichnen sind. Am Körper sowie seinen Schauplätzen spiegeln sich verschiedene Wahrnehmungsvorgänge, Formen der Selbstverwirklichung und Kontrollausübung wider.⁸⁹⁶ Indem France diesen wie eine Ware in ihr Handelskonzept einfließen lässt, beabsichtigt sie eigene Sinnzusammenhänge herzustellen. Anstelle von Intimität schafft Sexualität zunächst partielle Berührungspunkte zwischen den Körpern der Figuren. Von Anfang an ist ersichtlich, dass Frances Instrumentalisierung von Sexualität und Emotionalität nicht funktionieren kann, sich beides nicht dergestalt ausrichten lässt. Wenn die Protagonistin auf abstrakter gesellschaftlicher Ebene ein Preis-Leistungs-Denken propagiert, leistet ihr Umfeld dem nicht Folge bzw. widerstrebt dem Denkansatz.

„[M]it Körper-Revolten ist es nicht möglich, hinter den Entwicklungsstand komplexer, industrialisierter, demokratisch-kapitalistisch verfasster Gesellschaften zurückzufallen. Protestbewegungen gegen die moderne Zivilisation, gegen Kommerzialisierung, Rationalisierung und Versachlichung bleiben in der Regel an die genannten Gesetzmäßigkeiten gebunden. Änderungen und Variationen ergeben sich höchstens an der *Peripherie*, nicht an der basalen Operationsweise der jeweiligen Funktionsfelder. [...] Von einer Autonomie des Körpers jenseits von Gesellschaft kann keine Rede sein. Typisch sind vielmehr Prozesse der Vereinseitigung und Beschränkung.“⁸⁹⁷

Die sich in A VENDRE ankündigende Labilität wird in LOVE ME fortgeführt und der Protagonistin als prägendes Merkmal eingeschrieben. Fortwährend im übertragenden Sinne am Abgrund befindlich, ist ihr Körper nur unter extremem Aufwand zur Bewegung bzw. Reaktion bereit. Gleichermäßen sind Sexualität und Begehren, d.h. eines, welches sich auf einen anwesenden Partner wendet, auf ein Minimum reduziert. Gleichberechtigte biographische Anteile rufen Verwirrung hervor, während es in A VENDRE bei thematischen Rückbezügen zur Adoleszenz (z.B. zum Elternhaus) bleibt. In EN AVOIR (OU PAS) wird die Protagonistin ausschließlich in ihrer Postadoleszenz⁸⁹⁸ präsentiert. Dies ist die Phase, in der sich Massons Protagonistinnen durchweg präsentieren.

⁸⁹⁶ Siehe Bette, Karl-Heinrich: *Körperspuren: zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Berlin/New York, 1989, S. 32. Dort wird u.a. die Möglichkeit der Kausalitätserfahrung mittels des Körpers thematisiert.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 52.

⁸⁹⁸ Diesem Lebensabschnitt wird gerade am Ende der 90er Jahre des ausgehenden Jahrhunderts verstärkt in der Literatur, im Film oder in soziologischen Abhandlungen Beachtung zuteil. Dieser Umstand hängt u.a. mit der sich ankündigenden Jahrtausendwende zusammen, welche in diesen Werken einen möglichen Neuanfang oder eine Neuorientierung in den Vordergrund des Interesses stellt. Welsch führt z.B. die Gestaltung besonders

4.1.5.4. UM DIE DREIßIG⁸⁹⁹ – die aktuelle Lebensphase der Protagonistinnen Massons

Der Zeitabschnitt um das dreißigste Lebensjahr ist im Allgemeinen u.a. dadurch gekennzeichnet, das allmählich eine berufliche, partnerschaftliche Festlegung stattgefunden hat. Beck spricht in diesem Sinne von *lebensphasenspezifischen Problemkumulationen (etwa für die jungen Erwachsenen das Zusammentreffen von Entscheidungen über Ehe, Kinder und Beruf der Ehepartner), die privaten und institutionell besondere Planungen und Abstimmungen bedürfen.*⁹⁰⁰ Grundlegende Entscheidungen für das Leben sind/werden in dieser getroffen und der weitere Lebensweg ist entsprechend vorgezeichnet.

An dieser Stelle setzt Masson bei ihren Figuren einen Einschnitt, die Möglichkeit zur Neupositionierung. Sie lässt diesbezüglich ihre Protagonistinnen vorangehen. Einerseits sind in der außerfilmischen Realität Frauen in lebensweltlicher Veränderung begriffen, andererseits sind zeitgleich auch regressive Strukturen vorzufinden. In dieser paradoxen Situation kann nur bedingt von Emanzipation gesprochen werden. Masson hierzu:

„Ich glaube, dass die Frauen sich bewegen, aber die Männer ziehen nach, und die Beziehungen ändern sich kaum. Die jungen Leute in meinem Alter, um die 30, wiederholen immer mehr die klassischen Schemata oder kehren zu den ewigen Werten zurück, wie Heirat oder die bürgerliche Familie und damit auch zu Betrug und Täuschung. Die Frauen in meinem Alter übernehmen immer mehr die Rolle ihrer Mutter oder Großmutter. Kinder kriegen und warten, immer warten. Es ist heute für eine Frau sehr schwer, auf der gleichen Stufe mit einem Mann zu stehen, weder drüber noch drunter. In der Liebe ist der eine im anderen, nicht einer neben dem anderen. Man muss den richtigen Platz finden.“⁹⁰¹

Dieses Ideal findet u.a. in der Handlung und Erzählstruktur von A VENDRE seine Realisierung, wenn z.B. Luigi Verständnis gegenüber der Flüchtigen entwickelt, sich mit ihr identifiziert. Diese Haltung schafft mehr Nähe als die körperliche Verbundenheit im Geschlechtsakt. In EN AVOIR (OU PAS) und in LOVE ME bleibt es bei Abgrenzungen. Die eigene Position wird in jeder Lebenslage behauptet, wie z.B. der sexuelle Akt zwischen Alice und dem Personalleiter demonstriert (vgl. Kapitel 4.1.2.). Dieser Kontroll- und Machtanspruch in Begegnungen und Beziehungen trifft auch auf Lennox und Gabrielle zu. Stets muß zwischen den Figuren ausgelotet werden, wer wessen bedarf und in welcher Richtung eine Abhängigkeit, neben die an Suchtstoffe gebundene, verläuft. Gleichberechtigung gibt es nicht. Launenhaftigkeit bleibt am versöhnlichen Ende von EN

relevant erscheinender Lebensphasen wie der so genannten Postadoleszenz der 20 – 30jährigen als individuell-gesellschaftliche Reaktion auf postmodern gewandelte Lebensumstände an. Vgl. Welsch: Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert (Kleine Reihe, Heft 45), Köln, 1988, S. 26/27.

⁸⁹⁹ Gleichnamig lautet der Titel einer Ende der 90er Jahre ausgestrahlten deutschen TV-Soap, die im Gegensatz zu GUTE ZEITEN - SCHLECHTE ZEITEN oder zu UNTER UNS (seit 1999) ältere Jahrgänge ansprechen wollte, d.h. weniger die Teens und Twens. UM DIE DREIßIG zielt auf das Bedürfnis dieser Altersgruppe, sich über die Serienwelt mit der eigenen Lebenssituation auseinanderzusetzen und mit den Figuren zu identifizieren. Siehe unter: www.GZSZ.de sowie unter: www.rtl.de/soaps.

⁹⁰⁰ Beck, S. 217.

AVOIR (OU PAS) als nicht überwundene Schwäche und als egoistische Attitüde zwischen den Protagonisten bestehen. An dieser Stelle entsteht zwar keine Zwietracht, aber eine Lücke. Sie lässt sich nicht dadurch schließen, dass beide Hände haltend durch die Fußgängerzone gehen. Die gefestigte, kritische Lebenshaltung bleibt im beiläufigem Gang bestehen.⁹⁰²

Das zeitgenössische Gesellschaftsphänomen „Kocooning“, mit welchem in erster Linie die Zurückgezogenheit in die Privatsphäre im Zusammensein mit einem Intimpartner, der gleichermaßen Lebenspartner sein soll oder vielmehr ist, ist als „Wohnzimmerherrlichkeit“ ein Aspekt, welcher sich bei Masson zwischen den Zeilen wiederfinden lässt. Ein anderer/weiterer Blickwinkel betrifft die immer noch geringer ausfallenden bzw. wahrgenommenen beruflichen Ein- oder Aufstiegsmöglichkeiten von Frauen. Bis auf weiteres steht zur Diskussion, ob das Fortbestehen dieser Strukturen auf fehlgeschlagene Konzepte der Familienplanung oder Arbeitseingliederung zurückgeführt werden kann oder ob eher traditionelle Rollenkonzepte und die von ihnen befürworteten bzw. sanktionierten Verhaltensweisen gegen das Öffnen von Strukturen sprechen. Solche in den letzten Jahrzehnten stagnierenden, kaum aufzubrechende gesellschaftliche Verhältnisse müssen als ungelöste Aufgabe, als „Ballast“ ins 21. Jahrhundert hinein getragen werden.

⁹⁰¹ Zitiert nach Feldvoß‘ Interview mit der Regisseurin, in: epd Film 7/99, 16. Jhrg., S. 43.

4.2. Auf den Spuren des *American Dreams*: Die Glückssuche in den Filmen Massons

4.2.1. Der *American Dream* – Skizzieren eines Januskopfes

„Einerseits birgt er [der *American Dream*, Anm. d. A.] einen gleichsam ‚übergeschichtlichen‘ anmutenden Kern uneingelöster menschlicher Sehnsüchte, Hoffnungen und Träume - [...] hier ist er die Verlängerung des ‚millenarischen Traums‘ vom wiedergewonnenen Paradies. *Andererseits* stellt er die Herrschaftsideologie für eine im rasenden Wandel begriffene Gesellschaft, zu deren Rechtfertigung er dient, indem diese ihre ‚Errungenschaften‘ zur Realisierung jener Traumhalte stilisiert. Von welcher der beiden Anschauungen man auch ausgeht, ob von der ‚utopischen‘, mithin irrealen und unverwirklichten, oder aber von der ‚legitimatorischen‘, wie sie eine bestimmte geschichtlich-gesellschaftliche Realisation rechtfertigen soll – die Untersuchung muss getrennte Wege beschreiten, kann immer nur eine Seite der Medaille gerecht werden.“⁹⁰³

Einerlei, von welcher Seite aus man den so genannten *American Dream* und die mit ihm in Zusammenhang stehende Lebensführung, den *American way of life*, betrachtet, es geht um Visionen der Neuerung, seien diese gesellschaftlicher oder individueller Natur. Es handelt sich um die Suche nach (Lebens-)Inhalten und (Sinn-)Angebote. Die oben vorgenommene Trennung oder Gewichtung⁹⁰⁴ kann hinsichtlich der Lebenskonzepte bei Masson so nicht vollzogen werden, wenn es im Folgenden darum gehen soll, Übernahmen, Angleichungen und Abweichungen zum *American Dream* zu untersuchen. Die wirtschaftliche, effektive Seite ist stets eng mit den Wünschen ihrer Figuren verbunden, lässt sich somit kaum ausblenden.

Der in den Vordergrund bzw. sinnbildlich ins Rampenlicht (vgl. LOVE ME) rückende *American Dream* in Massons Trilogie soll eingehend untersucht werden. Festzuhalten ist, dass Ausmaß, Dimension und Dringlichkeit des *American Dream* ihren Zenit im dritten Film erreichen. Massons Protagonistinnen verfolgen nicht nur dieses Lebenskonzept, sondern tätigen in mehrfacher Hinsicht Anleihen. Dies entspricht postmodernen Lebensentwürfen.⁹⁰⁵ Vielfältige Übergänge müssen so bei der Spurensuche berücksichtigt werden.

Den Protagonistinnen geht es um Formen der Individualisierung und Unabhängigkeit⁹⁰⁶, so dass differenzierte Handlungsmuster notwendig werden. Absolutheitsansprüche bzw. allgemein gültige Interpretationen verlieren in einer pluralistischen Gesellschaft an Bedeutung.⁹⁰⁷ Dennoch beruht z.B. ein relativ offenes Konzept wie der *American way of life*

⁹⁰² Vgl. Kapitel 4.3.

⁹⁰³ Döhn, Uwe: Die verborgene Utopie: das ökologische Motiv im amerikanischen Traum (Reihe Nexus Wissenschaft, Bd. 1), Frankfurt a. M., 1983, S. 11.

⁹⁰⁴ Vgl. Bellah, Robert, N./Madsen, Richard/Sullivan, William M./Swidler, Ann/Tipton, Steven M.: Gewohnheiten des Herzens: Individualismus und Gemeinsinn in der amerikanischen Gesellschaft, Köln, 1987. Hier wird z.B. zwischen dem *utilitaristischen* und dem *expressiven Individualismus* in der amerikanischen Tradition unterschieden.

⁹⁰⁵ Siehe Rausch, Rose-Yvonne: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999

⁹⁰⁶ Vgl. Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M., 1986 und Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, Frankfurt a. M., 1994.

⁹⁰⁷ Siehe Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Berlin, 1997, S. 5. und S. 182.

auf gewissen Prinzipien der Staats-, Zivilisations- und Lebensordnung.⁹⁰⁸ Internationales Interesse besteht am *American way of life*⁹⁰⁹ als kulturelle Auffassung. Primär handelt es sich um idealistische Freisetzungprozesse:

„Amerika war ein Land der Träume. Ein Land, in dem die Wünsche von Menschen, die aus konservativen, feudalherrschaftlichen, starren Gesellschaftsformen kamen, in Erfüllung gehen konnten [...] Hier versuchten sie nun, ihre Träume wahr werden zu lassen. Nichts konnte die Hoffnungen der Menschen in Amerika mehr verdeutlichen als der Amerikanische Traum. Er wirkte eben deshalb ermunternd und anfeuernd, weil er den Unterschied zwischen den Möglichkeiten Neu-Amerikas und den unverbrüchlichen Tatsachen des alten Lebens symbolisierte. [...] Amerika war allgemein als Land bekannt, in dem das Unmögliche kaum weniger erreichbar war als das Schwierige. Die beispiellosen Möglichkeiten Amerikas führten uns freilich immer in Versuchung, das Visionäre mit dem Realen zu verwechseln.“⁹¹⁰

Dieser Mythos überdauert mit Einschränkungen bzw. Neuerungen, hat sich räumlich wie zeitlich ausgedehnt, Globalität erlangt: *Und auch heute noch wird aus all dieser Vielfalt der einzelnen immer wieder ein Ganzes, eine Nation, eine Gesellschaft mit übergreifenden Identitätsstrukturen und Wertmodellen, jedoch eher nach dem Prinzip [...] „eines aus vielen“.*⁹¹¹ Grundmuster und Reproduktion rücken indes näher zusammen, haben dieselbe Gültigkeit:

„Die Produktion von Illusionen, die unsere Erfahrungen überfluten, ist zu dem Geschäft Amerikas geworden, einem seiner angesehensten, notwendigsten und respektiertesten Geschäfte. [...] Heutzutage sagt uns jeder, dass das, was wir nötig haben, mehr Vertrauen sei, ein festerer und tieferer, uns Halt gebender Glaube. Ein Glaube an Amerika und an das, was wir tun. [...] Wir leiden nicht an dem, was wir aus Amerika gemacht, sondern an dem, was wir an die Stelle Amerikas gesetzt haben.“⁹¹²

Dieser Vorgang findet bis ins 21. Jahrhundert seine spezifische Fortsetzung bzw. Übertragung⁹¹³:

„Die Bedrohung durch das Nichts bringt den Amerikanischen Traum in Gefahr, durch amerikanische Illusionen ersetzt zu werden. Ideale werden durch Images, Hoffnungen, Muster ohne Wert abgelöst. [...] Und doch wagen wir es nicht, diese Illusionen zu zerstören, weil sie das Haus sind, in dem wir leben. [...] Wir glauben so lange an unsere eigenen Leitbilder, bis wir uns schließlich selbst aus dieser Welt herausprojiziert haben werden.“⁹¹⁴

Der *American Dream* birgt parallel zur Annäherung an seine Wurzeln bzw. Ursprungsgedanken die Distanz zu denselben. Er verweigert quasi eine Rückführung, welche partiell möglich ist. Neben einer gewissen Zugehörigkeit propagiert er stets Individualität.

⁹⁰⁸ Holzner, Lutz: Stadtland USA: die Kulturlandschaft des American way of life, 1. Aufl., Gotha, 1996, S. 18.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 19.

⁹¹⁰ Boorstin, Daniel J.: Das Image oder Was wurde aus dem amerikanischen Traum?, Reinbek bei Hamburg, 1964, S. 206.

⁹¹¹ Holzner, S. 17.

⁹¹² Boorstin, S. 10/11. Enttäuschung ist die Folge dieser Erwartungshaltung bzw. ihrer mangelnden Erfüllung.

⁹¹³ Vgl. Boorstin, S. 206 – 224.

4.2.1.2. Im Land unbegrenzter Möglichkeiten: individuelle Grund- und Entfaltungsrechte

Die liberale Tradition Amerikas bildet einen Gegenpol zu vereinheitlichenden Lebenskonzepten:

„Die in der amerikanischen Verfassung garantierte Freiheit des Individuums und das Prinzip der Menschenrechte als Grundlage der Gesellschaft schlechthin sind ebenfalls bis heute lebendige moralische Forderungen und ein Vorbild für die ganze Menschheit geblieben. So waren die USA immer das Land der Hoffnung, ein Vorbild, ein Ausweg, ein Neuanfang und eine Zuflucht für die Verfolgten und Armen der Welt und die „eingepferchten Massen, die sich danach sehnen, frei zu atmen“, wie es am Fuß der Freiheitsstatue geschrieben steht.“⁹¹⁵

Demnach besitzt jede/r im Hier und Jetzt dasselbe existenzielle Grundrecht⁹¹⁶, um nichts Geringeres handelt es sich, sowie die selbe (Gleich-)Berechtigung, alles Erdenkbare zu erreichen bzw. zu bekommen, um dem eigenen Lebensentwurf nachzukommen. In LOVE ME lässt sich z.B. prinzipiell Gegenwärtiges nicht vom Vergangenen trennen. Ausschlaggebend für die Selbstverwirklichung sind subjektive Werte wie Zufriedenheit oder Glück:

„In der amerikanischen Gesellschaft gelten bis heute die Unantastbarkeit des Lebens (*life*) und der persönlichen Freiheit und Unabhängigkeit des einzelnen (*liberty*) als höchste Werte. Weitere Grundlage der amerikanischen Lebensordnung, also des „American way of life“, ist das unantastbare Recht zur Selbstentfaltung und zum Durchsetzen der eigenen Ansprüche im Streben nach persönlichem Glück [*pursuit of happiness*, Anm. d. A.] und Erfolg, vor allem aber nach materiellem Gewinn und Besitz [*property*, Anm. d. A.]“⁹¹⁷

Im Sinne des *American Dream* gestaltet sich die Befriedigung kleiner wie großer, zu erfüllender sowie irrationaler Wünsche individuell. In LOVE ME kann so z.B. nahezu problemlos aus dem Traum(-mann) namens Lennox, als Star eine personifizierte Ikone des *American Dream*, in Fortführung ein anderer jenseits des Starkultes entstehen: ein persönliches Gut(-haben) der Protagonistin fern materieller Güter. Anhand dieser Figur wird Lebenswirklichkeit in qualitativ unterschiedlichen sowie z.T. disharmonischen (Vorstellungs-)Arealen ersichtlich. Männlicher und weiblicher Protagonist spiegeln verschiedene, unvereinbare Seiten der Medaille mit der Aufschrift „*American Dream*“ wider, ein

⁹¹⁴ Ebd., S. 207. Bronfen führt den Gedanken unter dem gleichen programmatischen Titel weiter, indem sie verschiedene Ansätze verknüpft. Vgl. Bronfen, Elisabeth: Nicht Herr im eigenen Haus. Geheimnisse einer Seele. Ein psychoanalytischer Film, in: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999, S. 41 – 94 sowie S. 206.

⁹¹⁵ Holzner, S. 10. Vgl. Dörner, Andreas: Politische Kultur und Medienunterhaltung: Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt, Konstanz, 2000, S. 218/219. Dem steht in A VENDRE z.B. Frances resignierter Blick entgegen, während im Hintergrund die Freiheitsstatue zu sehen ist, (Sequenz 108).

⁹¹⁶ Vgl. Holzner, S. 119.

⁹¹⁷ Ebd., S. 20. Den oben genannten Aspekten werden u.a. *das Verlangen nach Selbstbestimmung, Sicherheit und Wohlbefinden in der Privatsphäre* hinzugefügt (ebd. S. 105). Vgl. Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 218 und S. 279.

Glücksspiel wie z.B. durch die den Besitzer wechselnde Münze suggeriert wird.⁹¹⁸ Unausgesprochen bleibt wie im nachfolgenden Zitat, welches nur die Bedeutung des *American Dream* belegt, dass es gesellschaftliche oder persönliche Grenzen gibt, die dem individuellen Glücks- und Freiheitsstreben entgegenwirken:

„Die Wertvorstellungen und Maximen, die den amerikanischen Kulturkern ausmachen, sind eine mächtige Triebfeder für das Handeln der einzelnen und der Gemeinschaft als Ganzes. [...] Die geltenden Normen und Wertvorstellungen des „American way of life“ müssen schon sehr stark fundiert sein, wenn sie immer wieder, über 200 Jahre hin, die vielen, oft grundverschiedenen Einwanderer aus aller Herren Länder überformt und integriert haben. Spätestens die Kinder der Einwanderer werden in den *mainstream* des amerikanischen Lebens gezogen und aufgenommen.“⁹¹⁹

Interessen der Gemeinschaft und des Individuums können trotz gesellschaftlichem Regelwerk in Wettstreit geraten, sich gegenseitig beeinträchtigen oder ausschließen. Die Freiheit des einzelnen *verbindet sich dabei mit einem Misstrauen gegenüber Autoritäten, das die Bürger potentiell für alle Formen des zivilen Ungehorsams prädestiniert und gegen gemeinschaftliche oder staatliche Eingriffe in die Privatsphäre*⁹²⁰ zur Wehr setzen lässt. Bisweilen bedeutet dies die Unfreiheit des anderen. Kompromisse werden erforderlich:

„Wo man zusammenkommen muss, liegt ein bestimmter Zweck vor, den man nicht vermeiden kann: bei der Arbeit etwa oder beim Einkaufen. [...] Das amerikanische Stadtland ist ideal für den Individualisten, den auf sich gestellten, der alleine zurechtkommt und niemanden Rechenschaft schuldig sein will und niemanden braucht. [...] Man kann nebeneinander leben, ungestört vom Nachbarn, unkritisiert, ungehindert, frei und völlig unabhängig seinem Glück [...] nachstreben.“⁹²¹

In A VENDRE werden z.B. sämtliche, oben aufgeführten zwischenmenschlichen Beziehungen und Abhängigkeiten als Geflecht gesellschaftlicher Verhältnisse problematisiert. Der Befreiungsschlag der Protagonistin gegen familiäre, partnerschaftliche, sexuelle und berufliche (Fremd-)Ansprüche will nicht funktionieren. Die Autonomie geht über den persönlichen Bereich hinaus. Letztlich kehrt sich die wörtlich zu nehmende Freizügigkeit gegen das Individuum. Der Kampf gegen eigene Einschränkungen und Vorbehalte anderer scheitert in seiner Radikalität. Frances Bereitschaft zur Veränderung trifft eher auf äußere Umstände und den Umgebungswechsel zu als auf innere, tiefgreifende Entwicklungsprozesse.

⁹¹⁸ Vgl. Sequenz 32 sowie 23.

⁹¹⁹ Holzner, S. 12 und S.18. Zur amerikanischen Kernkultur bzw. zum Kulturkanon lautet es dort: *Die WASP-Kultur* [White-Anglo-Saxon-Protestant-Kultur, d. A.] *galt geradezu als Leit- und Vorbild im privaten wie im öffentlichen Bereich. Die Einwanderer aus aller Herren Länder kamen in der Regel nach Amerika, nicht um die amerikanische Welt nach eigenen Ideen zu verändern, sondern um an ihr teilzuhaben und sich tunlichst einzugliedern. WASP-Kultur beschreibt also nicht die Eigenart einer der vielen ethnischen Gruppen in der „pluralistischen“ Gesellschaft Amerikas, sondern gilt als die maßgebliche Weltanschauung und Lebensweise in diesem Lande.* (ebd. S. 18).

⁹²⁰ Dörner, S. 217 und S. 219. Siehe S. 314 sowie S. 384 zum Freiheitsbegriff als Identitätsmuster des Individualismus.

⁹²¹ Holzner, S. 69. Vgl. S. 20.

So erlangt sie keine (Selbst-)Gewissheit. Ihre Selbstaufgabe läuft einer liberalen Lebenseinstellung (s.o.), welche den *American Dream* beinhaltet, zuwider:

„Das Ideal der Freiheit und das notwendige Übel geregelter Ordnung miteinander in möglichst harmonischen Einklang zu bringen, ist bis heute im amerikanischen Bewusstsein eine vorrangige Aufgabe [...]. Grundlegend für den „American way of life“ ist es, diese Spannung nicht durch absolute Lösungen, wie etwa grenzenlose Freiheit oder lückenlose Ordnung [...], sondern vielmehr durch immer wieder zu erstrebenden Konsens und Kompromiss zu überbrücken.“⁹²²

Zudem erweist sich der *American way of life* in seinem Selbstverständnis nur für bestimmte Individuen als erfolgreich bzw. wünschenswert. Andere fallen hingegen als vom Schicksal Vernachlässigte oder sozial Benachteiligte durch das Netz der Gemeinschaft. Diese und andere ambivalente Strukturen, welche zur Relativierung veranlassen, sind dem *American Dream* stets immanent, obwohl nach der *Basiserzählung des American Dream* jeder *den sozialen Aufstieg und eine geglückte Existenz erreichen [kann], wenn er nur Willens ist.*⁹²³

Nichts vom *Tellerwäschermythos*⁹²⁴, der schon einer Menge bedürftiger wie optimistisch-tatkräftiger Leute auf die Beine und in ungeahnte (wirtschaftliche) Höhen geholfen hat, bewahrheitet sich in den Filmen Massons. Der *Grundsatz [...], dass jeder Mensch grundsätzlich in seinem Leben etwas bewegen und erfolgreich sein kann, wenn er es nur wirklich will und all seine Fähigkeiten und Gefühle diesem Ziel unterordnet*⁹²⁵, erfüllt sich für ihre Protagonistinnen nur bedingt. Einzig Alice in EN AVOIR (OU PAS) punktet mit ihren realistischen Vorstellungen in beruflicher, partnerschaftlicher und familiärer Hinsicht.

4.2.2. Im Kontext des American Dream: Massons Protagonistinnen in Bewegung

Die widersprüchliche Lebensauffassung des *American way of life*⁹²⁶ findet ihre Übertragung in den ambivalenten Charakteren Massons. Deren jeweiliger *American Dream* lässt gleichsam an Eindeutigkeit fehlen. Als äußeres Anzeichen kann hierfür die Rastlosigkeit der Protagonistinnen gelten: ein Versuch, über Orts- ebenso Stimmungswechsel herbeizuführen. Entfernungen und soziale Bindungen bieten dabei keinen Einhalt, werden nicht berücksichtigt.⁹²⁷ Das Unbekannte besitzt scheinbar für diese Frauenfiguren wenig

⁹²² Ebd., S. 21 sowie S. 70.

⁹²³ Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 9.

⁹²⁴ Die vier wichtigsten amerikanischen Traditionslinien werden thematisiert bei Bellah: Gewohnheiten des Herzens. Vgl. Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 9 sowie Janssen, Sabine: Futurama – Analyse einer amerikanischen Trickfilmserie – Analyse gesellschaftskritischer Aspekte in Futurama, unveröffentl. Examensarbeit, Oldenburg, 2001 zum *Tellerwäschermythos*

⁹²⁵ Dörner, S. 291.

⁹²⁶ Siehe Holzner: Stadtland USA, S. 9 zu Gegensätzen wie arm/reich, neu/alt und eindrucksvoll/deprimierend.

⁹²⁷ Ebd., S. 46.

Gefahrenpotential⁹²⁸, sondern wird vielmehr als Horizontöffnung oder -erweiterung wahrgenommen: *go west* als Frontier- Erfahrung im übertragenden Sinne.⁹²⁹ Holzner zur Veränderungs- und Wandlungsfähigkeit der US-Bürger:

„Stets waren sie bereit, Neues zu wagen, sich anzupassen. Das Bestehende liegen und stehen zu lassen und weiterzuziehen, woanders neu anzufangen, sich zu verändern. „Veränderung“ (*change*) bedeutet im Sprachgebrauch der Amerikaner soviel wie „Fortschritt“ (*progress*). [...] In Amerika genüge es zu glauben, dass Dinge allein schon dadurch besser würden, dass man sie verändere. [...] Der Wille bzw. die Bereitschaft zu Mobilität und der Hang zu Neuerung und Veränderung, oft mit dem Wort Abenteuer (*adventure*) umschrieben, sind weitverbreitete Charaktereigenschaften der Amerikaner. [...] Mobilität bedeutet dabei sowohl im geographischen Sinne die Bereitschaft, auf der Suche nach seinem Vorteil bzw. Glück von einem Ort zum anderen [...] zu ziehen, als auch soziökonomisch gesehen eine Bereitschaft etwa den Beruf zu wechseln oder immer wieder neue Geschäfte zu betreiben.“⁹³⁰

Zwischen diesem skizzierten Spannungsfeld muss sich der/die Einzelne positionieren. Die Protagonistin in *LOVE ME* veranschaulicht z.B., dass hierbei unter Umständen die Realität aus dem Blickwinkel gerät, während diejenige in *EN AVOIR (OU PAS)*, quasi nach einem zeitweiligen Verlust an Stabilität, das Leben realistisch ausrichtet. Aufgrund ihres Selbstvertrauens ist letzterer insgesamt weniger auf Bestätigung von Außen angewiesen. Ihrer Bedürfnislage kommt sie im Vergleich zu den beiden anderen Protagonistinnen relativ nahe, welche diese am Ende von *A VENDRE* sowie *LOVE ME* noch nicht geklärt haben. Somit bleiben sie sich weitgehend fremd. Ohne halbwegs befriedigende Lebensumstände stellt sich weder psychische noch physische Stabilität ein. Eine tragfähige (Ausgangs-)Basis steht insbesondere in *LOVE ME* nicht zur Disposition. Wie in *A VENDRE* gibt es einen Ansprechpartner, welcher zu verhindern weiß, dass die Protagonistin, notorisch am doppelsinnigen Fernweh festhaltend, vollends in ihr Verderben rennt. Dieser „Wegweiser“ vermag den (Leer-)Lauf bzw. (Sturz-)Flug nicht aufzuhalten.

4.2.2.1. „Go west“ – ein Spannungsbogen zwischen Ost und West

Der *American Dream* führt trotz seiner Spur in den Westen nicht zwingend in die USA. Die mit dem *American way of Life* einher gehenden Auffassungen haben sich unlängst abgekoppelt, führen somit ein „Eigenleben“. Dies gilt gleichsam für Massons Figuren. Holzner betont,

„dass Amerika von Anfang an ein idealistischer Plan war, ein Menschheitsexperiment und eine Hoffnung, der Versuch einer Utopie der Freiheit und Gerechtigkeit in der Wirklichkeit dieser Welt. Diese Wirklichkeit aber war von jeher alles andere als ideal. Amerika war daher notgedrungen schon immer ein widersprüchliches Phänomen und hat die Menschen der Welt beschäftigt, von dem Tage an, da sich die 13 englischen Kolonien in der Neuen Welt im Namen

⁹²⁸ Wie sich herausstellt, ist das Ängstigende die unbekanntene Seite des Selbst, welche vor dem Bewusstsein verborgen bleibt. Dieser Hintergrund der Flucht wird in *LOVE ME* mittels der Psychoanalyse thematisiert.

⁹²⁹ Vgl. Dörner, S. 223.

⁹³⁰ Holzner, S. 44/45.

des Volkes, durch das Naturrecht der Aufklärung legitimiert, in Revolution und Freiheitskampf von Unterdrückung, Bevormundung und Konvention gelöst und zur Freiheit der neuen Republik als Staatsform emanzipiert hatten.⁹³¹

Masson verlegt diesen ursprünglich von nordamerikanischer „Goldgräber – Mentalität“ geprägten Lebensentwurf⁹³² bzw. die europäische Version davon⁹³³ - nichts weiter verbirgt sich scheinbar dahinter - nur teilweise in seine Herkunftsgefilde, um z.B. sein (Fort-)Bestehen als Konglomerat zu verdeutlichen. Verschiedene Vorstellungen werden integriert. Die Übergänge zwischen den Kulturen sind wie die Richtungen Ost und West in LOVE ME oder A VENDRE durchlässig geworden. Es kommt zur Übernahme kultureller Muster, so dass nicht mehr von einer Gegenkultur oder einem Gegenbild, das zur Opposition steht, gesprochen werden kann.⁹³⁴ Der *American Dream* sowie der *American way of life* können als Modell anteilig auf die Filme Massons übertragen werden, obgleich das Spiel(-en) mit diesem Leitbild auf populärkultureller Ebene unverkennbar ist. Es handelt sich um eines der Konzepte, welche die Lebensentwürfe der Protagonistinnen prägen. So fließen z.B. auf der Bild- und Tonebene Symbole und Zeichen des *American Dream* ein. In A VENDRE ist dies u.a. die Freiheitsstatue, in LOVE ME Elvis Presley bzw. sein französisches Konterfei Johnny Hallyday. Der Sehnsucht nach der Fremde oder dem Anderen wird auf unterschiedliche Weise nachgegangen. Das Unbekannte erfährt eine individuelle Ausdeutung. Massons Protagonistinnen sind anspruchsvoll in Bezug auf die erwünschten Orte ihrer Selbst oder ein adäquates Gegenüber.

Zieht es die Protagonistin in EN AVOIR (OU PAS) in den französischen Südwesten, ein Verbleib auf nationaler Ebene, so lautet das Ziel in A VENDRE bereits „The Big Apple“. Am so genannten „Puls der Zeit“ erweist sich das Spannungsfeld des *American Dream/American way of life* in seiner städtischen, gegenüberstellenden Ausprägung als signifikant.⁹³⁵ Die Gegenwart der Ordnungshüter in den bei Masson dargestellten US-Städten schließt in A VENDRE und LOVE ME die Präsenz von Straftaten ein.⁹³⁶ Die Protagonistinnen stehen nicht im Zentrum einer Verfolgung im üblichen Sinne, wenn sie sich selbst verlieren bzw. für

⁹³¹ Ebd., S. 10.

⁹³² Siehe Bellah: *Gewohnheiten des Herzens*.

⁹³³ Viele der Leitideen haben ihren Ausgangspunkt im England des 17./18. Jahrhundert. Vgl. Holzner, S. 31/32.

⁹³⁴ Siehe Dörner zur *Globalisierung der Bildwelten*, S. 397-399. Vgl. Altvater, Elmar/Mahnkopf, Birgit: *Grenzen der Globalisierung. Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft*, 5. Aufl., Münster, 2002. Demnach handelt es sich bei der von den USA ausgehenden Globalisierung um die Globalisierungsstrategie amerikanischer Lebensstandards bzgl. Regeln, Maße, kultureller Werte usw. In diesem Kontext ist u.a. die (Aus-)Wirkung von Hollywood und seiner Filmindustrie aufschlussreich, selbst wenn diese mittlerweile sowohl ihre „Nachahmung“ als auch „Gegenbewegung“ durch das so genannte *Bollywood* und *Nollywood* mit den Zentren Indien bzw. Nigeria, erhält. Siehe Dörner zur *Globalisierung der Bildwelten*, S. 397-399.

⁹³⁵ Siehe Lohner, Henning/Christoph, Jörg: *New York, New York, Themenabend zum Alltag der Extreme* in der Metropole sowie Dörner, S. 217. Vgl. Dubet/Lapeyronnie: *Im Aus der Vorstädte, zum Konflikt zwischen der Ausprägung von Individualität und Gemeinschaftssinn*, S. 228/229.

andere unauffindbar sind. Geraten sie mit dem Gesetz in Konflikt, hat dies andere Gründe als kriminelle Energien.⁹³⁷

Holzner: *Als vorrangiges Symbol dieser (wenn auch nötigen) Zwänge und Unfreiheiten gilt „die Stadt“ [...], während „das Land“ [...] bis heute Ausdruck und Symbol der Freiheit und amerikanischen Tugend geblieben ist.*⁹³⁸ Massons Protagonistinnen suchen hingegen die Angebote und Anonymität der Großstädte, die wie z.B. New York ein gewisses Maß an sozialer und wirtschaftlicher Stabilität fordern. Dort integrieren sie sich nicht weiter: ein Weg aus der provinziellen Enge, hin zur urbanen Lebendigkeit bzw. dem Verweilen auf musealen Raum wie z.B. *Graceland* in LOVE ME. Das sprichwörtliche Schwanken zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen Reizarmut und Trubel ist allen Filmen Massons gemein. Ihre Protagonisten zeigen, dass Allein- und Zusammensein sich nicht ausschließen, sondern in der ambivalenten Persönlichkeit angelegt sind.⁹³⁹ Gegen-/Entwürfe geraten in Form überschrittener Grenzen aneinander.

In LOVE ME wird eine Fortsetzung der Erdumkreisung in Angriff genommen. Es geht nicht nur vom Norden Frankreichs über den Atlantik nach Memphis/Tennessee, sondern weiter über den Pazifik Richtung Taiwan, als würde der *American Dream* längst nicht mehr Genugtuung verleihen, sondern zur Intensivierung die imitierende Produktion des so genannten *kleinen Tiger-Staaten*⁹⁴⁰ benötigt werden. Die Globalisierung hinterlässt Zeichen, hat allgemein zur Amerikanisierung der Lebensstile beigetragen⁹⁴¹, wie u.a. das Happy-End in LOVE ME bezeugt.⁹⁴²

Die Bewegung der Frauenfiguren Massons in den Gefilden des *American Dream* ist z.T. Selbstzweck. In A VENDRE und LOVE ME werden sie nirgends sesshaft, ohne etwas Anderes oder Vergleichbares in ihre „Lebenslücke“ setzen zu wollen. In EN AVOIR (OU PAS) wird der *American Dream* „gestreift“, in A VENDRE ohne Aussichten auf Erfolg verfolgt. In LOVE ME hingegen sind es diffuse Erinnerungen, symbolisch aufgeladene

⁹³⁶ Vgl. A VENDRE, Sequenz 105 und LOVE ME, Sequenz 15. Vgl. Holzner zu den US-Städten unten im Text.

⁹³⁷ In A VENDRE ist Geld für France zweitrangig, es geht ihr in erster Linie um einen Anlass, den Verlobten vor der Hochzeit zu verlassen. In LOVE ME wandert Gabrielle illegal, d.h. ohne Papiere, in die USA ein. Dass sie sich nicht ausweisen kann und kein Erinnerungsvermögen besitzt, beruht auf ihrer „lückenhaften“ Identität.

⁹³⁸ Holzner, S. 21 sowie S. 26/27.

⁹³⁹ Siehe Vollmer, Ulrike: Love me: Weibliche Identität zwischen Traum und Wirklichkeit, in Martig, Charles/Karrer, Leo (Hg.): Traumwelten. Der filmische Blick nach innen (Film und Theologie Bd. 4), Marburg, 2003, S. 181 – 199. LOVE ME beschreibt die Persönlichkeit der jungen Frau – Gabrielle Rose, 31 Jahre – auf drei Ebenen, die drei Anteile ein und derselben Person verkörpern. (ebd. S. 182).

⁹⁴⁰ Vgl. Davis, Mike: Phoenix im Sturzflug. Zur politischen Ökonomie der vereinigten Staaten in den achtziger Jahren, Berlin, 1986, S. 135-138 zu Taiwan als US-Handelspartner betreffend des Exportes industrieller Fertigwaren.

⁹⁴¹ Dies ändert nichts daran, dass in Frankreich einige Anglizismen (z.B. für Computer oder CD-Player) im Sinne eines eigenen Kulturverständnisses strikt abgelehnt und durch französische Ausdrücke ersetzt werden.

⁹⁴² Siehe Kapitel 4.3.

Personen, Orte und Dinge, denen eine lebens-/liebeseerfüllende oder heilsame Bedeutung zugeschrieben wird. Bei Masson wird dem *American Dream* kaum verbal Ausdruck verliehen. Dies macht es nahezu unmöglich, die Ziele einerseits zu fassen, andererseits davon gegebenenfalls abzulassen. Holzner beschreibt die Mentalität *voller Sehnsucht nach Unabhängigkeit und den „wide open spaces“*⁹⁴³ folgenderweise:

„Triebkräfte der Amerikaner sind u.a. das Verlassen des Alten, das Schaffen von Neuem, *leaving the troubles behind*, Hoffen auf Erfolg woanders, ja selbst Weiterziehen als Selbstzweck und als Wert an sich, um sich möglichst nicht irgendwo ganz und für immer festzusetzen und damit eventuell die Chancen des Lebens zu verpassen. [...] In der amerikanischen Kulturlandschaft überwiegen daher auch ganz ohne Zweifel das Provisorium und das Vorübergehende.“⁹⁴⁴

Zwischen Ost und West, welche kulturell in LOVE ME aufeinandertreffen, kommt es zur Angleichung. Das Gemeinsame ist der *American way of life/American Dream*. Auf Originalität wird wenig Wert gelegt. Zur Kompensation reicht die Annäherung. Wörtlich zu nehmender persönlicher Fortschritt und Hoffnungsmomente bilden u.a. die Koordinaten für die Selbstpositionierung in den Filmen Massons. Ihre Protagonistinnen befinden sich quasi auf den Spuren zur Realisierung des *American Dream*, nutzen diesen Orientierungsrahmen für ihr Bedürfnis nach Selbstverwirklichung, verlassen dabei u.a. allgemeingültige, d.h. realistische, Pfade.⁹⁴⁵ Die Suche ist selten nach Vorne gewandt, sondern umschreibt einen persönlichen Spannungsbogen, welcher biographische (Wende-)Punkte umfasst. Als eine der Auffassungen des *American way of life* verortet Dörner das Phänomen der Selbstfindung:

„Einer der wichtigsten biographischen Prozesse in der Kultur des expressiven Individualismus ist die Selbstfindung, d.h. die Ablösung von äußeren Zwängen, die den einzelnen von seiner authentischen Lebensweise und von der durch ihn selbst definierten sinnhaften Identität entfremden. [...] Sinn ist also nicht „gegeben“ oder von irgend jemandem vorschreibbar, sondern jedes Individuum muss diesen Sinn und damit seine eigene Identität durch intensive Erfahrungsprozesse selbst definieren. Dieses zutiefst individualistische Deutungsmuster ist die Quintessenz der Reise in den wilden Westen.“⁹⁴⁶

Im übertragenden Sinne findet dieser (Entwicklungs-)Prozess symbolisch in der Bewegung nach Westen, explizit in A VENDRE und LOVE ME statt. In letztgenanntem wird der Westen in der Fortbewegung schließlich zum Osten, erhält damit eine andere Bedeutungskomponente. Wesentlich ist, *dass wir uns wieder klarmachen, wo Träume enden und Illusionen beginnen. [...] Dann dürften wir wissen, wo wir sind, und jeder von uns mag für sich selbst entscheiden, wohin er gehen möchte.*⁹⁴⁷ Nähere Koordinaten bedarf es beim

⁹⁴³ Holzner: Stadtland USA, S. 119.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 45.

⁹⁴⁵ Vgl. SANS TOIT NI LOI (Varda, F/1985) und THELMA UND LUISE (Scott, USA/1991) sowie Kapitel 3.2.

⁹⁴⁶ Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 307 sowie S. 310.

⁹⁴⁷ Boorstin: Das Image oder Was wurde aus dem amerikanischen Traum?, S. 224.

*keep on moving and look for something better*⁹⁴⁸ nicht. Der zurückgelegte Weg unterliegt bei Masson keiner merklichen Reflexion. Ihre Protagonistinnen zieht es weg von bürgerlich-familiärer Enge, von land-/hauswirtschaftlichen Aufgabenfeldern. Diese bieten einerseits zu wenig gestalterischen Freiraum⁹⁴⁹, andererseits zuviel selbstlosen „Dienst“ am/anderen. *To escape from this* sowie daran anknüpfend *a place to escape* lauten die (Zauber)Formeln.⁹⁵⁰ Rushdie politisiert in Anlehnung an den WIZARD OF OZ:

„Jenseits des Regenbogens [...] ist oder sollte die Hymne der Migrantinnen der ganzen Welt sein, all derer, die sich auf die Suche nach einem Ort machen, wo „die Träume, die man zu träumen wagt, wahr werden“. Es ist eine Feier der Flucht, eine großartige Lobeshymne auf das entwurzelte Selbst, eine Hymne – auf das Anderswo.“⁹⁵¹

Einerlei, woher Massons Frauenfiguren kommen, Vergangenheit und Herkunft werden nach Möglichkeit „abgestreift“. Dies geschieht notfalls mit Gewalt gegen das äußere Umfeld oder innere Widerstände. Veränderungen werden nicht grundsätzlich bejaht, wie A VENDRE und LOVE ME zu verstehen geben. Nur das Wohin zählt, egal ob sie aus so genannten intakten Verhältnissen oder aus unhaltbaren Strukturen wie der Verwahrung im Kinderheim stammen. Gleichwohl haben sie Strukturen wie das Elternhaus bzw. die Orte der Kindheit verinnerlicht. LOVE ME veranschaulicht bereits in der Eingangssequenz⁹⁵², dass wenig so ist, wie es scheint. Publikum und Musik erweisen sich als Illusion, eine phantastische Zugabe in der Einöde. Erst nach der „Showeinlage“ wird der Betrachter aufgeklärt. Der angebliche Hinter- und Vordergrund der Figur sind Folge einer Ausblende bzw. Einblende. Der Betrachter kann sich nicht unabhängig davon auf das Filmgeschehen einlassen, erliegt gleichfalls solcher Sinnestäuschung.⁹⁵³

⁹⁴⁸ Siehe Robert Markovitz' Filmbeitrag „...but what if the dream comes true“, New York/1971.

⁹⁴⁹ Vgl. Holzner, Lutz: Stadtland USA, S. 19.

⁹⁵⁰ Vgl. Markovitz. Im WIZARD OF OZ spricht die Protagonistin infolge ihre Zauberformel (*Where's no place like home*). In A VENDRE wird diese Botschaft am Telefon mit der Bitte um Rückreise vermittelt. Vgl. Bronfen: „There's no place like home“- Die Aporie der Heimkehr, in: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, S. 199 – 243. Dass Flemings Film vom Wunsch nach Zugehörigkeit und Geborgenheit sowohl auf kultureller als auch familiärer Ebene zeugt, vermittelt u.a. das Bildrepertoire (ebd. S. 201 und S. 216). Es bleibt beim *nicht aufzulösenden Antagonismus zwischen dem Wunsch nach Zugehörigkeit und dem Wissen, dass die realen Existenzbedingungen mit diesem Wunsch nie übereinstimmen können*.(ebd. S.221). Fleming zeigt partiell eingelöste Wunschträume.

⁹⁵¹ Rushdie, Salman: *The Wizard of Oz*, London, 1992, S. 23, zitiert nach Bronfen: „There's no place like home“, S. 242.

⁹⁵² Vgl. Kapitel 4.1. Eine ähnliche Konstellation zeigt sich in LOVE ME in Sequenz 67. Der Betrachter muss sich anhand von Bild- und Dialogausschnitten orientieren. Eine Überblick über die Situation wird nicht gegeben.

⁹⁵³ Vgl. FIGHT CLUB (Fincher, USA, 1999). Dort erhält der Betrachter keine vorangestellten (Lese-)Hinweise, sondern erkennt erst am Filmende die Tatbestände. Ebenso verhält es sich mit den Anhaltspunkten bei Masson.

4.2.2.2. Das Glück „woanders“⁹⁵⁴ - Die Kehrseite der Wunschträume

Eine ausschließliche Sicht auf die Dinge „gelingt“ nur der Protagonistin in LOVE ME. Ihr Wunschbild entfernt sich im Vergleich zu A VENDRE und EN AVOIR (OU PAS) am weitesten von der Wirklichkeit. Anknüpfungspunkte zur Realität bestehen eher auf der Symbol- oder Zeichenebene, da einzelne Objekte als Bild- und Tonmaterial sowohl unreal als auch real Bestand haben. Im Kontrast zu den realen Existenzbedingungen nimmt sich in LOVE ME die Traumebene anteilig durch bessere Lebensverhältnisse aus. Die Illusion lässt sich aufgrund mangelnder Perfektion schwer als solche ordern, so dass es zur unmerklichen Entgrenzung der für sich berechtigten Bereiche kommt.⁹⁵⁵

Die mit einem Wandel einher gehenden, zu befürwortenden Aspekte (s.o.) bleiben in den Filmen Massons weitgehend zurück, da innere Beweggründe scheinbar in (eine) andere Richtung gehen. Die Verhaltens- und Denkweisen ihrer Protagonistinnen ähneln dem *American way of life*, von dem sie sich bedingt „leiten“ lassen. Ihre Bewegungen und Gefühle sprechen in ihrer Fortführung eine andere Sprache, welche u.a. von Verlust- und Bindungsangst, Distanz und Verzicht geprägt ist. Hinter dem bei Masson dargestellten *American way of life* müssen sich deshalb andere Bedürfnisse als die genannten verbergen, denn *die Suche nach Freiheit, hat nicht alle Menschen, die daheim unterdrückt, unfrei, „mühselig und beladen“* [Verweis auf die Inschrift der Freiheitsstatue, d. A.] *waren in gleicher Weise erfasst.*⁹⁵⁶ Das psychologische Moment rückt somit ins Zentrum des Interesses.

Der Wunsch nach Einflussnahme auf die Lebensgestaltung⁹⁵⁷ bietet mehr denn je Möglichkeiten für den/die einzelne/n an, der/die sich dieser Aufgabe jedoch stellen muss/müssen.⁹⁵⁸ Keiner kann sich demnach von Vorbildern oder Idolen „vertreten“ lassen. Die „biographische Bildfläche“ betrifft die eigene Person.⁹⁵⁹ Ein Ausweichen auf Nebenschauplätze ist daher relativ sinnlos, wie u.a. LOVE ME zeigt. Eine geänderte Umgebung ergibt keinen neuen Menschen. Dies wird einerseits von Massons Protagonistinnen eingefordert, andererseits untergraben, wie u.a. ihre Kontrakte veranschaulichen, in denen sie sich als Individuum negieren. Kommunikationsdefizite zeugen z.B. in A VENDRE von diesem Zwiespalt. Eine eingeschränkte Verhandlungsfähigkeit wird somit in den Filmen Massons ersichtlich, welche neben unrealen Optionen reale

⁹⁵⁴ Siehe Holzners Darstellung zum *American way of life* (S.119), zur Sehnsucht nach dem *woanders*.

⁹⁵⁵ Vgl. Flemings WIZARD OF OZ. Siehe hierzu Bronfen: *There's no place like home*“, S. 199 – 243, S. 216

⁹⁵⁶ Holzner, S. 46. Vgl. ebenso Holzner S. 10 sowie den Anfang dieses Kapitels.

⁹⁵⁷ Hierzu zählt der berühmt-berüchtigte *Tellerwäschermythos*, auf den weiter unten näher eingegangen wird.

⁹⁵⁸ Vgl. Rausch Yvonne-Rose: *Identität – ein Gestaltungsexperiment*.

⁹⁵⁹ Vgl. Boorstin, S. 223. Welsch verwendet z.B. den Begriff der Anästhetik, einer der Ästhetik gegenläufig sich verhaltenden Wahrnehmungsverweigerung. Vgl. Welsch: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1998, S. 67.

Gegebenheiten berücksichtigen. Ihre Frauenfiguren sind nicht über gesellschaftliche Konventionen und Zwänge erhaben, sondern rücken die Realität in das Blickfeld.

So will die Protagonistin in *A VENDRE* Sexualität und Emotionalität delegieren. Es handelt sich *im Paradigma des expressiven Individualismus vor allem auch [um] unkonventionelle Sexualität*⁹⁶⁰, jedoch kommen hauptsächlich überlegene/s weibliche/s Sexualität und Begehren zum Ausdruck. Dahinter verbirgt sich ein Aufbegehren gegen Strukturen einer patriarchalisch orientierten Welt(-sicht), welche u.a. durch die Familie, den Protagonisten sowie Arbeitgeber vertreten werden. Dies signalisieren u.a. Brüche in der Inszenierung Massons, wenn ihre Figuren wie ausgewechselt an die gleiche filmische Schnittstelle treten. Hier steht z.B. die vermeintliche Entschlossenheit zu der sie umgebenden Unschärfe sowie der Lichtdramaturgie im Kontrast.⁹⁶¹ Grenzen und Authentizität des Individuums geraten u.a. mit dem Konzept der ehemaligen Hauswirtschafterin in Konflikt. In der von France betriebenen Prostitution manifestieren sich erneut, trotz bzw. aufgrund von Tabuisierung, gesellschaftliche Denk- und Rollenmuster, welche in diesem Kontext (re-)produziert werden.⁹⁶² Somit besitzt die generelle Ablehnung zwischenmenschlicher wie moralischer Bindungen wenig Innovatives. In *EN AVOIR (OU PAS)* will Alice sich ebenfalls auf einem sachlich-objektiven Terrain bewegen, um die Konditionen für sich überschaubar zu halten, um sich auf verlässliche Richtlinien einstellen zu können. Allerdings hält sie nicht stringent daran fest, sondern lässt Alternativen zu. Diese Bodenständigkeit verblüfft ihr Umfeld, insbesondere den weniger selbstbewussten Protagonisten.

4.2.3. Ein „Stück vom Wohlstandskuchen“ für Massons Protagonisten

Massons Protagonistinnen orientieren sich kaum am materiellen Reichtum⁹⁶³ oder an familiärer Sicherheit, beides ließe sich z.B. in *EN AVOIR (OU PAS)* und *A VENDRE* relativ einfach lösen. Unabhängigkeit steht im Vordergrund, auch wenn sie sich dafür vorübergehend in andere, quasi gewählte Abhängigkeiten begeben. Freiheit hat ihren eigenen Preis oder persönlichen Einsatz. Ein bestimmter Lebensstandard wird hingegen nicht favorisiert. Vielmehr geht es um Gefühle und Verbindlichkeit als „Nebenprodukt“ ihrer Geschäftigkeit. Diese Selektion, welche in der Trilogie eine Steigerung erfährt, glückt nicht. Die Sehnsucht sowie ihre Erfüllbarkeit sind die sich bedingenden Koordinaten des *American Dream*, welcher in den Filmen Massons sowohl konkret materielle als auch rein ideelle Züge erhält.

⁹⁶⁰ Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 301.

⁹⁶¹ Siehe z.B. den Übergang von Sequenz 98 und 99.

⁹⁶² Vgl. die Ausführungen zu Godards *SAUVE QUI PEUX (LA VIE)* (F/BRD/CH/Ö, 1980) in Kapitel 3.1.

Die Protagonistinnen kommen einer Vielzahl an Tätigkeiten nach. Zwar reichen diese zur Deckung der Lebenskosten, jedoch können sie kaum in Zusammenhang mit Berufs- oder Freizeitwünschen gebracht werden. Arbeit dient nicht zur Identifikation, sondern gilt als relativ wenig emotional besetzte Lebensgrundlage, wie u.a. ihr Verhalten bei der Suche oder beim Verlust von Arbeit verdeutlicht: eine Abweichung zum *Tellerwäschermythos*. Ihr Handeln richtet sich gegen die Dominanz eines Lebensbereiches. Allerdings legen alle Frauenfiguren Massons Wert auf ökonomische *self-reliance*.⁹⁶⁴ Diese Selbstständigkeit wird nur kurzfristig aufgegeben. So sucht Alice z.B. in EN AVOIR (OU PAS) relativ gradlinig eine Arbeit und entscheidet sich damit generell gegen ein unstetes Künstlerleben. Hier stehen wie in A VENDRE daher finanzielle Erwägungen persönlichen Neigungen nach, wenn Entscheidungen getroffen werden. LOVE ME bildet indes eine Ausnahme, da Gabrielles Traum sowohl ihr Leben als auch ihre Fähigkeit einer Arbeit nachzugehen einschränkt.

4.2.3.1. A VENDRE: Das Glück liegt (nicht) auf den Straßen Amerikas

In A VENDRE führt France wenig konkrete Zukunftsziele bei der Überfahrt nach New York mit sich. Es handelt sich um den (amerikanischen) Jugendtraum, welcher relativ unmotiviert sowie aus Verzweiflung erneut an Bedeutung gewinnt. Mit hungrigem Blick auf die Auslagen findet sie sich jenseits des Atlantiks wieder. Hier greift u.a. Holzners Gegenüberstellung:

„Seite an Seite finden sich in den amerikanischen Städten extremer Wohlstand und empörendes Elend, Komfort und trostlose Vernachlässigung, unbegrenzte Möglichkeiten und Unsicherheit, Ordnung und Chaos, freundliche Offenheit und hemmungslose Gewalt, kurz all die Ungereimtheiten des „American way of life“. Denn die amerikanischen Städte sind nichts anderes als eine geographische Verwirklichung der vorherrschenden Wertvorstellungen der amerikanischen Gesellschaft. Der „American way of life“ ist als utopisches und reales Verhaltensmuster die treibende Kraft, die Zivilisationsmaxime [...] der amerikanischen Gesellschaft. [...] Amerika ist vor allem eine gemeinsame Idee und erst in zweiter Linie Realität.“⁹⁶⁵

In A VENDRE findet sich France, mittlerweile zur Revision ihres idealistischen Bildes gezwungen, im gegenwärtigen New York wieder.⁹⁶⁶ Sicherheit vermag sich in den Menschenmassen der größten US-Stadt nicht einzustellen. Wie einst europäische Einwanderer muss France um ihre Existenz kämpfen, die ihr nicht automatisch zugeteilt wird.⁹⁶⁷ Es fehlt an

⁹⁶³ Vgl. Holzner, S. 16 sowie S. 19/20.

⁹⁶⁴ Ebd. Massons Protagonistinnen messen dem Besitz im Vergleich zum Verständnis im *American Dream* wenig bei.

⁹⁶⁵ Holzner, S. 9/10. Vgl. S. 29 und S. 78. Holzner verwendet den Sammelbegriff *White-Anglo-Saxon-Postestant- (WASP-) Kultur* für das Konglomerat an Ursprüngen. *Die englisch-protestantischen Wertmaximen verschmolzen in den USA zum „American way of life“*. (ebd. S. 16.). Zu den Prinzipien der WASP-Kultur siehe S. 19/20.

⁹⁶⁶ So nennt Holzner z.B. eine Einwohnerzahl von 7,3 Mill., welche diejenige von Los Angeles und Chicago eindeutig übertrifft. Ebd., S. 76.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 43.

allem in der *Neuen Welt*, welche den Ankömmlingen in erster Linie einen Spiegel vorzuhalten pflegt. Dies wird u.a. in der ersten und letzten Videosequenz durch die zahlreichen Oberflächenreflexionen sowie Überblenden signalisiert. Der erste Blick, quasi von Luigi aus der Ferne veranlasst⁹⁶⁸, fällt auf die Protagonistin in ihrer neuen Umgebung (Sequenz 105). Die Kontaktaufnahme und die Möglichkeit, zurückzukehren (Sequenz 114), schließt daran an. Es kommt zur Überschneidung zwischen dem Essen im Schaufenster mit Frances sehnsüchtigem Blick durch die Glasscheibe (Sequenz 105). Distanz und Annäherung bzw. Bedarf und Bedürftige werden in einem Bild zusammengeführt. Die tägliche Mahlzeit, das Überleben sind Frances treibende Kraft in New York. Groß- und Detailaufnahmen laden den Betrachter ebenfalls ein, an den auf dem Präsentierteller liegenden, käuflichen Waren teilzuhaben, wohlgerneht nur über den Sehsinn. Hunger stellt für France in der neu entstandenen Notlage ein ungestilltes Bedürfnis dar. Die Aufsicht auf den Grill signalisiert die vermeintliche Verfügbarkeit. Auf der „(Gut-)Habenseite“ ist dickleibiges Küchenpersonal im Innenraum beim Zubereiten der Speisen zu beobachten: alles oder nichts im *Land der unbegrenzten Möglichkeiten*.



Abb. 47: A VENDRE, S 105/E 368

Glas verwehrt den Zugriff. Nur Frances Spiegelbild sowie dem Treiben auf der gegenüberliegenden Straßenseite, welche reflektiert wird, gelingt es, diese Seitentrennung gleich einer „künstlichen Wohlstandssperre“ zu überbrücken. Auf der Tonebene vernimmt man die Umgebung: die Polizeisirene bzw. der Funkverkehr sowie die Rufe der Straßenhändler oder –bettler. In der allgemeinen Geschäftigkeit nimmt sich Frances

⁹⁶⁸ Die vorangegangene Sequenz zeigt Luigi in Genua am Fenster. Er fragt sich, an was France in der Fremde wohl denken möge (*À-qua-t-elle pense?*). Die Antwort erfolgt nach einem Schwarzbild von 1 Sekunde und einer Aufblende in der nächsten Einstellung mit dem zur Orientierung dienenden Insert „New York“. Es handelt sich nicht um die ersten Eindrücke nach der Ankunft. Frances Hunger besteht bereits eine Weile, welches u.a. ihren Zusammenbruch erklärt. Alles Sinnliche bzw. Weibliche ist aus ihrem Äußeren entfernt. Die Malerin „verwandelt“ France für ihr Portrait vorübergehend in einen romantisch-mädchenhaften Typ (Sequenz 111).

persönlicher Stillstand um so gravierender aus. Ihr schweifender Blick bildet das Gesehene nur unscharf ab, eine Fixierung ist trotz Verlangen unmöglich.⁹⁶⁹ Anfangs ihrem tastenden Blick über die Schulter sowie dem vielfältigen Angebot folgend, gerät nun der Ausdruck der Protagonistin in den Mittelpunkt des Interesses. Ein an sich erschwingliches Anliegen erscheint unerreichbar. Große Träume geraten derweil aus dem verengten Blickwinkel. France geht „teilnahmslos“ zur Seite aus dem Bild.



Abb. 48: A VENDRE; S 108/E 383



Abb. 49: A VENDRE; S 113/E 402

Kein Ausbruch zu neuen Ufern wie u.a. das „Standbild“ verdeutlicht (Sequenz 108), welches die Protagonistin nahezu regungslos an der böigen Hafentreppe⁹⁷⁰ vor der Freiheitsstatue zeigt, auch dies eine Gegenüberstellung. Die Silhouette des Wahrzeichens der Vereinten Nationen erscheint in A VENDRE bezeichnenderweise entfernt im Hintergrund auf der anderen Uferseite.⁹⁷¹ Das fehlende Bindeglied zwischen den beiden Ansichts- oder vielmehr Standpunkten ist die wesentliche Aussage. Der aus dem Off eingespielte Technobeat, ansonsten nur in Verbindung zur Prostitution eingesetzt⁹⁷², suggeriert hier Lebenshärte bzw. die Ausrichtung nach pekuniären (Markt-)Gesetzen. France bewegt sich ein weiteres Mal außerhalb gesellschaftlicher Richtlinien.

Ganz auf sich gestellt (vgl. Sequenz 105), spiegelt sich Mut- und Hoffnungslosigkeit in Frances Ausdruck wider. Der (Gegen-)Wind bläst ihr im übertragenden Sinne von Vorne ins Gesicht. Ihr Blick richtet sich vom Betrachter aus nach rechts aus dem Bild, nach Osten

⁹⁶⁹ Die Videotechnik, Kamerabewegung und Materialspiegelung verstärken diesen Effekt.

⁹⁷⁰ Vergleichbar mit LOVE ME (Sequenzen 2; 53; 70; 71; 72 und 75) stellt diese ein unüberwindbares Hindernis, eine biographische Nahtstelle für die Protagonistin dar, nicht nur eine an das Wasser grenzende geographische Trennlinie.

⁹⁷¹ Vgl. Holzners Anmerkung zur Bedeutung des Monuments für die Einwanderer Amerikas am Kapitelanfang.

⁹⁷² Neben der Inszenierung von Sexualität trifft dies auf diejenige des Stadions und Tanzclub zu. Vgl. Kapitel 4.1.

(Richtung „Heimat“?).⁹⁷³ Einem Innehalten oder einer Selbstbefragung gleich erhält dieses Bild, fern vom Straßengeschehen, meditativen Charakter. Dies trifft ebenfalls auf die Ausgangssequenz in *A VENDRE* zu, die France am Straßenrand zeigt. Mächtiger als tagsüber in der Menschenmasse ist das Gefühl der Isolation im Halbdunkel der Straßen.

Mit großen leeren Augen blickt France in *A VENDRE*, während sie mit ihrem Portrait am Straßenrand steht, in die nicht näher bestimmte Ferne. Wie in *LOVE ME* haftet der Protagonistin etwas Kindliches, Verletzliches und Hilfloses an. France erscheint in den USA wie Gabrielle in ihrem Wohnmobil vom Äußeren her relativ unscheinbar. Beide Frauenfiguren versuchen dies zu kaschieren, sei es über das Image des lasziv-mondänen Starlets oder dasjenige der Prostituierten. In *A VENDRE* ist es ein seltenes Bild, das die bleischwere Müdigkeit der Protagonistin zeigt.⁹⁷⁴ Angestrahlt vom rötlichen Straßenlicht wirkt sie in Großaufnahme⁹⁷⁵ in ihrer Bewegung und ihrem Umfeld „eingefroren“. Unschärfe, hervorgerufen durch die mangelnde Bildauflösung der Videotechnik, bestimmt das/ihr Bild. Der Hintergrund ist schemenhaft durch Lichtpunkte angedeutet. Sie ist von Passanten umgeben, deren Leben weitergeht. Sie nimmt nicht daran teil: eine Kapitulation.⁹⁷⁶ Aus dem Off geht das Telefonat mit Luigi hervor. Alle anderen Geräusche werden ausgeblendet (vgl. Sequenz 108).

Vorerst haben Suche und Flucht einen individuellen Endpunkt erreicht. Mit dem Rücken steht France im übertragenden Sinne zur Wand. *Sick Of Love* lautet die aus dem Off gestellte (Selbst-) Diagnose des (Krankheits-)Verlaufs.⁹⁷⁷ Ähnlich ergeht es der Protagonistin in *LOVE ME*, deren Sehnsucht ebenfalls um das Geliebtwerden kreist.⁹⁷⁸ Die hierfür erforderliche Selbstachtung lassen sich Massons Protagonistinnen selten zuteil werden. Die daraus resultierenden (Miss-) Verhältnisse entwickeln ihre Eigendynamik in der ir-/realen Bewegung der Frauenfiguren. In *A VENDRE* zoomt die Kamera von Frances Erlebniswelt, nicht Innenwelt wie in *LOVE ME*, zurück, behält ein Standbild mit zeitlupenhaft veränderter Situation bei. So wie die Protagonistin Kontakt nach Europa aufnimmt oder aufgenommen hat

⁹⁷³ In *LOVE ME* richtet die Protagonistin ihre Träume und Bewegung soweit nach Westen aus, dass sie sich schon wieder (von der Weltkarte aus betrachtet) östlich befindet, d.h. konkret in Taiwan.

⁹⁷⁴ Vgl. Sequenz 55: France im Stadion sowie Sequenz 59: Frances heftiger Gefühlsausbruch in ihrem Zimmer.

⁹⁷⁵ Die Inszenierung ist vergleichbar mit derjenigen in Sequenz 98, welche die Protagonistin in Marseille vor ihrer folgenschweren Entscheidung zeigt. Kurz darauf tritt sie als Prostituierte auf den Straßenstrich.

⁹⁷⁶ Siehe Sequenz 105 und Sequenz 108 sowie in *LOVE ME*, Sequenz 15.

⁹⁷⁷ Im Abspann von *A VENDRE* singt der Interpret Siegfried dieses „Krankheitsbild“: *I'm sick of love. And I'm in the sick of it. This kind of love, I'm so sick of it. I see lovers in the meadows. I see silhouettes in the windows. I watch them, til they're gone and they leave me hanging on to the shadows. [...] I hear the clock tick...* (vgl. Anhang).

⁹⁷⁸ Vollmer konstatiert, mit Verweis auf den Filmtitel, dass Gabrielle noch *keine Vorstellung von ihrem eigenen, aktiven Willen hat* und solange *die passive Rolle des Geliebtwerdens* einnimmt. Siehe Vollmer, S. 189/190.

(*France: It's me. Remember? Luigi: I recognize your voice.*), so nimmt gleichsam der Betrachter einen größeren Ausschnitt wahr.⁹⁷⁹



Abb. 50: A VENDRE; S 114/E 403

Mit der Abblende dieser beiden Plansequenzen aus A VENDRE gilt die vorläufig erste bzw. letzte Episode vor Ort als abgeschlossen: ein Beispiel für ein aussichtsloses Versprechen, dem die Protagonistin nachzuspüren sucht(e). Es handelt sich um das von Siegfried besungene *walking*, welches Frances Straßendasein zwischen rastlosem Bettelgang und unglückseligen Haltepunkten beiwohnt. Die Wettkämpferin gibt es nicht mehr. Oberflächliche Lebensfülle sowie hedonistische Versprechungen (z.B. *I will give you the kick of your life*⁹⁸⁰) zeigen sich im Nebeneinander mit Mangelerscheinungen. Masson präsentiert in A VENDRE die andere Seite der Medaille bzw. Spannbreite individueller „Selbstverwirklichung“ in den USA.

Die in A VENDRE und LOVE ME dargestellten materiellen wie immateriellen Inhalte/Angebote des amerikanischen „Warenkorbs“⁹⁸¹ erweisen sich als käuflich, eine Tatsache, welche France u.a. in Form des Strichers vor Augen geführt wird. Abermals wird in A VENDRE Prostitution als Tauschhandel angeführt, welche nach der Auffassung der Protagonistin im Sinne einer Dienstleistung verschiedene zwischenmenschliche Bereiche in physisch-sexueller, sinnlich-emotionaler sowie hierarchischer Hinsicht abdecken sollte. Anders als in den französischen Metropolen Marseille oder Paris ihre (Liebes-)Dienste quasi an den Mann (oder die Frau) bringend, vegetiert France in New York ohne Gelegenheitsjob⁹⁸² oder persönlichen Ansprechpartner vor sich hin. Niemand interessiert sich dort für sie.

⁹⁷⁹ Siehe Kapitel 4.3.3. I'll send you the ticket back, if you'll take it – Nachricht am Ende von A VENDRE.

⁹⁸⁰ So lautet die Anrede des Callboys im Viertel an France, bevor diese entkräftet zusammenbricht.

⁹⁸¹ Vgl. Rausch: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Dissertation Universität Oldenburg, 1999, S. 77. Dort wird in diesem Kontext der Begriff des *kulturellen Supermarktes* angeführt, der für die vielfältige Versorgung mit Sinn- und Orientierungsangeboten in postmoderner Lebenswelten zuständig ist. Für jeden lässt sich nach dem Konzept der *Bastel-Identität* bzw. *Patchwork-Identität* etwas individuell Wünschenswertes „zuschneiden“.

⁹⁸² Prostitution zählt hierzu z.B. nicht, da sie von France nicht wegen des Geldes praktiziert wird/wurde.

Freiheit hat hier ihren Kaufwert im Sinne von Gegenleistung unter Beweis gestellt. In gewisser Weise handelt es sich um eine Fortführung der bisherigen Lebenseinstellung der Protagonistin, welche allerdings durch die Negation von Gefühl bei konsequenter physischer Substitution zerstörerisch ist. Infolge zieht France sich aus dem zwischenmenschlichen (Geld-)Handel zurück. In *A VENDRE* haben sich die Ebenen zu Ungunsten der Figuren zu vermischen begonnen. Prostitution erweist sich als zu komplexes Feld, welches sich nicht dem Nutzen einzelner unterstellt, sondern vielmehr diese zu manipulieren weiß. Hier einzugreifen, hat sich als illusorisch erwiesen.⁹⁸³ Frances Portrait ist nicht mehr austauschbar, nachdem sie dessen individuellen Wert erkannt hat, welcher nun gegen alle anderen Wertvorstellungen und (äußeren) Widerstände verteidigt wird. Die Malerin, anfänglich sachlich orientiert, lässt sich von Frances Argumentation überzeugen. Siegfrieds melancholische Melodie „begleitet“ das letzte Wegstück der Protagonistin, u.a. ihren Bettelgang (Sequenz 113/114). Sowohl Bild- als auch Tonebene sprechen vom Scheitern und Einsamkeit, ein Stimmungsbild wie es u.a. der Gesang Billie Holiday's in *LOVE ME* prägt.

4.2.3.2. LOVE ME: Glücksspieler des Showgeschäftes

In *LOVE ME* wird Gabrielle mit dem Leben auf den nächtlichen Straßen in Memphis konfrontiert. Ihr Äußeres in Anlehnung (Imitation?) an die Diven Hollywoods⁹⁸⁴ hebt sich davon ab. Sie wirkt deplatziert und wehrlos⁹⁸⁵, entgegnet der Armut mit einem Achselzucken.⁹⁸⁶ Später erfährt man, dass auch sie fremder (hier: therapeutischer) Hilfe bedarf, dass sie arbeitslos und alkoholabhängig ist. Wie in *A VENDRE* zeigt sich die gesellschaftliche Polarität, wenn die Protagonistin allein durch die ihr unbekanntes Distrikte wandelt (vgl. Sequenz 15). Verschiedene Ebenen, sowohl der Wahrnehmung als auch des gesellschaftlichen Status, wechseln sich hier in *LOVE ME* ab. Gabrielle stellt quasi die Gegen-/Spiegelseite zur bettelnden France in *A VENDRE* dar (Sequenz 112). Die sich bedingenden Rollen der Nehmenden und Gebenden, für eine (Liebes-)Beziehung unabkömmlich, vermögen aber beide Protagonistinnen Massons nicht auszufüllen. Was sie dringend benötigen, können sie anderen nicht zukommen lassen.

⁹⁸³ Die Protagonistinnen in Despentès *BAISEZ-MOI* (F/2000) brechen aus dem Muster der Prostitution aus, agieren nach eigenen tödlichen Regeln. Auf der Ebene des Geschlechterkampfes gibt es keine individuelle Rücksicht. Männliche Sexualität spielt keine Rolle mehr, während die weibliche Einheit verteidigt wird.

⁹⁸⁴ Hier wird die Ambivalenz dieser Figur deutlich, deren Äußeres zwar mondän wirkt, deren Verhalten aber Grenzen besitzt. So kann Gabrielle nicht wie die Konkurrenz Lennox sexuell zu Willen sein (vgl. Sequenz 58).

⁹⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.1. Grundsätzlich ist ihr Erscheinungsbild nicht adäquat zum gewählten Umfeld.

⁹⁸⁶ In Sequenz 33 wird die Protagonistin erneut durch ein solches Viertel (traum-)wandeln. Auch hier lässt sie die Umgebung kaum auf sich wirken. Das Lebensgefühl der bis heute gesellschaftlich benachteiligten schwarzen Bevölkerung findet in Form eines Gospels Ausdruck. Als vermeintliche Erinnerung ihres jugendlichen Alteregos ist diese Emotion nunmehr Bestandteil eines Fernsehbeitrags (vgl. Sequenz 34).

Die Diskrepanz reicht vom erkauften Bleiberecht im überteuerten Nachtclub (*One drink minimum*) bis zum Restbestand persönlicher Habe, der im Einkaufswagen behelfsmäßig Platz findet.⁹⁸⁷ Somit entsprechen die teils erschütternden, teils erkenntnisreichen Begegnungen der beiden Protagonistinnen Massons, welche auch für den Betrachter ein Einblick in die Lebensverhältnisse vor Ort sind, den *Paradoxien einer Kulturlandschaft, die im Geiste des „American way of life“ entstanden sind.*⁹⁸⁸ Anfangs bestimmt in LOVE ME das Straßenbild Gabrielles Wahrnehmung, bis ihr Stimmungsbild die Oberhand gewinnt.⁹⁸⁹ Über sich immer schneller abwechselnde „Wegweiser“ in Form von Aushängeschildern gelangt sie zu Lennox. Die Protagonistin sieht sich in Memphis einer nächtlichen Glitzerwelt mit den Neonschriftzügen der Bars gegenüber.⁹⁹⁰ In dieser menschenleeren Gegend wirkt sie gleichermaßen verloren wie zugehörig, wenn sich die leuchtenden Fassaden und ihr Gesicht in zahlreichen Überblenden überlagern. Eine schablonenhafte Angleichung findet auf der Bildebene statt, bevor Gabrielle das „Blue Moon“ betritt und kurz darauf ihrem Star gegenübersteht, der ihren *American Dream* verkörpert.⁹⁹¹ Dieser führt letztlich zum Selbstverlust, wie u.a. ihr Alter Ego im Tanzrausch in der Überblende demonstriert.⁹⁹² Bevor sie dort hingelangt, muss Gabrielle allerdings von einer Endstation im übertragenden Sinne aufbrechen. Am Busstop in die Nacht entlassen, erscheint sie ebenso hilflos wie nach Glorias Abschied, die sich ihrer kurzfristig angenommen hatte. Parallelen zur Kindheit im Heim werden wach. Im Hintergrund der fast menschenleeren Haltestation (Totale bis Weite) verliert sie sich nahezu. Man möchte glauben, sie wisse nicht, wohin sie sich wenden solle. Der Eindruck der Ziellosigkeit täuscht.⁹⁹³ Sie wird in dieser Situation die Strategie ihres kindlichen Alter Egos als Tragfläche für ein nicht überwundenes Trauma anwenden, Lennox heraufbeschwören. In ihrer isolierten Kindheit konzentrierte sie sich ganz auf ihren Traum: die Begegnung mit ihrem Idol, das ihr zur Seite steht und sich ihrer quasi als Ersatzvater annimmt, so dass sie endlich die ebenso ersehnte wie außergewöhnliche „Familie“ erhält. Mit dem Rhythmus Holidays setzt sich Gabrielle in Bewegung. Vom Verlassenwerden ist die Rede (*Buddy is left, you do the cry*). Massons Protagonistin hat Vergleichbares erfahren. Der Gesang fungiert als klischeehafte Hülle für ein Gefühl.⁹⁹⁴ Beim Aufbruch zieht sie, als wolle sie sich vor Kälte schützen, den von Gloria geschenkten Mantel zu. Dem Betrachter kommt

⁹⁸⁷ Vgl. Sequenz 15; 33 sowie 63/64.

⁹⁸⁸ Siehe Holzner, S. 116. Komprimiert wird hier abschließend die Ergebnisse zusammengefasst.

⁹⁸⁹ Vgl. Sequenz 15/E 73 sowie Abb. 18.

⁹⁹⁰ Vgl. LOVE ME Sequenz 15 sowie die daran anschließenden Sequenzen 16 bis 19.

⁹⁹¹ Siehe Kapitel 4.2. zu Gabrielles Position und Übergängen zur Vorstellungswelt.

⁹⁹² Vgl. Sequenz 66/E 338 sowie Abb. 13.

⁹⁹³ Mit ähnlicher traumwandlerischer Sicherheit wird sie schließlich ihren Seemann in Taiwan wiederfinden.

sie im Gehen näher, während sich ihr Blickwinkel im Laufe der Sequenz weiter einschränken wird. Vergleichbar mit France in A VENDRE (Sequenz 108) weht ihr ein scharfer Wind ins Gesicht. Auch Gabrielle besitzt in LOVE ME nicht das richtige Bewegungstempo für ihr Umfeld.⁹⁹⁵ Mit hoher Geschwindigkeit fährt u.a. unmittelbar vor ihr ein Einsatzwagen der Polizei vorbei, während sie stehen bleibt. Lethargisch folgt sie dem Geschehen. Die Geräusche der „Außenwelt“ dringen nicht mehr zu ihr vor, in ihrem Kopf spielt eine andere Melodie. Der Weg führt durch die kaum frequentierten Straßen, deren Neonschriftzüge die Dunkelheit dominieren. Durch die Überblende überlagern sich auf der Bildebene die Protagonistin und die Umgebungseindrücke wie z.B. die Straßen New Yorks in A VENDRE (vgl. Sequenz 105 sowie Schlusssequenz).



Abb. 51: A VENDRE; S 112/E 397

In LOVE ME sind es nicht *Curses make the heat go round*, sondern die Schriftzüge, welche auf die Protagonistin ihren visuellen Reiz ausüben (vgl. Sequenz 15). In Neon-Pink, -Rot oder -Weiß tanzen die Lettern in Verlaufsrichtung mit Gabrielles Gang auf und ab. Allen voran zählt bezeichnenderweise hierzu eine Lokalität namens „Madness“ in spielerischer Schräglage, unmittelbar gefolgt vom klassischen „Night Club“. Dies sind die Stationen, die zum „Blue Moon“ sowie hier zu Lennox führen. Somit ist eine gewisse „Verrücktheit“ oder Selbstvergessenheit der Begegnung vorangestellt. In LOVE ME wandelt Gabrielle im rotem Mantel gleich Dorothy im WIZARD OF OZ auf unbekanntem Territorium, dessen Gesetzmäßigkeiten ihr nicht geläufig sind. Befremden, Wiedererkennen und Verzauberung wechseln sich in LOVE ME ab, bis Gabrielle dahin gelangt, wo ihr Zauberer ein Gastspiel

⁹⁹⁴ Vgl. Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited), in: ders. (Hg.): Die Postmoderne im Kino, Marburg, 2002, S. 7 – 10. Felix spricht von *authentische[r] Erfahrung in einer medial codierten Welt* (ebd., S. 10).

⁹⁹⁵ Siehe u.a. den Einsatz von Slowmotion sowie Unschärfe in der letzten Einstellung in A VENDRE.

gibt.⁹⁹⁶ Die grellen Lichtkörper machen Gabrielle trunken gegenüber realen Eindrücken. Eine Weile hat sie noch neben diesen Einflüssen Bestand, wie die Überblende mit ihren Ausschnitten und Wortfetzen (z.B. *Star*) zeigt. Letztlich wird sie von der Bildwelt „ausgeblendet“. Zur Programmanzeige „Lennox. Tonight 9.00 PM“, ein Fixpunkt im Lichtermeer, schauen wir mit der Protagonistin wie zum gleichnamigen Himmelskörper auf. Wir befinden uns fern der Bodenhaftung, wie der weitere Aufenthalt in Memphis verdeutlichen wird. Frei nach dem *American Dream* haben Hoffnung, Glaube und der Zufall zum persönlichen Erfolg geführt. Alle Türen stehen demnach offen, wie u.a. Gabrielles Wunschträume vom Besuch beim Produzenten, auf *Graceland* oder in Lennox‘ Hotelsuite veranschaulichen.⁹⁹⁷ Eine derartige Abkehr von der Realität, insbesondere durch selbst induzierte/n Schwindel(-gefühle) herbeigeführt, verkündet gleichsam das „Lied im Kopf“ (*Send you to another world. There’s no rise your brain*). Schließlich tritt Lennox‘ Melodie an dessen Stelle: ein Programm- und Stimmungswechsel, bei dem sich die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit aufheben. Gabrielle erhält Einlass im „*Blue Moon*“. Trost und Halt versprechend lautet der folgende, Gabrielle in- und auswendig vertraute Text „*I was there...*“ des Presley-Evergreens LOVING YOU.⁹⁹⁸ Die Botschaft ereilt sie gerade rechtzeitig. Es ist nicht irgendwer, sondern „der eine“, für sie singend bzw. alles gebend. Das Idol, gleichermaßen Lebensinhalt seit Kindergedenken, erscheint plötzlich für Gabrielle, bei wechselnden Ansichten und Lichtverhältnissen betrachtet, zum Greifen nahe. Sie umkreist mit dem Ausdruck der Glückseligkeit seine „Spielfläche“⁹⁹⁹, wagt sich bis zum Rand des Schauplatzes. Gabrielle taucht nun gleichfalls in den Starglanz ein.¹⁰⁰⁰

Das LOVING YOU gedenkt die Protagonistin einzulösen: *Makes no difference where I go or what I do. You know, that I will always be loving you. Just you...* Bedingungslose Verlässlichkeit und das Festhalten an gewohnten Strukturen, unverzichtbare Bestandteile im Leben Gabrielles, werden verkündet (*If I’m seen with someone new. Don’t be blue... don’t you be blue. I’ll be faithfull, I’ll be true, always true*).¹⁰⁰¹ Es scheint, als blicke der Star zu ihr hin, obwohl das Dunkel des Zuschauerraums dies für den auf der Bühne Sitzenden nicht zulässt. Ein „Dialog“ entspinnt sich aus der Einsamkeit des jeweils anderen. Jede/r ist im Erleben (wo-) anders.

⁹⁹⁶ Weiter unten im Text wird der Vergleich zwischen den beiden Filmen fortgeführt bzw. spezifiziert.

⁹⁹⁷ Vgl. Sequenz 35; 55 sowie Sequenz 58 - 60.

⁹⁹⁸ *Evergreen* heißt auch das Containerschiff, mit dem der Seemann Jack auf das Meer hinausfährt (Sequenz 50).

⁹⁹⁹ Der Begriff findet ebenso eine Übertragung auf das Verhältnis zwischen Lennox und Gabrielle, beide sind auf ihre Weise Glücksspieler.

¹⁰⁰⁰ An seiner Seite wird Gabrielle später im Bühnenlicht stehend von seiner Popularität profitieren (Sequenz 66).

¹⁰⁰¹ Eine vergleichbare Gefühlsbestätigung und „Liebesversicherung“ findet am Ende von LOVE ME statt.

Gabrielles Faszination lässt ihn in mittlerweile hinfällig gewordenen Glanz erstrahlen. Seine Silhouette erscheint im Gegenlicht in Form einer Gloriole, während sich der übrige Raum in Dunkelheit und Unschärfe auflöst. Lichtreflexe umgeben seine Gestalt. Im Anschluss an seine Darbietung wird er mit einem routinierten *Thank you* unter Beifallsbekundungen abgehen. Schließlich folgt dem Echo seiner Stimme, nach gemeinsamem Duett, ihr Selbstverlust. Danach wird sie vom Showgeschäft lassen, jedoch noch nicht von ihrem Idol (Sequenz 67).

Später finden sich Star und Sternchen im „*Blue Moon*“ an der Theke auf einer (Augen-)Höhe wieder. Im sich spiegelnden Inventar wirkt der Gast nicht mehr so allein. Vom eigenen Bild umzingelt, erscheint der andere auf der eigenen (Bild-)Seite, während die Möglichkeit zur Kommunikation wenig wahrgenommen wird. Lennox, dem Starrummel oder Mädchenschwarm fern, sucht Abgeschiedenheit. Publikumsnähe gehört nicht in sein Repertoire. Er befindet sich auf dem Rückzug aus dem Geschäft. Jugend (-lichkeit), Naivität und Begeisterungsfähigkeit sind ihm abhanden gekommen. Zu vorgerückter Stunde, zur Zeit der Spieler und Trinker, wenn die Sinne bereits getrübt sind, kommt es zwischen ihm und Gabrielle zur Begegnung. Beide sind auf ihre Weise heimatlos. Bars sind Platzhalter für ein Zuhause, das es für beide so nicht gibt. Sowohl das Hotelzimmer als auch das Wohnmobil sind provisorische Standorte. Aber das bzw. der Erträumte passt sich nicht ohne weiteres der eigenen Vorstellung an, sondern fordert keine Individualität zulassend, Selbstauflösung.¹⁰⁰²

Gleichsam mit dem akzentuierenden Beat aus dem Off nimmt die Protagonistin den Kontakt mit der für den Spieler verführerischen Frage *Like gambling?* auf. Ohne Umschweife wendet sie sich ihm zu, wird, so weit vorgedrungen und unmittelbar vor ihrem Ziel, welches sich unbeeindruckt zeigt, keineswegs aufgeben. Lennox erweist sich als wenig zugänglich und gesprächsbereit.¹⁰⁰³ Adäquat herrscht als musikalischer Background der Blues vor. Einem Duell gleich wird die Situation im *Shoulder-Shut* dargestellt. Anfänglich lässt er sich durch ihre Erscheinung „täuschen“, scheint einem Flirt oder käuflicher Liebe nicht abgeneigt. Die Übergänge sind hier wie in allen Filmen Massons fließen. Anders als in *A VENDRE* und *EN AVOIR (OU PAS)* handelt es sich in *LOVE ME* um Geldverkehr ohne sexuelle Gegenleistung. Tief blickt sie ihn an, lässt ihm zugeneigt tief blicken.¹⁰⁰⁴ Dies kommt ihm bekannt vor. Er zählt die vor ihm liegenden Scheine, reicht welche zu Gabrielle herüber. Sie

¹⁰⁰² Dies wird angesichts Lennox' Frauenbild deutlich. Er bevorzugt keinen konkreten Typ. Gewisse Kriterien gilt es zu erfüllen: ihn zu umsorgen und zu befriedigen. Sein Leben verlangt nach Veränderung, neuen Reizen und dem Alleinsein. Dauerhaft ist er für andere nicht tragbar (Sequenz 58).

¹⁰⁰³ Vgl. *EN AVOIR (OU PAS)*, Sequenz 40.

¹⁰⁰⁴ Von Lennox herausgefordert, zeigt sich, dass sie sich ihrer Sexualität wenig bewusst ist. Bereits aus der Eingangsequenz geht hervor, dass Gabrielles Leben auf Imitation beruht. Vgl. Kapitel 4.1. und Vollmer, S. 181.

paßt mit ihrer vorbehaltlosen Bitte (*I need someone to bet 20 dollars on a stranger*) in sein Menschenbild, nach welchem es alle auf Materielles abgesehen haben.¹⁰⁰⁵

Ähnlich wie France in *A VENDRE* ist auch Gabrielle in den USA nicht genügend mit Barem ausgestattet. Mit von Gewohnheit sprechender Geste erkaufte es sich Lennox in *LOVE ME* in Ruhe gelassen zu werden, sich nach dem „Bad in der Menge“ zurückzuziehen. Im Kontrast hierzu „bettelt“ die Protagonistin in *A VENDRE* mit Geld um Gesellschaft oder lässt sich im Gegenzug Liebe und Sexualität sozusagen als „Dienst am anderen“ bezahlen. Geld wechselt bei Masson nicht nur zwischen den Protagonisten den Besitzer, auch andere werden involviert. In *LOVE ME* geht Lennox‘ Hinweis, dass zahlungsunfähige Fremde in dieser Gegend unerwünscht sind, ins Leere. Mit einmaligen Beträgen gibt sich Gabrielle nicht zufrieden. Sie betont seine Einzig- und Andersartigkeit, dass er keine „Normalperson“ im Sinne von normentsprechend ist. Dies ist für ihn belanglos. Sein Ausdruck ist müde, er lallt. Als wäre es die Absicht des Umwerbens, packt Lennox gönnerhaft noch etwas zur Geldsumme, lädt sie ein. Gegenüber derlei Unberechenbarkeit ist er hilflos. Als Spieler sucht er dennoch seinen Vorteil, einen Ausweg:

L.: „I’ve only just bet. I haven’t lost yet.“

G.: „You’ve even won.“

L.: „Won what?“

G.: „Me.“

L.: „Hmh. That’s enormous.“

G.: „Think so?“

L.: „It’s too much.“

In „Westernmanier“ ertönt zum Dialog aus dem Off eine Mundharmonika. Einschätzung ist alles. Lennox beginnt, Interesse an ihr zu finden (*Just tell me your name*). Er wird „schwach“ gegenüber seiner Spiellust und dieser Frau, welche sich nicht nach seinen Regeln (*For 20 bucks, I’m entitled*) verhalten wird.¹⁰⁰⁶ Sie kann ihm weder als Namenlose bei ihrer Identifizierung behilflich sein noch ihn aus dem Spielkomplex „entlassen“ (L.: *I’m not playing anymore. G.: Neither am I*).¹⁰⁰⁷ Er muss feststellen, dass sie nicht Herrin ihrer selbst ist und hilflos, weil ohne Realitätssinn. Sein an die Vernunft appellierender, wohlgemeinter väterlicher Rat (*I think you should go home*) kann nicht mehr umgesetzt werden, sondern läuft

¹⁰⁰⁵ Später erfährt man, dass Lennox in der Schuld seines Managers steht, mit dem er schläft: ein Tauschgeschäft.

¹⁰⁰⁶ Bezeichnenderweise erhält sie, den Spielcharakter unterstreichend, von Lennox zum Abschied eine Münze.

¹⁰⁰⁷ Lennox wohnt mehrfach ihrem Erwachen aus der Ohnmacht bei, verlässt sie, sucht aber wieder ihre Gegenwart, die für ihn als Spieler und „Spielfigur“ Gabrielles ebenso unersetzlich ist. Diese Ambivalenz zeigt im Hinblick auf den Spielkontext u.a. Parallelen zu Cronenbergs *EXISTENZ* (Cronenberg, CDN/GB, 1998). Vgl. Slawney, James: *Die Illusion der Metamorphose*, in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten: *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino* (Reihe: Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 19), Marburg, 2002, S. 154 – 169.

ins Leere (sprich: Haltlose). Aus den Augenwinkeln, sozusagen mit Blick über die „kalte Schulter“, folgt Lennox ihrem Sturz.

Gabrielles Taumel verfolgt der Betrachter aus nächster Nähe. Ein fester Standpunkt entfällt. Alles geht drunter und drüber, mit den Augen und auch mit den Ohren, welche bis auf ein Rauschen alle anderen Geräusche synchron zum visuell Dargestellten ausblenden. Schließlich kommt es zum totalen „Verriss“ auf der Bildebene. Der herbeigeführte Blackout zeigt die wörtliche Niederlage der Protagonistin. Die Situation entgleitet mit dem Bild, steuert auf die Katastrophe oder vielmehr das Nichts zu. Gleichfalls gerät das Bild des Stars in die Schräglage: ein Idol kippt vom imaginären Sockel.¹⁰⁰⁸



Abb. 52: LOVE ME; S 19/E 106



Abb.: 53: LOVE ME; S 67/E 343

Zuvor hatte sich Lennox kaum gerührt, ihrem versteckten Hilferuf wenig Beachtung geschenkt. Aalglatte, ein Eindruck, der durch den Reptildruck seines Jacketts verstärkt wird, bietet er keinen Halt, keine An- oder Zugriffsfläche. Ihre Schutzlosigkeit imponiert ihm nicht. Dahinter verbirgt sich u.a. ein Machtspiel, welches zwischen den Protagonisten Massons auf unterschiedliche Weise geführt wird (vgl. EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE). In LOVE ME verläuft die Begegnung mit dem Idol keinesfalls physisch oder sexuell, wie sich z.B. der Aufenthalt in Lennox' Suite zeigt (Sequenz 58). Es bleibt bei Ressentiments seinerseits¹⁰⁰⁹, welche erst mit ihrer räumlich-emotionalen Trennung ein Ende finden sollen.

In LOVE ME handelt es sich um die Inszenierung einer speziellen Form geistiger Umnachtung: dem komatösen Phantasieren. Die Ohnmachten obliegen einer Gesetzmäßigkeit. Trifft die Protagonistin auf äußere oder innere Widerstände, u.a. durch Brüche zur gegenwärtigen oder vergangenen Lebensrealität hervorgerufen, lassen sich diese durch die Bewusstlosigkeit abwenden. Das „Spieltaleau“ wird „einfach“ neu ausgerichtet.

¹⁰⁰⁸ Er vertraut ihr später an, dass er seine individuelle Identität durch sein Image bedroht sieht (Sequenz 60).

¹⁰⁰⁹ Vgl. LOVE ME, Sequenz 58 sowie die Analyse der Ausgangssequenz in Kapitel 4.3.

Bis zum gewissen Grad untersteht es Gabrielles Willen. Hierfür förderliche Drogen werden (un-)bewusst konsumiert. Die Protagonistin dringt so tief in ihr entworfenen Traumgewebe.

4.2.4. Der *American Dream* – eine (Zwischen)Bilanz bei Masson:

Ein (Krankheits-)Verlauf und seine (Heilungs-)Aussichten

Dort, wo sich landesweit in bezug auf die USA soziales Elend konzentriert, in den Straßen New Yorks, findet sich die Protagonistin aus *A VENDRE* wieder. France „gesellt“ sich am Ende von *A VENDRE* zu den gesellschaftlich Benachteiligten (z.B. Bettlern, Prostituierten und Lohnarbeitern). Dies stellt eine Parallele zur Protagonistin in *LOVE ME* dar, die z.B. ihre „Mutter“ aus den Reihen der Obdachlosen wählt. Wie sich herausstellen soll, gehört Gabrielles Idol Lennox zu den in verdeckter Armut Lebenden. In Anbetracht seiner Schulden und seines schwindenden Erfolgs „verkauft“ er sich und seinen alternden Körper an den Manager. So werden in den Filmen Massons nicht nur sich prostituierende Frauen dargestellt, sondern in *A VENDRE* und *LOVE ME* ebenso Männer. In *EN AVOIR (OU PAS)* und *A VENDRE* ist es der Protagonist, der als Freier durch das Geschäft mit dem Körper tiefer in die Depression fällt bzw. zum Nachdenken über sein Rollenverständnis veranlasst wird.

Anders als in *LOVE ME* (Sequenz 15) erscheint in *A VENDRE* (Ausgangssequenz) die Protagonistin nicht durch das Nachtleben der Stadt verzaubert. Sie wird nicht vom Lichtermeer aufgesogen, zerschmilzt nicht mit ihm. Die letzte Einstellung gilt nicht der Fassadenspiegelung, welche das Subjekt auf ihrer Fläche mit einschließt, sondern ihrem (Aus-)Blick auf Zukünftiges bzw. dem Erkennen des gegenwärtigen Zustandes: *A dead end* nach ihrer Selbsteinschätzung. Dies stellt u.a. einen Unterschied zum Realitätsbezug der Protagonistin in *LOVE ME* dar, welche sich in die gegenläufige Richtung zu bewegen scheint. In *A VENDRE* stellt sich France ihrer Lebenswirklichkeit (*I can't find a job. I'm broken*). In ihrem *American Dream*, ohne reale Basis und Bezugspunkt, konnte daraus nicht mehr werden, kollidieren die Wunschträume mit der Realität. Anders als in *LOVE ME* scheint die Protagonistin neben der Ausweglosigkeit die (Lebens-)Gefahr zu spüren, welcher sie sich auszusetzen begonnen hat. Unlängst gibt es Anzeichen der Vernachlässigung.

Die letzten 10 Minuten in *A VENDRE* „dokumentieren“ per Videokamera eine neue, provisorische Haltung der Protagonistin analog zur Kameraführung der *Dogma*-Filme. Sowohl die Erzählebene als auch die Ein-/Zuordnung des Dargestellten haben sich einer Veränderung unterzogen. Der letzte Blick auf das Leben Frances ist im Halbdunkel der Ungewissheit gehalten, unmittelbar gefolgt von einer Abblende. Dieser in den Vordergrund

rückenden Einsicht und Entwicklung wird u.a. über den Zoom bei wechselnder Tiefenschärfe Rechnung getragen. Anders als in LOVE ME bleibt eine Begegnung der Protagonisten vorerst dahin gestellt. Derweil besteht in A VENDRE, trotz räumlicher Trennung, ein verbindliches bzw. vorbehaltloses (Beziehungs-) Angebot. Wie in LOVE ME soll dies in A VENDRE die Protagonistin vor dem individuellen Abgrund bewahren:

Luigi: „I'll send you the ticket back, if you'll take it.“

France: „It isn't too late.“

Luigi: „I'll be waiting.“

Die Route ist zuende, liefert eine bittere Orientierungsmarke auf dem Weg zum Selbst. Im individuellen Grenzbereich angelangt, „darf“ endlich die fatale (Schicksals-)Richtung geändert werden. Frances Aufenthalt im *Land der unbegrenzten Möglichkeiten* konnte von Anbeginn an nur von vorübergehender Natur sein. Ohne Arbeit oder Heirat ist keine *green card* in Aussicht. So bewegt sie sich am Rande zur Legalität. In A VENDRE ist sie sich überlassen, verwahrlost als physisches, psychisches und soziales Wesen, das unbeachtet von der Gemeinschaft am Rande der Gesellschaft und somit auf im sozialen Nichts existiert.¹⁰¹⁰

4.2.4.1. Eine Lebenshaltung - mit dem Rücken zur Realität

Für die Lebenshaltung Gabrielles steht z.B. in LOVE ME ihre Ablichtung vor dem *Graceland*-Tor, sinnbildlich verschlossen in Form einer Fotowand (Sequenz 35/E 184).



Abb. 54: LOVE ME; S 69/E 358

Ein Märchen wird unter Vorbehalt wahr, die Utopie reduziert sich auf zwei Dimensionen. Sie *lebt in einer fantastischen Welt, in der der Tod nicht wirklich und das Leben ein Imitat ist.*¹⁰¹¹

Bezeichnenderweise befindet sich Gabrielle nicht in der Traumfabrik Hollywood. Der Traum

¹⁰¹⁰ Vgl. Vardas Protagonistin in SANS TOIT NI LOI (F/1985), die dies Schicksal in Frankreich ereilt.

¹⁰¹¹ Vollmer: Love me. Weibliche Identität zwischen Traum und Wirklichkeit, S. 181.

bzw. sein Bild reduziert sich auf einen Star, u.a. auf *Graceland*.¹⁰¹² In LOVE ME liegt die Übereinkunft im Klischee, in der (Ver-)Mischung der Innen- und Außenbilder. Das Filmende beinhaltet das Ideal der Zweisamkeit trotz entgegenstehender Umstände für die Protagonisten. Es vereint verschiedene Menschen und Kulturen. Perspektiven werden in dem an ein Phantasma grenzenden Szenario nur angeschnitten, während der *Mythos des Woanders*¹⁰¹³ erfüllt wird. Die Vision geht in das Boden-/Schwerelose: ein Schwebезustand insgesamt.¹⁰¹⁴ Identität beansprucht individuelle Ziele, eine zur Stabilität erforderliche Selbstbeteiligung. Nach Bronfen, die WIZARD OF OZ (Fleming, USA, 1938/39) heranzieht und freudianisch argumentiert, sind für Träumende wie Massons und Flemings Protagonistinnen Wünsche relativ leicht zu erfüllen. Folgende Quintessenz beinhaltet Flemings Film für Rushdie:

„Wenn wir erst einmal die Orte unserer Kindheit verlassen haben und gezwungen worden sind, unser Leben neu zu gestalten, mit nichts anderem ausgerüstet als dem, was wir haben und was wir sind, dann erst verstehen wir das wirkliche Geheimnis der roten Zauberschuhe. Nicht darum geht es, „dass es keinen Ort gibt, der so wie zu Hause ist“, sondern darum, dass ein solcher Ort wie zu Hause für uns nicht mehr existiert: außer, natürlich, das *home*, das wir uns selbst schaffen, oder die *homes*, die für uns geschaffen werden in Oz: ein Land, das irgendwo sein kann und überall außer am Ort, in dem unser Anfang liegt, von dem aus wir unsere Reise angetreten haben.“¹⁰¹⁵

Die sich nach einem solchen Ort sehnenen Frauenfiguren bzw. Kindfrauen führen z.B. trotz realer Passivität bei psychischer Aktivität eine symbolische (Teil-)Befriedigung herbei:

„Denn das von der Psychoanalyse beschriebene Subjekt ist ein Subjekt, das sich den kulturellen Gesetzen freiwillig unterworfen hat und gleichzeitig von verbotenen Genüssen getrieben wird, die es in der Intimität seiner psychischen Realität heimlich hegt und die nur durch die Entstellung der Symptombildung oder der Traumarbeit veräußerlicht werden können.“¹⁰¹⁶

Hiervon ausgehend ist gleichsam Massons Entscheidung für einen psychoanalytischen Ansatz hinsichtlich der Inszenierung von LOVE ME nachvollziehbar, in welcher Wunschbilder in realistischer Manier für den Betrachter nach außen gekehrt werden. Reale Vorgänge geraten indes in den Hintergrund. Das subjektive Erleben wird zum entscheidenden Moment:

„Dorotheys Traum von Oz [...] spiegelt das imaginäre Verhältnis, das dem Menschen erlaubt, die durch die Kontingenz der Geburt oder der Familiensituation ihm rein zufällig zugewiesene räumliche Zugehörigkeit umzugestalten in die scheinbar schicksalshafte und somit sinnstiftende Zugehörigkeit zu seinem *home*. Dabei geht es sowohl um den imaginären Charakter dieses Verhältnisses wie auch um die Tatsache, dass es nicht das kulturelle Gesetz und die realen

¹⁰¹² Vgl. Müller, Matthias: Einer liebt mich? Laetitia Massons Traum von der Wirklichkeit der Liebe in LOVE ME, in: Martig/Karrer (Hg.): Traumwelten, S. 202 – 220. Für Müller ist dieser Ort *zunächst einmal das reale Haus des Sängers Elvis Presley, eines wirklichen Menschen mit dem Recht auf Liebe, Selbstentwurf und – zweifel. Die Begegnung mit dem Menschen kann Graceland zum wirklichen Land der Gnade machen. Insofern ist dieses Symbol einer fiktiven Heimat gebrochen durch sein Potential auf wirkliche Heimat* (ebd. S. 216).

¹⁰¹³ Vgl. Holzner, S. 48 zum unermüdlichen Weiterziehen, zur Mobilität der Amerikaner.

¹⁰¹⁴ Siehe Kapitel 4.3. Vgl. Bronfen: *There's no place like home* – Die Aporie der Heimkehr, S. 199 – 243.

¹⁰¹⁵ Rushdie: *The Wizard of Oz*, London, 1992, S. 57 f., zitiert nach Bronfen: *„There's no place like home“*, S. 243. Vgl. unten zur Kleidung, die u.a. für Irrealität und Traum, Persönlichkeitsseiten oder Selbstspiegelung steht.

¹⁰¹⁶ Bronfen: *„There's no place like home“* – Die Aporie der Heimkehr, S. 239.

Existenzbedingungen des Menschen sind, die den Kern dieser Traumarbeit ausmachen, sondern die Stelle, die das betroffene Subjekt einnimmt in Relation zum symbolischen Gesetz, das seine Lebenswelt reguliert. [...] Die zentrale These von Freuds Traumdeutung lautet, dass jeder Traum eine Wunscherfüllung ist. [...] Aber im gleichen Zuge, in dem der Traum ein Gegengift zu dem Unbehagen darstellt, dessen Gehalt er in befriedigendere Phantasieszenarien umwandelt, verweist er auch auf die Tatsache, dass der Kern des Konflikts nicht zu tilgen ist, solange das Subjekt weiter wünscht und träumt.“¹⁰¹⁷

Dem steht nach Dörner, der in seinem Ansatz von der Medienanalyse ausgeht, die real erscheinende sowie alltagsfüllende Erlebniswelt der Massenmedien entgegen: der *Aufstieg der Medienunterhaltung zum Sinn- und Identitätszentrum der modernen Gesellschaft*.¹⁰¹⁸ Vorstellungswelt und Traumwelt werden manipuliert, wenn ein *kontinuierliche[r] Fluss von Bildern*¹⁰¹⁹ das „Innenleben“ auf einem Modus hält. Dieser Bildwelt widmet sich die Protagonistin in LOVE ME u.a. in philosophischen Diskursen, beim selbstinszenierten „Videoclip“ und der Plakatwand, welche Vorstellungshintergründe standardisiert verkleiden. Requisiten reichen zum Phantasieren, um Lücken im Erleben zu „tapezieren“, oberflächlich zu schließen.

Gabrielle fügt somit Bilder ihres Innenlebens und Medienbilder zu einer Einheit zusammen. In ihrer wechselseitigen Ergänzung wirken Schnitt- und Leerstellen zwischen Illusion und Wirklichkeit relativ „eben“. Übergänge werden unmerklich, wenn diese beiden Bildflächen an ihren „Rändern“ zu einem Gesamteindruck verschmelzen. Dörner verweist in diesem Sinne auf die kulturelle Ausprägung der *medialen Erlebnisgesellschaft*:

„Das Entertainment war in der amerikanischen Kultur nie in gleichem Maße jenen Verdächtigungen ausgesetzt, die von den europäischen Eliten immer wieder gegen das Populäre, den „Kitsch“ und das „Triviale“ als Verderber der Massen vorgebracht wurden [...] ,da man durch den amerikanischen „Kulturimperialismus“ die eigenen Traditionen und damit auch die je eigene kollektive Identität gefährdet sah.“¹⁰²⁰

Die Wahrnehmung mittels medialer Prothesen zeichnet sich gegenüber dem Individuum ab:

„Das Fernsehen vereinzelt und standardisiert. Es löst die Menschen einerseits aus traditional geprägten und gebundenen Gesprächs-, Erfahrungs- und Lebenszusammenhängen heraus. [...] Auf diese Weise entsteht das soziale Strukturbild eines individualisierten Massenpublikums oder-schärfer formuliert – das standardisierte Kollektivdasein der vereinzelt Massen-Eremiten. [...] die Grenzen zwischen innen und außen bestehen also und bestehen zugleich nicht.“¹⁰²¹

¹⁰¹⁷ Ebd., S. 211/212.

¹⁰¹⁸ Dörner, Andreas: Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, Frankfurt a. M., 2001, 1. Aufl., S. 40 sowie S. 45. Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung: *Sinnsuche und Identitätsbildung vollziehen sich in der neuen Infrastruktur der neuen Erlebnisgesellschaft* (ebd., S.97).

¹⁰¹⁹ Ebd., S. 212.

¹⁰²⁰ Ebd. sowie Dörner: Politainment, S. 46.

¹⁰²¹ Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, S. 213.

Die Sinnes- und Selbsttäuschung überbrückt zwar nicht haltbarer Zustände, verursacht aber das Verbleiben in Strukturen. Den Rückzug aus der Verantwortung beschreibt Boorstin wie folgt:

„Alles [...] trägt dazu bei, die Dinge aus zweiter Hand zu empfangen. Wir produzieren, suchen und genießen schließlich künstliche Erlebnisse. Wir füllen unser Leben nicht mit Erlebnissen aus, sondern mit den Leitbildern von Erlebnissen. [...] Wir üben keine Tätigkeit mehr aus, sondern spielen eine Rolle.“¹⁰²²

In LOVE ME sucht die Protagonistin als Projektionsfläche adäquate Beiträge aus: ihren/ihr Privattraum/a. Keine an ein Massenpublikum orientierte Unterhaltung findet sich hier, sondern u.a. ein philosophischer Diskurs über das Wesen der Liebe, welcher mit dem Joghurt in Gabrielles Hand gedankenverloren einverleibt wird, während andere Sinneseindrücke nahezu wegfallen, sich auf ein Minimum reduzieren.¹⁰²³ *Wir werden genau von der Maschinerie enttäuscht und behindert, die wir in Gang setzen, um unseren Gesichtskreis zu erweitern.*¹⁰²⁴ Für Authentizität oder Spontaneität wird auf anderer Ebene gesorgt, während der so genannte Erlebnishunger nach individueller Erfahrung gedrosselt wird.

„Unterhaltung wurde dabei bestimmt als ein spezifischer Realitätsmodus von Erfahrung, der zur alltagspraktischen Welt einerseits in Beziehung steht, andererseits aufgrund seines Als-ob-Charakters jedoch Distanz und Entlastung aufbaut. Unterhaltung ermöglicht so kognitiv und emotional utopische Erfahrungsmöglichkeiten, die soziale und politische Realität in einem anderen Licht erscheinen lassen.“¹⁰²⁵

In LOVE ME resultiert aus dieser Realitäts- und Lebensferne, u.a. einher gehend mit dem zeitweiligen Verlust des (Selbst-)Bewusstseins und Körpergefühles, eine regressive und introvertierte Haltung der Protagonistin.¹⁰²⁶ Das Dasein in traumhaft-medial erfahrbaren *Als-ob-Welten* ist Massons Frauenfigur mit Dörners Worten zur *zweiten Haut* geworden¹⁰²⁷, zur Identität, welche Gabrielle mit der un-/willkürlichen Wahl des roten¹⁰²⁸ bzw. schwarzen Mantels quasi auf- und abstreift.¹⁰²⁹ Dieser Handlungsspielraum lässt jedoch keine tatsächliche Veränderung zu.

¹⁰²² Boorstin: *Das Image oder Was wurde aus dem amerikanischen Traum?*, S. 217.

¹⁰²³ Anders als in *MATRIX* (Andy und Larry Wachowski, USA/2000) unterliegen diese der eigenen Simulation, d.h. die Basis bildet das Individuum bzw. „ruft“ diese „ab“. Es handelt sich um keine „Zufügung“ von außen, gleichwohl um die Umkehrung des Verhältnisses von Realität/Irrealität. Wachen und Träumen sind nicht zu unterscheiden.

¹⁰²⁴ Boorstin: *Das Image oder Was wurde aus dem amerikanischen Traum?*, S. 222.

¹⁰²⁵ Dörner: *Politische Kultur und Medienunterhaltung*, S. 95.

¹⁰²⁶ Vgl. Vollmer, Ulrike: *Love me: Weibliche Identität zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 188.

¹⁰²⁷ Dörner, S. 212/213. So beruft sich die Protagonistin in brenzligen Situationen auf ihre Zauberformel, welche ihr vorübergehend Stabilität verleiht.

¹⁰²⁸ Rote Kleidungsstücke stehen z.B. für die wundersame, teils gefährliche Verzauberung. Vgl. *WIZARD OF OZ* (Fleming, USA, 1938/39) und in *THE RED SHOES* (Michael Powell/Emeric Pressburger, GB/1948).

¹⁰²⁹ Die Persönlichkeitsveränderung wird in *A VENDRE* vergleichbar dargestellt, wenn die Protagonistin ihr Image wechselt, um z.B. zu manipulieren. Auch hier wird ein Persönlichkeitsaspekt ins Extrem geführt, von Innen nach Außen transponiert, so dass dieser das Erscheinungsbild prägt. Es trägt, wie Reaktionen zeigen.



Abb. 55: LOVE ME; S 51/E 242 (vgl. Sequenz 24)

Eine wichtige Rolle übernehmen Oldies. Individuelle und populäre Vorstellungskonzepte vermengen sich zur Einheit. Die Botschaft der Songs appelliert an Affekte, während der „Verursacher“ nur latent als Figur präsent ist. Fern eines Nationalgefühls¹⁰³⁰ bedarf es in LOVE ME keiner Rückführung oder Ursprungssuche. Der *American Dream* ist ein Surrogat der fehlenden europäischen Identität und ersetzt diese bei vergleichsweise unreflektierter Nutzung vollständig. So lassen sich z.B. zwischen Gabrielles Mediennutzung und Traumgestaltung aufschlussreiche Parallelen ziehen. In A VENDRE ist es u.a. das Poster der US-Läuferin in Frances Jugendzimmer, das auf ihr Ziel und ihre Verhaltensstrategie verweist (Sequenz 10).

Die Wunsch- und Erinnerungspartikel in LOVE ME, welche sich in Gabrielles Vorstellung zusammenfügen, kreisen um Zuneigung, Zugehörigkeit und Akzeptanz. Sie flüchtet sich in Illusionen, die ihre Persönlichkeit stetig mehr in destruktiver Weise beherrschen. Im Gegensatz zum WIZARD OF OZ kommt es in LOVE ME zur Demontage der aus unglücklichen Kindertagen stammenden Phantasie, teilweise der Mutterfigur bzw. deren Bild entliehen:

„[So] stellt Gabrielle sich verschiedene Parallelen zwischen ihrem eigenen Leben und dem der Mutter vor. Die 15-Jährige träumt davon, nach Amerika zu gehen, denn dorthin sei auch ihre Mutter gegangen. Das Traum-Ich „verwirklicht“ diesen Wunsch, indem sie sich nach Memphis träumt. [...] Das vorangestellte Einverständnis der Mutter macht Gabrielles Lennox-Fantasie zu einer von der Mutter autorisierten Fantasie.“¹⁰³¹

¹⁰³⁰ Dies stellt u.a. einen Unterschied zu den Filmen Kaurismäkis dar, welcher seinen Figuren u.a. eine bestimmte Mentalität einschreibt, z.B. die Melancholie Finnlands. Vgl. Rohr, Alexander: Filmdokumentation zu den finnischen Filmbrüdern Mika und Aki Kaurismäki (Reihe: Filmforum), SF/1994.

¹⁰³¹ Vollmer, S. 185/186.

Vieles erweist sich in LOVE ME als (Schutz-)Dichtung¹⁰³², wenn z.B. *die Träume des normalen Erwachsenen [eine] durchaus typische kindliche Überschätzung der früheren Lebenswelt* aufweisen.¹⁰³³ So entpuppen sich die von der Protagonistin ausgewählten Bezugspersonen, die vermeintlich gefundene Mutter sowie der väterliche Star und männlicher Favorit, als unfähig bzw. unwillig in Bezug auf die ihnen zugewiesenen (Eltern-)Rolle. Der (kindliche) Anspruch übersteigt Grenzen, so dass sich der Protest gegen das Vereinnahmen ihrer Person/-en richtet.¹⁰³⁴

Gabrielles Traum liefert vergleichsweise wenig positives Identifikationspotential.¹⁰³⁵ Hinsichtlich des WIZARD OF OZ, den spielerischen Umgang mit Sicherheit/en propagierend¹⁰³⁶ relativiert Bronfen, dass die Quintessenz des Films *nur auf den ersten Blick beruhigend wirkt, aber in Wirklichkeit dem amerikanischen Traum der unbeschränkten Selbstentfaltungsmöglichkeiten widerspricht*.¹⁰³⁷ So kehrt Dorothy nicht nur in ihr vorheriges Umfeld zurück, das sich zwischenzeitlich nicht geändert hat, sondern ist quasi im Traum geläutert worden. Dies äußert sich nach ihrer Heimkehr u.a. in der Akzeptanz der bestehenden Strukturen, denen sie zuvor zu entfliehen trachtete. Die (Ab-)Bilder des *American Dream* *verweisen auf kulturelle Realitäten: auf Sinn- und Identitätsentwürfe, auf Traditionen und symbolische Ordnungen*¹⁰³⁸, beeinflussen somit Konsum und Lebensstil unter postmodernen Vorzeichen.¹⁰³⁹

„Medienrealitäten und außermediale Wirklichkeiten sind in der Postmoderne kaum noch unterscheidbar, der Stellenwert der Medien für unseren Wissen- und Erfahrungsvorrat nimmt ständig zu. [...] An die Stelle von idyllischem Eskapismus und trivialen Traumwelten treten politische und soziale Provokation. Statt vorgestanzter Rollenmodelle bieten postmoderne „Kulturarbeiter“ wie Madonna eine Destruktion von alten Identitäten und Grenzziehungen. Realität und Simulation sind in ein neues Verhältnis zueinander gesetzt, gewohnte Wahrnehmungs- und Ordnungsmuster werden unterlaufen [...], tradierte ethnische Stereotypen sowie Geschlechtsverhältnisse und sexuelle Normalitäten destruiert. Es wird argumentiert, dass die postmoderne Populärkultur auch kritische und befreiende Potentiale enthält, da sie über die

¹⁰³² In gewisser Hinsicht findet dies ebenfalls im WIZARD OF OZ statt. Im Vergleich liegen zwei unterschiedliche Modelle von Kindheit zugrunde. Auch wenn Verlust und Isolation beide Phantasieräume bestimmen, so unterscheidet letztlich die Protagonistin in WIZARD OF OZ zwischen Traum und Wirklichkeit. Vgl. Bronfen: „*There's no place like home*“, S. 206/207 sowie S. 217 zum *medialen home*. In LOVE ME kann z.B. davon ausgegangen werden, dass schwerwiegendere Ängste in Verbindung zu Merkmalen des Hospitalismus vorhanden sind, welche u.a. bei Gabrielle zur Ausprägung dieser Symptome beigetragen haben.

¹⁰³³ Bronfen, S. 222. Die Protagonistin in WIZARD OF OZ befindet sich in der Phase zwischen Kindheit und Erwachsensein, welche altersmäßig von Massons Protagonistin abgeschlossen sein müsste.

¹⁰³⁴ Vgl. Sequenz 63 - 65.

¹⁰³⁵ Bronfen, S. 211. Nach Bronfen bietet der WIZARD OF OZ diese Möglichkeit, auch wenn die Verhältnisse bleiben und sich nur die Lebensauffassung der Protagonistin zur Akzeptanz (ab-)wandelt. Die Protagonistin wird in diesem Sinne als *everygirl Dorothy* bezeichnet (ebd. S.220).

¹⁰³⁶ Ebd., S. 220.

¹⁰³⁷ Bronfen: „*There's no place like home*“ - Die Aporie der Heimkehr, S. 214. Mit der dem *American Dream* innewohnenden Ambivalenz wird quasi dieses Kapitel eingeleitet.

¹⁰³⁸ Dörner, Andreas: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 15.

¹⁰³⁹ Ebd., 17.

Aufhebung alter Rollen und Sozialcodes neue Handlungsmuster und gesellschaftliche Koalitionen modelliert.“¹⁰⁴⁰

Anders als bei Dörner dargelegt, quasi als Entwicklungsprozess beschrieben, handelt es sich in den Filmen Massons eher um unreflektierte Bilder in Bezug auf das Rollenverständnis. Als eindimensionaler Entwurf sollen diese in den Alltag der Protagonistinnen Übertragung finden. So kommt es auf dem oben geschilderten Wege zur Angleichung der verschiedenen Vorstellungen des *American Dream*. Der individuelle Traum erscheint in sich schlüssig. Ein Austausch mit der Umgebung findet erst am Ende in LOVE ME und A VENDRE statt: vom Delirium zurück ins Leben oder von *Manhattan Island* zum europäischen Festland.

4.2.4.2. Bildwelten im Kontext des *American Dream*

Identitäten werden (*massen-*)*kommunikativ konstruiert*.¹⁰⁴¹ Dies veranschaulicht u.a. in LOVE ME Gabrielles Affinität, an Selbstaufgabe/-verlust grenzend, gegenüber Abbildern. Die von ihnen ausgehende Beeinflussung und Beeinträchtigung bezüglich der Wirklichkeits- und Selbstgestaltung hält Masson mehrfach über die Komposition oder die Staffelung/Anordnung der Bildgründe fest.¹⁰⁴² Das Leben der Protagonistin besitzt einen Rahmen mit einem überdimensionalen Trugbild, an dem sie festhält. Der „Bildersturm“¹⁰⁴³ der Freundin kann dagegen nichts ausrichten. Sorgsam fügt Gabrielle das zerstörte Bild Lennox‘ wieder zusammen, um sich weiterhin der Illusion hinzugeben. Es gelingt jedoch nicht, mit dem Bildinhalt zu verschmelzen. Alkohol soll diese Barriere beseitigen, aus dem Blickwinkel verschwinden lassen.¹⁰⁴⁴ Dies trägt letztlich nicht mehr zur Stabilisierung fragwürdiger Lebensumstände bei, welche sich so nicht ausblenden lassen, wie das äußere in Verbindung zum inneren Schwanken der Protagonistin demonstriert. Ein Weltbild (ist) verrückt. Immer stärker droht die Protagonistin in LOVE ME die Realität aus dem Blick zu verlieren.¹⁰⁴⁵ In negativer Hinsicht handelt es sich um den errichteten *Wall der Unwirklichkeit zwischen uns und den Tatsachen des Lebens*, für dessen Markt der Möglichkeiten und freien Wettbewerb Amerika von Anfang an einen *Nährboden* bot.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 92 sowie S. 94/95.

¹⁰⁴¹ Dörner, Andreas: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 15.

¹⁰⁴² Siehe Sequenz 42; 52 sowie 69.

¹⁰⁴³ Hier als Aufbegehren gegen die übermenschliche Darstellung in Gestalt des Idols zu verstehen.

¹⁰⁴⁴ Die Trennung bzw. wahrgenommene Differenz muss aufgehoben werden, um Zugang zum anderen (dem Seemann) zu finden (vgl. Sequenz 69/70). Hier ist Gabrielles Abstand zum Gegenüber nahezu aufgehoben. Unschärfen entstehen, Übergänge entfallen. Vgl. Vollmer. Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865) gelangt indes, einige Veränderungen an der Gestalt hinnehmend, in die hinter dem Spiegel befindliche (Gegen-)Welt.

¹⁰⁴⁵ Hier ließen sich Boorstins Anmerkungen zur prinzipiellen (Aus-)Wirkung des *American Dream* anführen.

¹⁰⁴⁶ Hierunter fallen u.a. gesellschaftliche Gegensätze, welche verschiedene Kulturen, Ethnien, Lebenskonzepte sowie Sozialstandards „einen“, Konfliktstoff in sich bergen. Vgl. Boorstin: Das Image, S. 9 und Holzner, S. 44.

Am Ende von LOVE ME „schwebt“ Gabrielle mehr, als dass sie zum Rendezvous geht. Zweifelsohne ist *ihr Frühstück mit dem Seemann als Schritt der persönlichen Entwicklung von Bedeutung*, hinter dem romantischen Liebesideal verbarg sich bislang *Gabrielles Angst, sich an einen „wirklichen“ Menschen zu binden[...]* Im Vergleich zum Risiko einer wirklichen Beziehung entscheidet sich Gabrielle lieber für die Sicherheit ihrer Fantasie.¹⁰⁴⁷ Die erfahrene „Schieflage“ bietet Einhalt, lässt Zweifel am Happy-End aufkommen. Handelt es sich lediglich um eine phantastische Wendung der Geschehnisse, welche zu Gabrielles Gunsten stattfindet, um sich (noch) nicht der Realität stellen zu müssen? Hier wird abermals deutlich, dass der Grad zwischen Wasser/Land sowie Leben/Tod schmal und bisweilen nur durch eine Hafentreppe bzw. Kaimauer getrennt ist, auf welcher das Subjekt, der endgültigen Entscheidung noch nicht gewachsen einstweilen zum Erliegen kommt. *Die junge Frau befindet sich also an einer Schnittstelle ihres Lebens, am Übergang vom Land zum Meer [...] das Motiv [...] rahmt also den Film ein.*¹⁰⁴⁸

„In der Tat ähnelt Gabrielles Situation sehr den Problemen eines Mädchens in der Phase der Adoleszenz. Die Adoleszenz wird oft verstanden als Phase der Trennung von den Eltern und der Individuation [...] Im Unterschied zu dem der Adoleszenz vorausgehenden Streben nach Unabhängigkeit ist also die Adoleszenz des Mädchens eine Zeit erneuter Suche nach Nähe und Bindung. [...] Gabrielles Beziehung zu ihren Eltern ist jedoch der Befindlichkeit eines Mädchens in der Adoleszenz ähnlich. [...] Gottverlassen und mutterseelenallein sucht Gabrielle nach einer Eltern-Kind-Bindung in anderen Beziehungen.“¹⁰⁴⁹

Aus dieser empfindlichen Phase muss sich das Individuum erst befreien.¹⁰⁵⁰ Zwar hat die Protagonistin in LOVE ME ebenso wie diejenige aus WIZARD OF OZ einen Erkenntnisgewinn zu verzeichnen, insbesondere in Bezug auf die eigenen Persönlichkeit.¹⁰⁵¹ Massons Frauenfigur zieht aber letztlich ihre Traumwelt vor. Sie hat *den Schritt von der jugendlichen zur erwachsenen Frau noch nicht vollkommen getan. [...] Die Lennox-Fantasie*

¹⁰⁴⁷ Vollmer, S. 188 und 190. Gabrielle hat bis dato z.B. noch nie mit einem Mann gefrühstückt (Sequenz 20). Lennox übergeht dieses Alltagsritual generell (vgl. Sequenz 61 und 67). Zu Gloria: *Ob sie hetero- oder homosexuell ist, scheint Gabrielle nicht zu interessieren; sie entscheidet sich weder für das eine noch für das andere.* (ebd., S. 190).

¹⁰⁴⁸ Ebd. Die Sequenzen 2 und 72 legen sich wie eine inhaltliche Klammer um die Filmhandlung.

¹⁰⁴⁹ Vollmer, S. 183/184. Auch im WIZARD OF OZ entsprechen die anderen Figuren anteilig dem Wesen der Protagonistin, finden sich in Bezug auf die Protagonistin gespiegelt wieder. In LOVE ME existiert nur die Figur des Therapeuten auf beiden Seiten mit unterschiedlichen Vorzeichen: hier als passiver Zuhörer, dort als akute Bedrohung. Das Bild der Mutter hingegen wird in eine real existierende Obdachlose projiziert. Parallel erhält die Figur Lennox väterliche Anteile in der Vorstellung Gabrielles: *die Erhöhung der Eltern zu großartigeren Personen*.¹⁰⁴⁹ Hierunter fallen u.a. gesellschaftliche Gegensätze, welche verschiedene Kulturen, Ethnien, Lebenskonzepte sowie Sozialstandards „einen“, Konfliktstoff in sich bergen. Vgl. Boorstin: *Das Image*, S. 9 und Holzner, S. 44. *sonen* im Sinne Freuds. Verlustangst bei *der Ablösung des heranwachsenden Individuums von der Autorität der Eltern* ist in beiden Filmen entscheidend, wenn in den Träumen der Protagonistinnen (Unter-)Bewusstes Eingang findet. Bronfen: *„There’s no place like home“*, S. 221 und S.225. Vgl. S. 202 und S. 111.

¹⁰⁵⁰ Das gefährvolle Moment des Übergangs zwischen zwei Ebenen stellt Bronfen anhand der phantasierenden Protagonistin in WIZARD OF OZ dar. Im Gegensatz zur Protagonistin Massons tritt diese endgültig bzw. bis auf weiteres zur realen Daseinsseite über. Vgl. Bronfen: *„There’s no place like home“*, S. 231/232.

der 15-Jährigen ist bestimmt von dem für die Adoleszenz typischen Sinn für Dramatik, Romantik und Radikalität.¹⁰⁵² Der Identitätsprozess ist noch nicht soweit vorangeschritten, als dass sie sich in der Realität wiederfinden könnte.¹⁰⁵³ Nichts erscheint endgültig, alle Richtungen bleiben vorerst offen.¹⁰⁵⁴

4.2.4.3. Außenseiter des *American Dream*

In A VENDRE und LOVE ME stellt sich die für das eigene Leben vorgesehene *self-position* bzw. *self-identity* nur bedingt ein.¹⁰⁵⁵ Das Selbstverständnis stimmt lediglich geringfügig mit der momentanen oder grundsätzlichen Lebenssituation überein. Massons Protagonistinnen hätten die immanente Botschaft des *American Dreams* (kritischer) lesen sollen, welche impliziert, *dass nicht das Glück selbst, Happiness, sondern die Option des Strebens nach Glück verbürgt wird. Auch hier also hat die opportunity gegenüber den results Vorrang.*¹⁰⁵⁶ Dem *American way of life* folgend ließen sich die Protagonistinnen in LOVE ME und A VENDRE der Verliererseite zuordnen. Im freien Kräftespiel versagen sie.¹⁰⁵⁷ Auf der letzten Strecke ihrer trügerischen Selbstverwirklichung sind sie auf Hilfe angewiesen. In LOVE ME handelt es sich z.B. um psychischen Beistand in Form der Psychoanalyse, welche kurzzeitig in Anspruch genommen wird.

In A VENDRE ist es die grundlegende, elementare Versorgung mit Nahrung. Mal reicht es für einen Kompromiss, mal trifft sie auf jemand Hilfsbereites, mal auf die missbilligenden Mienen der Passanten, welche in Bezug auf Frances Straßenleben Unverständnis signalisieren. Das zuvor durch Prostitution „verdiente Geld“, mit welchem z.B. die Protagonistin ihre Eltern „bezahlte“, hat keinen persönlichen Wert. Dennoch besitzt es den Charakter von Schmerzensgeld oder einer finanziellen Entschädigung. Die moralische Komponente ihres Handels ist unübersehbar. Masson zeigt eine Verquickung zwischen dem *utilitaristischen* und *expressiven Individualismus*.¹⁰⁵⁸ Demnach ist Geld als Handelsmacht nicht wertfrei. Indem jedoch Prostitution als gleichberechtigtes Zahlungsmittel in dieses

¹⁰⁵¹ So wandelt sich z.B. ihr Männerbild samt Bezugsperson. Mit dem Seemann befindet sie sich weiter auf den Spuren ihres unbekanntes Vaters.

¹⁰⁵² Vollmer, S. 187/188. Dem entgegen steht u.a. Müllers Auffassung, Gabrielle sei *bei einer wirklichen Liebe* angelangt. *In der Perspektive einer Umkehrung der Bezüge ist sie [...] die ganze Zeit in wahrhaftiger Liebe getragen* (Müller: *Einer liebt mich? Laetitia Massons Traum von der Wirklichkeit der Liebe*, S. 216).

¹⁰⁵³ Siehe zur Ortung von Identität/en Meyer, Petra Maria: *Matrix: Körper- und Medieninszenierung im postmodernen Film*, in: Felix, Jürgen (Hg.): *Die Postmoderne im Kino* (Kino-Debatten, Bd. 1), Marburg, 2002, S. 297 – 320.

¹⁰⁵⁴ Zur Auswertung der Schlusssequenz in LOVE ME siehe Kapitel 4.3.

¹⁰⁵⁵ Zu den Begriffen im Kontext des *American Dream* siehe Holzner, S. 19/20.

¹⁰⁵⁶ Dörner: *Politische Kultur und Medienunterhaltung*, S. 219.

¹⁰⁵⁷ Dies steht z.B. in Opposition zur Figur des Gewinners oder Retters, d.h. zu Identitätskonzepten, die im Sinne des *American Monomyth* als Alltagshelden und Einzelgänger an Größe gewinnen. Vgl. Dörner, S. 228 - 232.

¹⁰⁵⁸ Siehe Bellah: *Gewohnheiten des Herzens*.

Konzept einbezogen wird, löst sich die Regisseurin wiederum vom Schwarzweiß des *American Dream*, dessen Trennlinie bzw. Wertung u.a. hier verläuft. Holzner äußert sich zum Anforderungskatalog des *American Dream* folgendermaßen:

„Daraus folgt aber auch, dass Armut bzw. Besitzlosigkeit ein Unwert ist, denn sie wird durch Verantwortungslosigkeit und Müßiggang erzeugt und führt zur Abhängigkeit, d.h., man fällt der Gemeinschaft zur Last. Positiv im amerikanischen Wertsystem wird mit gleicher Logik auch harter Durchsetzungswille gewertet, der sich gelegentlich in Gewalttätigkeit und im Kollektiv der Nation als Sendungsbewusstsein äußert. Bereitschaft zum persönlichen Risiko und zur Mobilität sowie Arbeitsethos sind also anerkannte Werte, die wiederum zu der allgemeinen Auffassung führen, dass gezielte Erfolge ein persönliches Verdienst sind. [...] Vorliebe für Neuerungen [...] und somit ein Hang zu Optimismus einschließlich des Glaubens an eine bessere Zukunft und Verbesserung der Lebensqualität durch die Technik (utilitärer Pragmatismus) sind weitere Werte im amerikanischen Kollektivbewusstsein.“¹⁰⁵⁹

Holzner spricht in dieser Hinsicht von einer *Liste anerkannter amerikanischer Werte*, welche nicht nur als *gute Charaktereigenschaften angesehen* werden, sondern als psychische Disposition die persönliche Grundlage zur Verwirklichung des *American Dream* bilden.¹⁰⁶⁰ Selbstbehauptung ist die Lebensstrategie für die Realität.¹⁰⁶¹ Die Problematik des Ausfalls gemeinschaftlicher oder finanzieller Sicherheiten, einerlei ob mit oder ohne eigenes Zutun, wird u.a. in *A VENDRE* und *LOVE ME* demonstriert. Wunschträume weisen hier trügerisch einen doppelten Boden auf, während der unvermeidbare Aufprall auf Seiten der Wirklichkeit unvorbereitet geschieht. In *LOVE ME* federn Drogen dies z.T. ab, ohne endgültig eine Linderung der „Beschwerden“ herbeizuführen.

4.2.5. Ausprägung und Variierung eines teilerprobten Lebenskonzeptes bei Masson

Im *American Dream* sowie *American way of life* liegt explizit für diejenigen die (Heil-)Lösung, welche z.B. nicht auf die Mildtätigkeit und Fürsorge angewiesen sind. An keine Solidargemeinschaft¹⁰⁶², sondern an die Freiwilligkeit des einzelnen wird appelliert:

„Der Erfolg der vielen in diesem *way of life* des Individualismus verhindert nicht die Misere der wenigen, der Glücklosen, Zurückgebliebenen und der Diskriminierten, die um so miserabler dran sind, da sie in ihren eigenen „Privatsphären“ hausen, wo niemand sonst hinkommt, fernab von all den Lebensreichen und Wohnkammern der Bessergestellten, die sie gar nicht wahrnehmen [...]. Gemeinschaftsverantwortung bleibt bestenfalls in Mildtätigkeit stecken. Freiheit ist absolut, auch

¹⁰⁵⁹ Holzner, S. 20. Vgl. Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 292/293 zum *Aufstiegsmythos*.

¹⁰⁶⁰ Holzner, S. 20.

¹⁰⁶¹ Vgl. die Vorliebe für Aktion-, Science-Fiction- und Katastrophenfilme in den USA, in denen Protagonisten in einem Schwarzweiß-Szenario als Retter fungieren. Siehe Brunotte, Ulrike: Rambo, Terminator und Co. Rituale der Männlichkeit und die Initiation in der Katastrophe, in: Koch, Gertrud/ Lippert, Renate/Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film, Heft 61, Thema: Krieg & Kino, Frankfurt a. M., März 2000, S. 5 – 21.

¹⁰⁶² Vgl. Holzner, S. 70/71 zu europäischen Konzepten, während US-Verhältnisse derart kommentiert werden: [So] *präsentiert sich das amerikanische Stadtland als gewachsener Lebensraum für einen ganz anderen „way of life“, den amerikanischen eben, der einer möglichst großen Anzahl von Bürgern ein möglichst angenehmes, bequemes, konfliktfreies und vor allem das freieste und erfolgreichste Dasein erlaubt, das man sich nur vorstellen kann.* (ebd.)

das so genannte Recht und die „Freiheit“, allein und selbständig zu verkommen. [...] So ist jeder für sich und voneinander abgegrenzt in dieser „pluralistischen“ Gesellschaft.“¹⁰⁶³

Den Protagonistinnen Massons muss demnach hinsichtlich der (positiven) Umsetzung des *American Dream* an Willensstärke und Betriebsamkeit mangeln. Einem gesellschaftlichen Konsens wollen die Frauenfiguren Massons nach Möglichkeit zuwiderlaufen. So sind sie weitgehend in ihrer Persönlichkeitsstruktur verhaftet und nicht oder kaum in der Lage sich anzupassen. Dies ist ein Zeichen dafür, dass Träume auf andere Art realisiert werden müssen, damit es überhaupt zur Be-/Entlohnung individueller Bemühungen kommen kann. Die Protagonistinnen Massons müssten zum Selbstgewinn/–erhalt auf andere subjektive (Lebens-) Qualitäten zurückgreifen. Hierzu zählen u.a. Selbstrespekt, Flexibilität und Vertrauen in eigene Fähigkeiten sowie gegenüber anderen. Im Straßen- und Passantenmeer können diese Eigenschaften nicht aktiviert werden, zumal die Protagonistin in *A VENDRE* quasi gegen den menschlichen Strom (Sequenz 112), sinnbildlich für den Mainstream stehend, anrennt.

LOVE ME und *A VENDRE* sind Beispiele dafür, wie Imagination und Realität differieren können. Das Glück ist weder auf der Straße noch vor der Fotowand zu finden. Die im Kontext des *American Dream* stehenden Appelle¹⁰⁶⁴ kommen in Massons Filmen nicht im herkömmlichen Sinne zur Geltung. Ihre Frauenfiguren stellen sich dem entgegen, verhalten sich konträr. Sie insistieren auf anderer, weniger pragmatisch und mehr an Emotionen orientierter Ebene. Selbstwert- und Verantwortungsgefühl müssen entworfen bzw. angenommen werden. Die Protagonistinnen, welche z.B. wie in *A VENDRE* eine/n extreme/n Geschäftssinn/Geschäftigkeit zeigen¹⁰⁶⁵, befinden sich in einem ebenso riskanten wie hoffnungsvollen (Zwischen-)Zustand.¹⁰⁶⁶

Am offensichtlichsten wird diese persönliche Disposition anhand der Protagonistin in *A VENDRE*, welche sich im Wettstreit/-lauf mit ihren eigenen Prinzipien, u.a. Grundwerten wie sie vom *American way of life* propagiert werden, befindet.¹⁰⁶⁷ So gesehen könnte in dieser „Fallgeschichte“ von einem Zwangssystem oder einer Selbstausslieferung an überkommene Freiheitsmuster gesprochen werden. Die Toleranzschwelle erscheint hier sowohl gegenüber anderen als auch gegenüber sich selbst weitgehend aufgehoben, ein Vorwärtkommen trotz äußerlicher Mobilität größtenteils blockiert. Hierzu Dörner im Kontext des Films:

¹⁰⁶³ Ebd., S. 69/70.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Robert Markovitz Filmbeitrag „...but what if the dream comes true“ (N.Y./1971) und Holzner, S. 19/20.

¹⁰⁶⁵ Hierbei handelt es sich um eines der Merkmale des *American way of life*. Vgl. Holzner, S. 37.

¹⁰⁶⁶ Siehe Kapitel 4.3.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Holzner zur Bewegung im *American way of life*, S. 19. Er konstatiert die Tendenz, dass die aufs höchste gesteigerte Mobilität der modernen [...] amerikanischen Gesellschaft ein gesteigertes Aussondern (Segregieren) der Menschen nach sozialökonomischen, altersgemäßen und ethnisch-rassischen Merkmalen möglich macht. (S. 37).

„Mobilität ist in den 90er Jahren primär als psychische Mobilität gemeint, als Fähigkeit aus den eingefahrenen Bahnen herauszutreten und einen neuen Weg zu finden. Und die Herausforderungen stellen sich nicht in der Prarie, sondern im Alltag; man muss sie nur als solche auch erkennen.“¹⁰⁶⁸

So bietet sich z.B. für die Protagonistin in *A VENDRE* auf einer scharf umrissenen (Aschen-) Bahn kaum Bewegungsspielraum. Es gibt nur eine Richtung bzw. den Leerlauf.¹⁰⁶⁹ Die Ambivalenz und der subjektiver Blickwinkel, stets durch eine Vielzahl von figurativen „Gegenspielern“ aufgebrochen, wird in *LOVE ME* fortgeführt. Der Traum bzw. seine Verwirklichung ist hier unmittelbar an einen inneren Spannungszustand geknüpft. Das sich nach außen hin abzeichnenden (Spannungs-)Gefälle in der amerikanischen Gesellschaft, bei Holzner eine Gemeinschaft ohne Gemeinsamkeiten, tritt derweil in den Hintergrund.

„„Amerika“ ist aber auch schon immer böse getadelt und kritisiert worden, [...] dass dieses Land den hochgesteckten hehren Zielen nicht genügt hat oder vielleicht gar nie genügen kann, dass es hypokritisch verspricht, was es nicht halten kann, dass es so ungerecht und unsozial, dass es so kulturlos, so uneffizient, so materialistisch, ja dass es so ganz anders, so „unecht“ und so oberflächlich sei. [...] Reporter und Reisende aus aller Welt sind entsetzt über die Obdachlosen auf den Gehsteigen, in den Bahn- und Busstationen und den Hauseingängen der großen Städte im reichsten Land der Erde. [...] Aber gleichzeitig sieht man auch wieder unbeschreiblichen Luxus [...] All das und der nie endende Strom der Autos überall künden von einem Wohlstand, ja Überfluss, der das Bild der scheinbar unerklärlichen Gegensätze der amerikanischen Städte vervollständigt.“¹⁰⁷⁰

An der Spitze des *American Dream* steht indes das Glauben-Wollen, als handle es sich nicht allein um eine Lebensphilosophie, sondern um eine (Staats-)Religion, die eigene Ziele und Positionen in das Zentrum der „Anbetung“ rückt¹⁰⁷¹, wie *A VENDRE* und *LOVE ME* darstellen. Das Problem stellt letztlich nicht (mehr) die Überwindung eines solchen Walls (s.o.) von außen dar, sondern vielmehr die Befreiung des Individuums aus Grenzen, welche seinen Horizont bildet. Längst vor Beginn der Globalisierungsdebatte merkte Boorstin an:

„Wir können in unserer Welt der Illusionen leben. Obwohl wir es uns kaum noch vorstellen können, leben andere Völker noch in der Welt der Träume. [...] Es ist schwierig, andere Menschen dazu zu überreden, dass sie sich unseren Formen anpassen; dass sie sich in unseren Illusionen zu Hause fühlen und sie fälschlicherweise für ihre eigene Realität ansehen“¹⁰⁷²

Der verstellte Blick auf die Realität plagt insbesondere Massons Protagonistin in *LOVE ME*. Ein objektives Außenbild wird zumeist durch sie unterbunden. Andere Lebensauffassungen geraten aus dem einseitigen Blickradius, welcher durch übersteigerte (Wunsch-)Vorstellungen geprägt wird. Boorstin hat dieses Phänomen relativ zeitlos beschrieben:

„Früher wurden wir durch die undefinierbarkeit und das Versprechen des Amerikanischen Traums vor den Gefahren einer Ideologie bewahrt. Jetzt ersetzen wir die Dogmen, unter denen Menschen

¹⁰⁶⁸ Vgl. Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 310. Siehe Kapitel 3.1. und 3.2. zu Beispielen.

¹⁰⁶⁹ Der Weg geht in *A VENDRE* nach Innen, zum Persönlichkeitskern wie u.a. der Aufenthalt in den USA zeigt.

¹⁰⁷⁰ Holzner, S.10/11. Siehe ebenso S. 17.

¹⁰⁷¹ Vgl. Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 215/216 und S. 221 mit Bezugnahme auf Bellah.

¹⁰⁷² Boorstin: Das Image oder Was wurde aus dem amerikanischen Traum?, S. 214.

anderswo leben, durch die Herrschaft des Images, unter der wir leben. Wir bilden uns ein, dass unser Hauptproblem bei den anderen liegt. Wie können wir es schaffen, unsere Leitbilder auf die anderen zu „projizieren“? Doch die Probleme der anderen sind nur Symptome unserer eigenen [...] Unser Problem kompliziert sich durch die Tatsache, dass die Rezepte, die sich die Nationen selbst verschreiben, gleichzeitig Symptome ihrer Krankheiten sind. Und illusorische Lösungen werden uns nicht von unseren Illusionen heilen können.“¹⁰⁷³

Eine solche Übertragung auf den anderen wird anhand der Filme Massons deutlich, wenn dort wie selbstverständlich davon ausgegangen wird, dass die (Mit-)Menschen dem eigenen Lebenskonzept gerecht werden (müssen): ein Einschluss der Umgebung bei gleichzeitigem Ausschluss derselben. Gerade die Protagonistinnen aus *A VENDRE* und *LOVE ME* neigen so gesehen zur autistischen Einseitigkeit, d.h. sie ignorieren die „Mitwirkenden“.

4.2.5.1. Im Spiegel - Das heraufbeschworene (Selbst-)Bild des anderen

Boorstin bezeichnet den angeführten, auf Subjektivität beruhende Irrglauben als *Spiegeleffekt*:

„Durch die Extravaganz unserer Erwartungen und durch unsere ständig wachsende Macht verwandeln wir unfassbare Träume in greifbare Leitbilder, denen sich jeder von uns anpassen kann. [...] Auf der gierigen Suche nach dem Unerwarteten finden wir letztlich nur das Unerwartete, das wir selbst geplant haben. Wir treffen uns selbst wieder. [...] Wir alle sind heute in kompromittierende Beziehungen zu uns selbst geraten. Überall sehen wir uns in einem Spiegel. [...] Durch das griechische Wort, das Betäubung oder Dumpfheit bedeutet (*narke*: daher „narkotisch“), ist die Liebe zu einem Selbstbildnis eng mit Erschöpfung, Schläfrigkeit und Untätigkeit verbunden.“¹⁰⁷⁴

In *A VENDRE* wird dieser „Befund“ u.a. über Spiegelflächen, der Reflexion des Un- bzw. Erwünschten, symbolisiert: ein Verweis auf die Thematik von *LOVE ME* im Kontext der Psychoanalyse. Gerade die oben genannten Zustände bilden die Gegenseite von Gabrielles Traum, welcher in seiner fatalen Wirkung dem Leben und persönlichen Weiterkommen (als Form der Bewegung) hinderlich ist. Die Selbsterfüllung besteht in der Angleichung an Wunschträume (*LOVE ME*) oder Prinzipien (*A VENDRE*), welche nicht zur Realisierung der im Grunde wenig optimistisch ausgerichteten Lebensentwürfe beitragen. Es handelt sich bei dieser Selbstwahrnehmung, entgegen äußerer Mobilität, um eine Form der Selbstumkreisung:

„So besteht unsere Erfahrung mehr und mehr aus Erfindungen, statt aus Entdeckungen. Je geplanter und fabrizierter unsere Erfahrungen sind, desto mehr schließen sie nur das ein, was uns „interessiert“. Wir schließen die exotische Welt außerhalb unseres Gesichtskreises entschieden aus: eben jene Welt, die unsere Erfahrungen erschüttern würde, jene Welt, der wir am meisten bedürfen, um uns menschlicher werden zu lassen.“¹⁰⁷⁵

Somit ist der *American Dream* eine plakative Ausrichtung von Träumen, eine fassadenhafte Auffassung von Glückseligkeit und deren realistisch anmutende (Vor-) Spiegelung:

¹⁰⁷³ Ebd., S. 207 sowie 223.

¹⁰⁷⁴ Ebd., S. 208 sowie 219/221.

¹⁰⁷⁵ Ebd., S. 220.

„Draußen in der Welt haben einige bestimmte Faktoren ihre Wirkung nicht verfehlt: unser Reichtum, unser technischer Fortschritt und besonders unsere Fähigkeit, attraktive Filme herzustellen. [...] So wird die Welt mit Leitbildern von Amerika überflutet. Der Verkauf amerikanischer Leitbilder im Ausland ist ein einträgliches Geschäft. [...] Die Vereinigten Staaten waren die einzige Nation der Welt, die sich bei ihrem Aufbau nicht auf ein fremdes Leitbild beriefen. Sie waren das Land der unerwarteten, der unbegrenzten Hoffnungen, der Ideale, der Suche nach einer unbekanntenen Erfüllung.“¹⁰⁷⁶

Ein kritisches Bewusstsein gewinnt gleichermaßen an Relevanz. So lautete schon Mitte des 20. Jahrhunderts die bis in die Gegenwart gerechtfertigte Forderung: *Vielleicht wäre es, anstatt uns durch Schatten und Idole mitzuteilen, besser, zu versuchen, gemeinsam mit den anderen zu erforschen, welches Versprechen Amerika gewesen ist.*¹⁰⁷⁷ Insbesondere der Filmindustrie wird in Verbindung zum Starkult vorbildhafte, meinungsbildende wie imagefördernde Bedeutung zugesprochen. Sie fabriziert „Aushängeschilder“¹⁰⁷⁸ des *American Dream*. Das u.a. in Hollywood kreierte Amerika(-bild) produziert/e Phantasien und Ikonen:

„Die Welt, die wir uns schaffen, gleicht immer mehr einem Spiegel. Unsere Berühmtheiten spiegeln jeden von uns wider; weit entfernte „Abenteurer“ sind Projektionen dessen, was wir für uns vorbereitet haben, um sie erleben zu können, und wofür wir jetzt andere bezahlen, um sie uns vorzuführen. Die Leitbilder werden zu schattenhaften Spiegelbildern anderer Leitbilder [...] und die Art, in der wir von uns selbst denken, alles spiegelt sich wechselseitig wider und geht ineinander über.“¹⁰⁷⁹

In dieser illusorischen Welt verläuft die Orientierung entlang verinnerlichter Äußerlichkeiten wie sie z.B. Medienbilder bieten, die u.a. für normierte, perfektionierte Lebenskonzepte stehen.¹⁰⁸⁰ So werden Traumbilder wie in *LOVE ME* reibungslos in das Konzept integriert. Plakatwände ersetzen hier Personen und Orte, liefern als zweidimensionale Hintergründe die Projektionsfläche für Tagträume.¹⁰⁸¹ Es handelt sich nicht um einen Traum, wie er im *WIZARD OF OZ* geschildert wird. Dort kann nicht von einer weiterreichenden Bewusstseinsveränderung gesprochen werden, wie sie die psychisch labile Gabrielle in *LOVE ME* ereilt. Problematisch ist nicht, dass, wie im *WIZARD OF OZ*, *Tagesreste einen Eingang in die Traumwelt erhalten können*“ und ebenso *„Traumreste sich in den Alltag einschleichen“*¹⁰⁸², sondern, dass es diesbezüglich zum starken Ungleichgewicht kommt. In *LOVE ME* bleibt z.B. kaum ein Rückbezug zum Alltag. Vollmer stellt die These auf, dass

¹⁰⁷⁶ Ebd., S. 208 sowie 211.

¹⁰⁷⁷ Ebd.

¹⁰⁷⁸ Die Produkte der US-Filmstudios boten Potential zur Identifikation. Dies trifft ebenso auf die Integration und nationale Identität vieler europäischer Regisseure zu. Diese thematisierten ihre Erlebnisse (z.B. Verfolgung, Außenseitertum) in ihrem Werk und in der symbolischen Bewegung nach Westen, stellten persönliche oder kulturelle Träume dar. Vgl. Jacobovici, Simcha: *Hollywoodism and the American Dream – Die Erfindung des amerikanischen Traums*, Dokumentation, CDN/GB/D, 1997. Bronfen zitiert in dieser Hinsicht Michael Wood: *Diese Filme haben Amerika weder beschrieben noch erforscht, sondern es erfunden, ein eigenes Amerika erträumt und uns davon überzeugt, diesen Traum zu teilen* (Bronfen: *There's no place like home*“, S. 218).

¹⁰⁷⁹ Ebd., S. 221.

¹⁰⁸⁰ Siehe Kapitel 4.2.2.1. zur Übernahme bzw. Angleichung kultureller Muster.

¹⁰⁸¹ Vgl. die von Boorstin genannte Gefahr des (endgültigen) Substanz-/Realitätsverlust beim *American Dream*.

überhaupt nicht von Wirklichkeit gesprochen werden kann, denn selbst die „wirkliche“ Gabrielle in Frankreich lebt ja in einer Welt voll von Fantasien.¹⁰⁸³ Innere Leere bedroht die Protagonistin. Ihr Leben erscheint relativ sinnlos fern von (Lebens-)Fülle und Freiheit¹⁰⁸⁴, welche vom *American Dream* angestrebt werden.

„Unsere neue Welt, geschaffen, um ein Zufluchtsort in der grauen Realität zu sein, nimmt eine voraussehende Monotonie an, aus der es kein Entrinnen zu geben scheint. Es ist die Monotonie in uns selbst, die Monotonie des Sich-selbst-Wiederholens. [...] Wenn wir einen natürlichen Geschmack verlangen, bekommen wir höchstens einen „nicht-künstlichen“. [...] Es wird immer schwieriger, unsere Erwartungen zu mäßigen, die Erwartungen nach unserer Erfahrung auszurichten und nicht umgekehrt. Zu lange schon besitzen wir die trügerische Fähigkeit, „Realität“ zu gestalten.“¹⁰⁸⁵

Eine Umkehrung der Wert- und Orientierungsmaßstäbe geht damit einher. Übergänge werden unter der angleichenden Oberfläche verschwindend klein. Details, u.a. an äußeren Erscheinungsbildern ausgerichtet, erhalten gleichermaßen an Bedeutung.¹⁰⁸⁶ Die Divergenz zwischen Innen- und Außenwelt bzw. subjektiver und objektiver Erlebniswelt lässt das Individuum an der Grenzlinie ins Wanken geraten.¹⁰⁸⁷ In *LOVE ME* erfährt die Protagonistin ganzheitliche Erschütterungen, welche in physische wie psychische Ohnmachten münden. Der so genannte Griff nach den Sternen lässt naheliegende Unwägbarkeiten aus dem Blickfeld geraten. Es obliegt der Kontrolle der Protagonistin sich nach dem wörtlichen Sturz wieder aufzurichten und die Notwendigkeit, sich dem Leben im Jetzt zuzuwenden, zu erkennen. Weder Suche noch Neuorientierung sind abgeschlossen. Die Protagonistin bewegt sich notgedrungen in einer Lebensrealität, der sie nach wie vor zu entfliehen gedenkt.¹⁰⁸⁸ Masson eröffnet in *LOVE ME* neben dem Konzept des *American way of life* ein Gegenbild.¹⁰⁸⁹ Freiheit, Unabhängigkeit oder Erfolg sind nicht Bestandteil im realen Dasein der Protagonistin. Vielversprechende „Anlagen“ müssen sich erst den Weg durch Wirklichkeit verstellende Persönlichkeitsanteile bahnen. Generell geht es den Frauenfiguren

¹⁰⁸² Bronfen, S. 239.

¹⁰⁸³ Vollmer, S. 182.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Markovitz: „...but what if the dream comes true“ (N.Y./1971). Wirtschaftlich abgesicherte Familien aus dem amerikanischen Bürgeridyll der Suburbs engagieren sich u.a. in der Wohltätigkeit.

¹⁰⁸⁵ Boorstin, S. 208 sowie 222.

¹⁰⁸⁶ Beispielhaft sind die zwei Mäntel Gabrielles in *LOVE ME*, welche Orientierung bieten. Vgl. *MATRIX* (Wachowsky Brothers, USA/1999) zur Abgrenzung per Kleidung. Die Lederkluft steht u.a. im Zeichen des Widerstandes gegen die Einordnung in das System. So pendeln die Protagonisten zwischen den Programmen.

¹⁰⁸⁷ Im *WiZARD OF OZ* geraten die Dinge sinnbildlich mit dem Tornado durcheinander, welcher von der Protagonistin im Grunde herbeigewünscht ist als Grenzübergang zwischen Realität und Phantasie.

¹⁰⁸⁸ Dies stellt u.a. einen Kontrast zum *WiZARD OF OZ* dar, in welchem der Entwicklungsprozess der Protagonistin an einen persönlichen Endpunkt gelangt und Alltagsstrukturen akzeptiert werden, u.a. ein Appell an die bürgerliche Genügsamkeit: ein Form des *American Dream* - Träumen in der Funktion der Selbstregulation. Vgl. Bronfen: „*There's no place like home*“, S. 206/207 und S. 109-111.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Holzner, S. 19/20.

Massons um Liebesglück bzw. Beziehungen, weniger um familiäre Bindungen.¹⁰⁹⁰ Von ihrer Herkunft oder Familie wollen sie sich lösen, während vergleichbare Institutionen für die Zukunft nicht zu existieren scheinen. Einen Teil des *American Dream* beanspruchen sie nicht zur Selbstverwirklichung.¹⁰⁹¹ Die Protagonistinnen sind nirgends richtig beheimatet. Als Erklärung lässt sich u.a. das Fehlen von Vorbildern (z.B. Eltern) anführen, welches im Laufe der Trilogie Massons vordergründiger wird. An dieser Stelle soll an die bereits zu Beginn dieses Kapitels angeführte Prämisse des *American Dream* angeknüpft werden: *Selbstfindung und Selbstverwirklichung sind die obersten Ziele der Lebensführung, und das Ausleben der eigenen authentischen Gefühle ist der Gradmesser für die Verwirklichung dieser Ziele.*¹⁰⁹² Dieser subjektiven Aussage folgend kommen die Protagonistinnen in A VENDRE und LOVE ME, trotz persönlicher Misserfolge, aufgrund ihres inneren Aufruhrs im Grunde sehr nahe. So muss die an früherer Stelle getroffene Aussage, dass es sich bei diesen beiden Frauenfiguren eher um Verliererinnen im Sinne des *American way of life* handelt, relativiert werden. Gesteigerte Lebens- und Gefühlsintensität lassen sich bei ihrer Risikobereitschaft, Radikalität und Geschwindigkeit nicht absprechen.¹⁰⁹³ Trotz (oberflächlicher) Anpassungen und Unsicherheiten bleiben sie sich möglichst treu. Wie sie den Körper in der Prostitution oder Ohnmacht „einzusetzen“ pflegen, gibt Aufschluss über ihr psychische Befinden. Im Gegensatz zu ihrer Wesensart erweisen sich ihre Träume als austauschbar¹⁰⁹⁴, müssen es sein, damit sich die Protagonistinnen und folglich die Protagonisten näher kommen bzw. in mehrfacher Hinsicht anders ausrichten können. Im Sinne von Glück(-seligkeit), z.B. als Bewegung auf der Linie des *American Dream*, müsste sich die Persönlichkeit noch zu Gunsten der Figuren verändern. Fern der einstweiligen Lebensentwürfe dürften die Protagonistinnen und Protagonisten Massons ihren individuellen und gesellschaftlichen Platz finden. Dort sollten die im Grunde einfach gearteten Bedürfnisse nach Zuneigung, Geborgenheit und Zu-/Vertrauen auf Gehör und Gegenliebe treffen. Die Filmenden verweisen auf diese Glück verheißende Möglichkeit auf der Teilstrecke einer lebenslangen Suche. Anders als beim Glückswurf einer Geldmünze wie in LOVE ME sind die Resultate weniger zufällig als vielmehr beeinflussbar.

¹⁰⁹⁰ Im Vergleich finden die Figuren Kaurismäkis, äußeren Umständen entgegentretend, in einer auf ihre Weise romantische Beziehung zueinander. LOVE ME zeigt, dass beides verbunden ist. Vgl. Vollmer, S. 184/185.

¹⁰⁹¹ Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, S. 282 – 287 zur *Family Values*-Kampagne.

¹⁰⁹² Ebd., S. 299.

¹⁰⁹³ Dörner führt u.a. die Redewendung *living in the fast lane* an, die in A VENDRE im Lauf und in LOVE ME über Drogen ihre Beschleunigung findet. Eine Umsetzung findet *im expressiven Individualismus auch in einer gesteigerten, jenseits der „Normalität“ liegenden Sexualität* statt (ebd. S. 300 und S. 302, vgl. A VENDRE).

¹⁰⁹⁴ Dies widerspricht postmodernen Figurenkonzepten, denen sie sich anteilig zuordnen lassen. Vgl. Kapitel 4.1.

4.3. Die Filmausgänge bei Masson: Die Ausblende als Fortführung von Beziehungen?

Im folgenden werden die Filmenden der Regisseurin Masson in Bezug zu den im filmischen Verlauf dargestellten Beziehungen gesetzt. Inhaltlich wie formal lassen sich bei der Untersuchung der abschließenden Ausgangssituationen zahlreiche Parallelen erkennen.¹⁰⁹⁵ Die Aussagequalität der letzten Einstellung, insbesondere derjenigen des finalen Filmbildes, in der Trilogie stets ein *freeze frame* bzw. ein extrem verzögertes Zeitlupenbild, soll für die Beziehung der Protagonisten zueinander ermittelt werden. Ein möglicher Fortgang wird indes in der Schwebelage gehalten. Die Gegenüberstellung der Filmenden zielt darauf ab, die Möglichkeit einer Fortführung der Beziehung zwischen den Protagonisten zu erläutern. Zu klären ist, welche Deutungen die Ausgänge letztlich zulassen.

4.3.1. Mangelnde Prognosen: Der Ausblick auf das Leben der Protagonisten

Generalisierend hat Lætitia Masson in einem Interview bezüglich ihres Films EN AVOIR (OU PAS) geäußert, dass die eigentlichen Probleme erst im Zusammensein beginnen bzw. auftreten würden.¹⁰⁹⁶ In der Tat bedeutet das alltägliche Miteinander eine Herausforderung für die Beteiligten. So kann/sollte im Idealfall eine Beziehung nur Bestand haben, wenn diese trotz aller notwendiger Gewöhnung nicht zum Stillstand kommt, sondern genügend Reibungsfläche zwischen den sich als Partnern verstehenden Individuen bestehen bleibt. Eine solche oder vergleichbare Perspektive wird in den Filmen Massons nicht weiter thematisiert, sondern vielmehr am Ende ausgeblendet. Auch wenn die Regisseurin nicht die Darstellung einer Partnerschaft oder Liebesbeziehung im Zentrum ihrer Filme sieht¹⁰⁹⁷, lassen sich Hinweise für den möglichen Fortgang dieser skizzenhaft umrissenen Begegnungen erkennen. Es ist ein bestimmtes Bild, welches bei Masson für den Betrachter zurückbleibt, das einen Auftakt zu Neuem und die Hoffnung auf das einsetzende Glück anzubieten scheint. Die Filmenden bergen das Versöhnliche eines noch bevorstehenden Happy-Ends in sich, ohne Näheres oder Spezifisches zu versprechen. So als befände sich der Betrachter auf einer leicht erhöhten Plattform, von welcher er zwar auf das ihn umgebende Gelände der filmischen Erzählung schauen kann, ist kein konkreter Weg aus seiner Position zu erkennen. Pfade, welche er im Anschluss an das Gesehene beschreitet, entstehen allein durch seine eigenen

¹⁰⁹⁵ Siehe Kapitel 2 zu den einheitsbildenden Aspekten der Trilogie.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Herpe, Noël/Kohn, Olivier: Entretien avec Lætitia Masson: „Regarder partout...“, in: Positif, n° 419, Janvier 1996, Rubrik: L'Actualité, S. 24 – 28.

¹⁰⁹⁷ Die inhaltliche Gewichtung lässt erkennen, dass wenig Raum für das gemeinsame Erleben der Protagonisten bereit gehalten wird. Wesentlicher ist das Darstellen einer Entwicklung oder das Beschreiten eines Weges in Bezug auf die Protagonisten, bevor diese gemeinsam etwas Neues gestalten oder in Angriff nehmen.

Spuren auf phantastischem Terrain. Somit bleibt es bei der Andeutung eines Einvernehmens zwischen den Protagonisten. Dies erscheint von vorübergehender Wirkung und Natur wie die letzten „festgehaltenen“ Bilder (Zeitlupe bis zum Standbild) Massons suggerieren. Mehr Aussagen werden nicht getroffen. Nach dem Standbild folgt eine Abblende. Ein Schatten, ein sich abschwächender Abdruck wird auf der Netzhaut hinterlassen. Der sich verflüchtigende Eindruck, der sich über Figuren und Geschehen ausbreitet, wird über Abblenden inszeniert. Der Begriff der Blende erhält so eine Doppelwertigkeit. Zum einen steht er für die hier verwendete Technik, zum anderen für die offenen Filmausgänge, u.a. ein Topos des postmodernen Films.¹⁰⁹⁸ *Wie immer man auch das postmoderne Kino ein- oder abgrenzen mag [...] zumindest dürfte außer Frage stehen, dass das Kino der Postmoderne die zunehmende Mediatisierung unserer Selbst und Weltbilder reflektiert.*¹⁰⁹⁹ Der Film endet dort, wo verschiedene Alternativen zum Fortgang bereitgehalten werden, u.a. ein Verweis auf die Heterogenität zeitgenössischer Lebensentwürfe. Der Austausch zwischen den Filmbildern und der Imagination des Betrachters findet hier abrupt ein Ende, welches allerdings nicht der Fortsetzung der Geschichte hinderlich sein muss. Vielmehr verlangt diese durch die angedeutete Ausgangsposition nach einer individuellen Fortführung, so dass gerade der Stillstand erneut zur Suchbewegung animiert, diesmal von Seiten des Rezipienten erfolgend.

4.3.1.1. Statt eines Happy-Ends: einstweiliges Wunschdenken

Der Weg der Protagonisten durch die belebte Fußgängerzone in EN AVOIR (OU PAS) steht für das Unverbindliche, nachdem sie sich vorerst füreinander entschieden haben bzw. Alice den Entschluss, nach der gemeinsamen Nacht auseinanderzugehen, aufhebt und die Alternative (hier: Kaffee zu trinken) wählt.¹¹⁰⁰ Dies ist nicht gleichbedeutend mit einer Beliebigkeit. Auf der Zeichenebene werden gewisse Rahmenbedingungen gegeben, welche nicht übergangen werden dürfen. Das Zusammensein ist vorläufig ausgerichtet, quasi als „Teststrecke“. Entsprechend begrenzt ist der Bildausschnitt gewählt, unbestimmt wie die entgegenkommenden Passanten, mit denen Gefälligkeiten ausgetauscht werden.

Dies ist vergleichbar mit der Ausgangssituation in A VENDRE. France nimmt das erste Mal nach einem gewissen Zeitraum Kontakt zu Luigi auf, welcher derweil an nichts anderes denken, geschweige denn anderen Tätigkeiten nachgehen konnte. Seine Telefonbereitschaft

¹⁰⁹⁸ Siehe zur Aufhebung von Ordnungsprinzipien Sentürk, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Diss. Universität Erlangen/Nürnberg, 1998 sowie zur Pluralität, Vieldeutigkeit, Orientierung und Identifikation im Zeichen der Postmoderne Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart, 1990.

¹⁰⁹⁹ Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited), in: ders. (Hg.): Die Postmoderne im Kino, Marburg, 2002, S. 7 – 10, S. 9.

¹¹⁰⁰ Die Handlung wird von P. J Harvey's THE DANCER im Off begleitet. Das Lied erzählt die Erfahrung einer Liebesbeziehung (vgl. Sequenz 71). Zwischen den Protagonisten ist die Beziehungsebene hingegen noch offen.

lässt ihn quasi verharren wie einst France im heimischen Stadion.¹¹⁰¹ Bis zum Anruf ist nicht zu erkennen, dass sich France in irgendeiner Form auf Luigi oder generell auf Vergangenes bezieht. Beides spielt in der New Yorker Gegenwart scheinbar keine Rolle mehr. An die Stelle ihres Traums tritt der amerikanische Alltag¹¹⁰², welcher an Härte und Labilität denjenigen in Frankreich übertrifft. Verschiedene Bedeutungsebenen überlagern sich in der letzten Sequenz wie in LOVE ME. Hier kommt es zur Intensivierung der Gefühle, während es sich in A VENDRE sowohl um eine Parallele als auch um eine Gegenüberstellung handelt.

Frances Möglichkeit, auf Luigis Angebot zurückzukommen, ist schon fast in Vergessenheit geraten. Nur über die Montage wird eine Verbindung zwischen den Protagonisten geschaffen. Aus Luigis Reflexion¹¹⁰³ resultiert scheinbar Frances Rückgriff auf seine Person. Das Telefonat beinhaltet keine Verpflichtung oder Vorwürfe. Mit schwachem emotionalem Verlauf und Tonfall verweist es weniger auf ihr sexuelles Intermezzo als auf den Zeit- bzw. Leerraum zwischen Frances „Festnahme“ durch Luigi und ihrem Abflug am Folgetag. Luigi beansprucht nicht mehr Gewissheit, als Frances geäußerter Wunsch zurückzukommen.

In LOVE ME kommt es hingegen zur sprichwörtlichen Gegenüberstellung der Protagonisten, welche in der letzten Einstellung Triaden von Blicken austauschen und so ihre Anwesenheit wahrzunehmen scheinen. Der Treffpunkt, eine gekachelte Suppenküche, ist lediglich äußerer Bezugsrahmen. Die beinahe gänzlich ihrer eigentlichen Entsprechung enthobene Umgebung erscheint zur Idylle stilisiert, ihrer ursprünglichen Bestimmung weitgehend enthoben. Inhaltlich wird dieses Lokal nur an einem Punkt der Erzählung vorweggenommen.¹¹⁰⁴

Über den wechselnden Einsatz von Schärfe/Unschärfe erhält der Betrachter den Eindruck, sich in einem wasserlosen, dennoch verschwommen wirkenden Aquarium zu befinden, in welchem ihm nur partiell eine Sicht klärende Taucherbrille zur Verfügung gestellt wird. Die zärtlich verträumte Presley-Melodie, ein Evergreen¹¹⁰⁵, enthebt die Protagonisten von Zeit und Raum. Alle anderen Geräusche sind ausgeblendet. Die romantische Entrückung wird durch die Zeitlupe verstärkt. Die Inszenierung erhält märchenhafte Züge. Gesetzmäßigkeiten erscheinen aufgehoben.¹¹⁰⁶ Der Blick fällt auf die Szenerie, welche ebenso in der Vorstellung der Protagonistin ihren Ursprung besitzen könnte wie ihr Aufenthalt in Memphis.¹¹⁰⁷

¹¹⁰¹ Durch den mit Marie-Pierre flirtenden Freund abgelenkt, erleidet France einen Fehlstart (Sequenz 22).

¹¹⁰² Dies wird u.a. durch die Videoaufnahmen mit relativ „ungeschliffen“ wirkenden Bildern verdeutlicht.

¹¹⁰³ Vgl. die Sequenzen 104, 109 und 113.

¹¹⁰⁴ Vgl. Sequenz 50: Mit der Anmerkung *Then I can give you the adress where I've breakfast every day* reicht Jack Gabrielle einen Zettel, welcher besagte Information für sie enthalten muss.

¹¹⁰⁵ So lautet bezeichnenderweise der Name des Containerschiffs, auf dem der Seemann die Welt bereist und welchem Gabrielle beim Auslauf vom Hafen her sehnsüchtig nachblickt (vgl. Sequenz 50).

¹¹⁰⁶ Bei der phantastischen Realisierung von Wünschen lassen sich u.a. Parallelen zu I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING (Rozema, CDN/1987) entdecken. Dort lebt die Protagonistin mehr in malerischen bzw.

Gabrielle trifft auf ihren „Prinzen“, in den sie ähnlich viel hinein zu projizieren scheint wie zuvor in Lennox. Zeitgleich hierzu ist dessen Traum beendet, so dass er mit einer letzten Liebkosung Vorliebe nehmen muss, bevor er gänzlich aus ihrem Leben verschwinden soll. Lennox versucht Zweifel zu wecken, indem er die Verlässlichkeit seines „Nachfolgers“ für Gabrielle in Frage stellt.¹¹⁰⁸ Er kann sie allerdings nicht von ihrem Vorhaben abhalten, sich in die Hände des Seefahrers zu begeben.¹¹⁰⁹ Ob es in der Ferne für die Protagonisten in LOVE ME einen Neuanfang gibt, zumal die Seefahrt stabilen Lebensumständen zuwiderläuft, ist fraglich. Wie in EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE bleibt ungewiss, ob die flüchtig geschlossene Bekanntschaft der Protagonisten ausbaufähig ist und als Lebensgemeinschaft Bestand haben könnte. Über eine anfängliche Sympathie reicht ihre Vertrautheit nicht hinaus. Jedoch stellt die bei allen Figuren vorhandene, sich im Handlungsverlauf entwickelnde Bereitschaft zur Zweisamkeit eine Basis hierfür dar. In Kaurismäkis ARIEL (SF/1988) besteht z.B. eine ähnliche Ausgangssituation für die Protagonisten. Diese befinden sich am Ende auf ihrem Fluchtschiff mit Mexiko als Ziel. Ob sie in einer gemeinsamen Zukunft ankommen werden, bleibt unklar, zumal sie durch ihre Illegalität ein großes Risiko eingehen.

4.3.1.2. Die ungeklärte Frage nach Bestand und Dauer

Eine offene Filmstruktur zählt neben einem erweitertem Figuren- und Identitätskonzept¹¹¹⁰ zu den Merkmalen der 80/90er Jahre.¹¹¹¹ Dies trifft sowohl auf Werke des Maintreamkinos als auch auf den Autorenfilm zu.¹¹¹² Eine mit der Trilogie Massons vergleichbare Ausgangsposition findet sich u.a. bei den Protagonisten in Claire Denis KEEP IT FOR YOURSELF (USA/1994, Schwarzweiß) wieder. Hier reist eine Französin nach New York, um dort zusammen mit ihrem Freund zu leben. Dieser Mann hat, wie sich herausstellt, keine ernststen Absichten. Dies erklärt, warum sie nur die Schlüssel vorfindet, nicht den Gesuchten. Stattdessen dringt ein Fremder auf der Flucht vor der Polizei in die Wohnung ein, in der sie inzwischen wartet. Beide arrangieren sich nach anfänglichen Unmutsbekundungen und Verständigungsproblemen. Es kommt zur Annäherung in der provisorischen Bleibe.

fotografischen Bildwelten, während Gabrielle in LOVE ME mittels ihrer Träume die Welt erkundet und sich gleichzeitig auf extreme (Ab-)Wege begibt, welche die Rückkehr in die reale Welt sichtlich erschweren.

¹¹⁰⁷ Hierzu lässt sich u.a. Gabrielles Aufenthalt in den Studios und Touristenkulissen von Graceland (Sequenz 35) sowie ihr Vorsingen bei einem Produzenten in einer großräumigen Halle anführen (Sequenz 55).

¹¹⁰⁸ So beschwört Lennox sie: *Is someone expecting you? What if it doesn't work out? If you're mistaken? Why him?* Und dringlicher: *He may have forgotten you! What about singing? Are you giving up?* (vgl. Sequenz 76).

¹¹⁰⁹ Im Grunde genommen bleibt seine Identität schleierhaft, zumal er im einmaligen Gespräch mit Gabrielle kaum etwas von sich preisgibt, sondern eher die Fragen auf die Protagonistin zurückwirft. Unklar bleibt, was seine Person letztlich für die Protagonistin so faszinierend und anziehend erscheinen lässt (vgl. Sequenz 50).

¹¹¹⁰ Vgl. Kapitel 2.2. zur Ambivalenz und Perspektive der Figuren sowie Kapitel 2.2.1. zum Kontext des Spiels.

¹¹¹¹ Hierzu zählt u.a. die Videoclip-Ästhetik. Siehe z.B. Kapitel 3.2 zu ALASKA.DE (Gronenborn, D/2000).

¹¹¹² Siehe Kapitel 3.1. und 3.2. Vgl. Felix: Die Postmoderne im Kino, S. 8/9 zu Filmbeispielen und Regisseuren.

Schließlich gehen sie als Paar das erste Mal wieder nach ihrer „Isolation“ auf die Straße, um zu frühstücken (vgl. EN AVOIR (OU PAS)). Denis lässt in KEEP IT FOR YOURSELF ebenfalls offen, in welchen Bahnen diese Begegnung weiter verlaufen könnte.

In dieser Hinsicht können u.a. CHACUN CHERCHE SON CHAT (Cédric Klapisch, F/1996) PETITS FRÈRES (Doillon, F/1998) und ROSETTA (Jean-Pierre und Luc Dardenne, F/BEL, 1999) als französische Filmbeispiele der späten 90er Jahre angeführt werden.¹¹¹³ In ROSETTA kehrt z.B. ein um seine Arbeit verratener Freund zur Protagonistin zurück, ohne dass aus der Szene hervorgeht, welche Verbindlichkeiten oder Konsequenzen hieraus resultieren werden. Im entscheidenden Moment hält er zu ihr, obwohl sie sein Angebot Arbeit und Wohnung zu teilen, zum eigenen Gunsten abgelehnt hat. Er vereitelt ihren Suizid aus Verzweiflung gegenüber den armseligen Verhältnissen und der mütterlichen Alkoholsucht und hebt die Isolation, Hilf- und Hoffnungslosigkeit Rosettas in ihrer Lebenssituation auf.

Die Protagonistin in PETITS FRÈRES muss sich gleichfalls ohne elterlichen Beistand gegenüber einem gewaltbereiten Umfeld durchsetzen. Ob die jugendlichen Protagonisten, nachdem sich Talia in die Obhut eines Jugendheim begeben hat, in Kontakt bleiben oder in irgendeiner Form ihr Rollenspiel als Paar wieder aufnehmen werden, bleibt neben anderen Entscheidungen offen. In CHACUN CHERCHE SON CHAT stellt die Protagonistin, nachdem sie zu trotz gegenläufiger Zeichen endlich ihre Katze wiederfindet, erneut die Weichen für ihren Lebensweg. Irrtümer lässt sie hinter sich; eine neue Suche schließt sich an. Auch in den Ausgängen der im Folgenden analysierten Sequenzen der Filme Massons wird wenig vorweg genommen. Weitgehend wird dem Wunsch nach einem Happy-End entgegengewirkt, welches „Lebensferne“ in Bezug auf eine realistische Festlegung bzw. Einschätzung in Kauf nähme. Im Weiteren zeigt sich, dass eine solche Erwartungshaltung nicht oder nur anteilig befriedigt wird. Massons Figuren folgen eigenen Gesetzmäßigkeiten. Analog zur fehlenden Kontrolle der sich trotz alledem darum bemühenen Protagonisten wird dem Betrachter das sichere Gefühl in Ermangelung von Prognosen entzogen. Der letzte Standpunkt der Protagonisten ist ein wackeliges Podest zur Alltagsbewältigung und Weiterentwicklung. Alles andere bleibt im Stadium der Hypothesenbildung.

Das Unvorhersehbare wird keiner vereinfachenden Konfliktlösung unterworfen. Allzu dramatische Zuspitzungen bleiben im Handlungsverlauf aus, da z.B. die Protagonisten ihr Schicksal in letzter Konsequenz in die Hand nehmen und zu ihrem Vorteil wenden können.¹¹¹⁴ Die letzten Filmbilder, welche diese Möglichkeit darstellen, erhalten ihr Gewicht

¹¹¹³ Vgl. Kapitel 3.2.

¹¹¹⁴ So nehmen die Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) den Versuch eine Beziehung zu beginnen erneut auf. In A VENDRE greift France auf Luigis zurück, nachdem sie in der Fremde keine Chance sieht. In LOVE ME

durch eine zukunftsrelevante Entscheidung, die schließlich von den Figuren getroffen werden muss. Die Erzählung läuft nicht zwingend darauf hinaus. Gerade *A VENDRE* und *LOVE ME* weisen relativ offene Strukturen auf¹¹¹⁵, welche sich nicht im Happy-End bündeln lassen. Den dargestellten Figuren und ihrer Lebenssituationen wird so Komplexität und Vielschichtigkeit zugesprochen. Es gibt kein „abgerundetes Bild“, sondern ein unvollständiges. Nichts lässt sich formelhaft reduzieren. Im günstigsten Fall fühlt sich der Betrachter veranlasst, die gezeigten Suchbewegungen im eigenen Erlebnisraum fortzusetzen, um sich und den Figuren Massons Teilantworten zu geben, als Wege, welche ansonsten verschlossen blieben. Diese Einbringung in das Filmgeschehen wäre somit eine Anforderung an die Rezeption.

Langfristige Lösungen bleiben aus. Masson thematisiert an dieser Stelle eine andere Form von Glaubwürdigkeit und Beständigkeit in Bezug auf die Erzählung. Nichts erscheint unumstößlich bis auf den Moment, welcher als „eingefrorene“ Aufnahme und abschließender Eindruck, welcher als Konglomerat sein Aussagepotential erhält, zurückbleibt.¹¹¹⁶ So erhalten Massons Filme ihre Nähe zur Realität aufrecht, wie u.a. die Orientierung an Ausschnitten am Filmende veranschaulicht. Unter der Oberfläche dieser Bilder gibt es Verbindlichkeiten, welche auf weiteres Gewebe dieser Art im Netzwerk der Erzählung schließen lassen.

4.3.2. Die Ausgangsposition in *EN AVOIR (OU) PAS*: Disput durch die Fußgängerzone

Alice beendet z.B. in *EN AVOIR (OU) PAS* die Innigkeit des Vorabends, indem sie sich aus der Umarmung löst und, wie um Abstand zu gewinnen, beiseite stellt. Währenddessen ist die Kamera zwischen den beiden Figuren platziert. So wird der Zwischenraum zum eigentlichen Mittelpunkt des Geschehens. Während Bruno an ihren Lippen hängt, gebannt zu ihr schaut, scheint Alice das Gefühl der Zuneigung nicht gänzlich auszufüllen. Jetzt ist sie diejenige, die wissen will, wohin ihr Zusammensein führt, nachdem Bruno sie bedrängte, ihm gegenüber offenzulegen, was sie von ihm als Menschen und im Besonderen als Mann wolle.¹¹¹⁷

Eine Rückmeldung erscheint notwendig, um nicht Gefahr zu laufen, sich an jemanden zu binden und unter Umständen nachhaltig enttäuscht zu werden. Alice sucht nach Einwänden, um dieser Unsicherheit auf der Beziehungsebene Ausdruck zu verleihen. Da sie sich nicht

bezieht sich die Protagonistin auf die Zuneigung eines (vermeintlich) realen Mannes, dem Seemann, scheint gleichzeitig den vorherigen Lebensumständen samt Suchtstrukturen und Starfanatismus entkommen zu sein.

¹¹¹⁵ Vgl. z.B. das Verknüpfen verschiedener Genres (vgl. in *A VENDRE* Elemente des *Film Noir*), welches die Vorhersage einer Verlaufsstruktur relativiert bzw. minimiert. Beziehungs- und Handlungsräume erweisen sich als offen. Hierzu zählt u.a. Massons Wechsel der Figurenkonstellation, wenn z.B. am Ende von *LOVE ME* ein anderes/zweites Protagonistenpaar steht, welches das erste in seiner Daseinsberechtigung zu ersetzen scheint.

¹¹¹⁶ Vgl. Felix: *Die Postmoderne im Kino*, S. 9 zur Reproduktion und Imitation im Kontext der Postmoderne.

ausreichend kennen, führt sie zur Konkretisierung ihres Unbehagens ein Beispiel für eine den Alltag betreffende Nichtübereinstimmung (hier: Kaffee im Haushalt) an. Diese dient Alice zur Beweisführung, wie schnell ihr Zusammensein/-leben aufgrund von Kleinigkeiten ins Wanken geraten könnte. Um der Banalität dieses „Fehlers“ und um dem fragwürdigen Gleichnis ironisch Nachdruck zu verleihen, eröffnet Bruno zwei Alternativen, nicht ahnend, dass Alice Distanz zwischen ihnen schaffen möchte. Ihre Schlussfolgerung greift nicht, wie aus ihrer anschließenden Revision hervorgeht. Beinahe bringt sie den spielerischen Dialog Brunos zum Kippen. Dieser schwenkt jedoch gerade rechtzeitig wieder in Unbefangenheit über. Eine endgültige Trübung ihres Verhältnisses konnte noch einmal abgewendet werden. Sein Blick ist verliebt, während sie ihn auf den Boden der Tatsachen befördern und der Realität ins Auge sehen möchte. Ihrem widersprüchlichem Wesen ausgeliefert, lässt er scheinbar die Dinge über seinen Kopf entscheiden. Ihr entgeht nicht seine wortlose Traurigkeit, welche auf ihre Argumentation folgt, die ihr ermöglichen sollte ohne Gesichtsverlust von ihrer vorherigen Äußerung abzuweichen. Er wendet sich ab. Ihre Sachlichkeit hält seinem melancholischen Blick nicht Stand. Mit ihrem Einlenken ruft sie beiderseits Erleichterung hervor. Alice erhält von Bruno keine Negativbestätigung, sondern die Andeutung eines Beziehungswunsches, welcher ansatzweise in der nächsten Sequenz seine Umsetzung findet.

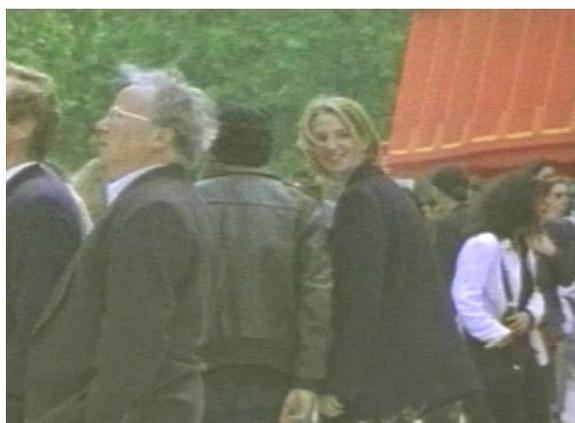


Abb. 56: EN AVOIR (OU PAS); S 71/E 288

Der gemeinsame Weg setzt ihre Bekanntschaft fort. Ihre Begegnung in der Hotelbar bildet den Ausgangspunkt, gefolgt vom kurzen morgendlichen Treffen im Speiseraum, über das nächtliche Singen in der Rezeption, hin zum Stadion- und Lokalbesuch. Hieran schließt wiederum der Besuch auf Alices Arbeitsstelle sowie der anschließende Gang durch die

¹¹¹⁷ Bei Alice handelt es sich u.a. um einen so genannten emotionalen Ausnahmezustand, wie durch Brunos später schriftlich geäußerte Aufzählung seiner bisherigen Herzensangelegenheiten hervorgeht (vgl. Sequenz 66).

Fußgängerzone und die Vereinigung am Strand an. In Brunos Wohnung erhält der Beziehungsverlauf eine erneute Wendung. Die Zweisamkeit bleibt unsicher: Weder Glück noch Mensch lassen sich in ihrer Natur und Verweildauer festlegen.

Mit zuversichtlichem Blick gehen beide nebeneinander her. Alice wirkt größer und schneller an Brunos Seite, der zu ihr aufblickt. Bevor sie an ihm vorbei zieht, ihn quasi überholt, befinden sie sich auf selber Höhe. Die Kamera folgt der Bewegung der Protagonistin, bis diese sein Fernbleiben bemerkt, sich umwendet. Die Kamera fängt Bruno über einen Schwenk ein, begleitet ihn zu Alice zurück. Unschärf ziehen die Passanten im Vorder- und Hintergrund vorbei. Ihr „Durch-das-Bild-laufen“ vermittelt Unruhe. Die Kameraführung bietet dem Betrachter nur bedingt eine Übersicht. Das Durcheinander wird über die Zeitlupe „ausgeschaltet“, als Alice ihn in der Menge ausfindig macht: ein zeitlich gedehnter Moment, ein Innehalten, als verlangsame sie den Schritt. Das Ausblenden der Geräusche im On legt das Augenmerk auf gestische und mimische Handlungselemente (vgl. A VENDRE und LOVE ME). Brunos Exkurs liefert scheinbar weiteren Gesprächsstoff. Es besteht offenbar Erklärungsbedarf. Seine Miene bleibt für den Betrachter ungewiss, während er weitergeht.

Ein Rückblick als Auseinandersetzung mit der Vergangenheit erscheint angebracht. Hier erweist Bruno sein kommunikatives Wesen, indem er auf Personen zugeht. Eine Geste, die ihm vor der Bekanntschaft so nicht zuteil geworden ist. Aufgrund seiner Erwartungshaltung überschritt er die Grenze zur Unverbindlichkeit, an deren Stelle Aufdringlichkeit trat, aus welcher wiederum nur Ablehnung resultierte.¹¹¹⁸ Hatte er zuvor versucht, an mehr als nur eine Gefälligkeit anzuknüpfen, so reicht ihm jetzt die selbstsichere und zielbewusste Alice an der Seite, deren Gegenwart bestärkend auf ihn wirkt.¹¹¹⁹ Das Blickfeld und die Wahrnehmung der Protagonistin Alice bleiben als letzter Ausblick haften, nachdem sie sich noch einmal mit positivem Gesichtsausdruck umgewendet hat und mit Bruno spricht bzw. auf ihn einredet. P. J. Harvey's THE DANCER, dessen Instrumental-Intro bereits in der vorangegangenen Sequenz eingesetzt hat, erzählt im Off bis weit in den Abspann hinein von der Liebe, nach Stoßgebeten kurzweilig erhört, als Glückseligkeit und ihrer Umkehrung in Liebesleid.

Das innige Moment zwischen den Protagonisten wird u.a. durch ihre partielle Berührung zurückgenommen. Körperkontakt erfolgt eher beiläufig. Dies verweist wiederum auf den Charakter des Zusammenseins. Sie sind noch nicht fest verbunden bzw. an den anderen

¹¹¹⁸ Vgl. Sequenz 28, die Bruno in der Fußgängerzone zeigt, um dort die Gesellschaft von Frauen zu gewinnen und welche die Seltsamkeit seines durch Verzweiflung hervorgerufenen Verhaltens außer acht zu lassen scheint.

¹¹¹⁹ So wirkt Bruno wie umgewandelt, führt man sich sein früheres Wesen vor der Begegnung vor Augen.

gebunden. Auch bestätigt dieses Nebeneinander, dass beide tatsächlich wenig Gemeinsames und Verbindendes besitzen, wie es bereits zwischen ihnen zur Sprache gekommen ist.¹¹²⁰

4.3.3. *I'll send you the ticket back, if you'll take it* – Nachsicht am Ende von A VENDRE

Die oben erläuterte „fehlende“ Ähnlichkeit zwischen den Protagonisten aus EN AVOIR (OU PAS) ist scheinbar auch ein Hindernis für die Beziehung bzw. Annäherung von Luigi und France in A VENDRE. Diese scheinen sich grundsätzlich in ihrem Verhalten zu unterscheiden, wenn er sich z.B. auf keine körperliche Nähe bis zu ihrer Begegnung einlässt und sie regelrecht Handel mit ihrem Körper betreibt (s.o.). Der Betrachter erfährt im Handlungsverlauf jedoch, dass sich die Protagonisten nur allzu sehr betreffend ihrer Vorstellungs- und Lebensweise gleichen. Selbst wenn dies nur unter negativen Vorzeichen deutlich wird, zeigen sich Parallelen im Verhältnis zum Umfeld und den Mitmenschen.

Luigi findet letztlich in der Identifikation mit France die Gesuchte.¹¹²¹ Beide leiden an den gleichen Symptomen. Er räumt ihrem Traum Berechtigung ein, ohne ihn auf eine Utopie zu reduzieren. Gewissermaßen als Bezugspersonen/-punkte treten sie am Ende aus der Ferne in Verbindung, gehen, nachdem sie unterschiedliche Richtungen eingeschlagen haben¹¹²², aufeinander zu. Sie sind vorsichtig, respektieren eigene Grenzen und die des anderen im Kontrast zu ihrer sexuellen Begegnung (vgl. Sequenz 99). Bedingungslosigkeit prägt das Gespräch, ohne Ansprüche oder Vorwürfe.

Irritation schwingt in Luigis Worten und Stimme mit, wenn er trotz Freude über den Anruf vom Scheitern ihres *American Dream* hört, nach welchem er sich erkundigt.¹¹²³ Somit erfährt auch sein Bild vom „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ eine Korrektur bzw. Revision. Verwunderung als auch Nachfrage halten sich in Maßen. Luigi musste inzwischen in seiner wiedergewonnenen Heimat feststellen, dass es einen solchen Neuanfang nicht gibt, sondern dass man die Erinnerung und zwischenzeitlich Geschehenes als Last mit sich fortträgt. So befindet Luigi sich zwar in seinem nostalgisch aufgeladenen Genua¹¹²⁴, aber er muss sich als ehemals Heimischer neu zurechtfinden und sich seiner Probleme stellen, mit denen er diese Stadt nie in Verbindung hat bringen können. Für ihn sind an den Aufenthalt mehr Ansprüche

¹¹²⁰ So eröffnet Alice in Sequenz 70 das Gespräch mit der Anspielung *Wir sind uns nicht sehr ähnlich, häh?* Worauf Bruno mit einem schlichten *Nein, hmh* (gekoppelt an ein Verlegenheitslächeln) reagiert.

¹¹²¹ So werden sie u.a. als Seelenverwandte, als Zwillinge im Geiste bezeichnet. Vgl. o.A.: A vendre, über: <http://herisson.multimania.com/messo> (21.04.2001).

¹¹²² Vgl. Sequenz 100, in welcher Luigi France über seine Identität und Beweggründe informiert und Sequenz 102, in der sich beide am Flughafen verabschieden, nachdem sie eine annehmbare Auflösung gefunden haben.

¹¹²³ Auf seine Frage *How's America?* kontert France mit müder Stimme: *A dead end. I can't find a job. I'm broke.* Er weiß Abhilfe: *I'll send you the ticket back, if you'll take it.* (vgl. letzte Einstellung in A VENDRE).

geknüpft, als die vordergründig entspannte Atmosphäre vor Ort vermuten lässt. Auch er erkennt, dass es nirgendwo völlig anders sein kann als dort, von wo man aufgebrochen ist.



Abb. 57: A VENDRE; S 104/E 366



Abb. 58: A VENDRE; S 114/E 404

Beide sind am individuellen Endpunkt ihres Weges angelangt. Es gibt, am vermeintlichen Ziel(-ort) ihrer Wünsche angelangt, keinen äußeren bzw. inneren Beweggrund mehr. Alles bisher Erlebte bewegt sich nunmehr vor ihrem geistigen Auge als Form der unausweichlichen Auseinandersetzung. Ihr Blick erscheint in den Videosequenzen von A VENDRE mehr nach innen gerichtet als auf die äußeren Begegnungen und Gegebenheiten, welche es zuvor (für ein Gesellschaftsbild stehend) von den Protagonisten auf ihre Weise abzuwehren galt.

Die Umgebungsveränderung verleiht kurzfristig Erleichterung, aber man wird dadurch kein anderer. Diesem Trugschluss ist auch France erlegen, als sie schließlich die Möglichkeit erhält nach Amerika zu gehen. Persönliche Probleme bleiben bestehen, wenn sich nicht generell die Einstellungen einem Wandel unterziehen. Alle Brücken hinter sich abzurechen, erweist sich als Irrweg. Die „abfallende Tendenz“ behält France bei, eine biographische Linientreue, versteht man ihren bisherigen Weg als sich beschleunigenden Abstieg. Dieser Vorstellung entspricht das letzte Bild von France, welches sie nicht beim telefonischen Hilferuf zeigt, wie ihre Off-Stimme suggeriert, sondern als schemenhafte Randerscheinung im Straßenbild. Sie wirkt verloren. Hilflos, wie ein verlassenes Kind scheint sie, deren Traum an der Oberfläche der Realität zerstört wird.¹¹²⁵ Im Kontrast zum betont weiblichen Image der Prostituierten ist Frances Erscheinung in den USA eher unauffällig.¹¹²⁶ Ihr Äußeres lässt sich als vernachlässigt bezeichnen, während sie in der Menge um Almosen bittet.

¹¹²⁴ Luigi hat z.B. seine Frau in Genua kennen gelernt, bevor er mit ihr nach Frankreich zog (Sequenz 63).

¹¹²⁵ Desillusion zeigt sich, während in LOVE ME der bisherige Traum ausgetauscht wird. Vgl. Gabrielles Miene beim Passieren der Zolllinie (Sequenz 6) und beim Treffen von Lennox in Taipeh (Sequenz 76).

¹¹²⁶ In dieser Zeit wird France nur für ihr Porträt als Modell von der Malerin hergerichtet. Ansonsten wird in diesem Abschnitt ihrem Äußeren keine besondere Beachtung beigemessen.

Trotz dieser äußeren Unterschiede definieren sich diese beiden gravierenden Schnittstellen im Leben der Protagonistin¹¹²⁷ mit ihren jeweils folgenschweren Entscheidungen über eine ähnliche Inszenierung. So wird ihr Gesicht jedes Mal sehr groß von der Kamera in die Bildmitte gerückt, während der Hintergrund aufgrund von Unschärfe lediglich aus Lichtpunkten besteht. Die Protagonistin blickt mit abwesenden Augen in die Ferne, so dass an dieser (Leer-)Stelle die nicht abgebildeten inneren Vorgänge, Erinnerungen und Assoziationen vom Betrachter ergänzt werden müssen.¹¹²⁸ Ließ Frances Gesichtsausdruck in Marseille die Bereitschaft zum Widerstand erkennen, so signalisiert dieser nur noch den Wunsch einzulenken. Niemand nimmt mehr ihren Platz ein wie einst Luigi bei seiner Recherche, um sich über die eingenommene Haltung ihrem Wesen anzunähern.¹¹²⁹ In den USA erscheint France auf sich zurückgeworfen. Innen- und Außenwelt vermischen sich auf der Bildebene als eine Form der Selbstbegegnung, welches auch formal-ästhetisch durch Überblende sowie Spiegelung belegt ist.¹¹³⁰ Alles von ihr Betrachtete vermag nur ihre eigenen Anteile wiederzugeben.¹¹³¹ Der nicht mehr abzuwendende Einblick ins Innenleben über den vermeintlich objektiven Ausblick hinaus könnte oberflächlich gesehen glauben machen, dass es sich um die Wiedergabe ihres Umfeldes handle.¹¹³² Folglich sind die verwackelten Bilder der Handkamera mit Frances innerer Erschütterung gleichzusetzen. Frances Bewegungsunfähigkeit (über das Mittel der Zeitlupe gesteigert) verdeutlicht den zwangsweise herbeigeführten und somit gewaltsamen Akt des Einhaltes der bisher Flüchtigen. Es handelt sich um ihren persönlichen Stillstand, Frances „point-of-no-return“, während das Leben um sie herum ohne Aufhebens weitergeht. Ihr Sinn entleerter Blick folgt den sie nicht näher beachtenden Vorbeigehenden, welche an ihrem Schicksal nicht partizipieren.¹¹³³ France erscheint fremd. Vom Alltags-, Arbeits- und Gesellschaftsleben ist sie ausgeschlossen. France kann sich im „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ nicht behaupten. Andererseits gewinnt sie durch ihr Eingeständnis gegenüber Luigi an Größe. Sie sieht den Dingen das erste Mal gezwungenermaßen ins Auge, nachdem sie über zahlreiche Spiegelungen zum Zentrum ihres Blickes geworden ist, in Ermangelung einer Kompensationsmöglichkeit nicht mehr vom

¹¹²⁷ Dies bezieht sich auf den Verkauf der eigenen Person, die Prostitution, und dem Erwachen aus einem Traum.

¹¹²⁸ Siehe Sequenz 98, in welcher France den Entschluss fasst sich öffentlich zu prostituieren, mit der vorletzten Einstellung von A VENDRE, in welcher sie das Ende ihres Traums vor Augen hat (vgl. Off-Stimme).

¹¹²⁹ Ebd.

¹¹³⁰ Diese Form der Inszenierung wird in LOVE ME von Masson fortgeführt, gerade wenn es um die Darstellung der mentalen Annäherung zwischen Gabrielle und dem Seemann geht (vgl. Überblende in Sequenz 53 und 70).

¹¹³¹ Die Zeitlupe verleiht dieser Wirkung Nachdruck. Hingegen bewegen sich die Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) ihrem Umfeld entsprechend bzw. geraten zeitlich mit diesem in Verzögerung (vgl. letzte Einstellung).

¹¹³² Die Umkehr zwischen Innen- und Außenbetrachtung, welche hier in A VENDRE statt findet, wird in LOVE ME zum Gestaltungsprinzip erhoben, wenn psychische Vorgänge der Protagonistin manifeste Form annehmen.

¹¹³³ So wird z.B. mit Verärgerung oder Unverständnis auf France reagiert, welche gewissermaßen dem *American way of Life* zuwiderläuft. Szenisch bewegt sie sich entgegen dem Gros der Menge (vgl. Sequenz 112).

Wesentlichen abgelenkt wird.¹¹³⁴ France muss sich mit Notwendigkeiten auseinandersetzen, welche gleichzeitig die Frage nach Abhängigkeiten revidiert. Dies beinhaltet ihr an den Spiegelflächen zurückgeworfener Blick zu den vielfältigen Auslagen mit ihren Konsum- und Genussartikeln, der von ihnen ausgehenden Signalwirkung.¹¹³⁵ Frances (Selbst-)Erkenntnis lässt schließlich das Flüchten sinnlos erscheinen und nur einen Wunsch offen: die Rückkehr. Dies ist der Zeitpunkt, an dem sie sich bereitwillig in Abhängigkeit begibt.¹¹³⁶ Die zwischen den Protagonisten fehlenden Bedingungen ebnen den Weg für ein Vertrauensverhältnis. Dies haben beide lange nicht akzeptiert. Enttäuschung und daraus resultierende Verbitterung haben zum Rückzug auf die eigene Person geführt, wie Frances Rückblenden und Luigis Monologe verdeutlichen.¹¹³⁷ Dies verschärft allerdings nur die bestehende Lebenskrise, während der Austausch mit dem anderen sie zu bewältigen vermag.¹¹³⁸ Schließlich söhnen sich die Protagonisten mit ihrer Vergangenheit aus und lösen sich von ihren destruktiven Erfahrungen. So stellt letztlich für France z.B. Prostitution keine Alternative mehr dar. Sie tritt mit einem anderen Maßstab an ihre Mitmenschen, insbesondere an Luigi, heran.

4.3.4. *You can't leave me like this* - Protest und Folgetopie in LOVE ME

Die Botschaft in A VENDRE, dass die bloße Veränderung äußerer Umstände keine Lösung für das Individuum darstellt, sondern lediglich als Zwischenstation fungiert, ereilt als Befürchtung den Betrachter, wenn er am Ende von LOVE ME Gabrielle in Taipeh sieht. Sie hofft, dass der Seemann jetzt sein „Wort“ einlösen möge. In seinem beiläufigen Angebot sprach er von sich als Ansprechpartner und Arbeitsvermittler, als handle es sich um die nächstgelegene Stadt. Die Frage, ob sich für die Protagonistin eine Veränderung vollzogen hat, ein Erkenntniszuwachs im Selbstverständnis zu verzeichnen ist, stellt sich spätestens hier. Ohne sie lässt sich diese letzte Sequenz in ihrem Realitätsgehalt und ihrer Relevanz für die Figuren nicht erschließen. Entscheidend ist, ob diese Begegnung mehr Bestand, d.h. realitätsnahe Gültigkeit, besitzt als die vorherige zum Star Lennox. Dieser präsentiert sich am Ende in LOVE ME wie ein Geist aus der Vergangenheit, der sein Geltungsbedürfnis in Erinnerung ruft. Der Betrachter teilt über die Kameraführung die Überraschung. Wie ein Schatten steht er plötzlich hinter Gabrielle, begleitet sie bis zum mit dem Seemann

¹¹³⁴ Alle Geräusche sind ausgeblendet, nur Sigrids melancholischer Gesang, der u.a. für Frances Gefühlslage steht, ist zu hören. Vor den Off-Stimmen der in Kontakt tretenden Protagonisten tritt auch dieser zurück.

¹¹³⁵ Vgl. Sequenz 105.

¹¹³⁶ So ging es z.B. France stets um die Einhaltung emotionsloser Prinzipien (siehe Sequenz 37, 54 sowie 58).

¹¹³⁷ Vgl. Sequenz 44: Luigi dokumentiert seine bisherige Recherche vor seinem ehemaligen Anwesen.

¹¹³⁸ Vgl. Brunets Interview, unter: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson (25.02.2000) und Kapitel 1.2.

vereinbarten Treffpunkt. Lennox legt bei ihrem Gepäck Hand an, verleiht seiner Präsenz Nachdruck, die nur für Gabrielle manifeste Züge annimmt (*Don't worry. I'm here only for you. No one else can see me.*). Tatsächlich findet seine Person keine weitere Beachtung.¹¹³⁹ Trotz allem verschafft sich Lennox zu diesem Zeitpunkt nicht mehr Gehör. Unterstützt wird sein Versuch Aufmerksamkeit zu erhalten durch verzerrte Gitarrenakkorde. Dieser Disharmonie werden fernöstlich anmutende Tonfolgen sowie Küchengeräusche beigemischt. Gabrielles Traum hat eine neue Ausrichtung erfahren, welche sich auf den Seemann bezieht. Ein Kuss reicht schließlich ihrerseits, um sich von Lennox zu verabschieden. Dieser hat seine Faszination für sie verloren, hat kaum mehr Substanz. Er sträubt sich dagegen. Seine Daseinsberechtigung ist von ihr abhängig, von ihrem Glauben an ihn als Star.¹¹⁴⁰ Ein solches Konterfei bestimmt nicht weiter ihr Leben, wie die Alltagskleidung bezeugt. Vom äußeren Erscheinungsbild passen sie nicht mehr zusammen. In Taipeh angekommen, beansprucht sie vielmehr Solidität als Orientierung für ihre Zukunft. Dennoch lässt sie Lennox' „Gegenwart“ für einen Augenblick zögern, als hätte sie ein Irrglaube ereilt, welcher sie jetzt zweifeln ließe sich in der neuen Umgebung zu behaupten.¹¹⁴¹ Die Furcht vor Enttäuschung verleiht ihrem Blick und ihrer Stimme keine Abenteuerlust oder Vorfreude. Lennox Bemächtigung irritiert sie. Der durch ihn verkörperte Zweifel redet wie auf ein Kind ein, welches es zurückzuführen gilt. Gabrielle erscheint in dieser Situation empfänglich, zumal sie anfänglich in der Passantenmenge stehen bleibt¹¹⁴², während das Geräusch von Flugzeugmotoren nachhallt.¹¹⁴³ Am Ende von LOVE ME haben sich die Verhältnisse zwischen der Träumenden und dem Geträumten umgekehrt. Der Traum wird zum Alptraum. Gabrielle flieht ihn, während dieser nach wie vor die Nähe zur Urheberin sucht. Die Macht der Vorstellung, welche die gesamte Handlung bestimmt, wird dem Betrachter noch einmal über Lennox' Figur vor Augen geführt. In der letzten Sequenz wird die Gegensätzlichkeit zwischen dem Star Lennox und der jungen Frau Gabrielle hervorgehoben. Beide gehören verschiedenen „Welten“ an. Dies veranschaulicht u.a. die Intimität im Appartement und der Vergleich zu Barbara, welche sexuell den Wünschen des Stars entspricht und sich nicht scheut Sexualität einzusetzen.¹¹⁴⁴

¹¹³⁹ Siehe Sequenz 76, vorletzte Einstellung.

¹¹⁴⁰ Vgl. Müller, Matthias: Einer liebt mich? Laetitia Massons Traum von der Wirklichkeit der Liebe in LOVE ME, in: Martig/Karrer (Hg.): Traumwelten, S. 202 – 220. Müller schlussfolgert, dass Lennox *sich auf das Spiel der Liebe einlassen musste, um durch die schon wahrhaftige Liebe der Frau „erlöst“ zu werden* (ebd. S. 217).

¹¹⁴¹ Diese Aufgabe und die daran gekoppelte Fähigkeit der Figuren durchzieht Massons Filme als roter Faden.

¹¹⁴² Bezüglich des Stillstandes der Protagonistin ergibt sich eine Parallele zu A VENDRE und ein Kontrast zu EN AVOIR (OU PAS), in welchem sich die Protagonistin kaum in ihrer Bewegung aufhalten lässt.

¹¹⁴³ Es bleibt unklar, ob der Flug nach Taipeh Wunschdenken ist, wenn man von der angedeuteten Flugbewegung an der Küste Nordfrankreichs in der vorangegangenen Sequenz ausgeht (vgl. Sequenz 75).

¹¹⁴⁴ Vgl. die Sequenzen 30; 58 sowie 60.

Gabrielle hat ein anderes, aus der Kindheit stammendes Verständnis ihres Stars, der in diesem Sinne für sie mehr Vaterfigur bzw. ihr Bedürfnis nach Anlehnung verkörpert als männliche Sexualität.¹¹⁴⁵ Seine väterliche Seite kommt u.a. in der Äußerung *I wanted to see you again, to make sure you were okay* zum Tragen. In dieser Einstellung in LOVE ME besitzt Lennox‘ Geste, seine Hand auf ihrem Koffergriff und somit auf der ihrigen, sexuelle Züge, überformt durch das Statussymbol Ring als Markenzeichen des Stars. Sie hingegen wirkt mädchenhaft in ihrer Hilflosigkeit und Unbedarftheit. Der Star drängt sich auf, lässt sich nicht abschütteln. Gabrielle lässt ihren “Begleiter“ gewähren. Sie „schiebt“ ihn in den „Hintergrund ihres Bewusstseins“.¹¹⁴⁶ Ihr Gang führt in ein Restaurant, welches als exotische „Fernvorstellung“ mit bemalten Vasen und Blumendekor gängigen Touristenklischees entspricht.

Gabrielle taumelt leicht beim Eintritt. Sowohl Müdigkeit als auch Ungewissheit scheinen ihren unsicheren Gang hervorzurufen. Anfangs ist sie unfähig der Beschwörung etwas entgegenzusetzen. Dennoch besinnt sie sich auf den eigentlichen Zweck ihrer Reise. In demonstrativer Bewegung in Richtung Kamera folgt sie der verschwommen gehaltenen Aquarienwelt ins Innere des Lokals. Lennox drängt sich zwischen Gabrielle und den Kellner. Das irreale Moment der Begegnung wird durch die Unschärfe auf der Bildebene unterstrichen. So wird z.B. zwischen den Profilen der Protagonisten der Hintergrund in Form eines Zwischenraumes nur als Lichtflecke sichtbar. Das Umfeld erscheint traumhaft vage, zumal sich beide im Anschluss in Unschärfe verlieren, wenn sie nacheinander die Bildfläche verlassen.¹¹⁴⁷ Aber sie hält nicht mehr an Vergangenem fest und gewinnt an Konturenschärfe.



Abb. 59: LOVE ME; S 76/E 404

¹¹⁴⁵ Vgl. Sequenz 60 und 67, in denen Lennox sie wie ein Vater zu Bett bringt oder ihr das Frühstück bereitet.

¹¹⁴⁶ Da sowohl ihre Anwesenheit wie auch diejenige Lennox‘ zweifelhaft ist, sind Anführungszeichen gesetzt.

¹¹⁴⁷ Vgl. Sequenz 66, welche den „gemeinsamen“ Auftritt Lennox‘ und Gabrielles zeigt. Dort handelt es sich um die Präsenz vor dem Mikro und das Scheinwerferlicht, durch ihr tanzendes jungendliches Alter Ego überblendet.

Sie küsst ihn auf den Mund (Zoom), um sich sodann Neuem zu widmen: dem Seemann. Der Zettel zwischen Gabrielles Fingern symbolisiert das, woran nun festgehalten werden soll und bildet somit in dieser letzten Liebkosung eine Barriere, welche einem trauernden Rückblick auf den vergangenen Traum entgegensteht. Das Stück Papier mit der Adresse des Seemannes ist das einzige, was unverändert seine Bestimmung über alle Realitätsebenen hinaus sichern kann. So weitergereicht, dient sein Inhalt Gabrielle als Beweismittel für die Existenz seines Urhebers (den Seemann).¹¹⁴⁸ Lennox wird als Idol „abgelegt“¹¹⁴⁹, verschwindet aus ihrem Leben. Er bleibt mit dem Ausdruck des Protestes zurück. Der Verbleib Lennox‘ bleibt in der Schwebe, gleichsam, ob er irgendwann in vergleichbarer oder anderer Weise wiederkehrt. Sein Ausruf (*What about me?*) erlangt unter dem energischer werdenden Gitarrenriff kein Gewicht. Nach seinem vorwurfsvollen Einwand (*You can't leave me like this.*) wird das nächste Thema aufgegriffen: CAN'T HELP FALLING IN LOVE. Neben verschiedenen Kulturen treffen alte und neue Vorstellung aufeinander. Das einsetzende Intro zur folgenden langsamen, pathetisch gezogenen Instrumentalversion blendet sämtliche Umgebungsgeräusche aus. Der Evergreen präsentiert u.a. eine verträumte, althergebrachte Vorstellung von selbstvergessener Liebe und bedingungsloser Zweisamkeit. Dies stellt einen Kontrast zur Umgebung dar, welche keine Notiz hiervon nimmt, sondern ungeachtet dessen ihren gewohnten Gang geht. Zumal Gabrielle und Jack völlig den Bezug verloren haben. Die reale Örtlichkeit erscheint aufgehoben und generell fragwürdig in der Rezeption.

Das Verwischen einer Traum- bzw. Realitätsebene wird am Ende von LOVE ME mittels der Ausblende filmisch realisiert.¹¹⁵⁰ Gabrielles Übersetzen zu anderen Ufern, zum neuen Glück wird in der vorangegangenen Sequenz 75 durch ihre Körperhaltung, eine Flugbewegung, angedeutet. Die Möglichkeit einen Traum auszutauschen, wird bei Masson auf die männlichen Figuren übertragen, welche somit als spezifische Hoffnungsträger bzw. Variablen einer Phantasie anzusehen sind: dort das Idol aus Zeiten kindlicher Bewunderung, hier der ca. gleichaltrige Seemann. Dieser entschwindet zeitweilig wie Lennox¹¹⁵¹, an Aufträge und einen unsteten Lebenswandel gebunden und somit in seiner Verfügbarkeit eingeschränkt, in die Ferne. Für beide muss Gabrielle sich über die Meere „schwingen“, nachdem das

¹¹⁴⁸ Dieser Zettel taucht, nachdem er Gabrielle überreicht worden ist, bei ihrem Alter Ego mit rotem Mantel auf dem Anlegesteg auf und wird über ihr kindliches Alter Ego seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt: der Gabrielle im schwarzen Mantel (Sequenz 71), welche kurz darauf auf der Couch des Psychiaters erwacht und sich nach dem Zettel erkundigt, den sie bei ihrem Sturz in der Tasche gehabt haben müsste (Sequenz 72). Tatsächlich bestätigt dieser den Fund (Sequenz 73) und verweist somit auf die Existenz des Seemannes fern von Gabrielles „Ausflug ins Phantasieland“ (vgl. Dorothy in Flemings WIZARD OF OZ (USA, 1938/39).

¹¹⁴⁹ Sein Gesang, eher müde und trostlos als schwungvoll und unbeschwert wirkend, zeigt u.a. diesen Prozess.

¹¹⁵⁰ Vgl. die Erläuterung zu „Ausblende“ und „Ausblendung“, welche hier eher einer Sinn gebenden Angleichung entspricht als einer klar begrifflich trennenden Unterscheidungsmöglichkeit.

Herbeisehnen Jack's keinen greifbaren Erfolg nach sich ziehen könnte.¹¹⁵² In der letzten Einstellung wird der Gesuchte über die räumliche Annäherung in greifbare Nähe gerückt. Es kommt zu keiner Berührung. Lediglich die Augen überbrücken die Distanz, welche trotz Einvernehmen quasi im Raum bestehen bleibt. Der Blick Gabrielles verweist auf eine innere Projektionsfläche, auf der sich individuelles Liebesglück widerspiegelt. In diesem Moment nehmen beide nur das wahr, was sie sehen und glauben wollen: Gegenseitigkeit.¹¹⁵³

Alles andere nimmt unter der gefärbten, als „verwässernd“ zu bezeichnenden Wahrnehmung verschwommene Konturen an, so dass sich das Küchenpersonal und die Einrichtung über die Unschärfe verflüchtigen. Somit ist neben der zeitlichen Dimension wie der Zeitlupe, die räumliche ein Stück weit aufgehoben bzw. verzerrt wiedergegeben, quasi gefühlsmäßig entrückt. Im gekachelten Arbeitsbereich in der an westliche Standards angepassten Restaurantküche werden, scheinbar aller Mühen enthoben, nahezu schwerelos Tätigkeiten verrichtet. Massons Inszenierung gleicht den geschäftigen, hygienischen Maßstäben entsprechenden Ort an das Rendezvous an, formt einen emotionalen „Zwischenraum“ für ihre Figuren. Das unwirkliche und traumhafte Moment überwiegt in dieser Szenerie, welche atmosphärisch so luftleer wie ein mit Wasser gefülltes Aquarium anmutet¹¹⁵⁴, eine märchenhafte Unterwasserwelt in anderen Farbtönen und Facetten.¹¹⁵⁵ Nur das Blauweiß der Küche bietet in seiner Form- und Farbschlichtheit dem scheinbar greifbaren Idyll Einhalt.

Am Tresen ist die Rückansicht des Gesuchten erkennbar, anfänglich als schemenhafte Gestalt, dann treffend scharf. Er dreht sich plötzlich zu ihr, wirkt überrascht. Ihre bloße Gegenwart reicht scheinbar aus, um ihn zum erwartungsvollen Umdrehen zu bewegen, welches ohne Worte auskommend einer telepathischen Aufforderung gleicht. Die Kamera schwenkt über die Diagonale von den verschiedenen Arbeitsplätzen hin zum Seemann Jack und darauf, nach der Gewissheit, dass er es wirklich ist, zu Gabrielle zurück, die sich weiter vorgewagt hat. Er hat es ihr gleichgetan, hat sich inzwischen in ihre Richtung begeben, da er unmittelbar (die Zeit eines Blickwechsels) vor ihr steht, am rechten Bildrand sichtbar wird. Über diese Blickachse nimmt der Betrachter an der Begegnung teil. Der Ausschnitt reduziert das

¹¹⁵¹ Bei diesem handelt es sich um Verabredungen, mit Hilfe derer er sich frei machen sowie Interesse wecken möchte (vgl. Sequenz 22, 23 und 67). Schließlich ist er derjenige, der auf eine Verabredung ihrerseits anspielt.

¹¹⁵² Vgl. Sequenz 53, in der Gabrielle Leitsätze rezitiert, um die Erfüllung ihrer Wünsche herbeizuführen. Parallel hierzu schlägt z.B. die Protagonistin in Flemings WIZARD OF OZ ihre Hacken mehrmals schnell zusammen, während sie ihre Zauberformel (*There's no place like home*) wiederholt, um an ihr Ziel (nach Hause) zu gelangen. Siehe Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999, S. 199 – 243.

¹¹⁵³ Vgl. Einstellungsgröße/-schärfe und Sequenz 53. Hier legt sich Jacks (Ab-)Bild mittels der Überblende wie eine Schablone über Gabrielles Figur. Diese ist nur als Umriss zu erkennen, wenn sie ihre Sehnsucht ausfüllt.

¹¹⁵⁴ Dies zeigt Parallelen zum Blick der sich verliebenden Protagonisten in ROMEO UND JULIA (Luhrmann, USA, 1996), wenn diese sich durch die Unterwasserwelt der Aquarien wahrnehmen, sich verzerrt und der Wirklichkeit entrückt entdecken. Vgl. Thiele, Jens: „Kiss kiss bang bang“. William Shakespeares Romeo und Julia, in: Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die Systematische Filmanalyse, Berlin, 1999, S. 195 – 237.

Wiedersehen auf das Wesentliche. Sprachlos stehen sie voreinander. In diesen wenigen Augenblicken werden die Regungen der Protagonisten hervorgehoben. Impulsivität fehlt weitgehend, da sich der Vorgang ohne Realzeit bewegt. Das vorsichtige Vergewissern, eine verhaltene Freude wird allein über den Blick vermittelt. Einerseits zeigt diese Konfrontation Risikobereitschaft, andererseits eine zu nichts verpflichtende Unverbindlichkeit.¹¹⁵⁶

Gabrielle dreht sich ebenso unvermittelt, ohne einen äußeren Anlass erkennen zu lassen, in Richtung Betrachter schräg aus dem Bild blickend um. Ihr Blick scheint nichts Bestimmtes wahrzunehmen, so dass er allgemein als Rückblick auf Vergangenes, Zurückliegendes verstanden werden kann. Ob in diesem Fall konkret Lennox dazugehört, welcher sich in diesem Bereich aufhalten könnte, bleibt ungeklärt. Auch Jack scheint nichts wahrzunehmen, während sie sich kurz von ihm abwendet und etwas Anderem Aufmerksamkeit schenkt. Ohne sich zu rühren, bleiben sie sichtlich bewegt voreinander mit versenktem, sehnsüchtigem Blick stehen.¹¹⁵⁷ Das „freeze framing“ konserviert die Zweisamkeit der Protagonisten als Utopie, ein Kontrast zur vorherigen Unstetigkeit, die u.a. durch Ortswechsel gekennzeichnet ist. *Liebe ist die Antwort, die Wunschantwort auf das historische Zerbrechen der Gemeinsamkeiten und Verbindlichkeiten. Sie ist [...] die Utopie der Gegenindividualisierung.*¹¹⁵⁸

In LOVE ME handelt es sich um einen idealisierten Blick, ein Verweis auf das Inszenierungskonzept, das verschiedene Realitätsebenen miteinander kombiniert. Diese Momentaufnahme „verflüchtigt“ sich vor dem Abspann, während die rosa geschnörkelte Schrift das Bild der traumhaften Einheit dominiert.¹¹⁵⁹ Liebe überwindet Grenzen, lässt Individuen verschmelzen. *Je mehr andere Bezüge der Stabilität entfallen, desto mehr richten wir unser Bedürfnis, unserem Leben Sinn und Verankerung zu geben, auf die Zweierbeziehung. [...] Wir spiegeln uns im anderen, und das Bild vom Du ist wesentlich auch ein Wunschbild vom Ich.*¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁵ Die Irrealität wird durch das Neonlicht und der Ukulelenmusik, u.a. für Südsee-Flair stehend, bestärkt.

¹¹⁵⁶ Die Tatkraft am Ende in WOLKEN ZIEHEN VORÜBER (Kaurismäki, SF/1996) gestaltet sich z.B. anders.

¹¹⁵⁷ Der Unterschied zwischen innerer und äußerer Bewegung, real oder imaginär stattfindender wird vorgeführt.

¹¹⁵⁸ Beck, Ulrich: Die irdische Religion der Liebe, in: ders./Beck-Gernsheim, Elisabeth: Das ganz normale Chaos der Liebe, 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1990, S. 253.

¹¹⁵⁹ Vgl. Kapitel 4.1. sowie Sequenz 53.

¹¹⁶⁰ Beck-Gernsheim, Elisabeth: Von der Liebe zur Beziehung? Veränderungen im Verhältnis von Mann und Frau in der individualisierten Gesellschaft, in: Beck/dies.: Das ganz normale Chaos der Liebe, S. 71/72.



Abb. 60/61: LOVE ME; S 77/E 406

Der Betrachter wird ebenfalls auf sich zurückgeworfen¹¹⁶¹, wenn es darum geht, den Blick zwischen den Protagonisten zu konkretisieren. Über die so genannte Schulter-(Gegen-)Schuss-Technik nimmt er die Position Gabrielles ein, erkennt mit ihr im bisher Unbekannten den „Traumprinzen“, welcher das Versprechen für sie da sein und ihr zu genügen, über den Blick scheinbar erfüllt.¹¹⁶² Das Gesicht des Seemannes, der die vor ihm stehende Protagonistin zärtlich ins Auge fasst, welche ihn mit Erwartungen und Hoffnungen ausfüllt, wird als letztes fokussiert, bevor über die Abblende das Schwarzbild des Abspanns erscheint. Der Rest der Welt gerät in Vergessenheit. Der eigene Film läuft vor dem geistigen Auge der Protagonisten oder vielmehr der Protagonistin ab. Die Handlung endet da, wo ein Dialog anknüpfen müsste.

4.3.5. Ein Vergleich zwischen den Filmen der Trilogie: Das In-Beziehung-sein

Berufliche¹¹⁶³ oder sonstige biographische Entscheidungen stehen nicht weiter zu den Beziehungen der Protagonisten in Abhängigkeit, zumal das Leben der Protagonisten Massons im Unbestimmten bleibt. Mehr als ein Ortswechsel ist notwendig, um die Protagonisten zusammenzuführen. So ist dieser z.B. in EN AVOIR (OU PAS) im Vorfeld der Begegnung vollzogen worden. Bei Masson gibt es u.a. keine Dreiecksverhältnisse, wie sie ansonsten

¹¹⁶¹ Eine vergleichbare unzureichende Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit ist z.B. in BELLE DE JOUR (Bunuel, F/I/1967) dargestellt. Dort gibt sich die Protagonisten Tagträumen hin, um ihren inneren (hier sexuellen) Konflikt zu überwinden. Obwohl sie teilweise ihre Träume in die Realität umsetzt, kehrt sie am Ende zur Phantasiewelt zurück, welche letztlich dominiert. Somit hat sich gegenüber der Eingangssituation nichts geändert: Ihr nunmehr hilfloser Mann wird zum Objekt ihrer Phantasie, in der sie weiterhin ihre Erfüllung findet.

¹¹⁶² Die idealisierte Sichtweise auf das Paar wird z.B. durch die leichte Untersicht bestärkt.

¹¹⁶³ Dies ist z.B. ein wichtiger Aspekt in den Filmen Kaurismäkis, welcher die Zwischenräume der Paarbeziehung durchdringt. So gibt in SCHATTEN IM PARADIES (SF/1986) die Protagonistin ihre auf die Beziehung destruktiv wirkende Arbeit auf, um von Nikanders geringem Einkommen zu leben und im Anschluss eine neue Existenzgrundlage zu finden. Bis dahin wollen sie es mit seinem Motto „little potatos“ halten.

zumeist in Beziehungsfilmern üblich sind. Vorherige Verbindungen müssen selten aufgelöst werden, um das Zusammenkommen zu ermöglichen.

So sind die Protagonisten in *EN AVOIR (OU PAS)* überzeugte bzw. unfreiwillige Singles, als sie aufeinandertreffen, in *A VENDRE* handelt es sich um frustrierte Einzelkämpfer, welche wieder den Glauben in ihr Gegenüber fassen müssen. Allenfalls in *LOVE ME* befindet sich die Protagonistin mit ihrer Sympathie und ihrem Interesse eine Zeitlang zwischen zwei Männern. Gabrielle erscheint nicht wirklich hin und her gerissen. Nur wenige Sequenzen¹¹⁶⁴ verdeutlichen, dass nach der Begegnung im Hafen ihre Gedanken um den Seemann kreisen, auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt weiterhin auf Lennox' Spuren wandelt. Die Entscheidung für den Seemann beruht weniger auf einem inneren Konflikt der Protagonistin als auf einer Veränderung in ihrem Wesen. Die sich ablösenden männlichen Protagonisten stehen somit nicht in direkter Konkurrenz. Jack nimmt scheinbar das Rockidol in Gabrielles Gegenwart nicht wahr. Umgekehrt wird sich Lennox seiner Abkömmlichkeit zu spät bewusst.¹¹⁶⁵

Perspektivische Ausblicke in Hinsicht auf ein gemeinsames Zusammenleben oder eine weiterführende Lebensplanung (z.B. Familie) werden nicht thematisiert, so dass der Betrachter im Grunde nur über angrenzende und vergleichbare Kontexte auf die Position der Protagonisten schließen kann (z.B. das Elternverhältnis oder die Lebenswege des Umfeldes).

4.3.5.1. Der Blick durch verschieden gefärbte Brillen

Die Verhältnisse bleiben in den Filmen Massons in der Schwebel. Diese gewinnt von *EN AVOIR (OU PAS)* bis zu *LOVE ME* gerade über formale Kriterien an Gewicht. Masson verlagert die Handlungsebene immer mehr in einen individuellen Wahrnehmungsbereich, in welchem die Figuren sich ändern, variieren. Gravierend ist, dass dies vielmehr über eine Veränderung der filmischen Oberfläche(-nierzählung) in ihrer Struktur zu verzeichnen ist. Dies bedeutet, dass über den Einsatz der Darstellungsmittel der Realitätsbezug beeinflusst, manipuliert wird. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Filme deutlich voneinander.

So ist der Rahmen in *EN AVOIR (OU PAS)* enger gesteckt als in *LOVE ME*, welcher konzeptionell ein anderes Spektrum an Möglichkeiten birgt. Die einzelnen Sequenzen in *LOVE ME* lassen sich eher wie Folien mit unterschiedlichem Realitätsanspruch gegeneinander verschieben, wenn man sie mittels der jeweils adäquaten Sehhilfe beäugt. Hierbei handelt es sich u.a. um die „rosa-rote Brille“, durch die man Einblick in die eigene

¹¹⁶⁴ So rezitiert Gabrielle Leitsätze am Meer. Als Überblende legt sich Jack's Antlitz auf das ihrige (Sequenz 53). Dies geschieht in Sequenz 68 erneut, während sie ins Meer zu stürzen droht. Ein Anhaltspunkt für seine Existenz ist die vom Therapeuten in Verwahrung genommene Adresse, welche sie beim Aufwachen erhält (Sequenz 73).

¹¹⁶⁵ Der Protagonistin wird erst in diesem Augenblick das neue Ziel klar, so dass sie erst jetzt gegenüber ihrem Star konkret wird, während sie sich gleichzeitig einem anderen potentiellen Lebensgefährten zuwendet.

Traumwelt erhält, oder um eine Taucherbrille, welche alles nur auf eine Entfernung¹¹⁶⁶ einzustellen vermag und alles andere auf eine Unschärfe reduziert wie am Ende von LOVE ME. Die (Wieder-)Vereinigung, der gemeinsam zurückgelegte Weg zwischen den Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) bleibt wesentlich greifbarer für den Betrachter. Die Zusammenführung in LOVE ME reicht in ihrer Glaubwürdigkeit dagegen nicht über ein Wunschdenken hinaus. Demnach müssten sich die Protagonisten in LOVE ME in unüberbrückbarer Entfernung befinden, auch wenn das letzte Bild Gegenteiliges aussagt.

Nicht überwundene Distanz wird bereits in Massons A VENDRE vermittelt. Die Protagonisten gelangen im Handlungsverlauf nicht zueinander. Am Ende steht ein Aufschub. Der Hypothese, dass das Zusammenkommen der Protagonisten im Laufe der Trilogie unwahrscheinlicher wird, entspricht u.a. der Tatsache, dass die Protagonisten z.B. in A VENDRE nur über ein Medium in Verbindung stehen bzw. mittels des Betrachters in eine solche gebracht werden. Räumlich getrennt, werden sie über die Montage zusammengeführt, welche u.a. auf Luigis Gedanken zurückgeführt werden kann (vgl. Sequenzen 104 – 115).

In A VENDRE begeben sich am Ende die Protagonisten quasi mental dorthin, wo sich das Gesprächsgegenüber befindet. Die Distanz zueinander, in EN AVOIR (OU PAS) weniger ausgeprägt, wird in LOVE ME erheblich weitergeführt. Die Annäherung der Protagonisten ist sich nicht mehr medial oder zwischen den Figuren, sondern vielmehr intra-personell. So sind Gabrielles Beziehungen vorwiegend über die Inszenierung sichtbare Phantasiegebilde.

So gesehen handelt es sich in LOVE ME um einen Verzicht auf bzw. Ausschluss von Gesellschaft, eine gefährliche Entwicklung, wenn in LOVE ME selbstzerstörerische Aspekte bei den Figuren überwiegen. Denkbar gut gemeinte Ratschläge, wie der des Psychiaters, bewusstseinsverändernde Drogen zu meiden, werden ignoriert. Der nächste Trip könnte in der Endgültigkeit des Todes münden, auch wenn Masson Vorzeichen „des Zurückbleibens“ vermissen lässt, wie u.a. bei der Inszenierung von „Todesreisen“ gebräuchlich.¹¹⁶⁷ Der nach Fernost „katapultierte“ Betrachter ist veranlasst, einen erzählerischen Brückenschlag zu meistern, um die Protagonistin in das „Land hinter dem Regenbogen“¹¹⁶⁸ zu begleiten. Diese Geschicklichkeit verlangt die Rezeption ab, um dem Traum der Anderen folgen zu können.

Trotz dieses negativen Blickwinkels sind Massons Protagonistinnen keineswegs durch Unterordnung in ihren Beziehungen gekennzeichnet. Es sind letztlich Spielregeln, welche

¹¹⁶⁶ Die Bildgründe bewegen sich u.a. zwischen scharfen und verschwommenen Bildausschnitten bzw. -teilen.

¹¹⁶⁷ Vgl. TOD IN VENEDIG (Visconti, I/1970) und DEAD MAN (Jarmusch, USA/1995) oder AMERICAN BEAUTY (Mendes, USA/1999), welcher u.a. als irdischer Rückblick auf den *American Dream* zu verstehen ist.

¹¹⁶⁸ Vgl. WIZARD OF OZ, in welchem per Wirbelsturm der Betrachter mit der Protagonistin auf die Ebene der Phantasiereise geschleudert wird. Diese erscheint märchenhaft, obwohl sie sich auf vergleichbare psychische Strukturen wie in LOVE ME beziehen bzw. zurückverfolgen lässt.

dem Lebenskonzept der Protagonistinnen Folge leistet. Sie sind ihren Träumen zwar bis zu einem gewissen Maße ergeben, jedoch besitzen sie die Macht, aus dieser durch ihre Abhängigkeit¹¹⁶⁹ hervorgerufenen (Selbst-)Verlorenheit auszusteigen bzw. zu erwachen, wenn sie ihren Traum zurücklassen und damit gleichzeitig ihre Desorientierung.¹¹⁷⁰

LOVE ME handelt von einer Selbsterprobung, welche anteilig eine Selbstverletzung darstellt. Diese tritt gegenüber der Priorität zurück, einen (Lebens-)Traum zu bewahren, welcher sich trotz Änderung des/der imaginären Bezugspunktes/-person resistenter gegenüber der Realität erweist als es diejenigen in A VENDRE und EN AVOIR (OU PAS) für sich beanspruchen. So erhält die Ausgangsposition in LOVE ME eine eigene Berechtigung und Aussagequalität. Eines lässt sich für alle Masson-Filme gerade wegen der bzw. trotz des semi-romantisch anmutenden Endes festhalten: sämtliche Protagonisten entfernen sich nie so weit von sich, dass sie für oder durch den anderen leben, ihr Leben mit den Augen des anderen wahrnehmen. Sie bleiben Individuen wie u.a. ihre Berührungsformen verdeutlichen. Massons letzter Blick auf ihre Protagonisten als Paar ist somit vielmehr eine Gegenüberstellung, keine Einheit.

Was sagt dies über die Verbindung und Kommunikation zwischen Massons Frauen- und Männerfiguren aus? Überwindet Liebe oder Sympathie äußere und innere Grenzen? Oder kann dies Gefühl nicht völlig geteilt werden, verbleibt stets ein Teil davon beim Ich, welches einem emotionalen Monolog gleichkäme? Diese Fragestellungen¹¹⁷¹ lassen sich anhand des Untersuchungsmaterials nicht vollständig klären. Zumindest scheint das, was im allgemeinen Liebe genannt wird, bei Masson die Figuren zusammenzuführen, sei es auf mentaler (z.B. über gemeinsame Träume) oder körperlicher Ebene. So sind ihre Protagonisten füreinander nicht als abkömmlich zu bezeichnen, sondern bedingen sich bis zum gewissen Grad.¹¹⁷²

So beschließen die Protagonisten in EN AVOIR (OU PAS) für das Erste Kaffee zu trinken, in A VENDRE wie auch in LOVE ME wird einem (Hilfs-)Angebot nachgekommen.¹¹⁷³ Die Eigentümlichkeit des Zusammenhangs bzw. -halts wird jeweils über die Zusammenführung der Protagonisten in der letzten Einstellung und dem abschließenden *freeze frame* verdeutlicht, sei es auf der Bild- oder ausschließlich auf der Tonebene (vgl. A VENDRE). Da es inszenatorisch keine weitere Festlegung und Versprechen gibt, lassen sich nicht mehr Ansprüche an Massons Filmendungen stellen, in denen u.a. Alltagshandlungen auf Probe

¹¹⁶⁹ Bei Masson wird dieses Verhalten bzw. dieser Charakterzug vorwiegend auf männliche Figuren projiziert. Gerade A VENDRE zeigt Abhängigkeiten, in denen Bereiche wie Arbeit, Liebe und Geld zusammenfließen.

¹¹⁷⁰ Im Kontrast wird z.B. in I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING (Rozema, CDN/1987) das Traumgerüst von Selbstzweifeln eingerissen, abgelöst von Aggressionen gegen das begehrte Objekt, der Chefin.

¹¹⁷¹ Vergleichbare Sinnfragen sowie mangelnde Entsprechungen werden z.B. in NOUVELLE VAGUE (Godard, CH/F, 1990) als Gesellschaftsbetrachtung weitergeführt.

¹¹⁷² Vgl. LOVE ME zur Verflechtung der Figuren mit ihren Konstellationen und Aufspaltungen.

angelegt sind. Die Figuren legen wie auf einer Teststrecke einen gemeinsamen Weg zurück, um sich selbst bzw. dem anderen gegenüber zu bewähren.

4.3.5.2. Experimentierphasen und lebensnotwendige Erfahrungen bei Masson

So gesehen gibt es am Ende der Masson-Filme trotz *freeze frame* bzw. Standbild keinen Stillstand, Rückschritt und keine Resignation, selbst wenn z.B. die Protagonistin in LOVE ME nur an einem weiteren (Ziel-)Ort angekommen ist, welcher vergleichbar mit dem vorherigen erscheint. Es handelt sich um einen Prozess. Die Reihenfolge der Geschehnisse ließe sich nicht umkehren. Massons Protagonisten durchlaufen grundsätzlich eine gewisse Anzahl an Möglichkeiten, entweder als Wegstrecke real beschritten oder mental bereist.

So appelliert speziell LOVE ME an das Vorstellungsvermögen des Betrachters, wenn es um den phantasievollen, fiktiven Umgang mit den präsentierten Filmrealitäten geht. Spielerisch werden hier mögliche zukünftige Situationen von der Protagonistin in Angriff genommen. Es handelt sich um eine innere/psychische Vorwegnahme des Erlebnisspektrums als indirekte Auseinandersetzung mit einer äußeren Welt. Diese Form der simulierten, als virtuell zu bezeichnende Erweiterung des Erfahrungshorizontes birgt allerdings ein Gefahrenpotential: Es könnte passieren, dass man lediglich einen geringen Teil realer Erlebnisse zu verzeichnen hat aufgrund der Tatsache, dass man die eigene Zukunft nur als Phantasma gestaltet.

Dieses würde einerseits unbegrenzte Möglichkeiten und individuelle Freiheit schaffen, andererseits Eigenverantwortlichkeit und Dialogbereitschaft untergraben. Die Rückkehr zum so genannten Boden der Realität erscheint trotz Unbehagen notwendig, um sich nicht einseitig auf dem sicheren Terrain des Spiels bewegen und behaupten zu können. Zur realen Gegenwart und den zu bewältigenden individuellen Problemfeldern muss eine Haltung eingenommen werden. Die unverbindliche Handlungssimulation erhält nur eine realitätsstiftende Sinnggebung, wenn sie die Verknüpfung des Fiktiven mit dem real Vorhandenem leisten kann, eine Realisierung in Erwägung zieht und nicht allein als Modellcharakter verstanden wird. Unter dieser Voraussetzung hätte ein spielerischer Ansatz reale organisatorische Auswirkungen. Es würden sich Wege für das Zurechtfinden eröffnen. Wandeln sich diese zwischenzeitlich, muss eine neuerliche Anpassung erfolgen.

Die Phantasie, welche ihre Berechtigung als subjektive Erfahrungswelt erhält, muss sich in Abständen Objektivierungskriterien und -mechanismen aussetzen, sich einer Überprüfung unterziehen, um den Bezug zur Außenwelt nicht zu verlieren. Gabrielles Realitätsbezug bleibt z.B. am Ende von LOVE ME fragwürdig. Massons Inszenierung lässt keine endgültig

¹¹⁷³ In allen Trilogieteilen findet dies z.B. im Rahmen des Frühstückts statt. So erhält z.B. France in A VENDRE

Beurteilung zu, so dass gerade dieser Filme in einer als „Schwebezustand“ zu bezeichnenden Haltung bleibt. Im Laufe der Trilogie erhalten sowohl die Figuren als auch das Geschehen mehr Labilität bzw. Unsicherheit und stehen deshalb immer mehr wie Bruchstücke zueinander, welche nur anteilig Plausibilität für den Betrachter herzustellen vermögen.

Anders als in *EN AVOIR (OU PAS)* oder *A VENDRE* fußt das Weltbild, welches in *LOVE ME* nahezu ausschließlich aus der Perspektive der Protagonistin, größtenteils auf dem *American Dream*.¹¹⁷⁴ Anstatt in dieser Hinsicht gestalterisch tätig zu werden, bezieht sich die Protagonistin auf vorgefasste, längst ausgeschöpfte Illusionen, mit denen sie ihre Imagination bis hin zur traumatisch-traumhaft Manipulation überformt. Scheinbar kann über reale Horizonte hinausgegangen werden. Grenzen werden im Geiste überschritten oder zur Vereinfachung ausgeblendet wie die „hilfreich“ einsetzende Bewusstlosigkeit signalisiert. Das Ideal des *American Dream* orientiert sich allerdings nur mangelhaft am persönlichen Handlungsspektrum und individueller Freiheit (vgl. Kapitel 4.2.). Der einzelne hat sich demgemäß auszurichten, anzupassen, z.B. als Gewinnertyp. Er unterliegt unter Umständen dem Irrglauben, dass alles, insbesondere in der Ferne sowie unter anderen Lebensbedingungen, möglich wäre (vgl. *A VENDRE* und *LOVE ME*). Als Denkmodell vermag der *American Dream* reale Veränderungen hervorzurufen, wie z.B. die Protagonistinnen in *A VENDRE* und *EN AVOIR (OU PAS)* nachhaltig zeigen. Überzogene Ansprüche und Erwartungen verhindern indes ein realistisches Herangehen sowie die Konfrontation, indem der (Über-)Blick hinter der Faszination an Effekten zurückfällt. Ein offenes Lebenskonzept, u.a. auf Vereinbarung und Einvernehmen beruhend, muss nicht zum Verlust des Selbstbezug führen. Ist ein Ideal dem realen Handeln vorangestellt, schwindet die Eigenverantwortung hierfür: eine Umkehrung der ursprünglichen Botschaft des *American dream*, welcher sich somit als Alpdruck präsentiert.

hier einen Heiratsantrag. In Anbetracht der Vor- und Rückblicke handelt es sich quasi um einen Wendepunkt.

5. Zusammenfassung und Fazit

Im Rahmen dieser interdisziplinären Untersuchung sind anhand der Filme Lætitia Massons zeitgemäße Lebens- bzw. Persönlichkeitskonzepte im Kontext gesellschaftlicher Veränderungen und Entwicklungen erschlossen worden. Arbeit, (käuflische) Liebe/Sexualität und Geld/Handel bilden innerhalb der Trilogie einen festen zusammenhängenden Themenkomplex. Diese Idee der Einheit verfolgt Masson weiter, indem sie auf andere Lebensbereiche übertragen wird und so sehr unterschiedliche Haltungen zur gesellschaftlichen Gegenwart der mittleren und späten 90er Jahre des ausgehenden 20. Jahrhundert präsentiert. Dargestellt wird dieser Zusammenhang insbesondere anhand des Lebensgefühls ihrer Protagonistinnen sowie deren Auseinandersetzung mit eigenen oder anderen Lebensvorstellungen, gerade wenn sie mit Figuren wie den Protagonisten in Beziehung treten bzw. sich zu ihnen in Beziehung setzen.

5.1. Massons Identitäts- und Figurenkonzept im Kontext der Trilogie

Masson stellt vergleichbare Figurentypen, deren Identität aufgrund ihres variablen und diskontinuierlichen Charakters als Gestaltungs- und Selbstbildungsprozess verstanden wird¹¹⁷⁵, in verschiedenen Ansätzen dar. Im Gegensatz zu klassischen Figurenkonzepten erhalten Massons Figuren in ihrer individuellen Wahrnehmung postmoderne Züge¹¹⁷⁶, wenn z.B. in LOVE ME anhand mehrerer Figuren Anteile einer Identität dargestellt werden. Ein einheitlicher Blick entfällt, obwohl sie bestimmten Prototypen zugeordnet werden können. So lassen sich scheinbar konträre Konzepte im Sinne einer *Patchwork-Identität* vereinbaren.¹¹⁷⁷

Im Laufe ihrer Trilogie hebt Masson das psychische Moment gegenüber dem konkret Darzustellenden und somit die psychische Disposition der Figuren hervor. Während EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE durch eine realistische bzw. authentische Inszenierung gekennzeichnet sind, führt LOVE ME mit dem Ansatz der Psychoanalyse von einer Außen- zur Innenansicht. Inhaltlich und formal ist somit eine Abkehr von sozialer Wirklichkeit zu beobachten.¹¹⁷⁸ Stets verhält sich jedoch der innere Orientierungsvorgang zur äußeren Suchbewegung komplementär. Durch die von einer gesellschaftlichen zu einer psychologischen Ebene verlagerte Identitätsthematik wird aber Gesellschaft auf einen individuellen Erfahrungsbereich reduziert. Dem entsprechend eröffnen sich Bilder einer

¹¹⁷⁴ Siehe Kapitel 4.2.

¹¹⁷⁵ Vgl. Rausch, Rose-Yvonne: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999.

¹¹⁷⁶ Siehe Sentürk, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Erlangen/Nürnberg, 1998 und Felix, Jürgen (Hg.): Die Postmoderne im Kino, Marburg, 2002.

¹¹⁷⁷ Vgl. Rausch.

¹¹⁷⁸ Dies ist z.B. eine Parallele zu den Protagonisten in AMERICAN PSYCHO (Harron, USA/2000) oder NAKED (Leigh, GB/1993).

Innenwelt mittels Techniken der Verfremdung wie z.B. Auf- und Abblenden, einer speziellen Licht- und Kameraführung. So inszeniert Masson in *A VENDRE* und *LOVE ME* Grenzgänge zwischen imaginärer Welt und sozialer Realität, welche Figuren und Erzählstruktur prägen. Indem soziale und psychische Lebenswelten im/als Übergang dargestellt werden, gleichen nunmehr Kinobilder Traumbildern, die u.a. für die Aufspaltung der Figuren in biographische Anteile ihrer Persönlichkeit stehen. Als Konsequenz finden hier Lebensentwürfe im Ansatz der Psychoanalyse ihre Übertragung.

Angesichts der Figurenanlage hat Masson die erste Protagonistin ihrer Trilogie als Ausgangsbasis gewählt. Da jeder Protagonistin eine individuelle Biographie eingeschrieben ist, handelt es sich nicht um die Lebensabschnitte einer Figur.¹¹⁷⁹ Demnach kreisen ihre Frauenfiguren wie u.a. diejenigen in Amos Kolléks Filmreihe (*SUE - EINE FRAU IN NEW YORK* (USA/1997); *FIONA* (USA/1998) und *BRIDGET* (USA/2001)) mit Anna Thompson als Hauptdarstellerin um eine Identität, in der nicht die figürliche Einheit ausschlaggebend ist. In der Idee verschiedener Lebensläufe als Seiten einer vielschichtigen zeitgenössischen Identität lassen sich z.B. in *LOVE ME* biographische Anteile zu einer Identität zusammenfügen. Im Gegensatz zu *EN AVOIR (OU PAS)* lassen sich in *A VENDRE* und explizit in *LOVE ME* Sequenzen wie Folien mit unterschiedlichem Realitätsanspruch gegeneinander verschieben.

In der Trilogie verbinden sich Lebensentwurf und Beziehungskonzept in der Sehnsucht nach einem adäquaten Gegenüber unmittelbar, so dass die Figuren im Hinblick auf ihre Suchbewegung voneinander abhängig sind. Da sich weiblicher und männlicher Protagonist in ihrer Beziehung bedingen und ähnliche Symptome aufweisen, fließen sie zu einer Denkfigur zusammen. Somit spiegeln die Figuren Massons verschiedene Facetten einer Beziehungskonstellation wider, welche sich in der Trilogie durch vergleichbare Strukturen auszeichnet, in denen es zwischen den Figuren zu Symmetrien kommt, welche sich allerdings von *EN AVOIR (OU PAS)* über *A VENDRE* bis zu *LOVE ME* immer negativer auswirken.

So stimmen z.B. die Ansichten der Protagonisten mehr mit konservativen Denkweisen der Protagonistinnen überein. Aber es gibt ebenso progressive Ein- und Vorstellungen, die über die Figur der Protagonistin eine Veränderung bei den Protagonisten hervorrufen können, als würden diese tiefer liegenden Schichten des Selbst/der Identität freilegen. Dies geschieht, nachdem sie sich in ihren Projektionen von Weiblichkeit und Männlichkeit erkennen und den anderen entgegen einem polarisierenden Blickwinkel als Individuum mit eigenen Bedürfnissen sehen. Auf diese Weise gelingt es neue Lebens- und Aktionsbereiche zu

eröffnen. Männliche und weibliche Protagonisten nehmen hierbei keine gegensätzliche Position ein, sondern agieren aus dem gesellschaftlichen Verständnis bestehender Geschlechterrollen heraus.¹¹⁸⁰

Bei Masson wird die Annäherung und reale Begegnung der Figuren im Laufe der Trilogie immer unwahrscheinlicher. So gleicht in LOVE ME die Zusammenführung der Protagonisten einem Traum. Distanz wird bereits in A VENDRE vermittelt, wenn die Protagonisten zwar im Handlungsverlauf zueinander gelangen, aber am Ende ein Aufschub steht. Lediglich über ein Medium stehen sie dort in Verbindung, während sie die Montage zusammenführt. Masson thematisiert auf diese Weise u.a. das zeitgenössische „Kocooning“, mit dem in erster Linie der Rückzug in die Privat- und Intimsphäre gemeint ist. Dieses Gesellschaftsphänomen erhält in ihren Filmen aber eine andere Dimension, da ihre Figuren in erster Linie durch ihre individuelle Disposition aus dem Gleichgewicht geraten, insbesondere wenn die zwischenmenschliche bzw. zwischengeschlechtliche Kommunikation fehlschlägt.

Im Vergleich inszeniert Jean-Luc Godard dieses Problem, das in LE MEPRIS (F/I, 1963); SAUVE QUI PEUX (LA VIE) (F/BRD/CH/Ö, 1980) und NOUVELLE VAGUE (F/CH, 1990) z.B. von tödlicher Konsequenz ist, im Wesentlichen anhand der Sprache. Der Geschlechterdiskurs erweist sich im Kontext seiner Gesellschaftsparabeln als Illusion. Mit der Bedeutung, die Masson in ihren Filmen der Verbundenheit in einer Geschlechterbeziehung beimisst, entwirft sie jedoch ein Gegenkonzept zur allgemein vorhandenen gesellschaftlichen Verunsicherung, das der Isolation und Bezuglosigkeit entgegenwirken soll. So sind in EN AVOIR (OU PAS) die Protagonisten un- bzw. freiwillige Singles, als sie aufeinandertreffen, in A VENDRE sind sie Einzelgänger, die wieder Vertrauen in ihr Gegenüber fassen müssen. In LOVE ME fällt die Wahl letztlich auf den Seemann und gegen das weniger greifbare Idol. Liebe oder Sympathie kann äußere und innere Grenzen überwinden, zumindest führt sie hier die Figuren zusammen.

¹¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.1. zu Truffauts *Antoine - Doinel* – Zyklus mit den Filmen LIEBE MIT ZWANZIG (F/1962), GERAUBTE KÜSSE (F/1968) sowie DAS EHEDOMIZIL (F/1971).

¹¹⁸⁰ Siehe Oechse, Mechthild/Geissler, Birgit (Hg.): Die ungleiche Gleichheit. Junge Frauen und der Wandel im Geschlechterverhältnis (Geschlecht und Gesellschaft Bd. 14), Opladen, 1998 und Luca, Renate: Medien und weibliche Identitätsbildung: Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen, Frankfurt a. M./New York, 1998. Vgl. Beck-Gernsheim, Elisabeth: Von der Liebe zur Beziehung? Veränderungen im Verhältnis von Mann und Frau in der individualisierten Gesellschaft, in: dies./Beck: Das ganz normale Chaos der Liebe, S. 65 – 104.

5.2. Lebensentwürfe als Inszenierung von (Gegen-)Bewegung oder Stillstand

Von EN AVOIR über A VENDRE bis hin zu LOVE ME verstärkt sich die Lebenskrise, während stabilisierende äußere Faktoren wegfallen. So ist die sich in A VENDRE anhand von Rückbezügen zur Adoleszenz ankündigende Labilität in LOVE ME der Protagonistin als Merkmal eingeschrieben. In der Selbstbegegnung über andere Figuren vergrößert sich die Spanne zwischen Realität und Traum, entsteht Realität durch die Umkehrung von Fiktion.¹¹⁸¹

In EN AVOIR (OU PAS) hingegen präsentiert sich die Protagonistin ausschließlich in der Postadoleszenz, der Phase, in der sich generell alle Protagonistinnen Massons befinden. Dieser Zeitabschnitt um das dreißigste Lebensjahr ist u.a. dadurch gekennzeichnet, dass schon eine berufliche und partnerschaftliche Festlegung stattgefunden hat sowie grundlegende Entscheidungen für das Leben getroffen sind. An diese Stelle des bereits vorgezeichneten Lebensweges setzt Masson für ihre Figuren die Möglichkeit zur Neuorientierung.

Das Laufen verhindert in A VENDRE wie das Träumen in LOVE ME den Kontakt zur Realität. Handelt es sich dort um Übergriffe auf die Privat- und Intimsphäre, so wird dieser Prozess in LOVE ME auf dem Gebiet der Psyche forciert. Die Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen, dem Innen und Außen lösen sich auf und imaginäre wie reale Figuren bzw. ihre Anteile geraten in ein Wechselspiel. So vermag eine philosophische Betrachtung über das Wesen der Liebe im Fernsehen alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, während das eigene Leben aus dem Blickfeld gerät und z.B. einer optischen Täuschung in Form einer unzugänglichen Fotowand der Vorzug gegeben wird. Der Blickwinkel ist enger als in EN AVOIR (OU PAS) und A VENDRE, während die Perspektive einen größeren Ausschnitt zeigt. Im Traum wie in der Realität den Halt verlierend, fallen äußere und innere Halt- und Hilflosigkeit in einer Figur zusammen, da ihr Körper stets an die Realität gebunden bleibt.¹¹⁸²

Im Kontrast zu den beiden anderen Protagonistinnen besitzt diejenige in LOVE ME kein familiäres Bezugssystem, welches z.B. in A VENDRE geleugnet wird, weil es nicht dem Selbstbild entspricht. In LOVE ME (re-)konstruiert die Protagonistin ihre Herkunft über Projektionen. Sie bezieht sich dabei auf Bilder und Musik eines Starkultes, der näher mit ihrer Elterngeneration verbunden ist als mit ihrem eigenen Leben. Zudem nimmt sie sich einer Obdachlosen an, die wenig gegen die Zuwendung einzuwenden hat, und umsorgt diese, wie sie hätte umsorgt sein wollen: eine Wiedergutmachung bzw. Versöhnung mit ihrer Kindheit.

Die Rahmenhandlung von LOVE ME zeigt die Protagonistin ohnmächtig. Dieser Zustand ist eine Metapher für Stillstand und lässt sich insofern auf ihr Wesen übertragen, als dass sie im

¹¹⁸¹ Siehe Bronfen, Elisabeth: Heimweh – Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999.

¹¹⁸² Vgl. Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien, Frankfurt a. M./New York, 2000.

Traum eine Erfüllung sucht. Erst am Ende befreit sie sich von dieser Identitätsstruktur. Auch in *A VENDRE* ist der Körper der Protagonistin Austragungsort und Grenzlinie, an der gesellschaftliche und individuelle Widerstände zu verzeichnen sind. Der Körper spiegelt als Schauplatz in der Prostitution und in der Ohnmacht das psychische Befinden wider. Massons Protagonistin lässt ihn in *A VENDRE* in ihr Konzept einfließen, um z.B. eigene Sinnzusammenhänge herzustellen. Allein in *EN AVOIR (OU PAS)* werden innere und äußere Entwicklung sowie Veränderung in einer Bewegungslinie zusammengeführt.

Diese Balance, Souveränität und Unbeschwertheit fehlen den Figuren in *A VENDRE* und *LOVE ME*, welche von daher in körperlicher Anspannung oder Ermattung verbleiben. Die Protagonistin in *EN AVOIR (OU PAS)* richtet hingegen ihre Ziele an der Realität und eigenen Fähigkeiten aus, während sie flexibel auf Veränderungen reagiert bzw. sie herbeiführt. Dies ist nicht mit den Motiven und dem teilweise traumatischen Verhalten der Protagonistinnen in *A VENDRE* und *LOVE ME* vergleichbar. Mit ihrer realistischen Selbsteinschätzung schafft sich die Protagonistin in *EN AVOIR (OU PAS)* bessere Lebensbedingungen, während in *A VENDRE* und in *LOVE ME* physische und psychische Grenzen gegenüber sich und anderen überschritten werden. In der Persönlichkeit verankerte gesellschaftliche Verhältnisse und Widersprüche spiegeln sich hier wider. Nur mühsam lassen sich Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster ändern, um neue Strategien zur Selbstverwirklichung in einem erweiterten offenen Identitätskonzept zu finden, wie es z.B. ambivalente Strukturen erfordern.

5.3. Massons Filme als Werke der *Nouvelle Nouvelle Vague* in der Tradition der *Nouvelle Vague*

In den 80/90er Jahren thematisieren die Filme des so genannten Kino des Sozialen¹¹⁸³ Gesellschaftspolitisches wie z.B. die Auswirkungen von regionalem Strukturwandel auf persönliche Verhältnisse. Dies spiegelt unterschiedliche Inszenierungsansätze von Gesellschaft und Lebensrealität wider und zeigt Individuen in ihrer spezifischen Lebenslage, während sich durch die jeweiligen Formen der Individualisierung die Grenzen zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit immer mehr aufheben.¹¹⁸⁴ Dies stellt u.a. ein Merkmal der heterogenen Generation der *Nouvelle Nouvelle Vague* dar, welcher sich die Autorenfilmerin

¹¹⁸³ Vgl. Karpf/Kiesel/Visarius (Hg.): Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film, Marburg, 2000.

¹¹⁸⁴ Siehe Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M., 1986.

Lætitia Masson mit ihrem erweitertem Figuren- und Identitätskonzept und ihrer offenen Filmstruktur zuordnen lässt.

Anders als bei der *Nouvelle Vague* der 50/60er sind gegenwärtig sozio-kulturelle Film Tendenzen von geringerer Wirkung, obwohl auch die aktuelle Gesellschaftssituation genügend Potential hierzu bietet. Folgeerscheinungen negativer soziographischer Lebensbedingungen zeigten bereits Matthieu Kassowitz und Jaques Doillon in ihren Filmen *LA HAINE* (F/1995) bzw. *PETITS FRÈRES* (F/1998) in der z.T. reportagehaften Inszenierung von Auseinandersetzungen zwischen Jugendgruppen mit verschiedener Ethnie. Außer ihrer Zukunftsangst und Wut besitzt diese Generation, welche in den Medien aufgrund unsicherer Strukturen den Beinamen *précaire* erhalten hat¹¹⁸⁵, wenig Gemeinsames. Die Straßenunruhen des Jahres 2005 mit ihren Ausschreitungen vergegenwärtigen dieses Gesellschaftsproblem, das außer den Pariser Vororten weitere Städte wie z.B. Lyon, Lille, Marseille, Toulouse, Nizza oder Straßburg ereilte. In teils gewalttätigen Demonstrationen gegen Änderungen der Sozialgesetze wiederholte sich im Frühjahr 2006 dieses Straßensbild¹¹⁸⁶, das die Benachteiligung auf dem Arbeitsmarkt anprangert und Chancengleichheit im Bildungssystem fordert.

Auch die Figuren Massons suchen nach Verlässlichkeit und Beständigkeit in einer Gesellschaft, die Sicherheiten nicht mehr vorgibt bzw. leistet. Umgeben von provisorischen Strukturen geraten sie in extreme Bewegungsformen, umkreisen sich z.B. selbst, wenn ihr Welt- oder Rückbezug geo- bzw. biographisch unterbrochen ist. Der dadurch hervorgerufene Identitäts- und Realitätsverlust verschärft sich im Laufe der Trilogie, während die Inszenierung immer deutlicher durch Formen der Entgrenzung bestimmt wird. In einer Art Stellvertreterfunktion zeigen ihre Figuren Aspekte des gesellschaftlichen Wandels, die bereits der Soziologe Ulrich Beck als Umstrukturierung und durch Individualisierung gekennzeichneten Veränderung¹¹⁸⁷, die in ihrer Komplexität jeden erfasst, wahrgenommen und beschrieben hat.

Während z.B. die Filmemacher Xavier Beauvais (*N'OUBLIEZ PAS QUE TU VAS MOURIR*, F/1996) oder Claire Denis (*BEAU TRAVAIL*, F/1999) extreme Einzelgänger wie den Typ des Legionärs als Sinnbild gesellschaftlicher Isolation inszenieren, wenden

¹¹⁸⁵ Vgl. Lehnartz, Sascha: Revolutionäre Träumer, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 26. März, Nr. 12, S. 61. In diesem Sinne wird bereits von einer neuen Bewegung bzw. von einer neuen Schicht, dem Prekariat, gesprochen, welches die Akademiker ohne adäquate Arbeit und Entlohnung oder Aufstiegsmöglichkeiten eint. Siehe Luik, Arno/Hinz, Volker: Eine neue Internationale?, in: Stern, Nr. 25/2006, S. 76

¹¹⁸⁶ Konkreten Anlass bot diesmal das so genannte Ersteinstellungsgesetz (*Contrat Première Embauche*). Als Teil der Reformpolitik der Regierung de Villepins beinhaltet es u.a. Einschränkungen im Arbeitsrecht und Änderungen im Ausbildungssystem, die vordergründig der Jugendarbeitslosigkeit, speziell derjenigen in den Banlieues, entgegenwirken sollen. Vgl. Müller, Tilman: Früchte des Zorns, in: Stern, Nr. 46/2005, S. 26 – 36.

unmittelbar zur *Nouvelle Nouvelle Vague* zählende Regisseure wie Luc und Jean-Pierre Dardenne, Kassovitz oder Doillon ihren sozialkritischen Blick auf die Subkulturen Jugendlicher. Dabei verweisen sie auf die jeweilige Gruppenzugehörigkeit, Orientierungsphase und Perspektive der Figuren und ihren sozialen, kulturellen oder ethnischen Hintergrund.

Auch der Erfolg von *EN AVOIR (OU PAS)* basierte u.a. auf der Darstellung der Lebens- und Arbeitssituation junger Erwachsener in einer wirtschaftlich schwierigen Region. Mit diesem Debüt stellte sich Masson in der Tradition von Kinobewegungen wie die der *Nouvelle Vague* und des *New British Cinema*, welche in ihren filmästhetischen Ansätzen, ihren sozialen und politischen Aussagen zahlreiche Übereinstimmungen aufweisen.¹¹⁸⁸ Anders als in den Filmen der so genannten Arbeiter- oder Verlierertrilogie Aki Kaurismäkis, der z.B. seine Protagonistin in *DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK (SF/1990)* an vergleichbarer Stelle im industriellen Produktionsablauf zeigt, definieren sich jedoch Massons Figuren kaum über einen Tätigkeitsbereich oder dessen Verlust.

Faszination und Irritation geht eher vom bedingungslosen Lebensentwurf ihrer Protagonistin in *A VENDRE* aus, welcher wie in den Filmen Catherine Breillats (*ROMANCE*, F/1998 und *À MA SOEUR*, F/2001) kein individuelles Ende bedeutet. Die Roadmovies der *Nouvelle Vague* – Regisseurin Agnès Varda (*SANS TOIT NI LOI*, F/1985), der Dreh- und Buchautorin Virginie Despentes (*BAISEZ-MOI*, F/2000) sowie von Ripley Scott (*THELMA AND LUISE*, USA/1991) nehmen hingegen einen tödlichen Verlauf. Dennoch bieten *A VENDRE* oder *LOVE ME* wenig Angebote zur Identifikation, die nicht von Gewalt, (Auto-)Aggression oder Suchtverhalten geprägt sind. Einen solchen Identitätskonflikt, der sich u.a. auf die Negierung weiblicher Stereotype bezieht, beinhaltet z.B. auch Susan Streitfelds Film *FEMALE PERVERSION* (USA/1996).

Weibliche Lebensperspektiven in Verbindung zur sozialen Lebenswirklichkeit, bei Kaurismäki hauptsächlich als Arbeits- und Familienverhältnissen dargestellt, problematisiert z.B. Godard in *SAUVE QUI PEUX (LA VIE)* anhand der Frauenrolle bzw. Prostitution in einer männlich geprägten Gesellschaft. Masson, die teilweise eine vergleichbar komplexe Filmsprache verwendet und deren Figuren ebenso wie diejenigen ihres Vorbildes Symptome der (Selbst-)Entfremdung zeigen, inszeniert gesellschaftliche Realität in erster Linie als individuell psychisches (Gestaltungs-)Moment. Eine psychologische Figurenzeichnung unter Einbeziehung der Umgebung als so genannte Seelenlandschaft hat sie u.a. mit dem *Nouvelle*

¹¹⁸⁷ Siehe Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne.

Vague- Regisseur François Truffaut gemein (vgl. LES 400 COUPS, F/1959), wenn sich in A VENDRE und LOVE ME der Körper ihrer Protagonistinnen als (Bild-) Zeichen präsentiert. In Godards Film LE MEPRIS (F/I, 1963) sind hingegen eindeutig in der Dialogführung und im Arrangement der Figuren Parallelen zu erkennen, obwohl das dargestellte Verhältnis zwischen den Protagonisten die umgekehrten Vorzeichen besitzt. Beabsichtigt der Protagonist in LOVE ME Intimität durch offene Ablehnung zu unterbinden, so bilden Godards Figuren anfangs eine Einheit, die aber einer bevorstehenden Bewährungsprobe nicht standhält. Massons Protagonisten nähern sich indes im zweiten Anlauf an und zerstören dabei das eigene (Trug-)Bild, um authentischer zu sein, während sich diejenigen Godards vehement gegen den Vorwurf der Käuflichkeit verwehren, um den Schein zu wahren. In SAUVE QUI PEUX (LA VIE) und NOUVELLE VAGUE treten hingegen Strukturen es zwischenmenschlichen Geschäftsgebaren offen zutage. Indem sie das Handeln und die Kommunikation der Figuren leiten, entscheiden sie hier über Leben und Tod.

Massons Debüt lässt sich klar dem sozialkritischen französischen Gegenwartskino zuordnen, während A VENDRE und speziell LOVE ME bereits radikaler individuelle und gesellschaftliche Strukturen verknüpfen. Durch die Abkehr von einer realistischen Darstellung und Erzählstruktur distanziert sich die Regisseurin von Bewegungen wie der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* oder *Dogma-95*. Die Identitätsbrüche in A VENDRE und LOVE ME, u.a. eine Parallele zu den Protagonistinnen Lars von Triers¹¹⁸⁹, eignen sich weniger zur Identifikation, obgleich auch hier weibliche Handlungsräume thematisiert werden. Die Erzählebene verlagert sich zum subjektiven Bereich hin, wie z.B. über die Inszenierung gekennzeichnet. Wird in A VENDRE in den Aufnahmen der Video- bzw. Handkamera in der Manier der *Nouvelle Vague* mit den Sehgewohnheiten des Betrachters gespielt, so wird in LOVE ME die individuelle Haltung und Wahrnehmung der Figuren eingenommen.

Solche Filmbilder, in denen u.a. die Tiefenschärfe wechselt, verweisen auf unterschiedliche Ansätze individueller Wirklichkeit, welche sich in der Verknüpfung verschiedener Realitäts- und Persönlichkeitsebenen zusammenfassen lässt. Im Sinne der *Nouvelle Vague* sind zudem die Stand- und Drehorte quasi naturbelassen und liegen innerhalb der Grenzen Frankreichs, während z.B. der innerfilmische Aufenthalt auf dem nordamerikanischen oder südostasiatischen Kontinent in LOVE ME nur auf fiktiver Ebene besteht. Masson ist somit methodisch wie die *Nouvelle-Vague*-Regisseurin Marguerite Duras in ihren Filmen INDIA

¹¹⁸⁸ Vgl. Kapitel 3.2. Das *New British Cinema* mit Regisseuren wie Fears, Leigh, Loach oder Boyle thematisierte in den frühen 80ern die so genannte *working class* und Migration, indem ihre Figuren einen entsprechenden soziokulturellen Hintergrund erhielten.

¹¹⁸⁹ Vgl. BREAKING THE WAVES (GB/DK/S, 1996), DANCERS IN THE DARK (DK/USA, 2000) sowie DOGVILLE (DK/F/S/N/D/NL, 2003).

SONG (F/1974), SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DÉSSERT (F/1976) und LE CAMION (F/1977) vorgegangen.

Massons Bezüge zur (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* verlagern sich allerdings im Laufe der Trilogie. Zudem handelt es sich bei den hieran anschließenden, nachfolgenden Filmen um eine Auftragsarbeit und Adaption einer Literaturvorlage (LA REPENTIE, F/2002) sowie um die Literaturverfilmung POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL (F/2004). Einerseits distanziert Masson sich damit vom so genannten *Autorenprinzip*, andererseits hebt sie nunmehr biographisch-filmographische Aspekte ihres Werkes hervor. So sucht bzw. spielt die Regisseurin scheinbar selbst nach Identifikations- und Orientierungsangeboten, wenn sie ebenfalls Rollen in eigenen wie in anderen Filmen übernimmt wie z.B. in POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL oder im Kurzfilm UN GRAIN DE BEAUTÉ (Odile Abergel, F/2004). Wie ihre Protagonistinnen kokettiert sie mit verschiedenen Rollen und Perspektiven, ohne jedoch den Überblick verlieren zu können.

Im Kontext der (*Nouvelle*) *Nouvelle Vague* ist der Wechsel zwischen Regie und Schauspiel nicht neu, wie z.B. Filme Godards, Truffauts, Kassovitz' oder Ozons demonstrieren. So erleidet Godards Alter Ego in SAUVE QUI PEUX (LA VIE) einen Verkehrsunfall, während der Regisseur selbst in À BOUT DU SOUFFLE eine Nebenfigur verkörpert, die als Passant das Schicksal des Protagonisten wendet. Auch Jean-Marc Barr, der mit LOVERS (F/1999) einen französischen Beitrag zu *Dogma-95* leistete, nimmt sich des Rollenspiels, das vom Filmgeschehen auf reale Zusammenhänge und umgekehrt verweist, in TOO MUCH FLESH (USA/2001, *Freeritology*) im übertragenen Sinne an. Den Rückbezug zwischen Werk und Wirklichkeit thematisiert Masson explizit in ihrem Film POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL.

5.4. Die Lebensentwürfe der Protagonistinnen Massons im Kontext des *American Dream*

Der amerikanische Idealismus findet in den Filmen Massons als individualistisches Konzept in den Lebenshaltungen ihrer Figuren Eingang. In seiner Ambivalenz und Vielschichtigkeit findet es seine Übertragung in den widersprüchlichen Einstellungen und Handlungsweisen der Protagonisten. Masson übernimmt dieses Zivilisationsmodell anteilig, zeichnet aber gleichzeitig ein Gegenbild bzw. einen Gegenentwurf. Ihre Protagonistinnen und Protagonisten tätigen Anleihen. Dabei ist der *American way of life* eines der prägenden Konzepte. Diese Heterogenität entspricht wiederum postmodernen Lebensentwürfen. Zudem ist bei Masson der *American Dream* direkt an einen inneren Spannungszustand geknüpft, wie gerade LOVE

ME veranschaulicht, während z.B. das reale Spannungsgefälle in der amerikanischen Gesellschaft im Hintergrund bleibt.¹¹⁹⁰

Gerade in A VENDRE und LOVE ME ist Amerika das Land, in dem sich nach Vorstellung der Protagonistinnen Kindheits- und Jugendträume erfüllen sollen. Obwohl an der Spitze des *American Dream* der Glaube an eigene Ziele und Ideale steht, stößt der persönliche Horizont an seine Grenzen. So bleibt das wenig reflektierte Glücks- und Erfolgsversprechen an der Oberfläche. In A VENDRE führt z.B. der Wettstreit/-lauf mit eigenen Prinzipien, u.a. Werte des *American way of life* wie Freiheit und Unabhängigkeit¹¹⁹¹, zur Selbstaufgabe an überkommene Freiheitsmuster. Diese Ambivalenz und dieser subjektive Blickwinkel wird in LOVE ME fortgeführt und durch eine Vielzahl von figurativen „Gegenspielen“ aufgebrochen.

In EN AVOIR (OU PAS) reichen noch Glücksmomente, während sich die Protagonistin in A VENDRE bereits massiv an ihrem Umfeld stößt, das in LOVE ME möglichst verdrängt wird. Je stärker sich insbesondere Massons Protagonistinnen ihren *American Dream* herbeisehnen, desto mehr Bezüge zeigen sich zum *Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. So fährt die Protagonistin in A VENDRE über den Atlantik, den diejenige in LOVE ME nur mental überquert, indem sie u.a. eigene Grenzen bewusst ausblendet. In EN AVOIR (OU PAS) stehen die Protagonisten noch relativ realistisch ihrem Alltag gegenüber, derweil sind die Protagonisten in A VENDRE zerrissen zwischen dem, was sie tun und dem, was sie als angemessen empfinden. Sie glauben sich in New York bzw. Genua verwirklichen zu können, allerdings reicht ein Ortswechsel ohne grundlegende Veränderung des Selbstkonzeptes nicht aus. Massons letzter Blick auf ihre Figuren gleicht somit einer Gegenüberstellung.

Ihre Träume müssen sie anders realisieren, denn so scheitert die Umsetzung ihres *American Dream*. Von daher befinden sie sich in einem ebenso riskanten wie hoffnungsvollen Stadium, zumal ihre bisherigen Lebenspläne weder ihrem individuellen Handlungsspielraum noch ihrer Persönlichkeitsstruktur gerecht geworden sind. Im Sinne des *American Dream* halten Massons Protagonisten in LOVE ME und A VENDRE dennoch daran fest, dass alles woanders und unter anderen Bedingungen möglich wäre. Als Denkmodell vermag diese Einstellung aber reale Veränderungen hervorzurufen, wie die Figuren in A VENDRE und EN AVOIR (OU PAS) nachhaltig zeigen. Mangelnde Selbstreflexion und irrealer Erwartungen verhindern jedoch bis dahin ein realistisches Herangehen sowie die Übernahme von Verantwortung. Hier kehrt sich die eigentliche Botschaft des *American Dream* letztlich wie

¹¹⁹⁰ Vgl. Holzner, Lutz: *Stadtland USA: die Kulturlandschaft des American way of life*, 1. Aufl., Gotha, 1996.

¹¹⁹¹ Siehe Bellah, Robert, N./Madsen, Richard/Sullivan, William M./Swidler, Ann/Tipton, Steven M.: *Gewohnheiten des Herzens: Individualismus und Gemeinwohl in der amerikanischen Gesellschaft*, Köln, 1987.

ein Spiegel um, indem das Individuum auf sich zurückgeworfen wird. So vermischen sich in *A VENDRE* und in *LOVE ME* Innen- und Außenwelt auf der Bildebene als eine Art der Selbstbegegnung, die formal-ästhetisch durch Überblende sowie Spiegelung dargestellt wird.

In *A VENDRE* reflektieren u.a. Spiegelflächen (Alp-)Träume: ein Verweis auf den Kontext der Psychoanalyse, die in *LOVE ME* Teil der Inszenierung ist. Auf der Bild- und Tonebene fließen in beiden Filmen Symbole und Zeichen des *American Dream* ein, sei es der Jugendtraum von einer US-Sportlerkarriere oder vom Leben als Star(-let). Hier steht die Freiheitsstatue für Unabhängigkeit und unermessliche Möglichkeiten, dort Elvis Presley bzw. sein französisches Konterfei Johnny Hallyday für internationalen Starruhm und sexuelle Attraktivität. Wie die Lieder in den Filmen *Kaurismäki*s stehen seine Interpretationen für Träume. So erfährt die Sehnsucht nach der Fremde oder dem Anderen eine individuelle Ausdeutung und bedarf keiner Rückführung oder Ursprungssuche.

Im Rahmen eines postmodernen Sinn- und Identitätsentwurfs fügt die Protagonistin in *LOVE ME* Teile des *American Dream* zusammen, wie dies ebenfalls in der Angleichung zwischen ihrer Mediennutzung und Traumgestaltung geschieht.¹¹⁹² Die Nahtstelle zwischen Innen- und Außenwelt bzw. subjektiver und objektiver Erlebniswelt lässt die Protagonistin aber an der Grenzlinie ins Wanken geraten. Ein vergleichbarer Zusammenbruch bzw. ähnliches Schwindelgefühl widerfährt auch der Protagonistin in *A VENDRE*. Diese Form der Erschütterung findet u.a. in den Aufnahmen der Videokamera ihre adäquate Übertragung. Ihr ungeschliffenes, grobkörniges Bild, welches ebenso die Filme von *Dogma-95* prägt, vermittelt scheinbar „unverstellt“ die individuelle Problemlage der Figuren bei Masson.

Die Übergänge zwischen den Kulturen sind wie die Richtungen Ost und West in *LOVE ME* oder *A VENDRE* durchlässig. Kulturelle Muster und Klischees werden übernommen und durch die Inszenierung gebrochen, so dass es keine Gegenkultur gibt. Dies entspricht dem *American way of life*, der u.a. für kulturelle Durchlässigkeit und Verflechtung steht, wenn es um die Durchsetzung von Interessen und Werten sowie die Ermittlung eines persönlichen und eines sozialen Standpunktes geht, der im Zentrum dieser Lebensphilosophie steht. Die Körperhaltung fernöstlicher Meditation und die Rezitation von Glaubenssätzen werden in *LOVE ME* kombiniert, um eigene Ziele in Reichweite zu rücken. Nach Taipeh gelangen indes ausschließlich modifizierte Träume, welches die Verlagerung des Schauplatzes erklärt. Im Kern dieser scheinbar anderen Gesellschaft sind aber vergleichbare Hürden zu nehmen. Mehr als ein Ortswechsel ist notwendig. Dies berücksichtigen die Protagonisten weder in *A*

¹¹⁹² Siehe Dörner, Andreas: Politische Kultur und Medienunterhaltung: Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt, Konstanz, 2000, zur Rolle der Medien bei der Konstruktion von Identität.

VENDRE noch in LOVE ME, deshalb können die Figuren auch dort nicht ohne weiteres ihre Lebenspläne umsetzen.

Ausblicke auf ein Zusammenleben oder eine weiterführende Lebensplanung werden nicht weiter in den Filmen Massons thematisiert, so dass das Verhältnis der Protagonisten in der Schwebe bleibt, wie jeweils in der letzten Einstellung und dem abschließenden Standbild veranschaulicht. Dieses bzw. die extreme Zeitlupe bedeuten nicht Stillstand oder Rückschritt, selbst wenn wie in LOVE ME nur ein anderer Ort erreicht worden ist, der vergleichbar mit dem vorherigen ist. Träume sind austauschbar, damit sich u.a. Massons Figuren umorientieren oder annähern können. Die dargestellten, wenig authentischen Lebensentwürfe erweisen sich in der Lebenswirklichkeit ihrer Figuren als nicht realitätstauglich. Im Sinne des *American Dream*, der gesellschaftliche und individuelle Vorstellungen unmittelbar miteinander zu vereinbaren sucht, müssten diese Figuren an ihren Einstellungen arbeiten und diese ändern. Dann dürften sie relativ unabhängig von bisherigen Idealen und allgemeinen äußeren Umständen ihren eigenen gesellschaftlichen und sozialen Platz finden sowie ihre Bedürfnisse nach Liebe, Geborgenheit, Vertrauen und Selbstbestimmung mehr Befriedigung erhalten.

Gegenüber gesellschaftlichen Krisensituationen, welche bei Masson u.a. in die Einzelfiguren hinein verlagert erscheinen, würden sie so einen Zuwachs an innerer wie äußerer Stabilität erlangen. Dies ist der Zustand bzw. die (Körper-)Haltung, um die sich die Protagonistinnen und Protagonisten Massons, wenn auch über Um- und Abwege, stets bemühen. Der/Die jeweils andere kann dabei innovativen Halt bieten, um Unwägbarkeiten und Widerständen besser entgegentreten oder entgegenwirken zu können. Dies ist eine der Botschaften Massons, die sie u.a. mit Filmemachern wie Kaurismäki teilt, dessen Figuren dementsprechend z.B. in WOLKEN ZIEHEN VORÜBER (SF/D/F, 1996) und in DER MANN OHNE VERGANGENHEIT (SF/D/F, 2002) solidarische Projekte zur gemeinsamen Alltagsbewältigung für sich ins Leben zu rufen wissen.

6. Anhang

6.1. Bibliographie:

- Ahle Meyer**, Heinrich W.: Prostitutive Kommunikation. Zur Mikrosoziologie heterosexueller Prostitution (Reihe: Beiträge zur Sexualforschung. Organ d. Dt. Gesellschaft f. Sexualforschung, Bd. 74, hrsg. v. Dannecker, Martin/Schmidt, Gunther/Sigusch, Volkmar), Stuttgart, 1996.
- Akasha-Böhme**, Farideh: Fremdheit vor dem Spiegel, in: ders. (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel, (Neue Folge, Bd. 724), 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1992, S. 38 – 49.
- Alexandre**, Grégory: Love me, Kiberlain en duo avec ... Johnny Hallyday, unter: www.loisir.net/index (15.03.2001).
- Althaus**, Annette: En avoir (ou pas). Eine nüchterne, ehrliche Liebesgeschichte ohne Pathos und Schminke, sondern so trivial, wie der Alltag eben ist; über: www.old.kino.ch/previews/e/EnAvoirOuPas (08.09.1999).
- Altvater**, Elmar/Mahnkopf, Birgit: Grenzen der Globalisierung. Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft, 5. Aufl., Münster, 2002.
- Ardjoum**, Samir: Love Me. Sandrine dans les villes, unter: www.fluctuat.net/cinema/chroniques (15.03.2001).
- Arthaus-Filmverleih**: Presseheft zum Filmstart in Dt. „Zu verkaufen. Ein Film von Laetitia Masson“, München, 1999.
- Astruc**, Alexandre: Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo/Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter (1948); in: *L'Ecran français* erschienener Artikel. In: Kotulla, Theodor (Hg.): Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute, Frankfurt a. M./München, 1964.
- Attia**, Franck: Love Me, unter: www.lepoint-etudiants.com/edata/culture (07.05.2001).
- Audé**, Françoise; Garbarz, Franck: Laetitia Masson. „On n'est pas neuf devant l'amour“, in: *Positif*, septembre 1998, n° 451, S. 27 – 32.
- Bechdolf**, Ute: Andere Frauenbilder – Feministische in: Faulstich/Korte: Fischer Filmgeschichte, Bd. 5: 1977 – 1995, Massenware und Kunst, Frankfurt a. M., 1995; S. 87 – 103.
- Beck**, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1986.
- Beck**, Ulrich: Die irdische Religion der Liebe, in: ders./Beck-Gernsheim, Elisabeth: Das ganz normale Chaos der Liebe, 1. Aufl., Frankfurt a. M., 1990, S. 222 – 266.
- Beck**, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, Frankfurt a. M., 1994.
- Becker**, Andreas: Sommersprossig. Sandrine Kiberlain bricht die Herzen in Laetitia Massons Debütfilm „Haben (oder nicht)“, TAZ, NR. 5129, 16.01.1997, S. 17.
- Becker**, Barbara/Schneider, Irmela (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien, Frankfurt a. M./New York, 2000.
- Becker-Schmidt**, Regina: Relationalität zwischen den Geschlechtern, Konnexionen im Geschlechterverhältnis, in: Schreiber, Robert (Redaktion): Zeitschrift für Frauenforschung (hrsg. vom Forschungsinstitut Frau und Gesellschaft), Heft 3, 16. Jhrg., Bielefeld/1998, S. 5 – 21.
- Beck-Gernsheim**, Elisabeth: Von der Liebe zur Beziehung? Veränderungen im Verhältnis von Mann und Frau in der individualisierten Gesellschaft, in: Beck/Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe, S. 65 – 104.
- Behnke**, Cornelia/Meus, Michael: Geschlechterforschung und qualitative Methoden, Opladen, 1999.
- Behrens**, Volker: Zu verkaufen, in: *Kieler Nachrichten*, Nr. 174, 29. Juli 1999.
- ders.:** Rebellen, Jeans und Rock'n Roll – Neue Formen von Jugendprotest und Sozialkritik: ...DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut: Fischer Filmgeschichte, Bd. 3, S. 252 – 267.
- ders.:** Erfolg in Wellen. Der dänische Film mit und ohne Dogma, in: *epd Film* 4/2003, S. 8/9.
- Beier**, Lars-Olav: Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit. Die bewegende Kamera in *Breaking the Waves*, in: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg, 3. Aufl., 2002, S. 139 – 148.
- Bellah**, Robert, N./Madsen, Richard/Sullivan, William M./Swidler, Ann/Tipton, Steven M.: Gewohnheiten des Herzens: Individualismus und Gemeinsinn in der amerikanischen Gesellschaft (Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life), Köln, 1987.
- Bernard**, Jean-Jaques: Love Me, Première n° 276, unter: www.premiere.fr/ns_grandecraN/critiques (06.04.2001).
- Bette**, Karl-Heinz: Körperspuren: zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, Berlin/New York, 1989.
- B.H./dock** (Kürzel): Premieren von „Alaska.de“, in: *filmecho/Filmwoche*, 4/2001, 55. Jhrg., S. 6.
- Bleuel**, Nataly: Laetitia Masson: „Love Me“ – Vive la vie en rose, Artikel vom 16.02.2000, unter: www.spiegel.de (13.03.2001).
- Boorstin**, Daniel J.: Das Image oder was wurde aus dem amerikanischen Traum?, Reinbek bei Hamburg, 1964.

- Braganti**, Patrick: Pourquoi (pas) le Brésil, de Laetitia Masson, unter: www.benzinemag.net/cinema (19.12.2004).
- Bronfen**, Elisabeth: Weiblichkeit und Präsentation – aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse, in: Bußmann, Hadumod/ Hof, Renate (Hg.): Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften (Kröner, Bd. 492), Stuttgart, 1995, S. 409 – 445.
- dies.:** Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999.
- dies.:** Nicht Herr im eigenen Haus. Geheimnisse einer Seele. Ein psychoanalytischer Film, in: dies.: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin, 1999, S. 39 – 94.
- dies.:** „There’s no place like home“- Die Aporie der Heimkehr, in: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, S. 199 – 243.
- Brück**, Brigitte/Kahlert, Heike/Krüll, Marianne/Milz, Helga/Osterland, Astrid/Wegehaupt-Schneider, Ingeborg: Feministische Soziologie. Eine Einführung, 2., erw. u. überarb. Neuausg., Frankfurt a. M./New York, 1997.
- Brückner**, Jutta: Das Kostüm der Nacktheit, in: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film, Heft 38, Thema: Maskerade, Frankfurt a. M., 1985, S. 79 – 83.
- Brunet**, Jean Luc: „Entre rêve et réalité“, Interview mit der Regisseurin zum Filmstart von „Love me“, unter: http://cplanete.com/cinema/itw_laetitia_masson. (25.02.2000).
- Brunotte**, Ulrike: Rambo, Terminator und Co. Rituale der Männlichkeit und die Initiation in der Katastrophe, in: Koch, Gertrud/ Lippert, Renate/ Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film, Heft 61, Thema: Krieg & Kino, Frankfurt a. M., März 2000, S. 5 – 21.
- Brüns**, Henning: Feministisches mal schrill, mal still, in: Berliner Zeitung, 09.01.1997, Kulturreport, unter: www.berlinonline.de/wissen/berliner-zeitung/archiv/1997 (13.08.1999).
- Bruyn**, Olivier de: Love me. Les fantômes de la liberté, in: Positif, mars 2000, n° 469, p. 21/22.
- Butler**, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter (Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter, Bd. 722), Frankfurt a. M., 1. Aufl., 1991.
- Chandler**, Raymond (1888 – 1959): Der lange Abschied, Zürich, 1975 (Originaltitel: The long Goodbye, 1959).
- Danner**, Wolf/Menningen, Jürgen: Signale der Sinnlichkeit. Erotik im Film, München, 1989.
- Davis**, Mike: Phoenix im Sturzflug. Zur politischen Ökonomie der Vereinigten Staaten in den achtziger Jahren, Berlin, 1986.
- Debreczen**, François: Ursprung und Entwicklung des Neo-Realismus, in: Siebermann, Alphons (Hrsg.): Mediensoziologie. Bd. 1: Film, Düsseldorf/Wien, 1. Aufl., 1973, S. 34 – 51.
- Derendinger**, Franz: Der Treck in die Zweidrittelgesellschaft. Arbeitslos: Im Kino und hinter der Kamera, in: Zoom 5/97, S. 14 – 19.
- Dewner**, Stephanie: Frauenbild und Filmkostüm im Film Noir, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 2001.
- Dietzen**, Agnes: Soziales Geschlecht: soziale, kulturelle und symbolische Dimensionen des Gender-Konzepts, Opladen, 1993.
- Distelmeyer**, Jan: Zu verkaufen, in: epd Film, 7/1999, 17. Jhrg., S. 42/43.
- Dittgen**, Andrea: Auf und davon. Filmland Frankreich – Teil 1: Aktuelle Produktionen, in: film-dienst 10/00, 53. Jhrg., S. 6 – 8.
- dies.:** „Richtige“ Schauspielerinnen. Filmland Frankreich – Teil 2: Neue Gesichter, in: film-dienst 10/00, 53. Jhrg., S. 10/11.
- dies.:** Ein subtiler Manipulator. Der französische Regisseur François Ozon, in: film-dienst, 17/03, 56. Jhrg., S. 6 – 10.
- Doane**, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, in: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film, Heft 38, Thema: Maskerade, Frankfurt a. M., 1985, S. 4 – 19.
- dock** (Kürzel): Porträt: Esther Gronenborn, in: filmecho/Filmwoche, 3/2001, 55. Jhrg., S. 31.
- Döhn**, Uwe: Die verborgene Utopie: das ökologische Motiv im amerikanischen Traum (Reihe Nexus Wissenschaft, Bd. 1), Frankfurt a. M., 1983.
- Dormagen**, Christel: Geld – Macht – Liebe. Frauen: Neue Abhängigkeit, alte Gefühle, Reinbek bei Hamburg, 1992.
- Dorn**, Margit: Neues britisches Kino: DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER, in: Faulstich/Korte: Fischer Filmgeschichte, Bd. 5: 1977 – 1995, Massenware und Kunst, Frankfurt a. M., 1995, S. 232 – 245.
- Dörner**, Andreas: Politische Kultur und Medienunterhaltung: Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt, Konstanz, 2000.
- ders.:** Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, 1. Aufl., Frankfurt a. M., 2001.
- Dubet**, François/Lapeyronnie, Didier: Im Aus der Vorstädte. Der Verfall der demokratischen Gesellschaft, Stuttgart, 1994
- Eue**, Ralph: Eine Frau begegnet sich andauernd selbst. Nirgendwo zwischen Frankreich und Memphis: Der verwirrende Wettbewerbsbeitrag „Love Me“, in: Berliner Morgenpost, Feuilleton, 16. Februar 2000, unter: www.berliner_morgenpost.de/archiv2000 (05.04.2001).

- Everschor**, Franz: Im Bann der Hexe. Ein Horrorfilm, der keiner ist, wurde zu Amerikas Tagesgespräch, in: film-dienst, 17/99, 52. Jhrg., S. 40/41.
- ders.:** Frauen schlagen zurück. Wie sich Hollywood dem Thema „Women-Empowerment“ nähert, in: film-dienst, 14/02, 55. Jhrg., S. 48/49.
- Faulstich**, Werner: Die Filminterpretation, Göttingen, 1988.
- ders./Korte**, Helmut: Der Film zwischen 1977 und 1995: ein Überblick, in: dies: Fischer Filmgeschichte, Bd. 5: 1977 – 1995, Massenware und Kunst, Frankfurt a. M., 1995, S. 11 – 20.
- Feldvoß**, Marli: Ausverkauf des Körpers, aber nicht der Gefühle. „A vendre“ von Laetitia Masson, in: Neue Zürcher Zeitung, 08.01.1999, über: www.nzz.ch/online.de.
- dies.:** Berlinale '96. Neue französische Filme, epd Film 4/96, 13. Jhrg., S. 14/15.
- dies.:** Gespräch mit der Regisseurin Laetitia Masson auf dem Münchner Filmfest Juli 1998, erschienen in: epd Film, 7/1999, 17. Jhrg., S. 42.
- dies.:** Sehnsucht und Neurose, Mit „Love me“ beschließt Laetitia Masson eine Trilogie in: Neue Zürcher Zeitung, 09.06.2000, unter: www.nzz.ch/online/01_nzz_aktuell/feuilleton/film/film2000/film0006/fi000609/Loveme.htm (05.04.2001).
- dies.:** Mit Licht erzählen. Gespräch mit der Kamerafrau Sophie Maintigneux, in: epd Film, 17. Jhrg., 2001, S. 30 – 35.
- dies.:** Französische Erotik. À MA SŒUR! Und INTIMACY im Wettbewerb, in: epd Film 4/2001, 18. Jhrg. S. 13.
- dies.:** Liebe braucht Geheimnisse. Gespräch mit Patrice Chéreau, in: film-dienst 12/01, 54. Jhrg., S. 18/19.
- Felix**, Jürgen (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper (Filmstudien, Bd. 3), St. Augustin, 1998.
- Felix**: Die Postmoderne im Kino, Marburg, 2002.
- Felix**, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited), in: ders. (Hg.): Die Postmoderne im Kino, Marburg, 2002.
- Ferenci**, Aurélien: Pourquoi (pas) le Brésil?, unter: <http://cinema.telarama.fr> (06.11.2004).
- Fischer**, Hanns: Kommentierte Filmographie: Sie küßten und sie schlugen ihn, in: François Truffaut, Reihe Film 1, München/Wien, 1977, S. 77 – 85.
- Flach Pyramide International**: Programmheft des Filmverleihs zu LOVE ME www.pyramidefilms.com/loveme/histoire.asp (25.02.2000)
- Fleer**, Cornelia: Mit fremden Augen sehen. Verstellte eigene und fremde Blicke: „wo/man“, ein Symposium zum Thema „Kino und Identität“ (17.-22.1.2002), in: film-dienst 05/02, Jhrg. 55, S. 40 – 42.
- dies.:** Hello and Goodbye. Die Figur des Aussteigers: Gedanken aus gegebenen Anlass, in: film-dienst 06/02, Jhrg. 55, S. 60/61.
- Flintrop**, Michael: Eine Entscheidung des Gewissens: Ist Edward Dmytryk ein *auteur*?, in: Türschmann, Jörg/ Paatz, Annette (Hrsg.): Medienbilder, S. 53 – 64.
- Forst**, Achim: Breaking the Dreams: das Kino des Lars von Trier, Marburg, 1998.
- Freud**, Sigmund: Über Träume und Traumdeutungen, Frankfurt a. M., 1971.
- Frodon**, Jean-Michel: Dans le labyrinthe en rose et noir de Laetitia Masson. Love Me. Un voyage entre imaginaire et réalité, entre enfance et âge adulte, in: Le Monde (Paris), 23 février 2000.
- ders.:** „La Repentie“: le retour rituel d'Isabelle Adjani, star en quête d'identité, in: *Le Monde*, 31.05.2002, unter: www.lemonde.fr/article (01.06.02)
- Fröhling**, Dorit: Hysterie und Katharsis – Lars von Triers' Filmmelodram „Breaking the Waves“, unveröffentlichte Magisterarbeit, Oldenburg, 1999.
- Frölich**, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten: No Body is Perfect. Körperbilder im Kino (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 19, Marburg, 2001.
- Furler**, Andreas: „Ohne die andern gibt's uns nicht“, Interview mit Laetitia Masson, in: Tages-Anzeiger – Kultur, Ausgabe 07.01.1999, unter: <http://www.tages-anzeiger.ch/archiv/99januar> (11.08.1999).
- Gagalick**, Thomas: Kontinuität und Diskontinuität im Film. Godard (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten, Hg. v. Karl-Dietmar Möller u. Hans J. Wulff), Münster, 1988.
- Gansera**, Rainer: Die Leinwand blüht auf. Raoul Coutard, Komplize der Nouvelle Vague, in: epd Film, 17. Jhrg. 2001, S. 20 - 23.
- ders.:** All or Nothing. Wenig Licht am Ende des Tunnels – Mike Leighs geschundene Helden, in: epd Film, 1/2003, S. 34.
- Garbarz**, Franck (*Revue Positif*): Das weibliche französische Kino, Dossier n° 44, 07/2001, unter: www.culture.diplomatic.fr/label-france/DEUTSCH/DOSSIER/cinema/08.html (01.06.2002).
- Garcin**, Jérôme: Adjani les ailes du désir. De „la Repentie“ à „Adolphe“, Interview unter: www.nouvelobs.com/articles (01.06.2002).
- Gautier**, Laurent: A vendre, über: <http://www.lumiere.org/films/a-vendre.html>.
- Gehrke**, Claudia (Hg.): Schauplatz Liebe (konkursbuch 28), Tübingen, 1993.
- Gerhold**, Hans: Die Nouvelle Vague: Außer Atem, in: ders: Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm. Eine Sozialgeschichte, Frankfurt a. M., 1989, S. 131 – 147.

- Gier**, Petra: Die Entwicklung der „Nouvelle Vague“. Eine filmhistorische Untersuchung mit einer Analyse von Francois Truffaut's „Sie küßten und sie schlugen ihn“ (1959), unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1986.
- Giorgetta**, Flavia: „Wenn Sie nichts verstehen, ist es normal“, unter: www.de.cinema.ch/movie/2000/LoveMe (17.04.2001).
- Glombitza**, Birgit: Dreiklang des Lebens. Ein Gespräch mit der Regisseurin Laetitia Masson über Tauschgeschäfte und andere Muskeln des Daseins; Berliner Zeitung vom 01.07.1999, unter: www.BerlinOnline.de/archiv (13.08.1999)
- dies.:** Schwanensee für den Analytiker. In Laetitia Massons Film „Love Me“ schwebt Sandrine Kiberlain per Ohnmacht durch Zeit, Raum und Memphis, taz, 01.03.2001, unter: www.taz.de (05.04.2001).
- Godard**, Jean-Luc: Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes, in: Godard-Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950 – 1970), München, 1971
- Gööck**, Michael: Fotografie und Authentizität. Bemerkungen zu *Breaking the Waves*, in: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg, 3. Aufl., 2002, S. 131 – 138.
- Gorin**, François: Johnny Hallyday selon Jean-Luc Godard et Laetitia Masson. Fais-toi mal, Johnny, unter: www.telerama.fr/culturama (28.04.2001).
- Göttler**, Fritz: Leben – oder nicht. „Kino Kino extra“ über den französischen Film der Gegenwart (Rezension), in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 14, 18.01.97, S. 17.
- Gregor**, Ulrich: Wirklichkeit und Fantasie. Oder: die Entfaltung der Widersprüche, in: François Truffaut, Reihe Film 1 (Reihe Hanser), 3., ergänzte Aufl., München/Wien, 1977, S. 17 – 32.
- Gregor**, Ulrich: Geschichte des Films ab 1960, Bd. 3, Frankreich, Italien, BRD, übriges Westeuropa, Reinbek bei Hamburg, 1978.
- Gregor**, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films 1940 - 1960, Bd. 2, München/Wien/Gütersloh, 1973.
- Gronenborn**, Klaus: Arnoldshainer Filmgespräche: Die Rückkehr des Sozialen im Film, in: epd Film 8/98, 15. Jhrg., S. 12/13.
- Groß**, Bernhard: Durch den Spiegel: Laetitia Massons Theorem „Zu verkaufen“, in: Freitag 31, 30.07.1999, unter: www.freitag.de/1999/31/99311401.htm (17.04.2001).
- Guichard**, Louis: Love me. Mélancholique et féérique, in: Téléràma du 23/02/2000, unter: www.telerama.fr/culturama/cinema (06.04.2001).
- Guilloux**, Michel: De la dévaluation du désir. A vendre, in: L'Humanité, 26 Août 98 – Culture.
- Hagenmüller**, Frauke: Die Banlieue im französischen Film. Vom Universum unbeschwerter Sonntage bis hin zur Peripherie der Ausgeschlossenen, in: Filmwärts, 2/93, Nr. 26, S. 6 – 12.
- Hallensleben**, Silvia: Berlinale '96. Lebendige Frauen, neue Kräfteverhältnisse, epd Film 4/96, 13. Jhrg., S. 8/9.
- dies.:** Haben oder nicht: die Schnauze voll oder den Kanal oder das Konto, in: Tagesspiegel, 16.01.1997.
- Hahn**, Cornelia/ Burkart, Günther (Hg.): Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen, Opladen, 1998.
- Hairpetian**, Marc: Die Qualität des Gefühls., Zum 70. Geburtstag von François Truffaut, in: film-dienst, 04/02, S. 12/13.
- Hanisch**, Michael: Rückblick ohne Nostalgie. Die Retrospektive „European 60s – Revolte, Phantasie 6 Utopie“, in: film-dienst 06/02, S. 38 – 41.
- Häring**, Brigitte: Passionierte Gefühllosigkeit. Verwirrende Suche nach Liebe, Glück und Identität in „A vendre“, unter: http://kino.bsonline.ch/movies/a_vendre.html (12.08.1999)
- dies.:** Reise nach Irgendwo. „Love Me“/ Laetitia Massons verwirrende Geschichte einer jungen Frau auf der Suche nach Liebe, unter: www.kino.bsonline.ch/movies/love_me.html (02.04.2001).
- Heller**, Heinz B. (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaften; 7), Marburg, 1999.
- Henschel**, Angelika: „Frauen unterwegs – Frauen in Bewegung?!“ Überlegungen zu Road Movies, in: Henschel, Angelika (Hg.): Schaulust. Frauen betrachten Frauenbilder im Film, Bad Segeberg, 1989, S. 85 – 95.
- Herpe**, Noël; Kohn, Olivier: Entretien avec Laetitia Masson. „Regarder partout...“, in: Positif, janvier 1996, n° 419, S. 24 – 28.
- Hess**, Nicole: Farbe Rosa. Radikaler noch als in „À vendre“ taucht Laetitia Masson in die Welt zwischen Traum und Wirklichkeit ein, in: Züri-Tipp, Zürich 2. Juni 2000.
- dies.:** Immer auf der Flucht zu sich selbst. [...] Eine Annäherung aus Anlass des neuen Films „Love me“, in: Tages-Anzeiger, Zürich, 8. Juni 2000.
- Hettich**, Katja: Drei Ichs in einem Kopf sind zwei zuviel. Kaleidoskop einer verwirrten Seele: Mit „Love me“ bringt Laetitia masson ihre Trilogie über Arbeit, Geld und Liebe zu Ende, in: Badische Zeitung, Kultur, 3. März 2001, unter: www.badische_zeitung.de/nachrichten/mantel/kultur/2001 (05.04.2001).
- Hickethier**, Knut: Film- und Fernsehanalyse (Sammlung Metzler; Bd. 277), 2., überarb. Aufl., Stuttgart, 1996.
- Higuinen**, Erwan: On connaît la chanson, in: Cahiers du cinéma, n° 543, Februar 2000, 58/59.
- Hippen**, Wilfried: Alice arbeitet hier nicht mehr. Neu im Kino: „Haben (oder nicht)“ von Laetitia Masson/Eine Liebesgeschichte – ungeschminkt und zum Staunen schön, TAZ-Bremen, Nr.5189, 27.03.1997, S. 35.

- Hoheisel**, Christan: Über die neue „Generation“ von Filmschaffenden und Schauspielern im französischen Film (Intro), unter: www.popsprit.de/snap/bild/cinema/html (17.04.01).
- Holter**, Uta (Hg.): Bezahlt, geliebt, verstoßen. Prostitution und andere Sonderformen institutionalisierter Sexualität in verschiedenen Kulturen (Reihe: Kölner Ethnologische Arbeitspapiere, Bd. 8), Bonn, 1994.
- Holzner**, Lutz: Stadtland USA: die Kulturlandschaft des American way of Life, 1. Aufl., Gotha, 1996.
- Horlacher**, Pia: Kein Flirt mit der Obszönität. „Romance“ von Catherine Breillat erregt höchstens die Gemüter, in: Neue Züricher Zeitung, 25. Juni 1999, unter: www.nzz.ch/online/01-nzz-aktuell/feuilleton/film/film1999.
- Jacobs**, Steffen: Fluchtbewegungen nach Grenoble. Die Logik des Konsums. In Laetitia Massons zweitem Film „Zu verkaufen“ fordert die Liebe ihren Lohn, in: Frankfurter Allgemeine, 01.07.1999, Nr. 149, S.46.
- Janssen**, Sabine: Futurama – Analyse einer amerikanischen Trickfilmserie – Analyse gesellschaftskritischer Aspekte in Futurama, unveröffentl. Examensarbeit, Oldenburg, 2001.
- Jenny**, Urs: Wettlauf mit der Kamera. Sie heißen Louise oder France oder Laetitia: Frauen-Power im neuen französischen Kino; in: Der Spiegel 26/1999, Heft vom 28.06.1999, S. 184.
- ders.:** Rosa ist auch eine Farbe. Lieber ein Seemann oder lieber ein Rockstar? Laetitia Massons „Love Me“ ist ein surreales Traumspiel um Frauenträume, in: Der Spiegel, 10/2001, 05.03.2001, S. 240.
- Johnen**, Wilhelm: Die Angst des Mannes vor der starken Frau. Einsichten in Männerseelen, Frankfurt a. M., 1994.
- Joyard**, Olivier: X, le retour, in: Cahiers du Cinéma, n° 548, juillet-août 2000, actualité, p. 16/17.
- Just**, Lothar R./Matt. Bernard (Hg.): Film-Jahrbuch 1997 (Reihe: Heyne Filmbibliothek), München, 1997.
- ders.:** Film-Jahrbuch 1998, München, 1998.
- ders.:** Film-Jahrbuch 2001, 2. Aufl., München, 2001.
- Kammerer**, Eva: Sehnsucht nach Helden ... Der israelische Regisseur Amos Kollek, in: epd Film 3/2001, S. 12 – 15.
- Kaplan**, E. Ann: Ist der Blick männlich ? in: Schlüpmann, Heide/Koch, Gertrud/Gramann, Karola (Hg.): Frauen und Film. Psychoanalyse und Film, Heft 36, Frankfurt a. M., 1984, S. 45 – 60.
- Karpp**, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.): „Bei mir bist Du schön“. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film (Arnoldshainer Filmgespräche; Bd. 11), Marburg, 1994.
- dies.** (Hg.): „Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 16), Marburg, 2000.
- Keil**, Harmut: Die Funktion des „American Dream“ in der amerikanischen Gesellschaft, Diss., Phil. Fak., Universität München, 1968/69.
- Keupp**, Heiner: Ambivalenzen postmoderner Identität, in: Beck/Beck-Gernsheim: Riskante Freiheiten.
- Kilb**, Andreas: Wer war Gabrielle Rose? Das Frauenleben ein Wunschtraum: Laetitia Massons Film „Love me“, in: FAZ, Nr. 53, 03.03.2001, Feuilleton, S.43.
- ders.:** Filmfestival Locarno: Nachrichten von jenseits des Horizonts, unter: www.faz.net (19.12.2004).
- Kirsch**, Susanne: Existenzielle Einsamkeit. Über den neuesten Film der Französin Laetitia Masson, unter: www.titel-magazin.de/film/love_me.html (03.05.2001).
- Klein**, Thomas: „Vertrau nie einer Frau!“, in: taz Nr. 5874, S. 15, vom 01.07.1999.
- Klippel**, Heike: Frauenfilm – Männerkino ? in: Frauen und Film. Thema: Fremdgehen. Heft 60, Frankfurt a. M., 1997, S. 209 – 215.
- Knabel**, Klaudia: Ein Mythos im Prozess. Von der Heiligen zur Superwoman: Jeanne d’Arc im Film, in: Türschmann, Jörg/ Paatz, Annette (Hrsg.): Medienbilder, Hamburg, 2001, S. 143 – 156.
- Knoben**, Martina: Der weibliche Blick. Das internationale Dokumentarfilmfestival München, in: epd Film 7/2000, S. 14/15.
- Koch**, Gertrud: Warum Frauen ins Männerkino gehen, in: Nabakowski, Gisliind/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst, 1. Bd., Frankfurt a. M., 1. Aufl., 1980, S. 15 – 29.
- dies.:** Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen. Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der kritischen Theorie, in: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film, Heft 36, Thema: Psychoanalyse und Film, Frankfurt a. M., 1984, S. 5 – 9.
- dies.:** Was ich erbeute, sind Bilder: zum Diskurs d. Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt a. M., 1989
- Koebner**, Thomas: Abkehr vom Realitätsprinzip. Der Wettbewerb der 50. Internationalen Filmfestspiele Berlin, in: Filmdienst, Nr. 6, März 2000, 53. Jhrg., S. 8 – 11.
- ders.:** Filmklassiker, Bd. 4, 1982 - 1999, 3. Aufl., Stuttgart, 2001.
- Köhler**, Margret: Geschichten von Märtyrern. Gespräch mit Lars von Trier, in: filmdienst, 20/00, S. 8/9.
- dies.:** Auf der Suche nach Nähe. Patrice Chéreau über seinen Film „Intimacy“, in: film-dienst 12/01, 54. Jhrg., S. 12.
- dies.:** Lustvoll erzählen. Gespräch mit dem französischen Regisseur François Ozon, in: film-dienst, 15/02, 55. Jhrg., S. 42/43.
- dies.:** Rache und Vergebung. Gespräch mit Lars von Trier über „Dogville“, in: film-dienst 22/03, 56. Jhrg., S. 18.
- Koll**, Horst Peter: 8 Frauen, in: film-dienst 14/02, 55. Jhrg., S. 24/25.
- Korte**, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch, Berlin, 2000.

- Korte**, Helmut/Faulstrich, Werner (Hg.): Filmanalyse interdisziplinär (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 15), Göttingen, 2. Aufl. 1990.
- Krahenbuhl**, Véronique: Laetitia Masson – A bras-le-corps, in: Edicom, n° 34, 23.08.1998, über: <http://www.lacave.ch/femina/femmes/masson.html>.
- Kuhlbrodt**, Detlef: Glücksentschlossen jubeln. Klein ist die Welt und will schließlich in Liebesgeschichten zusammenfinden: „Haben (oder nicht haben)“ von Laetitia Masson im Forum, TAZ - Berlin, Nr. 4859, S. 26 vom 26.02.1996.
- Kühn**, Heike: Die Wiederkehr der Farbe Rot. Aki Kaurismäkis Filme, in: Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen?, S. 159 – 167.
- Lacan**, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: Haas, Norbert (Hg.): Jaques Lacan. Schriften 1, Olten/Freiburg, 1973, S. 61 – 70.
- Lalanne**, Jean-Marc: „Love me“? On voudrait bien, 23.02.2000, unter: www.liberation.fr/cinema/200002//20000223loveme.html (25.02.2000).
- led** (Kürzel): Haben (oder nicht), Blickpunkt Film, 3/97.
- Lederle**, Josef: Love Me, in: film-dienst, 54. Jhrg., 05/2001, S. 28/29 sowie unter: www.bsnet/kino/film-dienst/fd (05.04.2001)
- Lehnartz**, Sascha: Revolutionäre Träumer, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Rubrik: Gesellschaft, 26. März 2006, Nr. 12, S. 61.
- Lessen**, Claudia: Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie, Berlin, 1997
- dies.:** Vorsicht statt Frechheit. Deutsche Filmemacherinnen, in: epd Film, 2/2002, 19 Jhrg., S. 20 – 25.
- Leweke**, Anke: Die entschwundene Utopie. Zu den Filmen von Mike Leigh, in: Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen?, S. 73 – 84:
- Lexikon des internationalen Films**, Filmjahr 1997, Hrsg. vom Kath. Institut Medieninformation u. d. Kath. Filmkommission f. Dt., Reinbek bei Hamburg, 1998, S. 139.
- Liehr**, Günter (Bartels, Till Hg.): Anders reisen. Paris, Reinbek bei Hamburg, Ausgabe Juni 1997.
- Löser**, Claus: Kontinent Godard. Versuch über eine Poesie der Verweigerung. Zum 70. Geburtstag von Jean-Luc Godard, in: film-dienst 24/2000, 53. Jhrg., S. 6 – 12.
- ders.:** Blau, ich weiß nicht, rot. Mutmaßungen über den Stellenwert der Farbe Blau in Filmen Jean-Luc Godard, in: film-dienst 10/02, Jhrg. 55, Themenheft zur Farbe Blau, S. 60 – 62.
- Luca**, Renate: Medien und weibliche Identitätsbildung: Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen, Frankfurt a. Main/New York, 1998.
- Luik**, Arno/**Hinz**, Volker: Eine neue Internationale? (Hintergrundartikel), in: Stern, Nr. 25/14.06.2006, S. 76.
- Mahrenholz**, Simone: „Haben (oder nicht)“. Starke Frau: Sandrine Kiberlain in Laetitia Massons Spielfilmdebüt, in: Der Kino-Navigator (Verlag: Der Tagesspiegel) unter: <http://pnn.potsdam.de/ticket/kino/archiv/19970302.html> (11.08.1999).
- dies.:** LOVE ME. Laetitia Masson spielt mit den Realitätsebenen, in: epd Film 3/2001, 18. Jhrg., S. 46/47.
- dies.:** Zeig mir deine Liebeswunden. In „Love me“ von Laetitia Masson begehrt Sandrine Kiberlain ihr Rockidol Johnny Hallyday, Die Welt, 05. April 2001, Berlin, unter: www.welt.de/daten/2001 (05.04.2001).
- Marchi**, Laurent: LOVE ME. Inclassable, unique et bouleversant, unter: http://cplanete.com/cinema/love_me (25.02.2000).
- Martig**, Charles: Tiefsinniger Provokateur. Lars von Trier und sein Musical „Dancer in the Dark“, in: film-dienst, 20/00, S. 6 – 8.
- ders./Karrer**, Leo (Hg.): Traumwelten. Der filmische Blick nach innen (Film und Theologie Bd. 4), Marburg, 2003.
- Melon**, Cédric: LA REPENTIE, unter: www.dvdrama.net/news. (13.06.2002)
- Merlet**, M.: La Repentie. La déchirure des rêves, unter: www.fluctuat.net/cinema/chroniques02/repentie.htm (01.06.2002).
- Meyer**, Petra Maria: Matrix: Körper- und Medieninszenierung im postmodernen Film, in: Felix, Jürgen (Hg.): Die Postmoderne im Kino (Kino-Debatten, Bd. 1), Marburg, 2002, S. 297 – 320.
- Middel**, Reinhard: „Die Arbeit, die Liebe, das Geld...“ ZU HABEN (ODER NICHT) von Laetitia Masson, in: Karpf/Kiesel/Visarius, S. 137 – 147.
- Midding**, Gerhard: Vom Träumen in der Tristesse. „Haben (oder nicht)“ – Eine Provinz-Liebe, in: Kölner Stadt-Anzeiger – Nr. 15, 18/19. Januar 1997, S. 38.
- ders.:** Die Begleiterinnen. Caroline Champetier, Agnès Godard, Hélène Louvart, und andere Kamerafrauen des französischen Kinos, in: epd Film, 17. Jhrg. 2001, S. 24 - 29.
- ders.:** Tauschhandel um das Glück. Das Leben erfüllt sich im Geflecht der Echos: «Love Me», der neue Film von Laetitia Masson, Berliner Zeitung, Feuilleton, 01.03.2001, unter: www.BerlinOnline.de/wissen/Berliner_zeitung/archiv/2001 (05.04.2001).
- Monaco**, James: Film verstehen, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg, 1995.
- Mies**, Uwe: Love Me, city-guide Köln, 05. April 2001, unter: www.city-guide.de/kino/filme/Loveme.html (05.04.2101)

- Müller, Matthias:** Einer liebt mich? Laetitia Massons Traum von der Wirklichkeit der Liebe in LOVE ME, in: Martig/ Karrer (Hg.): Traumwelten, S. 202 – 220.
- Müller, Robby:** Der naive Blick. Zur Kameraarbeit in *Breaking the Waves*, in: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg, 3. Aufl., 2002, S. 149 – 160.
- Müller, Tilman:** Früchte des Zorns, in: Stern, Nr. 46/10.11.2005, S. 26 – 36.
- Mulvey, Laura:** Visual Pleasure and narrative Cinema, in: Screen Nr. 16/1975 (dt.: Visuelle Lust und narratives Kino), in: Nabakowski/Sander/Gorsen (Hg.): Die Frau in der Bildenden Kunst, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1. Aufl. 1980, S. 30 – 46.
- Mundt, Wolfgang:** Eine Passage durch neuere französische Filme, in: Filmwärts e. V. Hannover, August 3/1992, Nr. 23, S. 76-78.
- Murat, Pierre:** Love me. Sec et alambiqué, in: Télérama du 23/02/2000, unter: www.telerama.fr/culturama/cinema (06.04.2001).
- ders.:** La nouvelle Eve. Französische Schauspielerinnen. Die neue Generation, unter: www.france.diplomatie/label-france (07.05.2001)
- Naddaf, Roswitha:** Der Leopard und die Giraffe. Zwei junge Schauspielerinnen aus Frankreich: Valéria Bruni-Tedeschi und Sandrine Kiberlain, in: film-dienst 6/96, 49. Jhr., S. 34/35.
- dies.:** Ungeschminkt. Neue Namen und Gesichter aus Frankreich, in: Film- Dienst, Juni 1999, Nr. 13, 52. Jhr., S.14/15.
- Nees, Caroline:** Das Wagnis der Liebe. „Haben (oder nicht)“ – sensibles Kinodebüt der jungen Laetitia Masson, in: Sächsische Zeitung, 16.01.1997, S. 18 sowie unter: <http://rhein-zeitung.de/freizeit/kino/galerie/habenodernicht/kritikap.html> (09.08.1999).
- Nessel, Sabine:** Attacke statt Erotik. Anmerkungen zur Geschlechterdifferenz im Kino der Visual Effects, in: Klippel, Heike/Schlüpmann, Heide/Gramann, Karola/Kern, Doris: Frauen und Film, Heft 62, Juni 2000, S. 194 – 197.
- dies.:** Kino und postmoderne Identität. Neuere Identitätskonzepte am Beispiel der Filme EN AVOIR (OU PAS), A VENDRE und LOVE ME von Laetitia Masson, in: Ruffert, Christine/Schenk, Irmbert/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): Wo/Man. Kino und Identität (Bremer Symposium zum Film), Berlin, 2003, S. 141 – 148.
- Ninforge, Oliver:** A VENDRE, unter: www.cinopsis.com/critics/avendre/gauche.html (13.10.1999).
- Nolde, Dirk:** Menschen im Hotel. „Haben (oder nicht)“: Es gibt sie, die Liebeskomödie ohne Klischees, in: Lübecker Nachrichten/Lübecker General-Anzeiger, 16.01.1997.
- o.A.:** Anfänger in Sachen Liebe, in: Artechock – Kinomagazin, Januar/Februar '97, unter: www.artehock.de/film (10.04.2001).
- o.A.:** Liebe jenseits der Klischees. Französisches Regie-Debüt mit herz., Humor und einer wunderbaren Darstellerin, in: Berliner Kurier, 16.01.1997, unter: www.BerlinOnline.de/archiv (13.08.1999).
- o.A.:** „Un-Leiden“, Berliner Zeitung, Artikel vom 16.02.2000 zur Berlinale, www.BerlinOnline.de (05.04.2001).
- o.A.:** Jury der Ev. Filmarbeit zum Film des Monats Februar 1997, EN AVOIR (OU PAS); unter: www.gep.de/filmav/fdm0297.html (08.09.1999).
- o.A.:** Laetitia Masson. Nouvelle Vague und Kino im großen Stil; Portrait mit Interviewauszügen in: epd Film 6/2000, S. 26 – 29.
- o.A.:** Interview mit der Regisseurin Laetitia Masson und Sandrine Kiberlain, erschienen in *Ecran Noir* 1998, unter: www.cannes-fest.com/1998/film/avendre (11.08.1999)
- o.A.:** Interview mit der Regisseurin Masson unter: www.filternetz.de/ausgaben/iview-no09.htm (20.11.2004)
- o.A.:** A vendre, über: <http://herisson.multimania.com/messo> (21.04.2001)
- o.A.:** Redaktionelle Einleitung zu Artikeln zur Regisseurin Masson unter der Rubrik „L'Actualité“, Positif, September 1998, Nr. 451, S. 24.
- o.A.:** Laetitia Masson, Intro zum Artikel und Interview zur Regisseurin, in: Positif, janvier 1996, n° 419, L'Actualité, S. 21.
- o.A.:** Laetitia Masson, unter: www.prisma-online.de/TV/person.html (10.04.2001).
- o.A.:** Interview mit Laetitia Masson in *Studio Magazine*, März 2000, über: www.films.qc.ca/critiques (06.04.2001).
- o.A.:** Reden und lieben in Frankreich. Dem Großmeister Rohmer auf der Spur: Laetitia Massons Debüt „Haben (oder nicht)“ ist ein erfrischender französischer Beziehungsfilm, in: Südstadt Telegraph, Köln, 17.01.1997.
- o.A.:** Laetitia Masson. Liebe. Arbeit. Geld, Artikel in *Zoom*, 1999, unter: <http://www.zoom.ch/titel/masson.html> (11.08.1999)
- Oechsle, Mechthild/Geissler, Birgit (Hg.):** Die ungleiche Gleichheit. Junge Frauen und der Wandel im Geschlechterverhältnis (Geschlecht und Gesellschaft Bd. 14), Opladen, 1998.
- Oplustil, Karlheinz:** Sie ziehen die Zuschauerblicke fast magisch an – Élodie, Sandrine, Virginie und andere weibliche Stars des neuen französischen Kinos, in: epd Film 6/2000, 17. Jhr., S. 22 – 25.
- Orbach, Susie/ Eichenbaum, Luise:** Ganz Frau und wirklich frei, Düsseldorf/Wien, 2. Aufl., 1984.
- Oulza, Pierre-Olivier:** Illusions perdues, in: Cahiers du cinéma, Nr. 498, S. 79.

- Paech**, Joachim (Hg.): Film- und Fernsehanalyse 1, 1. Aufl., Frankfurt a. Main, 1975.
- Paech**, Joachim: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle vague: SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (LES QUATRE CENTS COUPS, 1959), in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 3: 1945 – 1960. Auf der Suche nach Werten, Frankfurt a. M., 1990, S. 362 – 385.
- ders./Hickethier**, Knut (Hg.): Methoden der Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 1979.
- Parplies**, Heike: Unbefangenheit und artistisches Kalkül. Zum visuellen Konzept von *Breaking the Waves*, in: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg, 3. Aufl., 2002, S. 161 – 174.
- Pauleit**, Winfried: Filme und Bilder kommentieren (feministische) Filmtheorie. Laura Mulvey nachträglich, in: Klippel, Heike/Schlüpman, Heide/Gramann, Karola/Kern, Doris: Frauen und Film, Heft 62, Juni 2000, S. 189 – 193.
- Peary**, Gerald: Laetitia Masson's „Love Me“, unter: www.fipresci.org/festivals (20.03.2001).
- Péron**, Didier: Le prix d'une femme. Sexe et argent sont au coeur de „A vendre“ de Laetitia Masson, 26.08.1998, über: <http://www.liberation.fr/cinema/aout98/li-vend980826.html>.
- Pfeifer**, Irmhild: Die filmästhetischen Ideen Aki Kaurismäkis in seiner „Arbeitertrilogie“, unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1993.
- Pohle**, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt a. M. 1998.
- Poppen**, Heike: Der britische Film der Neunziger – eine Analyse von Danny Boyles TRAINSPOTTING, unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1999.
- Prinzler**, Hans Helmut: Daten, in: François Truffaut, Reihe Film 1, München/Wien, 1977, S. 86 – 88.
- Protze**, Judith: Motivation und Entwicklung reisender Frauen im Spielfilm, unveröffentl. Examensarbeit, Universität Oldenburg, 1994.
- Quinet**, Jean-Dominique: LOVE ME, unter: www.cinopsis.com/critics (25.02.2000).
- Rahayel**, Oliver: Kollektiver Eskapismus? Warum sich der deutsche Filme mit der Wirklichkeit so schwer tut, in: film-dienst, 03/01, Jhrg. 54, S. 6 – 9.
- Rainoir**, François: LA REPENTIE, unter: www.dvdrama.net/news (13.06.2002)
- Rall**, Veronika: Die Ellipsen des Lebens. Französische Filme von Frauen: „Niemand liebt mich“ und „Haben (oder nicht)“, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 12, 15.01.1997, S. 11.
- dies.:** „Körperbewirtschaftung“, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 150, 2.7.99, S.11.
- dies.:** „Love me“. Ich ist eine andere. Masson trifft Godard trifft Masson.: Dritter Film einer Sandrine-Kiberlain-Trilogie, Tagesspiegel, 01.03.2001, unter: www.tagesspiegel.de/archiv/2001 (05.04.2001)
- Ranze**, Michael: Ich mache Filme über Menschen, über die sonst niemand Filme macht. Gespräch mit Mike Leigh, in: epd Film, 1/2003, 20. Jhrg., S. 35.
- Rausch**, Rose-Yvonne: Identität – ein Gestaltungsexperiment, Oldenburg, 1999.
- Raymond**, Muriel: Lætitia Masson. Entrevue, Ecran Noir, 17.02.2000, über: <http://www.ecran-noir.com/entrevues/intlmasson.htm> (06.04.01).
- Reichow**, Joachim (Hg.): Film in Frankreich, 1983, Berlin-Ost.
- Riemann**, Fritz: Die schizoiden Persönlichkeiten, in: ders.: Grundformen der Angst: e. tiefenpsycholog. Studie, München/Basel, 1985.
- Rother**, Hans-Jörg: das Glück der Giraffe. Alice unter den Arbeitslosen: „Haben (oder nicht)“ im Kino, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.01.1997.
- Rouyer**, Philippe: À vendre. La gazelle et le détective, in: Positif, Sept. 1998, Nr. 451, S. 25.
- Rouyer**, Philippe/Vassé, Claire: Laetitia Masson. Fantasmer Memphis au Havre, Entretien, in: Positif, März 2000, n° 469, S. 23 – 27.
- Rushdie**, Salman: *The Wizard of Oz*, London, 1992, zitiert nach Bronfen, in: „There's no place like home“ (Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood).
- Schäfer**, Horst/**Schobert**, Walter (Hg.): Fischer Film Almanach 1998. Filme, Festivals, Tendenzen, Frankfurt a. M., 1998, S. 132.
- Schallmüller**, Gabriele: Frauen und Kino, Frauen im Kino, Frauenkino. Feministische Filmtheorie und Filmkritik, in: Hofmann, Wilhelm (Hg.): Filmwelten. Beiträge zum Verhältnis von Film und Gesellschaft, Weiden, 1993, S. 31 – 49.
- Schelkle**, Waltraud,/ Nitsch, Manfred (Hg.): „Rätsel Geld“: Annäherungen aus ökonomischer, soziologischer und historischer Sicht, Marburg, 1995.
- Schultz**, Irmgard: Der erregende Mythos vom Geld: die neue Verbindung von Zeit, Geld und Geschlecht im Ökologiezeitalter, Frankfurt a. M./New York, 1994.
- Seeßlen**, Georg: Ästhetik des erotischen Films. Grundlagen des populären Films, 3. überarb. u. aktualisierte Neuaufl., Marburg, 1996.
- ders.:** „Die Rückkehr des Sozialen im Film“. Disparate Anmerkungen zu einem europäischen Kino-Impuls, in: Karpf/Kiesel/Visarius: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen, S. 9 – 24.
- Seidel**, Hans-Dieter: Was ist denn das für ein Standpunkt. Das französische Vexierspiel „Love Me“ von Laetitia masson im Wettbewerb, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 18. Februar 2000, S. 49.
- Senett**, Richard: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin, 1998.

- Sentürk**, Ritvan: Postmoderne Tendenzen im Film, Diss. Universität Erlangen/Nürnberg, 1998.
- Slawney**, James: Die Illusion der Metamorphose, in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten: No Body is Perfect. Körperbilder im Kino (Reihe: Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 19), Marburg, 2002, S. 154 – 169.
- Sokolowsky**, Kay: Hoffen (oder nicht) ... heißt „Haben (oder nicht)“: Laetitia Massons Porträt des Massenelends, in: junge Welt, Feuilleton, 16. Januar 1997, Nr. 13, S. 12.
- Soyka**, Amelie: Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 37), Wien/Frankfurt a. M., 2002.
- Staiger**, Michael: Authentizität und Interaktivität. Das „D-Dag“ -Projekt der „Dogma 95“ –Filmemacher, in: Filmdienst 02/2000, 53. Jhrg., S. 12/13.
- ders.:** Brücke zwischen den Welten. Traumwelten im Film.: Das Kino als „Dream Screen“, in: film-dienst 15/01, 54. Jhrg., S. 13/14.
- Stöhr**, Mark: Zu Verkaufen, unter: www.schnitt.com/site/rubriken/filme (07.10.1999).
- Stork**, Jochen: Die seelische Entwicklung des Kleinkindes aus psychoanalytischer Sicht, in: Eicke, Dieter (Hg.): Freud und die Folgen 1 (Reihe: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 2), Zürich, 1976, S. 877 – 880.
- Straumann**, Patrick: Schimpfwort oder Identitätsangebot ? – „Films de femmes“ aus Frankreich, Neue Zürcher Zeitung, 08.01.1999, Nr. 5, S. 41.
- Studlar**, Gaylyn: Schaulust und masochistische Ästhetik, in: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film, Heft 39, Thema: Masochismus, Frankfurt a. M., 1985, S. 15 – 39.
- Tatschmurat**, Carmen: Arbeit und Identität: Zum Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen und weiblicher Identitätsfindung, Frankfurt a. M., 1980.
- Terhechte**, Christoph: Die falschen Franzosen, in: TIP-Film Jahrbuch. Daten, Berichte, Kritiken, Nr. 12, August 1995 - Juli 1996 Berlin/Frankfurt a. M., S. 235.
- ders.:** Beim nächsten Film wird alles anders. Zwischen Zynismus und Anpassung: Frankreichs neue Nouvelle Vague steckt in der Krise, Berliner Zeitung vom 06.06.1998, unter: www.BerlinOnline.de (13.08.1999).
- Tesson**, Charles: Cinéma français: le vent nécessaire, in: Cahiers du Cinéma, n° 556, avril 2001, dossier, p. 28/29.
- Théate**, Barbara: Interview mit Johnny Hallyday, erschienen in: Le Journal du Dimanche, 20 février 2000, unter: <http://perso.libertysurf.fr/johnnycine/loveme.html> (06.04.2001).
- Theweleit**, Klaus: One plus One oder Wie man im Kino die Schönheit erträgt, in: Die Zeit, Nr. 39, 22.09.1995, Feuilleton.
- Thiele**, Jens: „Kiss kiss bang bang“. William Shakespeares Romeo und Julia, in: Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die Systematische Filmanalyse, Berlin, 1999, S. 195 – 237.
- Thüna**, Ulrich von: Zwischen sozialem Realismus und Amusement: das junge französische Kino, in: epd Film 4/2000, 17. Jhrg., S. 20 – 25.
- Timmermann**, Evelyn: Das eigene Leben leben. Autobiographische Handlungskompetenz und Geschlecht, Opladen, 1998.
- Tischleder**, Bärbel: Body Trouble, Frankfurt a. M./Basel, 2001.
- tkl** (Kürzel): Spröde Liebe: „Haben (oder nicht)“. Eine altkluge Jugend, in: Stuttgarter Zeitung, Nr. 12, 16.01.1997.
- Toulza**, Pierre-Olivier: Illusions perdues, in: Cahiers du cinéma, n° 498, janvier 1996, S. 79.
- Truffaut**, François: Une certaine Tendance du cinéma française/Eine gewisse Tendenz des französischen Films, erschienen in *Cahiers du Cinéma*, Januar 1954.
- ders.:** Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken, München/Wien, Mai 1979.
- ders.:** Die Lust am Sehen (hrsg. v. Robert Fischer), Frankfurt a. M., 1999, Originalausgabe: Le plaisir des yeux, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.
- Vassé**, Claire: En avoir (ou pas). La girafe et son prince, in: Positif, janvier 1996, n° 419, S. 22/23.
- Ventura- Film**: Presseheft zum Filmstart von „Haben (oder nicht)“ in Deutschland, Berlin, o. J.
- Verdiani**, Gilles: À vendre, unter: www.premiere.fr/affiche/fichecritique/avendre.html (13.10.1999)
- Vollmer**, Ulrike: Love me: Weibliche Identität zwischen Traum und Wirklichkeit, in: Martig, Charles/Karrer, Leo (Hg.): Traumwelten. Der filmische Blick nach innen (Film und Theologie Bd. 4), Marburg, 2003, S. 181 – 199.
- Vonderau**, Patrick: Aufbruch in die Sackgasse. Dogma im Kontext der Autorenpolitik, unter: www.nachdemfilm.de/no2
- Wagner**, Jan: Wim Wenders' BIS ANS ENDE DER WELT – Ein Autorenfilm in der Postmoderne?, unveröffentl. Magisterarbeit, Universität Oldenburg, 2000.
- Warning**, Georg: „Wir gegen die“. Ein ai-Bericht belegt die De-facto-Straflosigkeit für Gewaltmissbrauch durch französische Polizisten, in: *ai* (amnesty international) journal, 07-08/05, S. 30/31.
- Weber**, Thomas: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik. Das französische Kino der 80er und 90er Jahre, in: Türschmann, Jörg/ Paatz, Annette (Hg.): Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000 (Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 2), Hamburg, 2001.

- Weingarten**, Susanne: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood – Kino der achtziger Jahre (Aufsätze zu Film u. Fernsehen, Bd. 15), Coppengrave, 1995.
- Welsch**, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim, 1988.
- ders.:** Unsere postmoderne Moderne, Weinheim, 1987.
- ders.:** Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert (Kleine Reihe, Heft 45), Köln, 1988.
- ders.:** „Postmoderne“. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs, in: Kemper, Peter (Hg.): „Postmoderne“ oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, Frankfurt a. M., 1988, S. 9 – 36.
- ders.:** Ästhetisches Denken, Stuttgart, 1990.
- ders.:** Über Wahrnehmung – sich inmitten der Pluralität richtig bewegen, in: Kunst + Unterricht, Heft 156/Okttober 1991, S. 2/3.
- ders.** (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München, 1993.
- Wend**, Cornelia: Liebe ist politisch. Mit „Haben (oder nicht)“ ist Laetitia Masson einer der schönsten Liebesfilme des Jahres gelungen, in: Szene Hamburg 1/97, S. 48/49.
- Westphal**, Anke: Jäger und Gejagte. Über den Wert des Menschen und der Liebe: „Zu verkaufen“ von Laetitia Masson, Berliner Zeitung, 01.07.1999, unter: www.BerlinOnline.de/archiv (13.08.1999).
- Wetzel**, Johannes: Wer Geld hat, verliebt sich anders. Wie das Gespenst der Sozialen Frage zurückkehrt nach Europa. Ein Tagungsbericht, in: Berliner Zeitung, Feuilleton, 13.06.1998, unter: www.BerlinOnline.de (13.08.1999).
- Weyandt**, Hans-Jost: „Niemand kommt von nirgendwo“. Materiell gegen ideell: Interview mit Laetitia Masson, Regisseurin von „En avoir (ou pas)“, in: Tagesspiegel, 16.01.1997.
- Winter**, Rainer: Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft, München, 1992.
- Worthmann**, Merten: Schöne Bilder, schlechte Trips. Französisch Verstörtes und amerikanisch Abgedrehtes auf den Filmfestspielen von Cannes, in: Berliner Zeitung, Feuilleton, 18.05.1998, unter: www.BerlinOnline.de/archiv (13.08.1999).
- Wydra**, Thilo: Haben (oder nicht), in: Filmecho/Filmwoche 2/1997.
- ders.:** Film-Klassik contra Video-Gewackel. Interview mit Regisseur François Ozon zu „Unter dem Sand“, in: filmecho/Filmwoche, 45/2001, S.48.
- ders.:** Wie einst bei der *Nouvelle Vague*. Der französische Dogma-Regisseur, Autor, Schauspieler und Produzent Jean-Marc Barr zu seinem Film „Too much Flesh“, in: filmecho/filmwoche, 16/2001, 55. Jhrg., S. 45.
- Zeul**, Mechthild: Carmen & Co. Weiblichkeit und Sexualität im Film, Stuttgart, 1997.
- Zimmermann**, Yvonne: Zartes Zerfließen. Kopfarbeit für den Bauch: Laetitia Massons „Love ME“, in: 3-Dreiland-Zeitung, Wochenzeitung f. d. Nordwestschweiz, Südbaden u. Haute-Alsace, Beilage der Basler Zeitung, 8. Juni 2000.

6.2. Filmographie:

- Abergel, Odile:** UN GRAIN DE BEAUTÉ (F/2004)
Akerman, Chantal: LA CAPTIVE/DIE GEFANGENE (F/B, 2000)
Altman, Robert: THE LONG GOODBYE/DER TOD KENNT KEINE WIEDERKEHR (USA/1972)
Anderson, Lindsay: THIS SPOTING LIFE (GB/1963)
Annaud, Jean-Jaques: LA GUERRE DU FEU/AM ANFANG WAR DAS FEUER (F/CAN, 1981)
ders.: LE NOM DE LA ROSE/DER NAME DER ROSE (BRD/I/F, 1986)
ders.: L'OURS/DER BÄR (F/1987)
ders.: SEVEN YEARS IN TIBET/SIEBEN JAHRE IN TIBET (USA/1996)
ders.: L'AMANT/DER LIEBHABER (F/GB, 1991)
Barr, Jean-Marc: LOVERS (*Dogma 4*, F/1999)
ders.: TOO MUCH FLESH (USA/2001)
ders.: BEING LIGHT (IND/2001)
Beauvois, Xavier: N'OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR/VERGISS NICHT, DASS DU STERBEN MUSST (F/1996)
Becker, Wolfgang: DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE (D/1996)
Bergman, Ingmar: TYSTNADEN/DAS SCHWEIGEN (S/1962)
Berlinger, Jo: BOOKS OF SHADOWS: BLAIR WITCH 2 (USA/2000)
Bernard, Chris: LETTER TO BREZNEV/BRIEF AN BRESHNEW (GB/1985)
Berthelius, Marie/Villetard, Xavier: LARS VON TRIER – "REFLETS DANS UN COEUR D'OR" (ein Portrait, F/DK, 2000, 25 min.)
Bigelow, Kathryn: STRANGE DAYS (USA/1995)
Boyle, Danny: SHALLOW GRAVE/KLEINE MORDE UNTER FREUNDEN (GB/1994)
ders.: TRAINSPOTTING (GB/1995),
Breillat, Catherine: ROMANCE (F/1998)
dies.: À MA SOEUR/MEINE SCHWESTER (F/I, 2000)
Broca, Philippe de: LE FARCEUR/WO BLEIBT DA DIE MORAL, MEIN HERR? (F/1960)
Bruni-Tedeschi, Valeria: IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ... /EHER GEHT EIN KAMEL DURCHS NADELÖHR (F/I, 2003)
Buñuel, Luis: BELLE DE JOUR/SCHÖNE DES TAGES (F/I, 1967)
Cassavetes, John: SHADOWS (USA/1959)
ders.: A CHILD IS WAITING (USA/1962)
ders.: FACES (USA/1968)
Cattaneo, Peter: THE FULL MONTY/GANZ ODER GAR NICHT (USA/GB, 1997)
Chabrol, Claude: LES COUSINS/SCHREI, WENN DU KANNST (F/1959)
Chéreau, Patrice: INTIMITY (F/GB/D/SPA, 2001)
Clark, Larry: KIDS (USA/1995)
Collard, Cyril: LES NUITS FAUVES/WILDE NÄCHTE (F/1992)
Cronenberg, David: EXISTENZ (CDN/GB, 1998)
Daldry, Stephen: BILLY ELLIOT – I WILL DANCE (GB/F, 2000)
Dardenne, Luc u. Jean-Pierre: LA PROMESSE/DAS VERSPRECHEN (B/F, 1996)
dies.: ROSETTA (F/BEL, 1998)
dies.: LE FILS/DER SOHN (F/BEL, 2002)
dies.: L'ENFANT/DAS KIND (F/BEL, 2005)
Denis, Claire: KEEP IT FOR YOURSELF (USA/1990, Schwarzweiß)
dies.: J'AI PAS SOMMEIL/ICH KANN NICHT SCHLAFEN (F/1994)
dies.: BEAU TRAVAIL/DER FREMDENLEGIONÄR (F/1999)
Despentes, Virginie/Trinh Thi, Coralie: BAISEZ-MOI/FICK MICH! (F/2000)
Doillon, Jaques: PETITS FRÈRES (F/1998)
Doniol-Valeroze, Jaques: L'EAU À LA BOUCHE/DIE KATZE LÄSST DAS MAUSEN NICHT (F/1960)
Dresen, Andreas: NACHTGESTALTEN (D/1998)
ders.: HALBE TREPPE (D/2002)
Dreyer, Carl-Theodor: LA PASSION DE JEANNE D'ARC/DIE PASSION DER JUNGFRAU VON ORLÉANS (F, 1927/28)
Dubroux, Danielle: LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR/DAS TAGEBUCH DES VERFÜHRERS (F/1995)
Duras, Marguerite: LA MUSICA (Schwarzweiß, F/1966)
dies.: INDIA SONG (Farbe, F/1974)
dies.: SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DÉSSERT (Farbe, F/1976)
dies.: LE CAMION (Farbe, F/1977)
Eichinger, Bernd: DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (D/1995)

- Fellous**, Colette/Boutang, Pierre-André/Verhaeghe, Jean-Daniel (Reg.): DURAS – GODARD. EIN GESPRÄCH (F/1987, 60 min.)
- Ferran**, Pascale: PETITS ARRANGÈMENTS AVEC LES MORTS (F/1993)
- Ferreira-Barbosa**, Laurence: LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL (F/1993)
- Fincher**, David: FIGHT CLUB (USA/1999)
- Fleming**, Victor : WIZARD OF OZ/DER ZAUBERER VON OZ (USA/1938/39).
- Forst**, Achim: IM LABORATORIUM DES DOKTOR LARS VON TRIER (Dokumentation, Reihe: Zurück zur Magie des Kinos, 1998, 65 min.)
- Forsyth**, Bill: LOCAL HERO (GB/1982)
- Frears**, Stephen: MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE/MEIN WUNDERBARER WASCHSALON (GB/1985)
ders.: SAMMY AND ROSIE GET LAID/SAMMY UND ROSIE TUN ES (GB/1987)
ders.: PRICK UP YOUR EARS/DAS STÜRMISCHE LEBEN DES JOE ORTON (GB/1987)
ders.: HERO/EIN GANZ NORMALER HELD (USA/1992)
ders./Doyle, Roddy: THE SNAPPER (GB/1993)
ders.: FISH & CHIPS (GB/1996)
- Godard**, Jean-Luc: LE PETIT SOLDAT/DER KLEINE SOLDAT (F/1958)
ders.: À BOUT DE SOUFFLE/AUßER ATEM (F/1959, Drehbuch: Truffaut)
ders.: ALPHAVILLE/LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60 (F/1965)
ders.: LE MEPRIS/DIE VERACHTUNG (F/I, 1963)
SAUVE QUI PEUX (LA VIE)/RETTE WER KANN (DAS LEBEN) (F/BRD/CH/Ö, 1980)
ders.: NOUVELLE VAGUE (F/CH, 1990)
ders.: ÉLOGE DE L'AMOUR/IN PRAISE OF LOVE (F/2001)
- Gorris**, Marleen: DE STILTE ROND CHRISTINE M./DIE STILLE UM CHRISTINE M. (NL/1981)
- Gronenborn**, Esther: ALASKA.DE. (D/2000)
- Haneke**, Michael: Die KLAVIERSPIELERIN (A/F,2001)
- Harron**, Marry: AMERICAN PSYCHO (USA/2000)
- Hawks**, Howard: GENTLEMEN PREFER BLONDES/BLONDINEN BEVORZUGT (USA/1953)
- Herman**, Mark: BRASSED OFF/MIT PAUKEN UND TROMPETEN (GB/USA, 1996)
- Iliadis**, Dennis: HARDCORE (GR/2004)
- Jacobovici**, Simcha: HOLLYWOODISM - AND THE AMERICAN DREAM/HOLLYWOODISM – DIE ERFINDUNG DES AMERIKANISCHEN TRAUMS (Dokumentation, CDN/GB/D, 1997, 90 min.)
- Jarmusch**, Jim: NIGHT ON EARTH (USA/1991)
ders.: DEAD MAN (USA/1995)
- Kahn**, Cedric: BAR DES RAILS/RONDEZ-VOUS AN DEN GLEISEN (F/1991)
ders.: L'ENNUI/MEINE HELDIN - LIEBE, SEX UND LEIDENSCHAFT (F/P, 1998)
- Kassovitz**, Mathieu: LA HAINE/HASS (Schwarzweiß, F/1995)
- Kast**, Pierre: LE BEL ÂGE/MAN KANN'S JA MAL VERSUCHEN (F/1960)
- Kaurismäki**, Aki: RIKOS JA RANGAISTUS/CRIME AND PUNISHMENT/SCHULD UND SÜHNE (SF/1983)
ders.: VARJOJA PARATIISISSA/SCHATTEN IM PARADIES (SF/1986)
ders.: ARIEL/ARIEL – ABGEBRANNT IN HELSINKI (SF/1988)
ders.: TULITKKUTEHTAAN TYTTÖ/DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK (SF/1989)
ders.: I HIRED A CONTRACT KILLER/VERTRAG MIT MEINEM KILLER (Schwarzweiß, SF/S/GB/1990)
ders.: LA VIE DE BOHÈME/BOHEEMIELÄMÄÄ/DAS LEBEN DER BOHÈME (Schwarzweiß, F/FIN, 1992)
ders.: TATJANA (Schwarzweiß, SF/1994)
ders.: KAUS PILVET KARKAVAT/WOLKEN ZIEHEN VORÜBER (SF/D/F, 1996)
ders.: MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ/THE MAN WITHOUT A PAST/DER MANN OHNE VERGANGENHEIT (SF/D/F, 2002)
- Klapisch**, Cédric: CHACUN CHERCHE SON CHAT/UND JEDER SUCHT SEIN KÄTZCHEN (F/1996)
- Kollek**, Amos: SUE/SUE - EINE FRAU IN NEW YORK (USA/1997)
ders.: FIONA (USA/1998)
ders.: ANGELA (Kurzfilm, Reihe: Erotic Tales, sieben renommierte Filmemacher u. ihre persönliche Vorstellung v. Verführung, D/2000)
ders.: BRIDGET (USA/2001)
- Kragh-Jacobsens**, Søren: MIFUNES SIDSTE SANG/MIFUNE (*Dogma 3*, DK/1998)
- Leigh**, Mike: BLEAK MOMENTS/FREUDLOSE AUGENBLICKE (GB/1972)
ders.: MEANTIME (GB/1983)
ders.: HIGH HOPES/HOHE ERWARTUNGEN (GB/1988)
ders.: NAKED/NACKT (GB/1993)
ders.: SECRETS AND LIES/LÜGEN UND GEHEIMNISSE (GB/1996)
ders.: CAREER GIRLS/KARRIERE GIRLS (GB/1997)
- Levring**, Kristian: THE KING IS ALIVE (*Dogma 5*, DK/2000)
- Loach**, Kennett: KES (GB/1969)

- ders.:** KATHY COMES HOME (GB/1966)
ders.: WHICH SIDE ARE YOU ON? (GB/1984)
ders.: HIDDEN AGENDA (GB/1990)
ders.: RAINING STONES (GB/1993)
ders.: LADYBIRD, LADYBIRD (GB/1994)
ders.: LAND AND FREEDOM (GB/1995)
ders.: MY NAME IS JOE (GB/1998)
ders.: BREAD AND ROSES (GB/F/SPA/D/CH, 2000)
ders.: SWEET SIXTEEN (GB/D/SPA, 2002)
Lohner, Henning/Christoph, Jörg: NEW YORK, NEW YORK (ein Themenabend: dreizehn Regisseure gestalten sechzehn „Postkarten“ zum „Alltag der Extreme“ in der Metropole),
Luhrmann, Baz: ROMEO AND JULIA (USA/1996)
Lvovsky, Noémie: OUBLIE-MOI (F/1994)
dies.: LA VIE NE ME FAIT PAS PEUR (F/1999)
Lynch, David: MULHOLLAND DRIVE (USA/F, 2001)
Madonna: MATERIAL GIRL (Videoclip, Album: LIKE A VIRGIN, Sire/Warner Bros. Record, 1984/85)
Malles, Luis: ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD/FAHRSTUHL ZUM SCHAFOTT (F/1957)
ders.: LES AMANTS/DIE LIEBENDEN (F/1958)
Marker, Chris: LA JÉTÉE/DIE MOLE (Kurzfilm, F/1963)
Markovitz, Robert: „...BUT WHAT IF THE DREAM COMES TRUE“ (Dokumentation, N.Y./1971, 52 min.)
Masson, Lætitia: UN SOUVENIR DE SOLEIL (F/1990, Kurzfilm)
dies.: CHANT DE GUERRE PARISIEN (F/1993, Kurzfilm)
dies.: NULLE PART (F/1993)
dies.: VERTIGES DE L'AMOUR (F/1994, Kurzfilm zur Kampagne 3000 SCÉNARIOS CONTRE UN VIRUS)
dies.: JE SUIS VENUE TE DIRE (F/1997, Videoexperimentalfilm)
dies.: EN AVOIR (OU PAS)/HABEN (ODER NICHT) (F/1995)
dies.: A VENDRE (F/1998)/ZU VERKAUFEN
dies.: LOVE ME (F/2000)
dies.: LA REPENTIE (F/2002)
dies.: POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL (F/2004)
Mendes, Sam: AMERICAN BEAUTY (USA/1999)
Myrick, Daniel/Sanchez, Eduardo: BLAIR-WITCH-PROJEKT (USA/1999)
Niogret, Hubert (Prod.): „GANZ ODER GAR NICHT“ UND MEHR – DAS NEUE BRITISCHE KINO/LE CINEMA BRITANNIQUE AUJOURD'HUI (Dokumentation, La-Sept-Arte-France, 1998)
Oelsen, Annette K.: SMÅ ULYKKER/KLEINE MISSGESCHICKE (DK/2002)
Ozon, François: SITCOM (F/2000)
ders.: GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES/TROPFEN AUF HEIÙE STEINE (F/2000)
ders.: SUR LE SABLE/UNTER DEM SAND (F/2001)
ders.: 8 FEMMES/8 FRAUEN (F/2002)
Powell, Michael/Pressburger, Emeric: THE RED SHOES/DIE ROTEN SCHUHE (GB/1948)
Reichenbach, François: UN COEUR GROS COMME ÇA/MIT MEINEN AUGEN (Dokumentationsfilm u. Literaturverfilmung, F/1961)
ders.: MEDICINE-BALL-CARAVAN/DIE FLOWER-POWER-KARAWANE (Dokumentation u. Musikfilm, USA/1971)
Reisz, Karel/Richardsons, Tiny: MAMMA DON'T ALLOW (GB/1956)
Reisz: SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (GB/1960)
Resnais, Alain: HIROSHIMA MON AMOUR (F/1959)
Robbe-Grillets, Alain/Resnais, Alain: L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD (F/I, 1960)
Rohmer, Eric: LE SIGNE DU LION/DAS ZEICHEN DES LÖWEN (F/1960)
Rohr, Alexander: DIE FINNISCHEN FILMBRÜDER KAURISMÄKI, MIKA UND AKI (Dokumentation, Reihe: Filmform, SF/1994)
Rozema, Patricia: I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING/DER GESANG DER MEERJUNGFRAUEN (CDN/1987)
Scherfigs, Lone: ITALIENSK FOT BEGYNDERE/ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER (DK/2000)
Scott, Ripley: THELMA AND LUISE/THELMA UND LUISE (USA/1991)
Sica, Vittorio de: LADRI DI BICICLETTA/FAHRRADDIEBE (I/1948)
Streitfeld, Susan: FEMALE PERVERSION (USA/1996)
Tarentino, Quentin: PULP FICTION (USA/1994)
Thiele, Rolf: DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (D/1958)
Trier, Lars von: NOCTURNE (experimenteller Kurzfilm, DK/1981)

- ders.:** FORBRYDELSENS ELEMENT/THE ELEMENT OF CRIME – SPUREN DES VERBRECHENS (Schwarzweiß, gefärbt, DK/1984)
- ders.:** EPIDEMIC (Schwarzweiß u. monochrom, DK/1987)/
- ders.:** EUROPA (Schwarzweiß u. Farbe, DK/1991)
- ders.:** BREAKING THE WAVES (Farbe, GB/DK/S, 1996)
- ders.:** IDIOTERNE/DIE IDIOTEN (*Dogma 2*, DK/1998)
- ders.:** DANCERS IN THE DARK (DK/USA, 2000)
- ders.:** MANDERLAY – AMERIKA, LAND OF OPPORTUNITIES (DK/2004)
- ders.:** WASHINGTON (DK/S/USA, in der Planungsphase)
- ders.:** DOGVILLE (DK/F/S/N/D/NL, 2003)
- Truffaut**, François: LES 400 COUPS/SIE KÜßTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (Schwarzweiß, F/1959)
- ders.:** L'AMOUR À VINGT ANS/LIEBE MIT ZWANZIG (F/1962)
- ders.:** BAISERS VOLÉS/GERAUBTE KÜSSE (F/1968)
- ders.:** DOMICILE CONJUGAL/TISCH UND BETT bzw. DAS EHEDOMIZIL (F/1971)
- Tykwer**, Tom: LOLA RENNT (D/1997)
- Valey**, Robert: CINEMA DE VOTRE TEMPS. LA NOUVELLE-VAGUE PAR ELLE-MÊME (Dokumentation, F/1964), Verwendung d. überarb. Version von 1995, 56 min
- Varda**, Agnès: LA POINTE COURTE (F/1956)
- dies.:** CLÉO DE CINQ À SEPT/MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7 (F/1961)
- dies.:** SANS TOIT NI LOI/VOGELFREI (F/1985)
- Veysset**, Sandrine: Y AURA T'IL DE LA NEIGE À NOËL (F/1997)
- Vinterberg**, Thomas: FESTEN/DAS FEST (*Dogma 1*/DK/1998)
- ders.:** IT'S ALL ABOUT LOVE (DK/S/GB/I, 2001)
- Visconti**, Luchino: MORTE A VENEZIA/TOD IN VENEDIG (I/1970)
- Wachowski**, Andy und Larry: THE MATRIX/MATRIX (USA/1999)
- Winterbottom**, Michael: BUTTERFLY KISS (GB/1994)
- Zonca**, Erick: LA VIE RÊVÉE DES ANGES/LIEBE DAS LEBEN (F/1998)
- ders.:** LE PETIT VOLEUR/DER KLEINE DIEB (F/1998)

6.3. Themenrelevante Websites:

www.allocine.fr/film.
www.arpselection.com
www.arsenal-film.de.
www.arte-tv.com/de/film/Cannes
www.berlinale.de
www.bifi.fr.
www.canalplus.fr/html
www.cinedic.com/film
www.cinemaparallel.com
<http://cinema.telerama.fr>
www.cinemotions.com/modules/films
www.cinemovies.fr/fiche-info
www.cinopsis.com/critics/e.html
www.commeaucinema.com/news.
www.cplus.fr/html/cinema/.html
www.cplus.fr/html/cinema/en_salle
www.dogme95
www.dogma.de
www.ecran-noir.com/films
www.ecrannoir.fr/films
www.filminstitut.de
www.filmmusic.com
www.filmmusik.de
www.film.gc.ca/critiques/html
www.filmtracks.com
www.filtnetz.de
www.fluctuat.net/cinema/chroniques
www.france.diplomatic.fr/culture/france/cinema/fictions
www.grand-ecan.asso.fr/masson_kiberlain.html
www.imdb.com
www.jump-cut.de/filmkritik
www.kinokunstmuseum.ch/content/archiv
www.koolfilm.de
www.lefilmfrancais.com/cannes
www.lefilmfrancais.com/index.html
www.mcinema.com/film
www.movie.data
www.movieline.de/archiv/news/html
<http://movies2.nytimes.com>
www.nachdemfilm.de
www.nouvelobs.com/articles
<http://perso.libertysurf.fr>
www.prisma-online.de/TV/person.html
www.pyramidefilms.com
www.sundancechannel.com
www.telegraphe.com
<http://topaz.kenyon.edu/projects/french>
www.unifrance.org/films/detail
<http://w3.cinefil.com/film>

Oldenburg, 18.07.2006

Hiermit versichere ich, dass die Arbeit gemäß § 9 Abs. 1 der Promotionsordnung des Fachbereichs Kommunikation/Ästhetik der Universität Oldenburg selbständig von mir verfasst worden ist und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet worden sind.

(Silke Puschmann)

Dissertation

Fakultät 3 der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

(Sprach- und Kulturwissenschaften)

Kulturwissenschaftliches Institut: KUNST – TEXTIL - MEDIEN

**WEIBLICHE LEBENSENTWÜRFE IN DEN FILMEN
DER FRANZÖSISCHEN REGISSEURIN LÆTITIA MASSON**

**Zusatzband mit den
Sequenz- und Einstellungsprotokollen der Trilogiefilme**

vorgelegt von Silke Puschmann

Referent: Prof. Dr. Jens Thiele
Korreferent: apl. Prof. Dr. Johannes G. Pankau

Oldenburg, 25.07.2006

Sequenzprotokolle:

EN AVOIR (OU PAS)/HABEN ODER NICHT (F/1995)

Nr.	E-Nr.	Anzahl der Einstellungen	Zeit	Dauer	Inhalt	Anmerkungen
1	1	1	0 – 0 : 21	0 : 21	Vorspann: rote Titelbuchstaben auf schwarzem Grund	Tonspur: Brandung und Möwenrufe
2	2 - 8	7	0 : 21 – 2 : 52	2 : 31	Verschiedene Frauen bewerben sich für eine Arbeitsstelle als Sekretärin	
3	9	1	2 : 52 – 2 : 58	0 : 06	Der Blick auf das Meer: ein Schiff fährt aus der Hafenschleuse	Tonspur von Sequenz 1
4	10	1	2 : 58 – 3 : 01	0 : 03	Schriftzug „Boulogne sur – Mer“ in Blau	Abblende/Schwarzbild
5	11	1	3 : 01 – 3 : 35	0 : 34	In der Fischfabrik: Am Fließband verrichten Arbeiterinnen, darunter die Protagonistin Alice, ihre Tätigkeit	Plansequenz
6	12	1	3 : 35 – 4 : 12	0 : 37	Im Personalbüro: Alice erfährt von ihrer betriebsbedingten Kündigung	
7	13	1	4 : 12 – 4 : 36	0 : 24	Vor dem Werksgelände: Alice wartet auf den Bus, ein Kollege nimmt sie mit	
8	14 - 17	4	4 : 36 – 5 : 02	0 : 26	Fahrt im Auto: Gespräch über die Arbeit in der Fabrik	
9	18	1	5 : 02 – 5 : 20	0 : 18	Unter der Dusche: Alice wäscht sich den Fischgeruch ab	
10	19 - 21	3	5 : 20 – 6 : 57	1 : 37	In der Wohnung des Freundes: Alice trinkt Champagner und simuliert ein Gespräch über eine Trennung	
11	22 - 23	2	6 : 57 – 7 : 15	0 : 18	Alice räumt rasch ihre Sachen zusammen, verlässt die Wohnung des Freundes	
12	24 - 26	3	7 : 15 – 8 : 33	1 : 18	Im Imbisswagen: Nach Feierabend betrinkt sich Alice dort mit ihrer Freundin	
13	27 - 28	2	8 : 33 – 11 : 30	2 : 57	Im Wohnviertel der Mutter: Alice spricht mit ihrer Mutter über ihre momentane Situation, während diese Kinder aus der Nachbarschaft betreut..	
14	29	1	11 : 30 – 12 : 22	0 : 52	Auf dem Rückweg vom Einkauf zur elterlichen Wohnung: Alice unterhält sich mit ihrem Vater über die heutige Unbeständigkeit der Beziehungen	
15	30 - 38	9	12 : 22 – 15 : 05	2 : 43	Alice bewirbt sich als Sekretärin. Das Vorstellungsgespräch entgleitet.	
16	39 - 43	5	15 : 05 – 15 : 52	0 : 47	Im Imbisswagen: Gespräch mit der Freundin über Männer, das Zusammen- und Alleinsein	
17	44 - 45	2	15 : 52 – 16 : 42	0 : 50	Abends am Strand von Boulogne –sur-Mer: Alice erinnert ihre Freundin an einstige Zukunftspläne, welche alsbald aufbricht und Alice zurücklässt.	
18	46 - 60	15	16 : 42 – 21 : 07	4 : 25	Ein Café an der Hafepromenade: Alice tritt ein und trifft auf den Personalleiter des Bewerbungsgesprächs, der sie einlädt. Sie reden über ihre Zukunft.	
19	61	1	21 : 07 – 21 : 48	0 : 39	Gemeinsam begeben sie sich auf eine Spritztour, die am Meer entlang führt.	

20	62	1	21 : 48 – 22 : 07	0 : 19	In einer Spielhalle am Automaten: Beide küssen sich.
21	63	1	22 : 07 – 22 : 20	0 : 13	Am Strand in seinem Wagen: Sie haben miteinander Geschlechtsverkehr.
22	64 - 65	2	22 : 20 – 23 : 37	1 : 17	Im Morgengrauen in den Dünen: der Mann reicht Alice zum Abschied Geld.
23	66	1	23 : 37 – 23 : 49	0 : 12	Auf dem Fußballfeld: Der Protagonist Bruno liegt am Boden. Die Mitspieler erkundigen sich nach ihm.
	67	1	23 : 49 – 23 : 53	0 : 04	„Lyon“ wird als roter Schriftzug eingeblendet.
	68 - 69	2	23 : 53 – 24 : 07	0 : 14	Bruno verlässt den Platz, während die anderen das Spiel wieder aufnehmen.
24	70 - 71	2	24 : 07 – 24 : 45	0 : 38	Auf dem Bau: Bruno verlegt auf seiner Arbeitsstelle Platten.
25	72 - 76	5	24 : 45 – 25 : 42	0 : 57	Auf dem Heimweg: Eine Prostituierte spricht Bruno an.
26	77 - 80	4	25 : 42 – 27 : 23	1 : 41	Bei der Prostituierten: Sie fragt nach seinen sexuellen Vorlieben. Seine Zärtlichkeit ist unangebracht. Somit bleibt für den Beischlaf keine Zeit mehr.
27	81 - 95	15	27 : 23 – 30 : 10	2 : 47	Im Araberviertel: In einem Lokal betrinkt sich Bruno, der erfolglos seine Ex-Freundin telefonisch kontaktiert hat. Später wird er zum Gehen aufgefordert.
28	96 - 97	2	30 : 1 – 30 : 56	46	In der Fußgängerzone: Aus Einsamkeit spricht Bruno fremde Frauen an, die sich dadurch belästigt fühlen.
29	98 - 108	11	30 : 56 – 33 : 06	2 : 10	Im Hotel „Idéal“: Bruno bittet seinen Freund Joseph, den Inhaber, um Bleibe. Beim Fernsehen reden sie über Freundschaft und Verbindlichkeit.
30	109 - 117	9	33 : 06 – 35 : 19	2 : 13	Nachts: Alice ist in Lyon eingetroffen und begibt sich in Richtung „Idéal“
31	118 - 123	6	35 : 19 – 36 : 35	1 : 16	Im Hotel: An der Rezeption fällt Alices Blick auf den schlafenden Bruno im Nebenraum. Joseph kommt ihr mit dem Preis für eine Unterkunft entgegen.
32	124 - 125	2	36 : 35 – 36 : 55	0 : 20	Joseph trägt Bruno zu Bett und schläft dort selbst ein.
33	126 - 130	5	36 : 55 – 37 : 26	0 : 31	Am nächsten Morgen: Annette, die Reinigungskraft, beendet Brunos Schlaf.
34	131 - 133	3	37 : 26 – 37 : 54	0 : 28	Auf dem Hotelflur: Beim Verlassen des Zimmers sieht Bruno Alice auf dem Gang. Er geht nach ihr die Treppe hinunter. Sie verlässt die Unterkunft.
35	134 - 137	4	37 : 54 – 38 : 35	0 : 41	Im Essraum: Bruno setzt sich zu Josephs Schwester Elaine an den Tisch.
36	138	1	38 : 35 – 38 : 42	0 : 07	Bruno auf dem Weg zur Arbeit.
37	139 - 140	2	38 : 42 – 39 : 08	0 : 26	In der Werkskantine: Der Kollege an Brunos Tisch spricht über den Urlaub.
38	141	1	39 : 08 – 39 : 18	0 : 10	Auf dem Bau: Bruno verlegt Platten.
39	142 - 146	5	39 : 18 – 40 : 25	1 : 07	Im „Idéal“: Bruno tritt ein, plaudert mit Elaine an der Rezeption über Lebensmottos. Gäste verlangen derweil nach ihren Schlüsseln.
40	147 - 151	5	40 : 25 – 45 : 21	4 : 55	In der Hotelbar: Bruno setzt sich neben Alice, die sich dort bereits aufhält. Sie beginnt ein Gespräch über ihren Aufenthalt. Er reagiert darauf ablehnend. Sie verlässt kurzerhand die Bar und er trinkt den Rest ihres Getränkes.

41	152 - 153	2	45 : 21 – 45 : 52	0 : 31	Auf ihrem Zimmer isst Alice gedankenverloren Rollmöpse aus dem Glas.	
42	154	1	45 : 52 – 46 : 50	0 : 58	An der Rezeption: Joseph benötigt Geld. Er leiht sich welches von Annette.	
43	155	1	46 : 50 – 47 : 42	0 : 52	Im Hotelflur: Bruno erkundigt sich bei der putzenden Annette nach Alice, welche sich schon im Essraum zum Frühstück aufhält.	
44	156 - 163	8	47 : 42 – 49 : 43	2 : 01	Im Essraum: Annette schenkt Alice und Bruno, den einzigen anwesenden Gästen, Kaffee ein. Beide sprechen wieder miteinander. Beim Putzen redet Annette weiter auf sie ein. Bald bricht Alice auf, Bruno etwas später.	
45	164	1	49 : 43 – 51 : 54	2 : 11	In einem Straßencafé: Alice wird von einem jungen Mann, der sich zu ihr setzt und als Schriftsteller ausgibt, angesprochen. Von ihrer Bekanntschaft desillusioniert bricht er auf und hinterlässt ihr sein Buch.	
46	165 - 171	7	51 : 54 – 53 : 02	1 : 08	In einem Lokal beim Tischfußball: Bruno und Joseph unterhalten sich über Frauen, Beziehungen und bisher Unerreichtes.	
47	172	1	53 : 02 – 54 : 02	1 : 00	Beide Freunde verlassen das Lokal. Joseph, der sich aushalten lässt, wirft Bruno Ängstlichkeit gegenüber den Frauen und dem Leben vor.	
48	173 - 181	9	54 : 02 – 55 : 47	1 : 45	In Josephs Raum: Auf dem Bett liegend spricht Bruno mit Joseph über Liebe, Beziehungen und Wunschvorstellungen. Bruno bringt Alice in das Gespräch.	
49	182 - 185	4	55 : 47 – 56 : 54	1 : 07	Nachts in der Hotelküche: Bruno und Elaine machen sich eine Pizza. Bruno wird zudringlich. Joseph überrascht beide.	
50	185 - 208	24	56 : 54 – 60 : 15	3 : 21	Spätes Beisammensein im Hotel: Beim Essen singen außer Bruno alle: Joseph, Alice, Elaine und ein Freund. Joseph macht Alice und Bruno offiziell miteinander bekannt. Sie tanzen. Als Alice zu Bett geht, folgen die anderen.	
51	209 - 211	3	60 : 15 – 60 : 59	0 : 44	Vor ihren Hotelzimmern verabreden sich Bruno und Alice zum Fußballspiel.	
52	212 - 213	2	60 : 59 – 61 : 23	0 : 25	Im Zimmer versucht Alice den vermeintlichen Fischgeruch abzuwaschen.	
53	214	1	61 : 23 – 61 : 36	0 : 38	Beim Eingang des Stadions: Bruno wartet auf Alice, die noch passieren muss.	
54	215 - 232	18	61 : 36 – 63 : 56	2 : 20	Auf der Sitztribüne: Gemeinsam sehen sie sich das Fußballspiel an.	
55	233 - 237	5	63 : 56 – 65 : 53	1 : 57	In einem Lokal nach dem Spielende: Sie trinken etwas und küssen sich, umgeben von anderen Fußballfans. Plötzlich stürmt Bruno hinfort.	
56	238 - 241	4	65 : 53 – 67 : 48	1 : 55	Auf der Herrentoilette: Dort verharrt Bruno, bis ihn Alice auffindet. Sie, die nun vor der Nähe flieht, löst sich schließlich aus ihrer heftigen Umarmung.	
57	242 - 244	3	67 : 48 – 68 : 36	0 : 48	Auf dem Heimweg wird Alice von einem Unbekannten nach Tabak gefragt.	
58	245 - 247	3	68 : 36 – 69 : 21	0 : 45	Bruno auf dem Rückweg durch die nächtlichen Straßen	
59	248 - 252	5	69 : 21 – 69 : 58	0 : 37	Im „Idéal“: Direkt vor dem Fernsehbild sitzend, sieht sich Bruno Fußball an.	Fernsehaufnahmen in Zeitlupe
60	253 - 256	4	69 : 58 – 71 : 16	1 : 18	Am nächsten Morgen: Bruno schläft in Josephs Zimmer, bis dieser ihn weckt und von einer vielversprechenden Begegnung mit einer Traumfrau erzählt.	

61	257 - 258	2	71 : 16 – 72 : 30	1 : 14	In der Hotelbar: Nachdem Alice eine Arbeit gefunden hat, verabschiedet sie sich mit einer kleinen Feier. Bruno ist dabei nicht anwesend.	
62	259 - 260	2	72 : 30 – 74 : 36	2 : 06	Später am Abend: Alice bleibt an der Theke zurück. Bevor sie aufbricht, tanzt sie noch einmal, dabei versucht ein anderer Gast ihr näherzukommen.	
63	261 - 264	4	74 : 36 – 75 : 44	1 : 08	An der Rezeption: Alice begleicht bei Joseph ihre Rechnung und verlässt das Hotel, während Bruno noch schläft.	
64	265	1	75 : 44 – 75 : 49	0 : 05	Alice geht den Bürgersteig entlang.	Off: Telefonat über Brunos Verbleib
65	266	1	75 : 49 – 76 : 35	0 : 46	Im Hospital: Vor dem Spiegel schneidet sich Bruno, der sich bei einer Prügelei eine Kopfverletzung zugezogen hat, das Haar. Elaine eilt zur Hilfe.	
66	267 - 272	6	76 : 35 – 77 : 45	1 : 10	Bruno sucht das Café auf, in dem Alice arbeitet, und liest ihr einen Brief vor.	
67	273 - 276	4	77 : 45 – 78 : 38	0 : 53	Nach der Arbeit: Bruno folgt Alice, die sich über seine Unzulänglichkeit und Unbeständigkeit aufregt, bis sie sich mitten auf der Straße in die Arme fallen.	
68	277 - 282	6	78 : 38 – 79 : 15	0 : 37	Später abends: Hand in Hand gehen sie zum Strand und schlafen miteinander.	
69	283 - 286	4	79 : 15 – 79 : 58	0 : 43	Am Morgen: Alice wacht in Brunos Wohnung auf, betrachtet ihn im Schlaf.	
70	287	1	79 : 58 – 80 : 45	0 : 47	Auf dem Balkon: Sie umarmen sich und besprechen, wie es weitergehen soll.	
71	288	1	80 : 45 – 81 : 26	0 : 41	Auf dem Weg durch die Fußgängerzone: Sie beabsichtigen Kaffee zu trinken, nachdem sie sich entschieden haben, vorerst zusammen zu bleiben.	Verwendung von Zeitlupe <i>freeze frame</i> als letztes Filmbild
72			81 : 26 – 84 : 45	3 : 19	Abspann mit gelben Buchstaben auf schwarzem Grund	

A VENDRE/ZU VERKAUFEN (F/1998)

Nr.	E-Nr.	Anzahl der Einstellungen	Zeit	Dauer	Inhalt	Anmerkungen
1	1 - 16	16	0 : 00 – 0 : 52	0 : 52	In einer Diskothek: Der Protagonist Luigi tanzt mit der Prostituierten Mireille. Aus seiner Erinnerung tauchen Bilder der Begegnung mit der Protagonistin France auf.	Aufblende Ab- und Aufblenden Verwendung von Zeitlupe
2	17	1	0 : 52 - 1 : 03	0 : 11	Intro: Rote Letter breiten sich von links nach rechts über die schwarze Bildfläche aus.	Einblende
3	18 - 20	3	1 : 03 – 1 : 51	0 : 48	Marseille, 3. September: Luigi liegt auf Mireilles Bett. Er gibt ihr Geld, damit sie ihm von France berichtet.	
4	21 - 25	5	1 : 51 – 2 : 26	0 : 35	Rückblende: Marseille, 3. August: Der Hochzeitstag von France und Pierre. Das Aufgebot ist bestellt. Die Braut erscheint nicht. Alles wird abgesagt.	Auf-/Abblenden zwischen den Einstellungen
5	26 - 28	2 1	2 : 26 – 2 : 47 2 : 47 – 4 : 20	0 : 21 1 : 33	Luigi bleibt zurück, umarmt Pierre, dessen Schwester lautstark schimpft. Als Freunde sprechen sie über die Unzuverlässigkeit der Frauen. Pierre beauftragt Luigi, France und sein gestohlenen Geld ausfindig zu machen.	Aufblende Überbelichtung und Gegenlicht
6	29 - 34	6	4 : 20 – 5 : 14	0 : 54	4. August 1997: Beginn der Suche. Luigi trifft Vorbereitungen, hält wesentliche Punkte mit seinem Aufnahmegerät fest.	
7	35 - 37	2 1	5 : 14 – 5 : 51 5 : 51 – 5 : 58	0 : 37 0 : 07	Fortsetzung des Intros: Auf der Landstraße fährt Luigi in die Champagne. Titeleinblendung „A Vendre“. Zerknülltes Papier fällt auf schwarzen Grund.	
8	38 - 41	4	5 : 58 – 6 : 39	0 : 41	5. August: Ansichten der Heimat Frances. Luigi fragt nach dem Weg.	
9	42 - 53	12 (1)	6 : 39 – 7 : 30 7 : 30 – 7 : 39 7 : 39 – 10 : 23	0 : 51 0 : 09 2 : 44	Bei Frances Eltern: Die Roberts äußern sich zur Tochter und ihrem Weggang. Rückblende: Frances nimmt heimlich Geld aus einer Schublade. Fortsetzung der Befragung der Eltern durch Luigi.	
10	54 - 55	2	10 : 23 – 10 : 54	0 : 31	Die Eltern zeigen Frances Zimmer. Luigi sieht sich darin um.	
11	56	1	10 : 54 – 11 : 18	0 : 24	5. August: Im Halbdunkel liegt Luigi auf dem Hotelbett und hält Daten fest.	
12	57 - 58	2	11 : 18 – 11 : 50	0 : 32	Auf dem Kirchhof befragt Luigi den Friedhofswärter, einem Familienfreund.	
13	59 - 60	2	11 : 50 – 12 : 31	0 : 41	Luigi sucht eine Hauswirtschaftlerin, Frances ehemalige Kameradin, auf.	Neonbeleuchtung am Arbeitsplatz
14	61 - 64	4	12 : 31 – 13 : 49	1 : 18	Luigi bei Frances erster Liebe, dem Belami Pacard, der nun Familienvater ist.	
15	65 - 66	1	13 : 49 – 14 : 00	0 : 11	Luigi telefoniert auf dem Hof: Er informiert Pierre über erste Suchergebnisse.	
		1	14 : 00 – 14 : 58	0 : 58	Am anderen Ende: Pierre in seinem Fitnessstudio bei einer Trainingseinheit.	
16	67	1	14 : 58 – 15 : 59	1 : 01	Beim Dorffriseur: Frances Nebenbuhlerin Marie-Pierre massiert Luigis Kopf.	

17	68 - 72	1 1 3	15 : 59 – 17 : 00 17 : 00 – 17 : 04 17 : 04 – 20 : 11	1 : 01 0 : 04 3 : 07	Auf der Veranda bei Marie-Pierre: Luigi besucht die Friseurin zu Hause. 3. August, Vorjahr: Pacard und Marie-P. albern miteinander im Stadion. France erleidet währenddessen einen Fehlstart. M.- P. erzählt von Frances sexueller Unerfahrenheit, während sie mit Luigi flirtet. Schließlich löst er sich von ihr und verlässt fluchtartig das Grundstück.
18	73 - 76	1 3	20 : 11 – 20 : 28 20 : 28 – 21 : 02	0 : 17 0 : 34	Auf dem Feld: Luigi sinniert über seine Sexualität und vergleicht die Frauen. Rückblende: Auf dem Stoppelfeld entkleidet sich France vor Pacards Augen.
19	77 - 80	4	21 : 02 – 21 : 32	0 : 30	Rückblende: Am Küchentisch der Roberts: France erzählt, dass sie mit Pacard nach Amerika gehen will. Die Eltern sind wegen des Hofes strikt dagegen.
20	81	1	21 : 32 – 21 : 38	0 : 06	France und Pacard küssen und streicheln sich. Sie sprechen über Liebe.
21	82	1	21 : 38 – 21 : 45	0 : 07	In Luigis Unterkunft: Im Dunkeln ruht er sich auf dem Bett aus.
22	83 - 88	6	21 : 45 – 22 : 17	0 : 32	Rückblende: Pacard und Marie-P. verlassen unter Frances Blick gemeinsam das Stadion. Daraufhin scheitert France wegen einer Verletzung beim Laufen.
23	89	1	22 : 17 – 22 : 22	0 : 05	Luigi bei seiner routinemäßigen Notiz. Inzwischen versteht er Frances Flucht.
24	90 - 92	3	22 : 22 – 22 : 58	0 : 36	Luigis Abfahrt: Neben Frances Eltern verabschiedet sich auch Marie-Pierre.
25	93	1	22 : 58 – 23 : 12	0 : 14	In der Autowaschanlage: Luigi informiert Pierre über sein Vorgehen.
26	94	1	23 : 12 – 23 : 35	0 : 23	10. August, Marseille: Pierre sitzt mit seiner Schwester am Esstisch: Sie lässt sich erneut über France aus.
27	95	1 1	23 : 35 – 23 : 43 23 : 43 – 24 : 25	0 : 08 0 : 42	11. August, Straße nach Roisny: Luigis auf seinem Weg. Rückblende: Zwei Jahre zuvor auf dieser Route zur Dämmerung: Die laufende France wird von einem Autofahrer angesprochen. Sie steigt ein.
28	96	1	24 : 25 – 25 : 17	0 : 52	In Roisny: Sie hält sich bei diesem Mann im Hotelzimmer auf. Musik läuft.
29	97	1	25 : 17 – 25 : 48	0 : 31	Sie schlafen miteinander. Er verspricht, sie nach Thailand mitzunehmen.
30	98 - 99	2	25 : 48 – 26 : 29	0 : 41	Am Morgen: France erwacht alleine im Hotelbett. Er ist ohne sie abgefahren.
31	100 - 102	3	26 : 29 – 26 : 56	0 : 27	13. August: Luigi sucht den Banker auf, bei dem France ein Konto eröffnete.
32	103 - 111	11	26 : 56 – 28 : 03	1 : 07	1 Jahr, 3 Monate zuvor: Derselbe Banker äußert Vorbehalt gegenüber France.
33	112 - 115	4	28 : 03 – 28 : 22	0 : 19	Luigi befragt den Banker zu seinem Verhältnis zur Protagonistin.
34	116 – 121	6	28 : 22 – 29 : 19	0 : 57	Roisny: France arbeitet im Supermarkt und begegnet dort dem Banker wieder. Sie verabreden sich zum Abendessen.
35	122	1	29 : 19 – 30 : 08	0 : 49	In seiner Wohnung: nach dem Essen sitzen sie beieinander.
36	123 - 125	3	30 : 08 – 30 : 22	0 : 14	Luigi fragt den Banker eingehender nach ihrer Beziehung zueinander.
37	126	1	30 : 22 – 30 : 57	0 : 35	Spät abends: France lässt sich körperlich ein. Dabei nennt sie ihm ihren Preis

					für den Geschlechtsverkehr. Er wirft sie daraufhin aus seiner Wohnung.	
38	127	1	30 : 57 – 31 : 49	0 : 52	Auf nächtlicher Straße: Er folgt France, um sie zur Rede zu stellen. Sie rechtfertigt sich mit von der Gesellschaft akzeptierten Gegenwerten.	
39	128 - 129	2	31 : 49 – 32 : 34	0 : 45	Wieder in seiner Wohnung: Sie lieben sich auf dem Teppich. Er hat bezahlt.	Verwendung von Rotlicht
40	130	1	32 : 34 – 32 : 50	0 : 16	Am nächsten Tag: France steht leise vom Bett auf und sammelt das Geld ein.	
41	131	1	32 : 50 – 33 : 29	0 : 39	Im Stadion: Er trägt sie Huckepack. Sie sprechen über den Fortgang ihrer Beziehung. Er will sie heiraten, da sie ansonsten nicht finanziell tragbar ist.	
42	132 - 134	3	33 : 29 – 34 : 06	0 : 37	Im Büro der Bank: Luigis Gespräch wird kurz durch das Eintreten der Vorgesetzten, mittlerweile die Ehefrau des Befragten, unterbrochen.	
43	135 - 137	3	34 : 06 – 35 : 06	1 : 00	13. August: Während Pierre mit Luigi telefoniert, lässt er sich in einem Privatclub von Frauen verwöhnen.	
44	138 - 141	4	35 : 06 – 35 : 55	0 : 49	14. August, Paris: Luigi fährt im Dunkeln an seinem ehemaligen Haus vorbei, sieht drinnen seine Ex-Frau, ihren Partner und das gemeinsame Kind. Daraufhin sinniert Luigi über die Treulosigkeit und Berechnung der Frauen.	
45	142 - 143	2	35 : 55 – 36 : 22	0 : 27	Paris: Die Concierge vermietet Luigi das Zimmer, in dem France wohnte.	
46	144 - 145	2	36 : 22 – 36 : 54	0 : 32	Kurz darauf: Luigi richtet sich in dieser Unterkunft ein und packt Sachen aus.	
47	146 - 147	2	36 : 54 – 37 : 29	0 : 35	Rückblende, 1 Jahr zuvor: France hält sich in den Straßen dieses Viertels auf.	Verwendung von Zeitlupe
48	148	1	37 : 29 – 38 : 41	1 : 12	In einem Bürgerhaushalt: France arbeitet dort als Putzfrau. Nach Feierabend begegnet sie erstmals dem Hausherrn und Familienvater, der sie bezahlt.	
49	149	1	38 : 41 – 38 : 55	0 : 14	Bei France im Treppenhaus: France grüßt eine ihr entgegenkommende dunkelhäutige Frau, eine Prostituierte im farbenfrohen Rüschenkleid.	
50	150 - 154	5	38 : 55 – 39 : 51	0 : 56	In der Unterkunft dieser Prostituierten: Nachdem ein Freier gegangen ist, fragt France sie nach ihrem Leben als Prostituierte und nach persönlichen Grenzen.	
51	155 - 159	5	39 : 51 – 40 : 51	1 : 00	Im Bürgerhaus: France putzt. Die Hausdame verabredet sich derweil mit ihrem Liebhaber. Bevor sie geht, wechselt sie noch einige Worte mit France.	
52	160 - 163	4	40 : 51 – 42 : 42	1 : 51	Später: France sitzt im Wohnzimmer bei den Kindern. Der Hausherr tritt ein und sie reden kurz miteinander. Als France gehen will, kehrt seine Frau zurück. An der Tür verabredet sich France gegen Bezahlung mit dem Mann.	
53	164 - 165	2	42 : 42 – 43 : 07	0 : 25	In Frances Zimmer: Ihrem Haushuhn „teilt“ sie den gelungenen Handel mit.	
54	166 - 168	1	43 : 07 – 44 : 13	1 : 06	Abends beim Hausherrn: France sieht mit ihm zusammen vom Bett aus fern. Sie unterhalten sich. Er lässt sich von ihr füttern. Dann stürzt er sich auf sie.	
		2	44 : 13 – 45 : 53	1 : 40	Gegen ihren Willen praktiziert er Analverkehr. Danach soll sie verschwinden.	

55	169	1	45 : 53 – 46 : 07	0 : 14	Im menschenleeren Sportstadion: Bewegungslos verharrt France am Boden.	
56	170 - 172	3	46 : 07 – 47 : 55	1 : 48	21. August, in der Bürgerwohnung: Luigi befragt die Hausdame zu France.	
57	173 - 176	4	47 : 55 – 48 : 33	0 : 38	In Paris: Im Dunkeln beobachtet Luigi das Familienleben seiner Ex-Frau.	
58	177 - 178	2	48 : 33 – 50 : 21	1 : 48	Rückblende: Im Hotelzimmer/France und der Hausherr: Nach einem Tête-à-tête fragt er nach den Gründen für ihre Käuflichkeit. Sie kontert mit seiner Moral, weckt Misstrauen gegenüber der Ehefrau. Er beendet ihr Verhältnis.	
59	179	1	50 : 21 – 51 : 04	0 : 43	Danach bei France: Halbnackt weint und schimpft sie über ihre Provokation.	
60	180 - 182	3	51 : 04 – 52 : 24	1 : 20	Im Hotelzimmer, dem Treffpunkt: Die Hausdame weiß über das Treiben ihres Manns Bescheid. Luigi soll Beweise gegen ihn sammeln, lehnt aber ab.	
61	183 - 191	1 1 1 1 1 1 2	52 : 24 – 52 : 27 52 : 27 – 52 : 28 52 : 28 – 52 : 30 52 : 30 – 52 : 32 52 : 32 – 52 : 33 52 : 33 – 52 : 35 52 : 35 – 52 : 37 52 : 37 – 52 : 43	0 : 03 0 : 01 0 : 02 0 : 02 0 : 01 0 : 02 0 : 02 0 : 06	24. August: Luigi fährt durch das Pariser Rotlichtviertel: Rückblende: France und der Hausherr haben sexuellen Kontakt. Luigi kommt an den Straßenprostituierten vorbei. Rückblende: France und dieser Mann tauschen Intimitäten aus. Vom Wagen aus sieht Luigi eine andere Prostituierte. Rückblende: Luigi stellt sich Frances Geldhandel mit diesem Mann vor. Eine weitere Prostituierte am Straßenrand kreuzt Luigi Weg. Rückblende: France entkleidet sich. Im Gesicht spiegelt sich ihre Lust wider.	Verwendung von Zeitlupe
62	192 - 194	3	52 : 43 – 53 : 34	0: 51	Paris: Betrunknen nähert sich Luigi dem Haus der Ex-Frau. Er wird entdeckt.	
63	195 - 210	16	53 : 34 – 60 : 20	6 : 46	Im Haus: Luigi ist eingetreten. Er setzt sich neben seine Ex-Frau, fängt ein Gespräch an. Als er zudringlich und tätlich wird, wirft ihn ihr Partner hinaus.	
64	211	1	60 : 20 – 60 : 38	0 : 18	Nachts in einer Sporthalle: Im Negligé trainiert France auf einem Laufband.	Bläulicher Lichteinfall im Raum
65	212 - 213	2	60 : 38 – 60 : 53	0 : 15	Paris: Nach einer Nacht im Auto fährt Luigi vom Anwesen der Ex-Frau weg.	
66	214 - 216	3	60 : 53 – 61 : 40	0 : 47	25. August, 1997: Luigi masturbiert in seinem Zimmer. Das Telefon stört ihn.	
67	217 - 218	2	61 : 40 – 62 : 10	0 : 30	Pierre auf seinem Anwesen: Er räumt sein ungeöffnetes Lokal auf, blickt in die Landschaft, streift umher, nachdem er Luigi nicht telefonisch erreicht hat.	
68	219 - 221	3	62 : 10 – 62 : 34	0 : 24	Im Stadion: Luigi trinkt Alkohol und raucht. Er beginnt zu laufen.	
69	222	1	62 : 34 – 62 : 41	0 : 07	In Grenoble: Luigi kommt im Auto bei der nächsten Etappe seiner Suche an.	
70	223 - 238	16	62 : 41 - 64 : 25	1 : 44	Rückblende, 6 Monate zuvor: Bei einem Grenobler Möbelgeschäft findet France Arbeit. Ein Kollege unterweist sie in das Metier und die Einrichtung.	
71	239 - 241	3	64 : 25 – 65 - 27	1 : 02	Im Außendienst: Mit einem Katalog ausgestattet macht France Hausbesuche, um Schlafzimmer zu verkaufen. Trotz Eloquenz trifft sie nur auf Ablehnung.	
72	242 - 244	3	65 : 27 – 66 : 13	0 : 46	Auf der Aschenbahn: Nach dem Laufen erzählt France ihrem Kollegen von ihrem Misserfolg beim Möbelverkauf. Sie verabreden sich für den Abend.	

73	245 - 246	2	66 : 13 – 66 : 58	0 : 45	Im Billardclub: France bietet dem Kollegen Geld für seine Übernachtung an.	
74	247 - 248	2	66 : 58 – 67 : 55	0 : 57	Zuhause bei France angelangt: Für den Kollegen ist ihr Angebot eindeutig. Er wird zudringlich, geht aber, als sie nur auf seine bloße Gesellschaft pocht.	
75	249 - 269	21	67 : 55 – 69 : 21	1 : 26	Im Billardclub: Luigi sucht Loscaux auf, dem France bei ihren Hausbesuchen begegnet ist. Mit Hilfe der Inhaberin redet Luigi mit dem stummen Mann.	
76	270 - 278	9	69 : 21 – 73 : 32	4 : 11	Rückblende: France gelangt bei ihrer Werbetätigkeit zum Haus Loscaux'. Beide finden eine „Gesprächsebene“. Sie erzählt ihm Vertrauliches.	
77	279 - 281	3	73 : 32 – 73 : 46	0 : 14	Nach dieser Unterredung: Wieder im Firmenwagen sitzend, vernichtet France ihre Arbeitsunterlagen. Loscaux betet derweil den Rosenkranz.	
78	282	1	73 : 46 – 74 : 01	0 : 15	Marseille: In der Sonne läuft France in ihrem Trainingszeug am Ufer entlang.	Off: Luigis beschwörende Stimme
79	283	1	74 : 01 – 74 : 13	0 : 12	Marseille: France verlässt aus Geldmangel ihre letzte Hotelunterkunft.	
80	284 - 286	3	74 : 13 – 75 : 39	1 : 26	Abends an einer Bushaltestelle: France stellt sich wegen des Regens unter. Pierre, der ihre Situation erkennt, spricht sie auf Arbeit an und gibt ihr seine Visitenkarte.	
81	287 - 302	16	75 : 39 – 78 : 45	3 : 06	Nachts im Tanzclub: France geht an den sich prostituierenden Frauen vorbei. Sie bezahlt Mireille für ihre Gesellschaft, die ihr einen Schlafplatz anbietet.	Verwendung von Rotlicht
82	303 - 307	2 3	78 : 45 – 79 : 37 79 : 37 – 80 : 49	0 : 52 1 : 12	Bei Mireille: Sie erzählt vom Leben als Alleinerziehende und Prostituierte. France lässt sich als Prostituierte anleiten. Für Mireille ist sie dazu ungeeignet.	
83	308 - 309	2	80 : 49 – 81 : 32	0 : 43	In Pierres Fitnessstudio: France kommt auf sein Arbeitsangebot zurück.	
84	310 - 311	2	81 : 32 – 82 : 52	1 : 20	Im Studio: France wischt den Boden. Pierre „testet“ ihren Arbeitswillen.	
85	312 - 317	6	82 : 52 – 84 : 29	1 : 37	Bei Pierre zu Hause: Bei der Küchenarbeit missbilligt Pierres Schwester offen Frances Anwesenheit. Pierre geht unbeirrt mit ihr in das Nebenzimmer.	
86	318 - 321	4	84 : 29 – 86 : 11	1 : 42	Pierre schenkt ihr ein Kleid. Während sie zögert, räumt er Geld in den Safe.	
87	322 - 326	5	86 : 11 – 87 : 57	1 : 46	In Pierres Tanzclub: Früh morgens sucht France Pierre auf. Nur für sie wird noch einmal laut Musik aufgelegt. Sie tanzen eng umschlungen miteinander.	Verwendung von Rotlicht
88	327 - 330	4	87 : 57 – 100 : 16	2 : 19	Nach France Übernachtung bei Pierre: Er bereitet neben dem Frühstück einen Heiratsantrag vor. Sie ist gerührt. Beide küssen sich.	
89	331	1	100 : 16 – 100 : 46	0 : 30	Im Stehimbiss: France erzählt Mireille von Pierre. Diese beglückwünscht sie.	
90	332	1	100 : 46 – 102 : 28	1 : 42	Im Studio: Während Luigi rudert, schwärmt Pierre daneben von seiner Braut.	
91	333 - 340	8	102 : 28 – 104 : 10	1 : 42	In Pierres Appartement: Mit einem Geistlichen wird die Feier abgesprochen. Die Schwester stimmt dem Pfarrer zu, während France entnervt reagiert.	
92	341	1	104 : 10 – 104 : 19	0 : 09	Am Hochzeitstag: Pierre wartet vergeblich vor dem Altar auf seine Verlobte.	Verwendung von Zeitlupe

93	342	1	104 : 19 – 104 : 25	0 : 06	Rückblende: 3. August: Am Trauungstermin räumt France Pierres Tresor aus.	
94	343	1	104 : 25 – 104 : 32	0 : 07	Bei Mireille: Luigi bricht von dort auf (vgl. Ausgangssituation des Films).	
95	344	1	104 : 32 – 104 : 43	0 : 11	Im Auto verfolgt Luigi eine weitere Spur.	
96	345	1	104 : 43 – 105 : 18	0 : 35	Nachdem sie im Freien geschlafen hat, macht sich France mit ihrer Beute auf.	
97	346 - 347	2	105 : 18 – 105 : 51	0 : 33	Im Stadion: Dort läuft Luigi schließlich France über den Weg. Er folgt ihr.	
98	348 - 350	3	105 : 51 – 106 : 58	1 : 07	Abends: Er folgt ihr durch die Straßen zu Mireille, die nicht mitgehen will.	
99	351 - 357	7	106 : 58 – 109 : 57	2 : 59	Später: France betritt als Prostituierte die Straße. Unter Luigis Augen verhandelt sie mit Freiern über ihren Preis, steigt zu einem in das Auto. Beim ersten Halt zieht Luigi sie aus dem Wagen mit sich fort. In einem stillgelegten Schacht der U-Bahn schlafen sie miteinander. Mit abfälligem Blick bezahlt er und lässt sie zurück.	Verwendung von Zeitlupe und Rotlicht
100	358	1	109 : 57 – 111 : 33	1 : 36	Nachts am Strand: France schläft. Luigi nimmt ihr das Geld ab und sie fest.	
101	359	1	111 : 33 – 112 : 17	0 : 44	Auf Pierres Balkon: Pierre steht am Geländer, blickt auf die Lichter der Stadt.	
102	360 - 363	4	112 : 17 – 113 : 28	1 : 11	3. September: Am Flughafen verabschieden sich France von Luigi, bevor sie in die USA fliegt. Luigi hat ihr nur das Geld abgenommen.	
103	364 - 365	2	113 : 28 – 114 : 26	0 : 58	Luigi räumt sein „Büro“, nachdem er seinen Auftrag abgeschlossen hat.	Abblende
104	366	1	114 : 26 – 114 : 51	0 : 25	In Genua: Luigi blickt vom Fenster aus auf die Stadt.	Auf – und Abblende
105	367 - 368	2	114 : 51 – 115 : 16	0 : 25	In New York: France streift durch die Straßen, blickt hungrig auf einen Grill.	Aufblende
106	369 - 372	4	115 : 16 – 116 : 20	1 : 04	Vor dem Callboy Vincent fällt France erschöpft zu Boden. Er kauft ihr Essen.	
107	373 - 382	10	116 : 20 – 117 : 25	1 : 05	Im Hotelzimmer: Vincent nimmt sie zu einem Freier mit. Anfangs ist sie nur in der Beobachterposition, dann muss Vincent einen Übergriff verhindern.	
108	383	1	117 : 25 – 117 : 31	0 : 06	France sitzt an der New Yorker Pier.	
109	384	1	117 : 31 – 117 : 37	0 : 06	In Genua: Luigi raucht am Fenster.	
110	385 - 386	2	117 : 37 – 118 : 23	0 : 46	In New York: Eine Malerin engagiert die obdachlose France für ein Bild.	
111	387 - 396	10	118 : 23 – 120 : 25	2 : 02	Im Atelier: In anderer Kleidung und mit Make-up sitzt France Modell. Entgegen ihrer Vereinbarung beansprucht France das Portrait für sich.	
112	397 - 401	5	120 : 25 – 120 : 51	0 : 26	France streift bettelnd durch die ihr entgegenkommende Menschenmenge.	Verwendung von Unschärfe
113	402	1	120 : 51 – 121 : 05	0 : 14	Genua: Luigi sitzt am Wasser	
114	403 - 404	2	121 : 05 – 122 : 07	1 : 02	In New Yorks Lichtermeer: France steht mit ihrem Bild am Straßenrand.	Zeitlupe, Über- und Abblende
115			122 : 07 – 126 : 08	3 : 51	Abspann: Rote Letter auf Schwarz verlaufen diagonal über die Bildfläche.	Aufblende

LOVE ME (F/2000)

Nr.	E-Nr.	Anzahl der Einstellungen	Zeit	Dauer	Inhalt	Anmerkungen
1	1 2 - 4	1 3	0 : 00 – 0 : 15 0 : 15 – 3 : 21	0 : 15 3 : 06	Intro: rosa bzw. weiße Schreibschrift auf schwarzem Grund Am Stand vor der Felsenküste Nordfrankreichs: Die Protagonistin Gabrielle steigt aus ihrem Wohnmobil. Sie tanzt zu <i>Heartbreak Hotel</i> . Am Ende der Musik verbeugt sie sich wie ein Star und verschwindet wieder im Wagen.	Schwarzbild, Off: Meeresrauschen Über- bzw. Normalbelichtung Ablende und Schwarzbild
2	5	1	3 : 21 – 3 : 36	0 : 15	Gabrielle steht zum Meer gewandt auf dem Pier. Der Titel LOVE ME wird in rosa Großbuchstaben eingeblendet und legt sich über die gesamte Bildfläche.	Ablende und Schwarzbild.
3	6 - 8	1 2	3 : 36 – 3 : 41 3 : 41 – 4 : 37	0 : 05 0 : 56	Nachthimmel bei Vollmond Im Schlafsaal des Kinderheims: Ein Mann geht durch die Reihen. Als er zum Bett des Mädchens Gabrielle gelangt, fordert er diese auf, ihm zu folgen..	Aufblende
4	9 - 21	13	4 : 37 – 6 : 45	2 : 08	Im Büro der Heimleiterin: Der Mann stellt Fragen zu Gabrielle Rose, die er mitnehmen will. Als die Leiterin sich ihm in den Weg stellt, erschießt er sie.	Ablende
5	21 - 27	7	6 : 45 – 7 : 36	0 : 51	In den USA/Wyoming: Im Schnellrestaurant erzählt das Mädchen Gabrielle dem Mann von ihrem Lebenstraum: der Begegnung mit ihrem Star Lennox.	Aufblende Ablende und Schwarzbild
6	28 - 34	7	7 : 36 – 8 : 20	0 : 44	Am Flughafen: Gabrielle Rose betritt die Staaten ohne Pass. Bei ihrer Einreise wird sie von Grenzbeamten festgenommen.	Aufblende
7	35 - 38	4	8 : 20 – 8 : 52	0 : 32	Im Zollbüro: Zwei Männer bewachen Gabrielle, die kurz darauf von Carbonne, dem gesagten Mann und ihrem betreuenden Arzt, abgeholt wird.	
8	39	1	8 : 52 – 9 : 37	0 : 45	In der schwarzen Limousine Carbonnes: Der für Gabrielle völlig unbekannte Mann fragt nach dem Geld. Sie bittet ihn kurz in die Nacht auszutreten.	
9	40 - 45	6	9 : 37 – 10 : 52	1 : 15	Auf einem Parkplatz: Während er beim Wagen bleibt, entfernt sie sich. Auf dem Gelände kann sie sich verstecken. Schließlich stellt er seine Suche ein.	
10	46	1	10 : 52 – 11 : 02	0 : 10	Auf der Autobrücke: Per Anhalter versucht sie weiterzukommen	
11	47	1	11 : 02 – 11 : 49	0 : 47	Im Hotelzimmer: Das Mädchen Gabrielle tanzt zu Presley's <i>Teddy Bear</i> . Carbonne tritt ein, ohne die andere entflozene Gabrielle vorstellen zu können.	
12	48 - 54	7	11 : 49 – 12 : 36	0 : 47	An der Haltestelle: Als der Bus kommt, will der Fahrer Gabrielle nicht unentgeltlich befördern. Er willigt ein, als sie ihren Mantel dafür eintauscht.	
13	55 - 62	8	12 : 36 – 14 : 23	1 : 47	Im Bus: Gabrielle setzt sich. Die Frau neben ihr fängt ein Gespräch an.	
14	63 - 65	3	14 : 23 – 15 : 29	1 : 06	An der Endstation: Die Frau (Gloria) schenkt Gabrielle ihren Mantel. Sie soll den Club, in dem Gloria arbeitet, besuchen. Zum Abschied küsst sie	

					Gabrielle.	
15	66 - 73	8	15 : 29 – 16 : 21	0 : 52	Gabrielle geht durch die nächtlich beleuchteten Straßen bis zum „Blue Moon“, in dem gerade Lennox gastiert.	
16	74	1	16 : 21 – 16 : 37	0 : 16	Im Vorraum des Lokals: Gabrielle bittet den Türsteher um Einlass.	
17	75 - 90	16	16 : 37 – 18 : 13	1 : 36	Im Innenraum des „Blue Moon“: Lennox singt auf der Bühne <i>Loving You</i> . Gabrielle geht um ihn herum und setzt sich mit Blick auf den Star an einen Tisch. Am Ende des Auftritts erhält Lennox Applaus.	
18	91 - 93	3	18 : 13 – 18 : 50	0 : 37	Später: Gabrielle fragt die Bedienung, die zur Bestellung drängt, nach Gloria.	
19	94 - 106	13	18 : 50 – 21 : 32	2 : 42	An der Theke: Gabrielle gesellt sich zu dem dort sitzenden Lennox und rückt näher. Er spendiert ihr ein Getränk. Sie bittet ihn um Geld. Da sie seine Fragen zu ihrer Person nicht beantworten kann, hält er sie für betrunken. Kurz darauf verliert sie ihr Bewusstsein.	Bild in Schräglage, Schwarzbild
20	107 - 116	10	21 : 32 – 24 : 14	2 : 42	Im Wohnmobil: Nach gemeinsamer Nacht sprechen Gabrielle und ein junger Mann über das Zusammensein. Sie will nicht mit ihm frühstücken. Er geht.	Weißbild und Überbelichtung
21	117 – 118	2	24 : 14 – 25 : 04	0 : 50	Im Wohnmobil: Gabrielle schminkt sich vor einem Spiegel und spricht dabei mit ihrem kindlichen Alter Ego über den Mann, der soeben gegangen ist.	Ablende
22	119 - 130	12	25 : 04 – 26 : 33	1 : 29	In den Räumlichkeiten des „Blue Moon“: Lennox spielt einige Akkorde für sich, während Gabrielle aus „ihrem Traum“ erwacht. Sie verlassen das Lokal.	Aufblende, Bild „richtet“ sich aus der Schräglage auf
23	131 - 137	7	26 : 33 – 28 : 06	1 : 33	In der Spielothek: Lennox will Gabrielle loswerden. Sie spielt deshalb um Geld oder Liebe und verliert. Vom Automaten aus bemerkt er ihre Ohnmacht.	Bild „verwackelt“ und Ablende
24	138 - 140	3	28 : 06 – 29 : 08	1 : 02	Im Wohnmobil: Gabrielle sieht im Fernsehen einen Beitrag zur Liebe.	Aufblende, Weißbild, Ablende
25	141 - 146	6	29 : 08 – 30 : 45	1 : 37	Im <i>Blue Moon</i> bzw. im Hotel: Gabrielle erwacht aus ihrer Ohnmacht und Lennox fragt nach ihrem Befinden. Sie gehen nach draußen auf die Terrasse.	Aufblende, Bild „richtet“ sich aus der Schräglage auf
26	147	1	30 : 45– 31 : 04	0 : 19	Im Hotelrestaurant: Gabrielle und Lennox sitzen sich am Tisch gegenüber. Sie rauchen gemeinsam eine Zigarette.	
27	148 - 153	6	31 : 04 – 32 : 09	1 : 05	Im Hotelzimmer: Das Mädchen Gabrielle schminkt sich. Carbonne will die Vorzüge ihres Idols wissen, sie von der fixen Idee abbringen. Er ohrfeigt sie.	
28	154 - 155	2	32 : 09 – 32 : 31	0 : 22	Im Hotelrestaurant: Nach dem Essen soll Gabrielle mehr von ihrer Person preisgeben. Sie möchte allerdings lieber über Lennox sprechen.	
29	156	1	32 : 31 – 33 : 54	1 : 23	Im Hotelzimmer: Carbonne baut seine Schusswaffe zusammen. Er fragt das Mädchen Gabrielle nach Lennox und ihrer Liebe zu ihm, dabei bedroht er sie.	
30	157 - 168	12	33 : 54 – 35 : 39	1 : 45	Im Hotelrestaurant: Gabrielle singt Lennox etwas aus seinem Repertoire vor. Ein weiblicher Fan namens Barbara gewinnt Lennox‘ Aufmerksamkeit und Gunst. Er verlässt gemeinsam mit ihr das Lokal. Gabrielle bleibt dort zurück.	

31	169	1	35 : 39 – 35 : 49	0 : 10	Im Hotel: Carbonne verlässt bewaffnet das Zimmer und verschließt die Tür hinter dem Mädchen Gabrielle.	
32	170 - 178	9	35 : 49 – 37 : 11	1 : 22	Im Hotelflur: Lennox wirft Gabrielle zum Abschied einen Glückstaler zu.	
33	179 – 181	3	37 : 11 – 38 : 02	0 : 51	Auf nächtlicher Straße: Gabrielle geht an schwarzen Jugendlichen, einem Bettler sowie an schäbigen Fassaden und Schaufenstern vorbei.	Off: Gospel-Song
34	182	1	38 : 02 – 38 : 12	0 : 10	Im Hotelzimmer: Das Mädchen Gabrielle sieht einen Gospel-Chor im Fernsehen.	Tonspur von Sequenz 33
35	183 – 184	2	38 : 12 – 38 : 28	0 : 16	Auf Graceland: Touristen werden an einer Fotowand vorbei geführt, um sich davor ablichten zu lassen. Auch Gabrielle posiert so „vor“ dem Eingangstor.	
	185 - 186	2	38 : 28 – 38 : 44	0 : 16	Im Gebäude: Gabrielle wandelt zwischen den Besuchern, wird fotografiert.	
36	187	1	38 : 44 – 39 : 03	0 : 19	Im der Hotelhalle: Carbonne wartet auf Lennox' Ankunft und folgt diesem.	
37	188 - 189	2	39 : 03 – 39 : 30	0 : 27	Im Toilettenraum: Lennox sieht Carbonne, der einen Presley-Song singt, im Spiegel näherkommen. Dieser fordert ihn mit der Waffe auf ihm zu folgen.	
38	190 - 193	4	39 : 30 – 40 : 27	0 : 57	In einer Bartheke: Carbonne und Lennox sprechen über Gabrielles Zustand.	
39	194 - 196	3	40 : 27 – 41 : 10	0 : 43	Autofahrt zum Hafen: Beide unterhalten sich weiter über Gabrielle, die nach Auffassung Carbonnes durch ihre Fixierung auf Lennox in Lebensgefahr ist.	
40	197	1	41 : 10 – 41 : 16	0 : 06	Im Hotel oder auf Graceland: Gabrielle fällt ohnmächtig in sich zusammen.	Abblende
41	198 - 203	6	41 : 16 – 41 : 45	0 : 29	In einem Hafengebiet mit Hinterhöfen: Gabrielle geht durch die Straßen.	Über-/Normalbelichtung, Abblende
42	204	1	41 : 45 – 41 : 58	0 : 13	Im Wohnmobil am Strand: Gabrielle pflegt sich und betrachtet Lennox' Bild.	
43	205 – 213	9	41 : 58 – 44 : 00	2 : 02	Im „Blue Moon“: Gabrielle tanzt mit einem Gast. Dabei hat sie Visionen, in denen ihre Mutter bei ihr ist. Sie hört traumverloren zu tanzen auf. Der Mann protestiert. Ihre Freundin Gloria erklärt einfach die Öffnungszeit für beendet.	
44	214 - 220	7	44 : 00 – 46 : 15	2 : 15	Früh morgens im „Blue Moon“: Gabrielle und Gloria räumen auf, reden über ihre Sehnsüchte. Alkoholisiert zerbricht Gabrielle Gläser. Der Inhaber kündigt ihr daher. Draußen auf der Terrasse begegnet ihr erneut die Mutter.	
45	221	1	46 : 15– 46 : 32	0 : 17	Vor dem Gebäude von „AC“: Gabrielle trinkt Alkohol, bevor sie eintritt.	
46	222	1	46 : 32 – 47 : 44	1 : 12	In der Anlaufstelle für Suchtkranke und soziale Probleme: Gabrielle wird nach dem Anliegen gefragt. Mit einer Ausrede verlässt sie den Infobereich.	
47	223 - 224	2	44 : 49 – 48 : 09	0 : 25	Vor der Tür der „AA“: Vor dem Eintreten benutzt Gabrielle Mundspray.	
48	225 - 227	3	48 : 09 – 48 : 46	0 : 37	Im Sitzungsraum der „AA“: Alle stellen sich vor. Als Gabrielle an die Reihe kommt, verlässt sie die Gruppe fluchtartig.	
49	228 – 229	2	48 : 46 – 49 : 14	0 : 28	An der Bartheke: Gabrielle bestellt starke Spirituosen. Ihr jugendliches Alter	

					Ego, das sie abzuschütteln versucht, will sie daran hindern.	
50	230 - 241	12	49 : 14 – 56 : 29	7 : 15	Am Hafen: Gabrielle spricht den Seemann Jack an. Seine Zeit zum Landgang verbringen sie gemeinsam. Sie teilen sich sein Essen. Zum Abschied küssen sie sich. Er gibt ihr seine Adresse in Taiwan, dem nächsten Anlaufort. Vom Pier aus sieht sie seinem auslaufendem Containerschiff „Evergreen“ nach.	
51	242 - 243	2	56 : 29 – 57 : 30	1 : 01	Im Wohnmobil: Gebannt sieht Gabrielle einen Fernsehbeitrag zur Liebe.	
52	244 - 253	10	57 : 30 – 59 : 52	2 : 22	Im Wohnmobil: Gabrielle kränkelt. Gloria kümmert sich um sie. Sie reden über die Zukunft und die Liebe. Gloria will die Freundin von ihrer fixen Idee kurieren, indem sie Lennox' Bild zerstört. Aber Gabrielle hält daran fest.	
53	254	1	59 : 52 – 60 : 36	0 : 44	An der Steilküste: Am Felsenrand stehend wiederholt Gabrielle Leitsätze aus einem Lebensratgeber. Vor ihrem geistigen Auge erscheint Jacks Antlitz.	Überblende
54	255 - 256	2	60 : 36 – 61 : 20	0 : 44	Am Strand: In der Menge meditieren Gabrielle und Gloria. Sie reden über Gabrielles Vorsingen, das zeitgleich zu einem Lennox' Konzert stattfindet.	
55	257	1	61 : 20 – 61 : 44	0 : 24	In einer großen Halle: Gabrielle singt einem Mann vor, der im Rollstuhl sitzt.	Abblende und Schwarzbild
56	258	1	61 : 44 – 61 : 52	0 : 08	Im Hotel auf rotem Plüsch: Gabrielle erwacht aus der Ohnmacht. Sie blinzelt.	Aufblende
57	259 - 260	2	61 : 52 – 62 : 26	0 : 34	Nachts in der Hafengegend: Carbonne folgt dem Alkohol trinkenden Lennox. Dieser erhält Instruktionen, wie er sich gegenüber Gabrielle verhalten soll.	
58	261	1	62 : 26 – 62 : 37	0 : 11	Auf dem Hotelflur: Gabrielle klopft an Lennox' Tür. Sie wird eingelassen.	
	262 – 265	4	62 : 37 – 63 : 09	0 : 32	In der Suite: Als Gabrielle eintritt, massiert die halbnackte Barbara Lennox. Lennox führt Gabrielle zur Tür, lässt sie aber bleiben. Sie setzt sich zu Barbara, drückt ihre Bewunderung aus. Lennox schickt Barbara in das Bad. Er sagt Gabrielle, die ausgestreckt auf dem Bett liegt, was er an ihr hasst. Wieder begleitet er sie hinaus, erneut kann sie die Frist verlängern.	
	266 – 274 275 – 281	9 7	63 : 09 – 65 : 28 65 : 28 – 67 : 26	2 : 19 1 : 58	Sie soll sich ausziehen, ihn sexuell befriedigen. Das kann sie nicht erfüllen. Barbara kommt aus dem Bad und kniet vor Lennox und preist ihre Vorzüge an. Er schickt auch sie weg, um allein zu sein. Gabrielle geht nun von selbst.	
59	282 – 288	7	67 : 26 – 68 : 22	0 : 56	Auf dem Hotelflur: Beide Frauen warten auf den Lift. Barbara macht Gabrielle für alles verantwortlich und entfernt sich. Gabrielle kehrt zurück und spricht Abschiedsworte, die Lennox hinter der Tür vernimmt. Er öffnet.	
60	289 – 296	8	68 : 22 – 72 : 12	3 : 50	An der Tür/In der Suite: Sie wiederholt ihre Worte und darf eintreten. Lennox erzählt von seinem Leben als Star, den negativen Seiten. Er streichelt sie und bewegt sie zum Einschlafen. Weiteres soll am Morgen besprochen werden.	
61	297 - 312	16	72 : 12 – 74 : 20	2 : 08	Am nächsten Tag: Gabrielle befindet sich allein in der Suite. Carbonne steht mit gezückter Waffe im Raum und öffnet die Vorhänge. Sie erwacht und ist	

					enttäuscht, dass Lennox nicht mehr da ist. Carbonne will wissen, was sie über ihren Star erfahren hat. Ihr jugendliches Alter Ego fährt einen Servierwagen herein. Mit Entsetzen springt Gabrielle auf und fällt in Ohnmacht.	Kippen des Bildes Ablende und Schwarzbild
62	313 - 322	10	74 : 20 – 76 : 44	2 : 24	In der Praxis des Psychiaters: Der Arzt (Carbonne) überzeugt Gabrielle davon, sich auf ein Therapiegespräch einzulassen. Sie erzählt von ihren Visionen, ihren fehlenden Eltern, ihrem mangelnden Glauben. Da er sich ihr als Gesprächspartner entzieht, bricht sie verärgert die Sitzung ab und bezahlt.	Über- bzw. Normalbelichtung
63	323	1	76 : 44 – 77 : 35	0 : 51	An der Bushaltestelle: Gabrielle kniet vor einer Obdachlosen, die auf der Bank schläft. In ihr glaubt sie ihre Mutter zu erkennen. Gabrielles Berührung irritiert sie. Sie will ihre Ruhe haben. Gabrielle kauft ihr etwas Essbares.	
64	324	1	77 : 35 – 77 : 47	0 : 12	Vor einem Supermarkt: Gabrielle hat sich bei dieser Frau eingehakt, trägt ihre Tasche und schiebt den Einkaufswagen mit ihren Habseligkeiten.	
65	325 - 331	7	77 : 47 – 79 : 46	1 : 59	Im Kinderheim: Gabrielle führt die Frau, die sie für ihre Mutter hält, durch die mittlerweile leerstehenden, kargen Räumlichkeiten. Sie möchte von ihr etwas über den unbekanntem Vater erfahren. Die Frau will bzw. kann nichts sagen und mokiert sich über die Liebe. Das ebenfalls gegenwärtige Mädchen Gabrielle will Gabrielle den Kontakt zur Mutterfigur bzw. zu ihrer Projektion verhindern. Aber es wird abgeschüttelt und am Ort zurückgelassen.	
66	332 - 342	4 7	79: 46 – 80 : 16 80 : 16 – 82 : 54	0 : 30 2: 38	Im „Blue Moon“: Gabrielle sitzt zwischen einem Gast und ihrer Mutterfigur. Gloria kellnert. Sie unterhält sich mit dem Gast über Gabrielles „Mutter“. Lennox tritt auf. Gabrielle singt mit ihm im Duett <i>Love Me Tender</i> . Vor dem geistigen Auge erscheint ihr das zur Musik tanzende jugendliche Alter Ego am Strand, bevor sie nach einem Schwindelgefühl in Ohnmacht fällt.	Überblende schwankendes Bild, Ablende Schwarzbild
67	343 - 353	11	82 : 54 – 86 : 33	3 : 39	Im Wohnmobil: Gabrielle erwacht. Lennox, der alles zum Frühstück vorbereitet hat, sitzt vor ihr. Auch das mütterliche Alter Ego ist zugegen und zieht Lennox' Aufmerksamkeit auf sich. Dieser verabschiedet sich nach kurzer Zeit. Gabrielle blickt ihm traurig nach.	Aufblende, Bild „richtet“ sich aus der Horizontalen „auf“
68	354 – 357	4	86 : 33 – 87 : 58	1 : 25	Im Wohnmobil: Gabrielle lehnt sich bei ihrer „Mutter“ an, redet mit ihr über Lennox' Gesuch. Die „Mutter“ streichelt sie. Als Gabrielle später aus ihrem Schlaf erwacht, ist sie allein. Ein Abschiedsbrief hängt an ihrer Pin-Wand.	
69	358 - 360	3	87 : 58 – 88 : 19	0 : 21	Im Wohnmobil: Gabrielle liebkost das überdimensionale Abbild Lennox'.	
70	361 - 369	9	88 : 19 – 89 : 35	1 : 16	Auf der Straße zum Meer: Im Zickzack geht Gabrielle auf der unbefahrenen Straße. Die Flasche, aus der sie getrunken hat, wirft sie weg. Sie geht bis an das Wasser und breitet ihre Arme aus. Jacks Antlitz legt sich auf ihr Gesicht.	Über- und Ablende, Schwarzbild

71	370 - 389	20	89 : 35 – 92 : 11	2 : 36	Auf der Straße zum Pier: Aus einer schwarzen Limousine steigen Gabrielle, ihr jugendliches Alter Ego und Carbonne. Sie sehen die andere Gabrielle im schwarzen Mantel am Wasser stehen. Gabrielle und ihr jugendliches Alter Ego gehen zu ihr zu. Um dies zu verhindern, bringt Carbonne ein Blatt mit Jacks Adresse in das Spiel. Das Mädchen entreißt ihm die Notiz, um sie der am Wasser Stehenden zu überreichen. Danach stürzt es sich in das Wasser. Die rot gekleidete Gabrielle hat derweil Carbonne erschossen.	Aufblende Abblende und Schwarzbild
72	390	1	92 : 11 – 92 : 22	0 : 11	Am Pier: Gabrielle liegt im schwarzen Mantel bewusstlos auf dem Stein.	Aufblende
73	391 - 396	6	92 : 22 – 94 : 38	2 : 16	In der Praxis des Therapeuten: Mit geschlossenen Augen liegt Gabrielle auf der Couch. Der Arzt sitzt an ihrer Seite. Als sie zu sich kommt, erklärt er ihr, was geschehen ist, dass sie bewusstlos aufgefunden worden ist. Sein Sohn betritt kurz das Arbeitszimmer, um seinem Vater eine Spielzeugpistole zu bringen. Gabrielle, die sich mittlerweile aufgerichtet hat, fragt nach der Adresse, die sie bei sich wähnte. Sie erhält das Papier und verabschiedet sich.	
74	397 – 398	2	94 : 38 – 95 : 30	0 : 52	Auf einer Bank: Die Frau, die Gabrielle als Mutter ansah, sitzt rauchend neben einem anderen Obdachlosen, der ihr seine Lebensgeschichte erzählt. Gabrielle betrachtet beide von der anderen Straßenseite aus.	
75	399	1	95 : 30 – 95 : 44	0 : 14	Am Meer: In der Abendsonne breitet Gabrielle die Arme über die Felsen aus.	
76	400 - 404	5	95 : 44 – 97 : 03	1 : 19	Eine Straße in Taipeh: Gabrielle trägt Gepäck. Lennox ist ihr gefolgt und redet auf sie ein. In einem Restaurant holt sie beim Ober eine Erkundigung ein. Sie verabschiedet sich von Lennox mit einem Kuss und lässt ihn stehen.	Unschärfe im Bild
77	405 – 406	2	97 : 03 – 98 : 44	1 : 41	Im hinteren Teil des Restaurants am Tisch: Jack, der dort sitzt, dreht sich zu Gabrielle um. Er geht ihr entgegen. Entrückt stehen sie voreinander. Sie wendet sich noch einmal um. Dann bleibt beider Blick ineinander versunken.	Un-/Schärfe von Vorder- bzw. Hintergrund Abblende und Schwarzbild
78	407	1	98 : 44 – 102 : 01	3 : 17	Abspann: rosa und weiße Schriftzüge wie im Intro	Wechsel zweier Musikstücke

Einstellungsprotokolle:

EN AVOIR (OU PAS)/HABEN (ODER NICHT) (F/1995)¹

Plansequenz 5: In der Fischfabrik: Am Fließband verrichten Arbeiterinnen, darunter die Protagonistin Alice, ihre Tätigkeit

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	5	3 : 01 – 3 : 35	0 : 34	A (Frauen im Bildvordergrund) HN (Frauen im Hintergrund)	(l) U-Sicht (Frauen) Aufsicht (Arbeit) stärkere U-Sicht (Alice) A-Sicht (Arbeit)	gleichmäßige K.-Fahrt parallel zum Fließband nach rechts Schwenk hoch zu den Gesichtern Stop d. K.-Fahrt u. Schwenk links runter auf Hände	Weiß d. Arbeitskittel, Knallrot d. Fischbehälter	In der Fischfabrik: An beiden Seiten des Fließbandes stehen Arbeiterinnen, die mit dem Produkt „Fisch“ hantieren. Alle Frauen führen ähnliche Tätigkeiten an ihrer jeweiligen Arbeitsstation aus. Am Ende der Produktionskette steht Alice, die im Profil bei der Verrichtung ihres Arbeitsganges, dem Sortieren der Fische, gezeigt wird.		Tonspur der vorherigen Sequenz mit Meeresrauschen u. Schiffsmotor Übergang in Maschinenlärm/Metallklappern der Ablagen und d. Bandes/ Rufe d. Vorarbeiters

¹ Der Filmanalyse liegt hier die deutsch synchronisierte Filmfassung zugrunde.

Sequenz 10: Alice simuliert ein Gespräch über die Trennung von mit ihrem Freund Denis.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
1	19	05 : 20 – 05 : 46	00 : 26	N – A	I. A-Sicht – U-Sicht	Stand/Schwenk links hoch u. rechts runter mit Bewegung	Silhouette im Gegenlicht	In der Wohnung d. Freundes: Frisch gewaschen trinkt Alice den von ihr gekauften Champagner allein. Sie trägt dabei ihr neues farbenfrohes Kleid mit Sonnenblumendruck.	Alice (<i>aufseufzend</i>): „Hör zu, ich muss mit dir reden!“ A.: „Also, ich muss Dir sagen, daa...“ (<i>schnaufend</i>)	Schnüffeln/ Ein-schenken/ Abstellen d. Flasche/ Schnüffeln/ Straßenlärm
2	20	05 : 46 – 06 : 43	00 : 57	N – G	U-Sicht – I. U-Sicht	Stand/Schwenk rechts/Schwenk hoch mit Objektbewegung zur K./Auf- u. Abschwens mit Bewegung/Schwenk rechts/ K. folgt Figur durch d. Raum		Während sie redet und überlegt, geht sie in d. Wohnung hin und her. Zwischendurch riecht sie an ihren Händen. Sie blickt in Richtung des fiktiven Gesprächspartners, wechselt ihre Stimme und Stimmung von beschwingter Leichtigkeit bis zum Zorn. An der Wand hängen Fotos von ihr und von Denis.	A.: „Es läuft alles ziemlich scheiße... Sie haben mich entlassen. Aus wirtschaftlichen Gründen. (<i>empört</i>) A-u-g-e-n-b-l-i-c-k! Darf ich erst mal ausreden?! Also, ich äh ... ich dachte, ich kauf‘ uns Champagner. Das hab‘ ich ja vergessen: Du magst ja gar keinen Champagner. Na, komm‘ schon, wir feiern. Jah? Du feierst mit mir! Komm, wir tanzen! Ja, wir tanzen, komm‘ schon. Na, los. (<i>beginnt zu singen</i>) Dit, da-dah. Du stehst doch auf tanzen, hämh? Puh! Jah, ich muss mit dir reden.“ A.: „Ich weiß nicht, wie ich ihm’s sagen soll!“ (<i>laut</i>)	Hupen flacher Handschlag gegen d. Wand
3	21	06 : 43 – 06 : 57	00 : 14	G	U-Sicht	Schwenk rechts/ Stand		Sie geht zum Fenster zurück, riecht nochmals ausgiebig an ihrer Hand.	A.: „Ahh!“ (<i>entnervt gezischt</i>)	Schnüffeln/ Kopfschlag an Scheibe

Sequenz 11: Alice räumt in der Wohnung ihres Freundes ihre Sachen zusammen, bevor sie diese endgültig verläßt.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	22	06 : 57 – 07 : 06	00 : 09	A – N	N – starke U-Sicht	Stand/ sie nach rechts vorn aus d. Bild		Alice in d. Küche: Geräuschlos räumt sie Konserven in einen (Müll-) Eimer, um dann zum Nächsten überzugehen.		Ausräumen v. Schränken
2	23	07 : 06 – 07 : 15	00 : 09	A – N	U-Sicht – starke U-Sicht	Stand/ Schwenk hoch mit Bewegung	Gegenlicht	Im Schlafzimmer: Ihre Klamotten packt sie in einen Beutel. Anschließend sammelt sie verschiedene Teile in d. Wohnung ein, dabei stolpert sie.		Knistern d. Müllbeutels

				G (Alice im Vorbeigehen)		Schwenk rechts mit Bewegung/ Stand/ Schwenk rechts hoch mit Bewegung			Hmh? Wie wär's mit einem Gläschen Champagner?“ A.: „Ja, Champagner, wieso nicht. Perso.: „Kommt sofort. Zwei Gläschen Champagner!“ Inh.: „Zwei Champagner.“ Perso.: „Hmh. Tjah ... kommen Sie, wir setzen uns rüber, häh?“ A.: „Gern.“ Perso.: „Tjah (lachend u. zeigend), bitte ... och, häh ... ich hoffe, Sie sind mir nicht allzu böse, dass es nicht geklappt hat. Häh, wissen Sie, daß ist immer schwer, äh“ A.: „Ich weiß: die Wirtschaftskrise, wie der Minister sagt. Reden sie nicht mehr davon, ich pass' sowieso nicht in die Uniform und auf Lippenstift steh' ich auch nicht.“ Perso.: „Hähä, dann haben Sie es ja überwunden? Geht's Ihnen trotzdem gut? Ah ... Also stoßen Sie mit mir an?“	Abstellen d. Gläser/ Schritte seine Zustimmungslaute u. Schmunzeln
2	47	19 : 00 – 19 : 19	00 : 19	N	N – I. A-Sicht	Stand	Ansicht seitlich-vorne	Alice zögert auf ihrer Seite des Tisches mit ihm anzustoßen.	Perso.: „Auf ihre Zukunft ... äh... auf Ihr Glück ... in der Liebe.“ (Pause) A.: „Solche Wünsche mag ich nicht. Da hofft man auf irgendetwas, was dann doch niemals wahr wird. Ich glaub', man sollte nichts erwarten.“ Perso.: „Sie haben das Leben noch vor sich.“	Tango
3	48	19 : 19 – 19 : 41	00 : 22	N – G (er)	N – I. – A-Sicht	Schwenk hoch mit Gestik/ Schwenk links auf einer Höhe	Profilansicht/grau-meliertes Haar	Er hat sich zu ihr gedreht und redet auf sie ein.	Perso.: „Sie können noch hoffen. Für mich ist schon alles gelaufen, aber was soll's. Ja, wirklich, ich lass' mich nur noch treiben und ich trink' nur noch Wasser. Das ist ne Ausnahme, ihretwegen. (sie schmunzelt) Der Augenblick ist das einzige, was zählt. Wichtig ist nur, in der Gegenwart zu leben.“	Tango/ Geschirr

								Ihre Mine hellt sich auf.	A.: „Hmh, dann auf das Hier und auf das Jetzt.“ Perso.: „Ja, wenn Sie wollen. Auf das ... Pardon. Verzeihung.“	Handy- klingeln
4	49	19 : 41 – 19 : 44	00 : 03	N – G	l. A- Sicht	Stand	Blau d. Anzugs	Noch immer zu ihr gewand, nimmt er hektisch das Telefonat entgegen.	Perso. (<i>am Handy</i>): „Hmh, ja. Hallo? Nein,...“	
5	50	19 : 44 – 19 : 53	00 : 09	N	l. A- Sicht	Stand		Alice trinkt amüsiert einen Schluck.	Perso.: „Nein, nein. Ich bin in einer Besprechung. Ich ruf‘ zurück, ja? Ist alles in Ordnung? Jah, ich ruf‘ zurück. (<i>mit Nachdruck</i>) Verzeihung! (<i>wieder zu Alice</i>)“	Auflegen
6	51	19 : 53 – 19 : 58	00 : 05	N	l. A- Sicht	Schwenk links im Bogen nach unten mit Bewegung	Blau	Er setzt sich nervös zu ihr zurück.	Perso.: „Aber das verfolgt einen überall. Es ist die Hölle. (<i>schnaufend</i>)“	
7	52	19 : 58 – 20 : 01	00 : 03	N	N – l. A-Sicht	Stand		Sie betrachtet ihn		
8	53	20 : 01 – 20 : 06	00 : 05	G	N	Stand		Er nimmt sein Glas.	A.: „Auf Ihre Vergangenheit und auf mich.“	
9	54	20 : 06 – 20 : 15	00 : 09	N	l. A- Sicht	Stand		Sie protestiert ihm zu.	A.: „Auf die Lüge und auf den Betrug ... und auf was weiß ich. Auf France Telekom und die moderne Kommunikation, nicht wahr?“	Tango
10	55	20 : 15 – 20 : 38	00 : 23	G (sie) N (er)	l. A- Sicht	Stand	Shoulder- Shut	Endlich stoßen sie miteinander an.	Perso.: „Täh, ja, gut, auf France Telekom. Hmh, sagen Sie mal?“ A.: „Jah?“ Perso.: „He, he, he, suchen Sie immer noch Arbeit?“ A.: „Ja, und das habe ich Ihnen zu verdanken.“ Perso.: „Sagen Sie das bitte nicht. Das ist nicht nett!“ (leiser werdend) „Nein, aber ihretwegen mache ich mir keine Sorgen. Sie haben viele Qualität.“	Gläser- anstoßen

11	56	20 : 38 – 20 : 43	00 : 05	G (er) N (sie)	l. U- Sicht	Stand	Shoulder- Shut	Sie ist belustigt, bekennt sich gespielt geschmeichelt.	A.: „Ah!“ Perso.: „Ja, wirklich, dass meine ich ernst. Ich glaube, sie haben viele Qualitäten.“ A.: „Hmh.“	
12	57	20 : 43 – 20 : 54	00 : 11	G (sie) N (er)	N	Stand	Shoulder- Shut	Er versucht weiter auf sie einzuwirken.	A.: „Ja, das finde ich auch.“ Perso.: „Wirklich, ich täusch‘ mich nie. Ich sag’s nochmal: Ich täusch‘ mich nie. Die Intuition, die funktioniert immer noch. Sie sollten hier weg. Schatz, alte Knacker wie mich sollten Sie vergessen. Gehen Sie weg, weit weit weg...“	ihr lautes Auflachen
13	58	20 : 54 – 21 : 01	00 : 07	G (er) N (sie)	N	Stand	Shoulder- Shut	Sie strahlt, zeigt sich gleichermaßen interessiert und amüsiert.	Perso.: „...in die weite Ferne.“ Perso.: „Gehn wir?“ A.: „Wir gehn? Wohin denn?“	Schlürfen/ Glasab- stellen/ Ende d. Musik
14	59	21 : 01 – 21 : 04	00 : 03	G (beide)	l. U- Sicht	Stand	Shoulder- Shut	Er erscheint in seiner Aufbruchsstimmung leicht irritiert.	Perso.: „Ich meine ... wohin Sie wollen.“	
15	60	21 : 04 – 21 : 07	00 : 03	G N (sie)	A-Sicht N (sie)	Schwenk zu ihr über Tisch links hoch		Er wirft Geldscheine zum Bezahlen auf den Tisch. Sie lächelt ihm zu, bevor sie sich erhebt, während er schon aufgestanden ist.	Perso.: „Kommen Sie!“	Geld- rascheln/ Stuhl- rücken

Sequenz 21 : In den Stranddünen von Boulogne-sur-Mer: Im Auto schläft Alice mit dem Personalleiter ihres Bewerbungsgesprächs

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	63	22 : 07 – 22 : 20	00 : 13	N	l. A-Sicht – N A-Sicht (er) U-Sicht (sie)	Schwenk links um beide herum/l. Zoom/ Schwenk weiter links hoch zu ihrem Gesicht	Dunkelheit/ Nachtblau vorwiegend Silhouetten/bläul. Straßenlicht v. seitlich-hinten	Am Strand in seinem Wagen: Alice und der Mann umarmen sich heftig. Dann gehen sie zum Beischlaf über. Die Positionen wechseln: Erst war er oben, beim Geschlechtsakt ist sie oben. Sie zieht dafür ihre Jacke aus.	Alice: „Aber ich ficke Sie, klar?!“	beider Stöhnen/ Brandung/ Stofffräscheln

Sequenz 22: Am Morgen danach in den Dünen: Sie sitzen noch eine Weile beieinander.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
22	64	22 : 20 – 22 : 31	00 : 09	T	A-Sicht	Schwenk links runter auf Boden	Sonnenlicht/ Flimmern/Blau-Grau/Gelb-Braun	Am Strand: Der Blick fällt von einer Erhebung auf Dünen		Brandung/ Wind
	65	22 : 31 – 23 : 42	01 : 08	T	A-Sicht (sitzend) HN (er) U-Sicht (stehend) A-Sicht (beide) starke A-Sicht (sie)	Stand/links Schwenk hoch mit Bewegung/ er bewegt sich im Winkel zur K. zurück/ Schwenk rechts runter/er geht links aus d. Bild/Stand	Windbewegung/ Landschaftsfarbe	Alice und der Mann sitzen in den Dünen nebeneinander. Er fasst ihr ins Haar, fährt ihr über den Rücken. Dann steht er auf und geht ein Stück. Er holt Geldscheine aus seiner Jackentasche und geht zu ihr zurück. Er reicht ihr das Geld und entfernt sich. Sie bleibt allein zurück, versunken im Anblick der Scheine.	Personalleiter: „Und, was werden Sie jetzt machen?“ Alice: „Keine Ahnung!“ Perso.: „Man kann nie wissen. Hier nehmen Sie. Sie können’s gebrauchen.“	“ “ Papier-räscheln in den Händen

Sequenz 23: In Lyon auf dem Fußballplatz/Einführung des Protagonisten Bruno

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	66	23 : 37 – 23 : 49	0 : 12	N – sehr G (Bildvordergrund)	Extreme U-Sicht d. Liegenden	Stand Objektbewegung v. hinten links u. rechts in d. Vordergrund	monochromes Blau d. Himmel/ sich davor schiebende Gesichter/ Trikotrot füllt Bild	Auf dem Fußballfeld: Der Protagonist Bruno liegt am Boden. Die Mitspieler laufen herbei. Sie versammeln sich um ihn und beugen sich über den Liegenden.	Die sich vermischenden Stimmen d. Mitspieler: „Bruno? Bruno? Bruno? Alles klar? Alles klar? Ich hatte dich nicht mal berührt! Häh? Bruno?“	Tonspur Vorsequenz (Meer-rauschen) Verkehrslärm u. Vogelrufe Laufschritte
2	67	23 : 49 – 23 : 53	0 : 04				Einblende	„Lyon“ erscheint als roter Schriftzug auf schwarzem Grund.		Verkehrslärm Vogelrufe
3	68	23 : 53 – 24 : 07	0 : 14	G (Bruno) N (Füße) HT (Spiel-feld)	A-Sicht (Bruno) N (Füße)	Schwenk hoch mit Bewegung/ Stand/ Schwenk hoch mit Bewegung u. runter nach links mit Spiel/ Weggang	Schatten d. Spieler/ weiß-rote Kleidung/ Himmelsblau/ Staubaufwirbelung	Bruno liegt auf dem Rücken am Boden. Schließlich richtet er sich auf. Die anderen begeben sich wieder auf das Feld, um weiter zu spielen. Brunos Freund Joseph bleibt bei ihm zurück. Dann verlässt Bruno, ohne Teilnahme der Spielenden und zur Irritation Josephs, zielstrebig den Platz.	Verschiedene Spieler: „Mach‘ kein Theater. Komm‘ steh‘ auf! Er hat dich doch gar nicht berührt! Ich hab‘ s gesehen! Er hat dich doch nicht mal berührt!“ Joseph: „Komm‘ mach‘ doch keinen Scheiß! Ist alles klar?“ Ein anderer: „Los, spiel‘ weiter! Es geht weiter, komm‘ schon!“ Und ein weiterer: „Spiel‘ ab!“ Bruno: „Ja, ja, schon gut!“ Einer der Spieler: „Hier, ich steh‘ frei, na, mach schon!“ Joseph: „Wo willst du denn hin?“	„ „
4	69			N – HN (Joseph) HT – T (Bruno)	U-Sicht (Bruno u. Spieler)					

Sequenz 26: Bruno nimmt die Dienste einer Prostituierten in Anspruch

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	77	25 : 42 – 26 : 16	0 : 34	A – N	N (zur Körpermitte) U-Sicht (beide)	Schwenk rechts mit Bewegung/ Schwenk runter u. links hoch/ Stand	Schwarz d. Kleidung/ Weiß d. Lakens	Bei der Prostituierten: Sie breitet ein Handtuch über das Bett. Dann wendet sie sich Bruno wieder zu, entkleidet ihn bezirzend, bis er so erregt ist, dass er sich ihr zuwendet.	Sie: „Also, ne Viertelstunde mit Gummi. Alles, was du willst. Worauf stehst du denn? Soll ich dich fesseln? Hmmh? Ich spiel‘ auch deine Mutter, wenn du willst. Magst du keine Mutter, hmh? Oder deine Schwester, hmh... Ist sie böse, deine Schwester? Ich kann dir wehtun, wenn du möchtest. Oder ich ... äh, ich kann auch der Mann sein, wenn du willst. Ja? Stehst du auf sowas?“	Wasserhahn/ Handtuchrascheln/ Stoffrascheln/ sein leises Atmen u. Stöhnen/ Regen
2	78	26 : 16 – 26 : 32	0 : 16	N	N – U-Sicht (er)	Stand/ Schwenk links u. rechts runter mit Bewegung	Schwarz/ Inkarnat	Bruno kniet vor ihr, zieht ihr das Höschen aus. Sie bleibt in Strapsen und Strümpfen. Er legt sich zurück.	Sie: „Leg‘ dich hin!“	Wasserlaufen/ Regen
3	79	26 : 32 – 26 : 58	0 : 26	N	N – A-Sicht (er) U-Sicht (sie) A-Sicht (beide)	Schwenk links hoch mit Bewegung u. zurück nach rechts unten	Inkarnat	Sie legt sich barbusig auf ihn und streicht über sein Haar, während er sich aufrichtet, um sie zu küssen. Dies wehrt sie ab.	Sie: „Na – “ Sie : „Ah, nein!“	sein Stöhnen/ Regen/ Straßenlärm/ Stoffrascheln
4	80	26 : 58 – 27 : 23	0 : 25	N	starke A-Sicht (er) U-Sicht (sie) A-Sicht (beide)	Pendelbewegung v. links oben nach rechts unten/ mit Diagonale Bewegung	Inkarnat	Mit den Händen fährt sie über seinen Körper. Sie bewegt sich auf ihm, während er sie an sich drückt. Dann hält sie abrupt inne und macht sich von ihm los.	Sie: „Die Zeit ist um!“	sein Stöhnen/ Stoffrascheln/ Regenplätschern

Sequenz 40: In der Hotelbar: Das Kennenlernen der Protagonisten. Bruno setzt sich zu Alice, die ein Gespräch beginnt.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	147	40 : 25 – 40 : 34	0 : 09	A - N	U-Sicht (Mike) l. A-Sicht (Alice)	Schwenk links hoch (Mike)/ Schwenk rechts u. Zoom (Alice)	warmes, rotbraunes gedämpftes Barlicht	In der Cocktailbar: Der Barkeeper unterhält sich bereits mit einem Gast. Alice sitzt an der Seite der Bar, als Bruno eintritt.	Barkeeper Mike: „Das wär‘ bestimmt anders gelaufen ... ein bisschen besser vorbereiten!“ (zum Gast) Bruno : „N’Abend, Nick.“ Mike: „N’Abend, Bruno.“	Swing-Musik d. 40er Jahre à la Glenn Miller (Golden Swing)
2	148	40 : 34 – 40 : 49	0 : 15	A	l. A-Sicht (Gäste an d. Bar)	Stand		Bruno setzt sich an den Tresen, bestellt. Alice, die ihn beobachtet, rührt gelangweilt in ihrem Getränk. Bruno schaut zu ihr herüber.	B.: „Kann‘ ich nen Whisky haben? Schreib‘ ich auf meinen Zettel.“ M.: „Auf deinem Zettel ist kein Platz mehr!“ B.: „Ach, was. Ich sprach mit Joseph darüber.....Danke!“	Musik Einschenken d. Getränkes
3	149	40 : 49 – 45 : 09	4 : 20	N	l. U-Sicht U-Sicht (Bruno im Vordergrund)	Stand	bläul. Hintergrund/ der Schatten beider an der Wand/ das v. Lampen angestrahlte Gesicht v.	Am Tresen: Bruno und Alice sitzen nebeneinander, geraten ins Gespräch, während sie jeweils an ihrem Getränk schlürfen.	A.: „Na los, raus damit. Was wollen Sie wissen?“ (schmunzelnd) B.: „Überhaupt nichts.“ A.: „Sie haben mich doch die ganze Zeit heimlich beobachtet. Ich nehme an, Sie sind neugierig, oder?“ (unterdrücktes Lachen) (B. lächelt verlegen) A.: „Gut, dann hab‘ ich mich vielleicht geirrt. Sie starren nur vor sich hin, nicht wahr?“ In anderem Ton hinzufügend: „Tun Sie, als ob ich das eben nicht gesagt hätte. Verzeihung.“ B.: „Nein, nein. Sie haben schon recht, das ist...“	Absetzen d. Glases Barmusik kurzes Aussetzen

							<p>Alice/ Bruno im Halb- schatten/ Profil- u. Frontal- ansicht d. Gesichter</p>	<p>Bruno wirkt zunehmend reservierter, geht auf Abstand. Seine Handhaltung bildet bereits eine Barriere gegenüber Alice. Während er in der angespannt werdenden Situation sein Glas umklammert, stellt sie das Rauchen ein.</p> <p>Gegenseitig spielen sie sich den Ball bei ihrem verbalen Schlagabtausch zu, während sich ihr Ver-</p>	<p>äh... Ich hab' mich eben gefragt, was Sie hier machen, in einem Hotel, das etwas schäbig ist.“ A.: „Ich genieße in diesem Hotel meine Freiheit. B.: „Ah, ja, und warum? Kommen Sie aus 'm Gefängnis?“ A.: „Ja, da komm' ich her. <i>(Pause)</i> Nein, nein. Ich bin neu in der Stadt. Ich kenne hier niemanden und niemand kennt mich und darum kann ich hier 'nen furchtbar süßen Aperitif für Frauen trinken. Den hätte ich woanders bestimmt niemals getrunken.“ <i>(etwas längere Gesprächspause)</i> B.: „Ähm, ... und warum sprechen Sie mit mir, wenn Sie lieber allein sein wollen?“ A.: Ahm,... Geben Sie mir ne Zigarette?“ B.: „Ja.“ A.: „Danke.“ <i>(Husten)</i> Jah, eigentlich hatt's mich hier ein wenig angeödet und darum wollte ich entscheiden, mit wem ich spreche.“ B.: „Warum mit mir?“ A.: „Ich hab' vorgehabt diesen Typ da anzusprechen, aber der spricht bloß immer über Sport. Davon versteh' ich nichts und auf Sportler steh' ich nicht... Aber Sie haben geschwiegen und da dachte ich, für den ersten Versuch ist das vielleicht praktischer.“ B.: „Aber manchmal trügt der Schein <i>(mit Nachdruck)</i>.“ A.: Ach, ja, wirklich? Sind Sie gefährlich?“ B.: „Und sie?“ A.: „Hmh, nein, sie?“ B.: „Nein, aber ich bin nicht... Ich bin heute nicht gut in Form. Ich... äh... Und Sie?“ A.: „Mir geht's gut. Ich bin heute in Topform <i>(lächelnd)</i>. Wo kommen Sie her?“</p>	<p>d. Musik mit Trom- peten setzt erneut Swing- Musik ein</p> <p>Ge- sprächs- pausen werden durch Swing ausgefüllt</p> <p>Klicken d. Feuerzeug</p> <p>sich wieder-</p>
--	--	--	--	--	--	--	---	--	---	--

							<p>hältnis zueinander noch in der Schwebe befindet.</p> <p>Der Disput zwischen ihnen schaukelt sich stetig mehr hoch.</p> <p>Beide werfen einen Seitenblick auf die Vertreter am Nebentisch. Alice steht auf, um zu gehen</p>	<p>B.: „Und Sie, häh?“ A.: „Ich hab’ Sie gefragt, warum antworten Sie mir nicht?“ B.: „Weil das wohl kaum interessant ist. Es nützt überhaupt nicht zu wissen, ob ich Fisch oder Huhn mag, woher ich komme und wer ich bin. Selbst wenn ich Ihnen das alles beantworte, davon lernen wir uns nicht besser kennen.“ A.: „Miteinander zu sprechen, verpflichtet zu nichts. Wir sehen uns morgen nicht mehr wieder.“ B.: „Ich halte nichts von Bekanntschaften in Hotelbars.“ A.: „Oh, Gott, oh, Gott! Darum geht’s doch aber gar nicht. Ich hab’ doch nur nen angenehmen Abend verbringen wollen, weiter nichts. Aber wenn Sie der große Schweiger sind und nicht gerne sprechen, dann ... dann sterb’ ich deswegen nich!! Und wenn’s Ihnen Spaß macht hier rumzuhängen und heimlich Frauen zu beobachten ... weil...äh... Ihre Mutter Ihnen verboten hat, mit ihnen zu sprechen... dann macht das nichts.“ B. (<i>deutlich aggressiv</i>): „Ja, mh, ja, schon gut. Und worauf stehen Sie? Sie können ja jemand anders auf ’s Korn nehmen. Es gibt nen Haufen Typen, die gerne an einem Abend alles sagen und alles machen (<i>Nasensekret hochziehend</i>). Ja, wollen Sie das? Sehen Sie die Vertreter da drüben? Die sind nur für eine Nacht hier. Gehen Sie hin und reden Sie mit denen... Die gehen was trinken. Dann...(schneiefend) dann reißen Sie irgendwo eine auf und dann ficken sie mit oder ohne Gummi. Geh’n Sie. Na, los, geh’n Sie schon.“</p>	<p>holender Rhythmus d. Musik</p> <p>Ende d. Musik</p> <p>Gläser-klirren/ Lachen u. Geplapper d. anderen Gäste</p>
--	--	--	--	--	--	--	---	---	--

						aus dem Bild.			A.: „Ja, gut. genießen Sie Ihr einsames Vergnügen.“	
4	150	45 : 09 – 45 : 14	0 : 05	A-Sicht (Vertreter) U-Sicht (Alice)	HN - HT	Schwenk rechts runter mit Alices Fortgang		Alice geht an den Vertretern vorbei, verlässt die Bar, um auf ihr Zimmer zu gehen.	Einer der Vertreter am anderen Tisch: „Auf ein neues Jahr!“	Sprachfetzen/ Murmeln
5	151	45 : 14 – 45 : 21	0 : 07	N	l. U-Sicht	Stand/Getränk wird ins Bild „geholt“		Bruno schlürft ihren Aperitif aus.		hartes Aufsetzen d. Glases/ Schlürfen

Sequenz 56: Nach dem Fußballspiel auf der Toilette eines Lokals: Alice sucht Bruno auf, der von der Theke dorthin geflüchtet ist.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	238	65 : 53 – 66 : 03	0 : 10	N	starke U-Sicht	Stand/Schwenk rechts runter u. links hoch mit Bewegung	angeschnittene Formen/ Neonlicht/ Blauweiß d. Kacheln	Im Toilettenraum: Bruno steht um die Ecke herum an d. Wand gelehnt. Die anderen halten ihn für einen Wartenden. Aus der Damentoilette nebenan ist ein Gespräch zu hören.	Ein Fußballfan (<i>gröllend</i>): „Ja, die Leute denken immer. Die haben das wirklich nie geglaubt!“ Ein anderer (<i>zu Bruno</i>): „Moment, stehen Sie an?“ Bruno: „Ah, nein, nein!“ Frau von nebenan: „Karin, hörst du mich?“ Karin: „Ja!“	Schritte, Füße abtreten / Türquietschen
2	239	66 : 03 – 66 : 12	0 : 09	N	l. U-Sicht	Stand	Rot d. Schwingtür	In d. Damentoilette: Eine Frau redet von d. Tür aus auf ihre Freundin ein, die sich in einer d. Kabinen aufhält.	Die andere: „Hast du den Typ da oben gesehen?“ Karin (<i>entnervt</i>) : „Jah!“ Die andere: „Och, der sieht gut aus, oder? Och!“	Türschlagen/ Gelächter/ Stimmen aus Lokal
3	240	66 : 12 – 66 : 17	0 : 05	A – HN	l. – starke U-Sicht	Stand	“	Im Gang zu d. Toiletten: Ein Mann holt sich Präservative u. geht wieder hoch ins Lokal, nachdem er seinem Freund Bescheid gesagt hat.	Die andere weiter: „Da werde ich schwach. Du musst unbedingt alles über ihn rauskriegen, hmh?“ Karin (off): „Das verstehe ich nicht!“ Ein anderer: „Marco?! Ich geh‘ jetzt rauf.“ Karin (off): „Wie soll ich das denn machen? Was soll ich ihm sagen, äh?“ Die andere: „Mmh. Ja, ich glaube, dass Manou....“	Klappern d. Automaten/ Schritte auf Treppe

4	241	66 : 17 – 67 : 48	1 : 31	A	starke U-Sicht	Stand/Schwenk rechts in Raum hinein u. hoch mit Bewegung/ Figuren in Richtung K./	Neonlicht/ Blauweiß/ Figuren im Spiegel	Bruno verharrt noch immer dort. Alice tritt ein, um nach ihm zu sehen. Sie befinden sich allein im Raum u. umarmen sich. Er schiebt sie zum Waschbecken, über das er sie beugt. Derart bedrängt, versucht sie von ihm loszukommen. Ein Mann unterbricht ihre Zweisamkeit.	Alice (zu Bruno): „Haben Sie was? ... Ist Ihnen übel, oder? ... Sie fühlen sich nicht wohl? Meinetwegen, nicht wahr?“ Bruno (<i>schwer atmend</i>): „Was willst du? Was suchst du?“ A.: „Was ich will, was ich suche, häh?“ B. (<i>heftig</i>): „Du musst doch wissen, was du von mir willst, oder?“ A.: „Ich weiß nicht, ich bin mir noch nicht sicher.“ B.: „Aber ich, ich muss es wissen. (<i>lauter, fast weinerlich</i>) Ich will nicht umsonst leiden.“ Parallelhandlung (off): Die andere weiter: „Ich hab‘ vorhin gesehen, dass Manou und er, äh, dass sie sich die hand gegeben haben. Ja, die haben sich die Hand gegeben.“ Karin: „Na, ja, dann kann Manou doch versuchen, ob sie vielleicht rauskriegen kann ...“ Andere: „Nein, nein, nein ... vielleicht ist es wirklich besser, wenn Manou das versucht. Jaaah, ich hab‘ ehrlich gesehen, daß sie ihm die Hand gegeben hat. (<i>mit Nachdruck</i>). MAN ist das ein toller Typ, da werd‘ ich wirklich schwach. Mach was! Werd‘ ich wirklich schwach. Ich schwör‘s dir!“ K.: „Und die haben sich wirklich die Hand gegeben?“ Andere: „Ja, ... wenn ich’s dir sage.“ K.: „Na gut ...“	Schritte/Türquietschen u. – schließen
				G	sehr starke U-Sicht	Schwenk links runter/Schwenk rechts hoch mit Bewegung		Alice kann sich aus Brunos Umklammerung lösen. Er hängt nahezu an ihren Lippen. Kurz stehen sie	dominierendes Protagonistengespräch (on): A.: „Aber niemand will leiden! Ich bin genau deshalb aus meiner Heimatstadt weg, wegen all dieser Menschen, die nichts riskieren wollen, die alles haben wollen. Dein Leben ist sowieso	Türquietschen u. – schließen Kneipenlärm/

								<p>nebeneinander, dann versucht er erneut, sie an sich zu drücken.</p> <p>Sie stößt ihn weg, verlässt fluchtartig die Toilette. Er bleibt zurück.</p>	<p>schrecklich. Es ist so traurig.“ B.(<i>erregt</i>): „Und dein Leben, wie ist das? Dein Leben ist nicht schrecklich? A.: „Ich glaub‘ mein Leben ist normal?! Nichts besonderes, aber es ist gut und für 30 Sekunden am Tag ist es schön und das malgenommen mit 70 Jahren, das ist doch nicht schlecht, oder?! (<i>mit zittriger Stimme</i>) Da kann man doch froh sein.“ B. (<i>zynisch flüsternd</i>): „Aber wir Männer sterben früher als die Frauen.“ (<i>schwer atmend</i>) A.: „Das stimmt. Ja, stirb‘! Hier drin stinkt’s furchtbar (<i>verzweifelt</i>) Ich muss hier raus!“</p>	<p>Stimmen</p> <p>Türquietschen/ schnelle Treppenschritte</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	---	---	--

Sequenz 66: Bruno sucht das Café auf, in dem Alice Arbeit gefunden hat. Er liegt ihr einen persönlichen Brief vor.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	267	76 : 35 – 76 : 39	0 : 04	N – G	l. – starke U-Sicht	Schwenk links hoch Zoom/ Bewegung zur K.		In der Innenstadt: Bruno überquert einen Platz, richtet dabei seinen Blick nach oben zur Terrasse d. Cafés, in dem Alice jetzt arbeitet.		Straßenlärm/ Rauschen/ Schritte
2	268	76 : 39 – 76 : 43	0 : 04	T	extreme U-Sicht	Zoom/ Schwenk links hoch	Rot seiner Jacke	Auf der Terrasse des Cafés: Alice bedient Gäste.		Straße/ Glockenläuten
3	269	76 : 43 – 76 : 58	0 : 15	HT	l. U-Sicht	Schwenk links hoch/ Schwenk rechts/ Schwenk links hoch u. rechts mit Bewegung	Rot/ Schatten bzw. Dunkel im Innenteil d. Gebäudes	Bruno geht zur Glasscheibe, die den Innenraum von d. Terrasse trennt. Er beobachtet Alice dadurch. Sie hat ihn noch nicht wahrgenommen und räumt die Tische ab.		Geschirrkloppern/ Straßenlärm
4	270	76 : 58 – 77 : 16	0 : 18	N (er) A (sie) N – A - N	l. – U-Sicht – U-Sicht	Stand/ Schwenk rechts/ Zoom zurück/ Stand/ Zoom u.	Rot/ Schwarz/ Weiß	Auf der Terrasse: Bruno spricht Alice an. Anfänglich weicht sie ihm aus. Dann lehnt sie sich an das Geländer und hört ihm zu.	B.: „Ich muss Sie sprechen!“ A.: „Ich hab‘ keine Zeit. Ich muss arbeiten.“ B.: „Nein, warten Sie. Ich will Ihnen nur einen Brief vorlesen.“ A.: „Ich hab‘ etwas Anderes zu tun. Ich muss Gäste bedienen.“	Geschirrabstellen/ Schritte/ Papierrascheln

						K.- Drehung um Figur nach links			B.: „Aber es dauert nicht lange.“ A.: „Was ist denn mit Ihnen passiert?“ B.: „Ich hab‘ alles, was mich angeht, in drei Gruppen eingeteilt. Die Gruppe „Sex“ mit vielen Namen und ...“	
5	271	77 : 16 – 77 : 34	0 : 18	A D – G (Hände u. Brief) G (Ge- sicht)	N (Brief, Hände) U-Sicht (Ge- sicht)	weiter Drehung um Figur links/ Schwenk hoch zu Gesicht	Rot/ Schwarz/ Weiß	Bruno trägt seinen Brief vor.	B.: „...ein oder zwei schönen Momenten. Der Rest ist nicht aufrichtig, nur Leere. Zweitens: Die Gruppe „Kanada Dry“. Es sieht aus wie Liebe, es schmeckt wie Liebe, aber es ist nicht. Da sind Herz und Schwanz zufällig nur im selben Moment schwach geworden. Das alles ist ziemlich schäbig. Da gibt es ...“	Straßen- rauschen/ Glocken
6	272	77 : 34 – 77 : 45	0 : 11	G – N	U-Sicht	Stand	Rot	Alice, von seitlich-hinten gesehen, betrachtet Bruno beim Vortragen.	B.: „...nichts Schönes: keine Gewissheit, kein Risiko, wie du gesagt hast. Zur dritten Gruppe gehört, was die anderen Liebe nennen. Zur Zeit ein unbeschriebenes Blatt. Kein Name. Ich habe noch nie gewagt, jemanden all das zu sagen.“	Geschirr- klappern/ Straßen- lärm

Sequenz 67: Bruno folgt Alice nach ihrer Arbeit durch die Straßen. Sie haben eine heftige Unterredung, die versöhnlich endet.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	273	77 : 45 – 77 : 58	0 : 13	HN – A	l. U-Sicht	Schwenk links hoch/Bewegung zur K./Schwenk rechts mit Bewegung/Stand		Vor dem Café: Im Anschluss an ihre Arbeit, wartet Bruno auf Alice. Er wirkt auf sie ein, sie reagiert barsch. Er will sie festzuhalten, lässt sie dann aber stehen und geht davon.	Bruno: „Haben Sie verstanden, was ich gesagt habe?“ Alice: „Einen Tag heißt es „Nein“ und am nächsten „Ja“. Dann gehen Sie zum Friseur und dann soll man Ihnen in die Arme fallen, ja?“ B. (<i>schnaufend</i>): „Mmh.“ A. (<i>schnaufend</i>): „Mmh.“	Straßenlärm/ Schritte
2	274	77 : 58 – 78 : 22	0 : 24	A – N – G – N – A	l. U-Sicht – U-Sicht l. U-Sicht	K.-Fahrt zurück mit Bewegung/ Schwenk rechts u. K.-Fahrt rechts um Figuren herum/ Zoom	Rot-Schwarz-Weiß d. Kleidung	Auf dem Weg durch die Straßen: Alice folgt nun Bruno und redet erregt auf ihn ein. Er geht einige Schritte vor ihr. Entnervt schaut er nach vorn. Sie packt ihn. Er berührt sie zärtlich.	A: „Sie sind sowieso viel zu kompliziert für mich und zu arm auch. Sie sind Arbeiter (<i>gedehnt</i>). Ich weiß nicht, was mich erwartet, aber ich frage mich, warum bin ich diesen weiten Weg gegangen (<i>mit Nachdruck</i>). Wie armselig sie sind! Ohne Zukunft. Sie sehen aus wie ich. (<i>weinerlich</i>)hmmh....	Straßenlärm/ Schritte v. Passanten/ heftiges Atmen
3	275	78 : 22 – 78 : 25	0 : 03	N	l. U-Sicht	l. Zoom zurück/ Schwenk rechts mit Bewegung	Rot/Schwarz/ Helldunkelkontraste/ verwackeltes Bild	Sie stehen sich gegenüber. Alice stürzt auf ihn zu, umarmt ihn heftig. Beide umklammern sich.		Straßenlärm/ Griff an Lederjacke Schritte
4	276	78 : 25 – 78 : 38	0 : 13	N – G	l. U-Sicht – U-Sicht	Schwenk rechts u. Zoom/konträre Figurendrehung/ Schwenk links u. Zoom/Schwenk rechts zurück	Inkarnat	In ihrer Umarmung streicht Bruno ihr Haar aus dem Haar. Sie küssen sich innig, vergessen dabei ihre Umgebung.		Straße

Sequenz 68: Später am Abend: Bruno und Alice gehen Hand in Hand zum Strand und schlafen dort miteinander.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	277	78 : 38 – 78 : 42	00 : 04	HN – A	starke A-Sicht – U-Sicht	Schwenk rechts runter mit Bewegung in K.-Richtung	Nachtblau	Bruno und Alice laufen schnell Hand in Hand die Steinstufen zum Strand entlang.		Straßenlärm geht in Brandung über/Schritte auf Steinstufen
2	278	78 : 42 – 78 : 49	00 : 07	A – HN	U-Sicht	Schwenk rechts runter mit Bewegung/Stand	Braun d. Mauer/ Halbdunkel	Er dreht sie um sich herum und drückt sie an die Steinmauer. Er küßt sie wild und drückt sie an sich.		Schritte/ Brandung/Aufprall/Atmen u. Seufzen
3	279	78 : 49 – 78 : 51	00 : 02	G	A-Sicht U-Sicht	Stand/Objektdrehung v. K.		In inniger Umarmung: Ihre nackten Oberkörper liegen nebeneinander. Er dreht sich und legt sich auf sie.		lauter werdende Brandung/ Seufzen u. Stöhnen/Atmen
4	280	78 : 51 – 78 : 52	00 : 01	G	A-Sicht (beide) U-Sicht (sie)	Stand/Figuren drehen sich v. K. umeinander		Sie dreht ihn zurück und legt sich auf ihn.		“ “ “
5	281	78 : 52 – 78 : 54	00 : 02	G	U-Sicht	Stand	Inkarnat/ Haar	Alices Gesicht befindet sich nun über ihm.		“ “ “
6	282	78 : 54 – 79 : 15	00 : 21	G – D	U-Sicht (sie) A-Sicht – N (Oberkörper)	Schwenk rechts hoch u. zurück/ Schwenk links hoch zu Gesicht/ Schwenk rechts runter mit Bewegung u. links runter		Sie umklammern sich, halten aneinander fest. Nachdem sie miteinander geschlafen haben, bleibt sie so auf ihm liegen. Mit strahlendem Gesichtsausdruck blickt sie ins Dunkel.		Brandung/ihr lautes Ausatmen u. Seufzen

Plansequenz 70: In Brunos Wohnung auf dem Balkon am Morgen danach: Sie befassen sich damit, wie es mit ihnen weiter geht.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	286	79 : 54 – 80 : 41	0 : 47	N G G (er) N (sie)	l. U-Sicht	Schwenk hoch mit Bewegung/ Zoom auf Gesichter/ K. zwischen beiden/ Schwenk rechts mit Drehung	Profilansichten Inkarnat Frontalan-sicht	Auf seinem Balkon: Alice und Bruno stehen nebeneinander. Sie sprechen über sich, über eine mögliche Beziehung und Zukunft. Im Hintergrund sind Hochhäuser der Stadt Lyon zu erkennen.	Alice: „Wir sind uns nicht sehr ähnlich, häh?!“ Bruno (<i>verlegen lächelnd</i>): „Nein, mmh.“ A.: „Ich mag sehr gerne Kaffee zum Frühstück.“ B.: „Ich hab‘ keinen mehr.“ A.: „Das fängt aber schlecht an, häh?!“ B.: „Dann haben wir zwei Möglichkeiten: Entweder trennen wir uns sofort oder wir gehen in ein Café, ’nen Kaffee trinken.“ A.: „Nein, wir werden uns trennen (<i>versucht konsequent zu sein</i>). Ach, nein, komm, wir gehen einen Kaffee trinken!“	Straßenlärm Hupen Einsatz d. Musik d. Abspanns (P.J. Harvey <i>The Dancer</i> , instrumental)

A VENDRE/ZU VERKAUFEN (F/1998)²

Sequenz 1: In einer Diskothek: Beim Tanzen erinnert sich der Protagonist Luigi an die sexuelle Vereinigung mit France

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Per-spektive	K-/Objekt-bewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	1	0 : 00 – 0 : 10	0 : 10	G (Gesichter im Vordergrund)/HT (Tanzende)	U-Sicht	Zoom auf Bildmitte/ Tunnelblick	Aufblende/ Zeitlupe/ Rotlicht/ Unschärfe	In einer Diskothek, die sich in einer Katakombe befindet: Der Blick führt durch die Menge hin zur erhöhten Tanzfläche.		Rauschen/ Technomusik/ verdeckte Stimmen/ Luft- u. Atemgeräusche
2	2	0 : 10 – 0 : 11	0 : 01	“	U-Sicht	“	Zeitlupe/ Unschärfe (Vordergrund)	“ “		Technobeat als ständiger Grundton/ Atem- u. Luftgeräusche
3	3	0 : 11 – 0 : 13	0 : 02	D - G	N - U-Sicht	Schwenk links runter u. rechts (Körpermitte)	Halbdunkel/ beleuchtete Körper/ Realzeit	Körperansichten (Taille, Hüfte, Rücken u. Gesäß) der nackten France. Hände ruhen auf ihr.		“
4	4	0 : 13 – 0 : 14	0 : 01	G (Gesichter) - HT (Tanzende)	U-Sicht	Schwenk rechts u. Zoom	Rotlicht/ Zeitlupe/ Unschärfe	In der Diskothek: Einzelne Tanzende treten als Individuen aus der Menge hervor.		“
5	5	0 : 14 – 0 : 15	0 : 01	D	starke U-Sicht	Schwenk diagonal rechts runter	Halbdunkel/ Inkarnat/ Realzeit	Die Rumpf eines Mannes (Luigi) wird von einer davor knienden Frau (France) umfasst.		Flirren/monotoner fortwährender Beat
6	6	0 : 15 – 0 : 18	0 : 03	HN - A	U-Sicht	Stand	Rotlicht/ Zeitlupe/ Unschärfe	In der Diskothek: Drei Tanzende sind näher zu erkennen: eine einzelne Frau und ein Paar.		Beat/Flirren/Einsatz einer verzerrten männlichen Stimme (Rufe)

² Der Filmanalyse liegt die französische Originalversion mit englischem Untertitel zugrunde, auf den sich hier aus Gründen der Vereinfachung das Text- und Dialogfeld unmittelbar bezieht.

7	7	0 : 18 – 0 : 20	0 : 02	G	l. U.Sicht – 1. A-Sicht (France)	Stand/ Objektbewegung nach unten	Zeitlupe/ Licht von hinten links	France kniet vor Luigi. Sie schlägt sein Jackett auf und geht dann zum Reißverschluss seiner Hose vor.		Beat u. verfremdete Ruflaute
8	8	0 : 20 – 0 : 22	0 : 02	A	U-Sicht	Stand	Zeitlupe/ Unschärfe	In der Diskothek: Der exaltiert tanzende Mann gibt sich als Luigi zu erkennen.		“ “
9	9	0 : 22 – 0 : 24	0 : 02	G	N – starke U-Sicht (Luigi)	Stand	Zeitlupe/ Schärfe/ ange-schnittene Seitenansicht	France kniet, befriedigt mit ihrem Mund Luigi, der vor ihr steht. Beim Oralverkehr streicht er ihr über das Haar und hält sie am Hinterkopf fest.		Beat u. Stimmlaute/ alles überlagerndes pfeifendes Soggeräusch
10	10	0 : 24 – 0 : 32	0 : 08	N – G (Mireille)	N - l. U-Sicht	Zoom/Bewegung Luigis in K.-Richtung/ Schwenk links/M. kommt vorne links ins Bild	Rotlicht/ Zeitlupe/ Schärfe	In der Diskothek: Luigi tanzt mit ausladenden Bewegungen u. geht auf eine andere Person (Mireille) zu, die er im Blick hat.		“ “ “ Dröhnen/Donnern/ Klirren
11	11	0 : 32 – 0 : 35	0 : 03	G	l. U-Sicht	Schwenk rechts hoch mit Bewegung	“ “ Vorder-/ Seitenansicht	In der Diskothek: Luigi schließt Mireille in ihre Arme, hält sie eng an sich gedrückt.		Zunahme d. bisherigen Konglomerats an Geräuschen
12	12	0 : 35 – 0 : 39	0 : 04	G	l. U-Sicht	Stand	Zeitlupe/ Diskolicht von hinten	Blick auf das Paar von der anderen Seite: Luigi schmiegt sein Gesicht an Mireilles und liebkost es, während er ihren Hinterkopf in seiner Hand hält.		“ “
13	13	0 : 39 – 0 : 42	0 : 03	D	starke	Schwenk	Lichtquelle	Im Halbdunkel des U-		“ “

					U-Sicht	links runter	seitlich links/ Realzeit?	Bahnschachtes ist Frances Oberkörper als Rückansicht zu erkennen.		durchdringendes Rauschen
14	14	0 : 42 – 0 : 43	0 : 01	D	N	Schwenk links hoch	Licht v. oben rechts	Das Halbdunkel ist Frances Arm bis zur Schulter zu sehen.		leiser werdende Klangkulisse
15	15	0 : 43 – 0 : 50	0 : 07	G	l. U-Sicht	Objekt-bewegung/-drehung	Licht v. hinten	Diskotheke: Luigi u. Mireille halten sich fest, drehen sich zur Musik um ihre eigene Achse. Ihre Mimik ist dabei entrückt.		Technorhythmus/ Synthesizer/ Maschinelle Klangverzerrung
16	16	0 : 50 – 0 : 52	0 : 02	D - G	N – l. U-Sicht	Schwenk links runter/ Objekt-bewegung	flackerndes Licht/ Vibration/ Realzeit	Im Halbdunkel: Über einen liegenden weiblichen Oberkörper gleitet eine Hand. Der zuckende Körper verdeckt teilweise die Lichtquelle.		Ausklang d. Beats./ Stöhnen u. Atmen im Vordergrund in Kombination mit dem Rauschen
							Schwarz-bild zur Überleitung			Übernahme der vorherigen Tonspur
								Intro: Aus dem Dunkel tauchen rote Buchstaben auf, die dem Betrachter entgegenkommen.		d. ausgedehnte Dröhnen u. Atmen klingt langsam aus.

Sequenz 16: In der Provence: Luigi sucht Frances Nebenbuhlerin Marie-Pierre im dörflichen Friseursalon auf.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	67	14 : 58 – 15 : 59	01 : 01	N – A	U-Sicht (sie) N (er)	Stand	Bildteilung über d. Spiegel u. roten Vorhang: Haupthandlung auf linker Bildseite, Nebenhandlung am rechten Bildrand/ Tageslicht v. links	Im Salon: Marie-Pierre steht im ärmellosen Kleid hinter dem vor ihr sitzenden Luigi. Luigi: Sie massiert ihm den Kopf mit Hingabe. Er genießt sichtlich die Behandlung. Über den Spiegel, in den beide hin und wieder schauen, nehmen sie Blickkontakt auf. Entspannt schließt er die Augen und lehnt er seinen Kopf zurück.	Marie-Pierre: „Will you be staying here long?“ Luigi: „Until I find out where France is. M.-P.: „I’ll tell you all I know. I hope it’ll take you a while. I live just out back. Come have a drink. I’m all alone. My husband is in Paris. Are you married?“ L.: „Not anymore.“ (<i>kopfschüttelnd</i>) M.-P.: „That’s really sad.“ L.: „No, it’s the only (<i>nahezu seufzend</i>) thing that makes me happy.“ M.-P.: „Being all alone is not good. I can’t stay alone for five minutes. You want a cut?“ L.: „Maybe just a massage.“ L. (off): „Marie-Pierre Chenu. 28 years old. Massage queen. Her hands ... her body ... Is France anything like her?“	Klaviergeplänkel als Hintergrundmusik

Sequenz 17: Bei der Friseurin Marie-Pierre zuhause auf der Veranda

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Per-spektive	K-/Objekt-bewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	68	15 : 59 – 17 : 00	01 : 01	A	l. U-Sicht – N	Stand/er v. rechts unten ins Bild	Blau-Weiß d. Veranda u. Kleidung/ Bühnenhaftigkeit/ Bildteilung durch Pfeiler im rechten Bilddrittel	Auf der Veranda: Zur Begrüßung überreicht Marie-Pieree Luigi ein Getränk. Sie heißt ihn willkommen, trinkt dabei aus einer kleinen Limo-Flasche. Beide stehen sich gegenüber. Sie lächelt unentwegt, bewegt sich um ihn, während sie ihre Flasche liebkost. Er geht wieder etwas mehr auf Abstand, stellt sein Glas ab und steckt seine Hände in die Hosentaschen. Unaufhörlich bewegt sie sich beim Erzählen, steht, sitzt und gibt sich insgesamt aufreizend vor seinen Augen.	Marie-Pierre: „I’m glad you came.“ Luigi: „Merci.“ (Schweigen) L.: „Have you been married long?“ M.-P.: „You sure are the curious type. Maybe, I shouldn’t answer. I don’t know you. I don’t every know. Where you come from? Venice? Rome?“ L.: „You first, me late.“ M.-P.: „You want some (limo)?“ L.: „No, thanks. I’m on a diet.“ M.-P.: „I got married a year ago. I wore white. I had to settle down. I was tired of fooling around.“ L.: „Tell me about France. Where you friends?“ M.-P.: „, No (ausdrücklich), France didn’t have any friends. And I didn’t like girls much. I get on better with guys. France and I weren’t buddy-buddy. Especialy after Pacard.“	seine Schritte/ entfernter Straßenlärm/ Trinkgeräusche/ ihre Schritte
2	69	17 : 00 – 17 : 04	00 : 04	T – HN	U-Sicht	Schwenk links hoch mit Bewegung	warmes, rot-oranges Licht (Sonnenuntergang)	3. August, Vorjahr: Im Sportstadion auf der Tribüne: Pacard läuft hinter Marie-Pierre her. Er hält sie fest. Sie albern herum.	L.: „What happened with Pacard? Hmmh?“	ohne Originaltöne
3	70	17 : 04 – 17 : 48	00 : 44	A	N – U-	Stand	Geschehen	Luigi lehnt sich an die	M.-P.: „France was sort of a prude. She was	

					Sicht (er) A-Sicht l. U-Sicht (sie)		am linken Bildrand gedrängt	eingebaute Küchenzeile an und verfolgt Marie-Pierres Erzählung. Sie sitzt, steht und trinkt, dreht sich schließlich zu ihm und stellt sich vor ihn hin.	no teen sex-pot. Ähm...hm. One day - after frock practice she asks me that it was like to make love. I was surprised that at 16 she had to ask. So I started telling her? She couldn't believe the stuff we do before. Stuff like foreplay, like with fingers and mouths. She couldn't believe. (<i>lachend</i>)	entfernter Straßenlärm
4	71	17 : 48 – 18 : 31	00 : 43	N – A	l. U-Sicht	Stand	Pfeiler links im Bild als räuml. Orientierungsmarke	Auf d. Veranda vom Haus aus gesehen: Im Hintergrund befindet sich d. Auffahrt u. d. Garten. Luigi u. Marie-P. stehen voreinander. Während seine Haltung eher statisch ist, tänzelt sie vor ihm hin u. her, bedrängt ihn nahezu. Ab und an nimmt sie einen Schluck.	M.-P.: „Her parents aren't much fun. They're really religious.“ L.: „Are you?“ M.-P.: „I go to mass sometimes on Sundays. Or else, people would talk ... And I had a church wedding like everyone else.“ L.: „Do you believe in God?“ M.-P.: „Ahm, sort of ... It's way too sad to think we're all alone. You don't believe?“ (<i>Schweigepause</i>) L.: When I see girls like you, I'd most do. Orderwise. I think, we're all alone.“ M.-P.: „You're not alone.“	“ “
5	72	18 : 31 – 20 : 11	01 : 40	A G (er) N A (sie) G (er) N (sie) A	l. U-Sicht l. U-Sicht (sie) A-Sicht (er)	Stand/ Figurenbewegung u. – drehung vor u. zur K./er geht 2mal aus dem Bild u. kehrt dorthin im nächsten Moment wieder zurück	Pfeiler wie in voriger Einstellung	M.-P. dreht sich um und schaltet Musik ein. Dann fordert sie Luigi zum Tanzen auf, legt den Arm um ihn. Anfangs rührt er sich nicht. Als sie mit dem Gesicht das seinige berühren will, wendet er sich zum Gehen. An den Pfeiler gelehnt, sieht sie ihm nach. Er kehrt um. Sie geht nach drinnen. Er kommt erneut, um seine Tasche abzuholen.	M.-P. (<i>unvermittelt</i>): „Shall we dance?“ L.: „Here?“ M.-P.: „Why not.“ L.: „No. (<i>sich schüttelnd</i>) A slow dance?“ M.-P. (<i>lachend</i>): „Yes.“ L. (<i>einatmend</i>): „I've to go.“ M.-P.: „Won't you stay a little?“ L.: „No....You have ... no idea where she maybe?“ M.-P.: „No.“ L.: „Merci. (<i>off</i>): Mem 3., August 8., 1997: Ask a doctor if it's normal to feel no desire.“ M.-P.: „Ahm.“ L.: „Excuse moi.“ (<i>off</i>): „2 years, 1 week and 3 days ... (<i>without sex, vgl. Folgesequenz</i>)“	melancholisch-rhythmische Tanzmusik mit einfachem Rhythmus /Schritte auf Steinschlacke, sich entfernend u. wiederkehrend

Sequenz 18: Auf dem Stoppfeld: France entkleidet sich vor ihrem Freund Pacard.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
2	74	20 : 28 – 20 : 40	00 : 12	W N – A	l. U-Sicht N – l. A-Sicht	sie kommt v. links unter ins Bild/Stand/Schwenk rechts mit Bewegung	Landschaft unscharf/Horizont teilt Bild/Farbharmone v. Figur u. Umgebung	Rückblende: Auf dem Stoppfeld an einem heißen Tag: France beginnt sich zu entkleiden, während sie auf das Feld geht.	L. (off): „... without sex. Is France like her?“ (<i>bezieht sich auf M.-P., vgl. Vorsequenz</i>)	einfacher Trommelrhythmus/ alle paar Takte ein Beckenschlag/ Sandrieseln (Schlagzeugbesen?)
3	75	20 : 40 – 20 : 50	00 : 10	N	l. U-Sicht	Stand	Bildteilung durch hellblauen Horizont	Pacard steht vor dem Feld und schaut ihr dabei zu. Er muß gegen das Sonnenlicht sehen, so dass er schützend die Hand hebt. Sein Oberkörper ist nackt.		“ “ “
4	76	20 : 50 – 21 : 02	00 : 12	HT – T	N (Körper) l. U-Sicht (Gesicht)	Stand	Horizont teilt Bild/ Gelb-Orange d. Landschaft/ Unschärfe/Inkarnat harmoniert mit Landschaftsfarbtone/Kopfhöhe = Horizonthöhe	France steht inmitten der Landschaft. Sie entkleidet sich weiter, bis sie völlig nackt ist. Dabei schaut sie ihn an, schenkt ihm ihren Blick neben ihrem Anblick.		Verstärkung d. Akzentuierung, d. Beckenschläge beim Übergang zu völliger Nacktheit

Sequenz 20: France und Pacard liegen in ihrer Umarmung nebeneinander

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Per-spek-tive	K-/Objektbe-wegung	sonstige Bildein-drücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
	81	21 : 32 – 21 : 38	00 : 06	D	U-Sicht	Schwenk hoch mit Bewegung/ Schwenk runter zu Mündern	Hintergrund unscharf/ Ausschnitt/ Inkarnat	Pacard und France liegen zusammen. Ihre Gesichter und Münder befinden sich auf einer Höhe. Er streichelt und berührt sie zärtlich.	France: „Do you love me?“ Pacard: „Sure. Oui, Oui.“ F.: „Do you really?“ P.: „How about you? Really? Heh?“	
								<u>Folgesequenz:</u> Luigi liegt im Dunkeln auf dem Bett seiner Unterkunft.	<u>Text geht in nächste Sequenz über:</u> F.: „I'd lose everything.“ P.: „You'd goin me.“	

Sequenz 29: Im Hotel in Roisny: France hat sich per Anhalter mitnehmen lassen. Sie verbringt auch die Nacht mit diesem Mann.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Per-spektive	K-/Objektbe-wegung	sonstige Bildein-drücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
1	97	25 : 17 – 25 : 48	0 : 31	G	U-Sicht (er) A-Sicht (Körper in d. Horizontalen) N – starke U-Sicht (er) A-Sicht (beide)	langsamer Schwenk rechts mit seiner Bewegung/ Schwenk hoch zu seinem Gesicht u. runter zu ihrem/ Stand/ Schwenk hoch zu Gesichtern im Bildzentrum	Beleuchtung (Straßenlicht?) färbt ihre Körper bläulich/ im Halbdunkel Umriss/ Weiß ihrer Haut/ Rot d. Bettzeugs/ wechselnde Raumhelligkeit (Licht d. Flugverkehrs bzw. d. Landebahn)	Zu vorgerückter Stunde im Hotelzimmer des Reisenden: Nachdem sie sich zuvor gemeinsam unterhalten und Musik gehört haben (vgl. Vorsequenz), liegt France mit ihm im Bett. Vom Fußende ausgehend bewegt er sich langsam auf sie drauf, bis er mit seinem ganzen Körper auf ihr liegt. Auf seine gehauchten Versprechungen geht sie genussvoll ein. Sie schlafen miteinander.	Er: „Let me take you along. I don't want to lose you.“ France: „If that's what you want. I'm free.“ Er: „What about frock? And your family?“ F.: That can wait. I do as I please with whoever I please. So will you take me?“ Er: „It's a deal. Thailand's beautiful.“	im Hintergrund entfernter Lärm v. Flughafen (z.B. abhebende Flugzeuge/ Rascheln/ Bettknarren/ Küsse/ Streichen v. Haut auf Haut/ lauter werdender Fluglärm als Übergang zur nächsten Sequenz

Sequenz 38: Auf nächtlicher Straße in Roisny: Der Bankier folgt wütend France auf ihrem Heimweg, um sie zur Rede zu stellen.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	127	30 : 57 – 31 : 49	0 : 52	N (sie) T – HT (er) N (beide) N – G (sie)	l. U-Sicht	K.-Fahrt zurück nach links/ Wechselbewegung zwischen K. u. Objekt/ Figuren bildmittig/ l. Zoom/ Schwenk rechts mit France/ Hinbewegung zur K.	blau-weiße Neonstraßenbeleuchtung/ Gelb d. Bluse/ er bleibt unscharf im Hintergrund	Auf nächtlicher Straße: France geht mit schnellen Schritten und in Rage. Er rennt hinter ihr her, holt sie schließlich ein und versucht sie festzuhalten, damit sie ihm nicht ausweichen kann. Beim Sprechen gehen sie zügig weiter. Letztlich bleiben sie, den Blick in unterschiedliche Richtungen gewendet und mit etwas Abstand zueinander, stehen.	Er: „Ho, I’m talking to you! 400 francs? Are you some kind of whore?“ France: „Screw your 400 francs! What’s 400 francs to you? Dinner in a restaurant. Four bouquets of flowers or a dress. And an ugly one at that! You’d spend 400 francs on any girl. This way, I’m sure you really want me. Get it?“ Er: „You may be just after the money!“ Why should I pay and not you?“ F.: „Ask me!“ Er: „What would you say?“ F.: „Go on, ask!“ Er: „Maybe you ask every guy!“ F.: „You’re the first.“ Er: „Why me?“ F.: „Because ... because I think I love you.“	Schritte/ entfernter Straßenverkehr

Sequenz 39: In der Wohnung des Bankiers: France und er werden im Rahmen ihres Abkommens intim miteinander.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	128	31 : 49 – 32 : 18	0 : 29	A – N	l. U-Sicht	Stand/Schwenk rechts mit Bewegung	Halbdunkel/gedämpftes bläul. Licht/ Gelb d. Bluse	Wieder in seiner Wohnung angelangt: An die Wand gelehnt, küssen sie sich. Er küsst sie leidenschaftlich. Sie beginnt ihn zu entkleiden. So gelangen sie von Wand zu Wand ins Innere der Wohnung.		Techno-musik/ Schlagzeug-rhythmus/ Atmen u. Stöhnen
2	129	32 : 18 – 32 : 34	0 : 16	G – N	schräge A-Sicht	Stand/Bewegung beider ins Bild/Schwenk links hoch mit Bewegung	Blaufilter über allem/Rotlicht auf Köpfen, Gesichtern, Oberkörpern u. Händen/starke Farbkontraste: Blauschwarz u. Infrarot	Sie wälzen sich eng umschlungen über den Teppichboden, halten sich aneinander fest. Erst befindet sie sich dabei oben, dann er. Die von ihm für den Geschlechtsverkehr bezahlten Geldscheine liegen auf dem Boden daneben.		sich verstärkende dröhnende Bässe

Sequenz 54: Im Pariser Bürgerhaushalt: France verbringt den Abend bei ihrem Arbeitgeber. Sie werden intim.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	166	43 : 07 – 44 : 13	01 : 06	N	I. U-Sicht (sie) N (er)	Stand/ Schwenk nach rechts mit seiner Annäherung	Halbdunkel/ Licht v. vorne links harter Schnitt als Übergang	Im Schlafzimmer: France u. der Mann liegen auf dem Bett nebeneinander. Scheinbar befindet sich ein Fernseher in ihrer Blickrichtung auf der anderen Seite d. Raums. Er trägt einen Morgenmantel, sie ein Negligé. Er isst Weintrauben, sie stippt mit dem Finger in eine Creme. Er lässt sich von ihr füttern, leckt ihren Finger ab. Mit seinem Mund geht er zu ihren Brüsten über.	F.: „How long have you been married?“ Er: „Hmhm? You didn’t wash the grapes.“ (<i>kauend</i>) F.: „How long?“ Er: „Twelve years.“ (<i>unverständlich murmelnd</i>) F.: „How many times a week do you have sex?“ Er (<i>schnaufend</i>): „What a question! It depends on the week.“ F.: „Is that your side of the bed?“ Er (<i>mit vollem Mund</i>): „Hmhm ... Little pig. You eat with your fingers. Can I have some? ... Some more!“	tragende, melancholische klass. Streichermusik/ Ess- u. Kaugeräusche/ Schleckern lauter werdende Streicher
2	167	44 : 13 – 44 : 36	00 : 23	N G (sie)	A-Sicht (beide) N (sie) U-Sicht (er) U-Sicht (beide)	Schwenk runter u. hoch mit Bewegung v. links nach rechts oben/Schwenk hoch mit Aufrichten/Schwenk links runter mit Wegdrehen u. rechts hoch zu ihm	helles Licht v. vorne unten/ dunkler Raum mit Schatten	Auf dem Bett: Er versucht sie v. hinten zu packen, an sich zu ziehen. Sie macht eine Bewegung nach vorn, um zu entkommen. Schließlich liegt er auf ihr, schiebt ihre Wäsche hoch. Sie will sich befreien, er lässt nicht los. Ihr gelingt es, das Bett zu verlassen. Er folgt ihr, bleibt aber zurück.	(<i>Angestrengt schreit er auf.</i>) F.: „Not like that. I don’t want to!“ Er (<i>beiläufig</i>): „Ahh!“ F.: „Not like that. Not like that! Ah!“ Er: „Not like that? That’s usually my wife’s line. I pay, you play!“	Bettknarren/ Schnaufen u. Stöhnen/ Rascheln Schritte
3	168	44 : 36 – 45 : 53	01 : 17	N (sie)	U-Sicht (er)	Stand	Licht v. vorn/	Im Wohnsalon: Sie liegt bäuchlinks mit dem	Er: „Why are you all the same?“ F. (<i>atmend, seufend</i>): „No!“	beide Atmen

				<p>A – N (er)</p> <p>G – D (sie)</p> <p>G – D</p> <p>G – D</p> <p>D – G</p>	<p>N – I. U-Sicht (sie)</p> <p>stärkere U-Sicht (sie)</p> <p>N – starke U-Sicht</p> <p>sie drehen sich links vorne bzw. hinten aus d. Bild weg</p>	<p>nahezu unmerklicher Zoom auf ihr Gesicht u. Mund</p> <p>Schwenk runter mit seinem Ablassen Schwenk links mit Bewegung/</p> <p>heller werdende blendende Licht- quelle/ harte Schatten/ Licht über ihr u. Gesicht im Halb- dunkel/ Unschärfe</p>	<p>Spiege- lung d. Tisch- platte/ Inkarnat/ er schemen- haft im Hinter- grund/ heller werdende blendende Licht- quelle/ harte Schatten/ Licht über ihr u. Gesicht im Halb- dunkel/ Unschärfe</p>	<p>Oberkörper u. ausgebreiteten Armen auf einer Tischplatte. Er steht hinter ihr u. dringt in sie ein. Ihr Gesichtsausdruck spiegelt Schmerz u. Missfallen wieder. Er stößt heftig zu, während sie sich auf der Platte ausstreckt. Ihr Ausdruck wandelt sich zur Lust hin. Er packt sie grob im Nacken. Dann lässt er von ihr ab u. heißt sie aufstehen. Er drängt sie zum zeitigen Weggehen.</p>	<p>Er: „It’s incredible!“ F. (<i>aufschreiend</i>): „Ah!“ Er: „There was one exception.“ F.: „Ah! Ah! Ah! (<i>wiederholte Scherzlaute</i>)“ Er: „She was Russian. I met her in St. Petersburg. She said she was a virgin....She wanted it up the ass, not in the cunt....You’re not a virgin. You’re a whore.“ F.: „I’m no whore!“ Er: „You’re not a whore? What are you then?“ Er: „Get dressed!...Get dressed! My wife will be home soon.“</p>	<p>laut u. heftig/ ihre Schmerz- laute wandeln sich in Lust- schreie/ Stoßen/ Schnaufen u. Stöhnen/ überleit- endes dumpfes Dröhnen</p>
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	---

Sequenz 58: In einem Hotelzimmer: France trifft sich dort zum Tête-à-tête mit ihrem Arbeitgeber aus dem Bürgerhaushalt.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	177	48 : 33 – 49 : 17	0 : 44	N (er) A (sie) G (er) N – G (sie)	l. U-Sicht	Stand/Schwenk rechts hoch u. Zoom	Blau (er) u. Weiß (sie)/ im Hintergrund Tischleuchten als Lichtquelle	Im Hotelzimmer: Nachdem sie miteinander geschlafen haben, liegt France im Bademantel auf dem Bett, während er sich davor sitzend zum Gehen fertig macht. Er bindet sich die Krawatte.	Er: „Let’s spend a weekend in Deauville or somewhere else.“ France: „And have lots of kids.“ Er: „Why won’t you tell me about your other guys?“ F.: „What interests you most? My past or my ass?“ Er: „Your ass’s past. Why do you do it? Why do it for money?“ F.: „Why do you pay? Why do you lie? Why cheat on your wife?“ Er.: „That’s different.“ F.: „What’s she doing now? Maybe she’s getting fucked, maybe by a friend of yours. For free.“	Rascheln/ Bettknarren
2	178	49 : 17 – 50 : 21	1 : 04	N (sie) A (er) N (beide)	A-Sicht (ihr liegender Körper) l. U-Sicht	Schwenk links hoch im Bogen nach rechts mit Bewegung/Stand Schwenk rechts mit Bewegung/Stand	Spiegelbild kündigt sein Eintreten an	Er springt auf, ruft seine Frau an. Sie meldet sich u. alles ist scheinbar in Ordnung. Danach erklärt er das Verhältnis mit France für beendet. Sie hat sich derweil Champagner eingegossen, ist lächelnd aufgestanden. Er wendet sich zum Gehen, kommt aber kurz zurück, schüttelt sie. Dann verlässt er sie. Sie bleibt vor dem Spiegel stehend zurück.	Er. (<i>am Telefon</i>): „It’s me. How’s everything? I’m running behind. A pain in the ass. I’ll get ride of him. I’m on my way. (<i>zu France</i> ;) It’s over. We’re through. Say something. This is the last time. You don’t give a fuck! You’re a mystery!“ F.: „Tears aren’t part of the deal.“ Er: „You’re fired. Don’t set foot in my house again.“ F.: „Hurry home. I made roast lamb. So you’d think of me. It’ll get cold.“	Wählscheibe/ Eingießen /Hörer-auflegen/ Rascheln/ Türknallen

Sequenz 59: France sitzt halbnackt vor dem Bett und weint. Ihr Provence-Huhn bewegt sich um sie herum

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	179	50 : 21 – 51 : 04	0: 43	HN – A	A-Sicht (zur liegenden Körper) N (zur Augenhöhe)	Stand	Körper als Landschaft waagrecht im Bild/ Ausschnitt/ Unordnung im Raum	In Frances Unterkunft: Sie sitzt vor ihrem Bett und trägt nur eine offene Bluse. Ihr Make-up ist verschmiert. Während sie weint, stolziert das Huhn, ihr selbst gewählter Zimmergenosse, gackernd umher. France wirft eine Zeitung nach ihm.	F.: „What’s your problem? Go back to Hicksville? (hochschnaubend, schniefend) F.: „Shut up!“	Gackern/ Papier- rascheln/ heftiges Weinen/ Ruhe tritt ein/ entfernter Straßenlärm

Sequenz 60: Im Hotelzimmer, dem Treffpunkt von France und dem Arbeitgeber: Luigi redet hier mit dessen Frau über die Affäre.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Per-spektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	180	51 : 04 – 51 : 10	00 : 06	G	U-Sicht N – 1. A-Sicht	Stand/ Schwenk links mit Drehung aus d. Bild	Vordergrund unscharf/ Spiegelbild scharf/ Shoulder-Shut	Im Hotelzimmer: Luigi schaut in den Spiegel, vor dem er direkt steht, und betrachtet sein Gesicht.	She: „The front desk tipped me off.“	entfernter Straßenlärm
2	181	51 : 10 – 52 : 22	01 : 12	N (er) A (sie) N (beide)	l. A-Sicht (er) starke A-Sicht (sie) A-Sicht (beide) N – 1. A-Sicht (beide)	Schwenk rechts mit Bewegung/ sie kommt rechts ins Bild/ Schwenk links mit Bewegung/ l. Zoom/ Stand	er scharf im Vordergrund/ sie unscharf im Spiegel/ Dopplung d. Figuren im Spiegel/ Rot-Blond(sie) Blau-Schwarz (er)	Er dreht sich vom Spiegel in den Raum zur Ehefrau aus dem Bürgerhaushalt. Sie erhebt sich vom Bett, geht im Erzählen auf ihn zu, bis sie neben ihm steht. Dann geht sie um ihn herum, bis sie sich vor dem Spiegel befindet. Er folgt ihrer Bewegung mit seinem Blick. Sie spricht teilweise zum eigenen Spiegelbild, über das beide kommunizieren. Als er neben ihr steht, wendet sie sich wieder direkt an ihn. Über den von ihr erzählten Witz kann Luigi sich nur ein Lächeln abringen. Im Versuch, ihn für sich zu gewinnen, bewegt sie sich um ihn herum, zur anderen Seite. Luigi geht gleichsam um sie herum, so dass sie sich wieder in	She: This was their room: 417.“ Luigi: „How did you know?“ She: „She wasn’t the first. But it seemed serious. I got worried. Usually he pays them for variety. Once I saw him give her money. I followed him here.“ L.: „Does he know you know?“ (Pause, ihr Kopfschütteln) „Why are you telling me all this?“ She: „Once a woman asks her husband: Are you with me out of love or personal interest? He looked at hewr and answered: „Love, of course. Personally, I have no interest in you.“ (lachend) „Would you work for me?“ L.: „No.“ She: „I need a cause against him. I want to leave.“ L.: „I’ve to find this girl. France Robert.“	Stoffrascheln/ leise Schritte im Raum/ Straßenlärm entfernt/ leise Schritte

								die andere Richtung drehen muss, um mit ihm zu kommunizieren. Er geht aus der Tür, ohne sich nochmals umzuschauen.	She: „How much do you get? (L.: „No“) I’ll double it.“ (L.: „No“) L.: „No, I’m sorry ... I made a promise. Merci beaucoup.“	Türklinke/ Schritte
3	182	52 : 22 – 52 : 24	00 : 02	G	U-Sicht (sie)	Schwenk links mit Drehbe- wegung	Unschärfe	Ihre Zopffrisur von hinten: Sie verweilt und wendet sich in den Raum zurück.		

Sequenz 61: Auf seiner Fahrt durch das Rotlichtviertel zieht Luigi Vergleiche zu Frances Prostitution

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	183	52 : 24 – 52 : 27	0 : 03	HT	I. U-Sicht (Höhe d. Vorbeifahren- den)	langsame K.-Fahrt nach links	Verwendung von Zeitlupe	24. August: Luigi fährt durch das Pariser Rotlichtviertel: An einer Straßenkreuzung lehnt sich eine schwarze Prostituierte an eine Laterne. An der Gebäudefront steht „Silhouette Parisienne“	Luigi (off): „Memo 8.“	monotones Kontrabass-zupfen
2	184	52 : 27 – 52 : 28	0 : 01	G- D	N – I. U-Sicht	(Fort-) Bewegung mit Objekt	Zeitlupe/Inkarnat verwackeltes Bewegungsbild	Rückblende: France und ihr Arbeitgeber aus dem Bürgerhaus haben Analverkehr.		Kontrabass
3	185	52 : 28 – 52 : 30	0 : 02	A – HN	U-Sicht	K.-Fahrt links um Ecke herum	Verwacklung/ Grau d. Fassaden	An einer anderen Straßenecke mit heruntergelassenen Rollos geht eine Prostituierte auf und ab.	Luigi (off): „August 24, 1997.“ <i>(flüsternd, seufzend)</i>	“
4	186	52 : 30 – 52 : 32	0 : 02	D (Hand auf Hintern)	N – I. A-Sicht	weiter mit Bewegung	Zeitlupe/ Halbdunkel/ Unschärfe	Rückblende: France und der Mann kopulieren miteinander. Die sexuelle Vereinigung steht im Blick- u. Bildzentrum.	Luigi (off): „France Robert.“ <i>(schwer atmend)</i>	“
5	187	52 : 32 – 52 : 33	0 : 01	N – A	N (Körper- mitten)	schnellere Fahrt nach links	Unschärfe d. Vorbeifahrenden/ Ausschnitte	Vom Wagen aus sieht Luigi in der Straße eine andere leicht bekleidete wartende Prostituierte.		“
6	188	52 : 33 – 52 : 35	0 : 02	N	I. U-Sicht	Stand	“ “	Rückblende: Der Mann hält France ein Bündel Geldscheine hin. Sie streift fächerförmig mit ihren Fingern dadurch.	Luigi (off): „Cleaning girl...“	technisch verzerrte, verdeckte Lustschreie
7	189	52 : 35 – 52 : 37	0 : 02	G	N (Unter- körper) starke U-Sicht (Gesichter)	schnelle Fahrt nach links	“ “	Weitere Prostituierte am Straßenrand kreuzen Luigis Weg. Vor einem Hauseingang stehen sie zusammen u. sprechen mit ihren Händen.	Luigi (off): „...hooker.“	Kontrabass

8	190	52 : 37 – 52 : 39	0 : 02	N (er) A (sie)	U-Sicht	Stand	“ “	Rückblende: France zieht vor dem Mann ihre Bluse aus, öffnet sie mit großer Geste. Sie trägt einen BH darunter. Er kniet vor ihr.	Luigi (off): „What else?“	Kontrabass
9	191	52 : 39 – 52 : 53	0 : 04	G – D	N – 1. U-Sicht	Stand/Bewegung vor K.	Unschärfe/Halbdunkel/Schemen/Schatten/	Frances Gesicht erscheint mit weit aufgerissenem Mund verzerrt. Lust spiegelt sich darin wider.	Luigi (off): „Why did that bitch do it?“	Lustschreie im Vordergrund

Sequenz 68: Im Sportstadion: Allein läuft Luigi rastlos und aufgelöst die Aschenbahn entlang

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	219	62 : 10 – 62 : 19	00: 09	N – T	l. U-Sicht	K.-Fahrt zurück mit Bewegung	starke Sonneneinstrahlung v. oben/Schlagschatten	Im Stadion bei Tageshitze: Luigi trinkt Alkohol und raucht. Er beginnt zu laufen.	Luigi (off): „No, I’m scared. His sister. God. It brings back bad memories.“	kriminelle Musikmelodie mit Schlagzeugrhythmus u. Xylophon
2	220	62 : 19 – 62 : 26	00 : 07	HN – N	N	Schwenk rechts um Figur	Bewegung im Halbschatten	Er hält inne, nachdem er in seinem Anzug und mit seiner Aktentasche gelaufen ist.	L. (off): „I’m suffocating. I steal to ruin it all. I don’t care about the money.“	“ “
3	221	62 : 26 – 62 : 34	00 : 08	N – T	l. A-Sicht	K.-Fahrt zurück, schneller als Bewegung/ Zoom weg		Schwitzend und erschöpft geht er in Gedanken weiter im Stadion umher.	L. (off): „I don’t go. I stay. I wait. I wait for him to forget me. For him to give up.“	“ “

Sequenz 74: In Grenoble: France nimmt ihren Kollegen aus dem Möbelgeschäft mit zu sich nach Hause

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	247	66 : 58 – 67 : 03	00 : 05	N – A N	A-Sicht l. U-Sicht	Schwenk rechts mit Bewegung/ Zoom u. Bewegung zur K. Schwenk hoch	bläul. Beleuchtung/ Neonrot	Kurz vor Frances Wohnung/Blick von Innen nach Außen: Der Kollege folgt ihr, kommt ihr sehr nah und küsst sie in den Nacken.		angeschlagene Billardkugeln (vgl. Vorsequenz)/ Akkordeonmusik/Tango/ Straßelärm/ Türschlüssel
2	248	67 : 03 – 67 : 55	00 : 52	N	l. U-Sicht A-Sicht (sie) l. U-Sicht	Schwenk rechts mit Bewegung in d. Raum/+Schwenk links u. runter mit Bewegung/ Stand/ Schwenk links u. rechts runter/Stand	Licht v. links vorn/ Knallrot d. Bluse/ bläul. Straßenlicht /Schatten auf Gesichtern/ Schlag-schatten	In der Wohnung: Er bedrängt sie weiter, versucht sie an sich zu drücken, zu entkleiden. Sie leistet Widerstand mit Hinweis auf ihre im Billardclub getroffene Abmachung. Er hält ein, als er merkt, dass sie nicht zu mehr bereit ist und verlässt zornig ihre Wohnung. France bleibt in ihrer Einsamkeit zurück.	France: „I want to sleep. We said sleep.“ Er: „What’s like? (<i>lachend</i>)“ F.: „I don’t want to. It’s not what we said.“ Er: „What’s the problem? (<i>säuselnd</i>)“ F.: „I just want to sleep with someone.“ (<i>mit Nachdruck</i>) Er: „What’s wrong?“ (<i>lachend</i>) F.: „You agreed to the money.“ Er: „You were serious?“ F.: „I’m scared to sleep alone. I can pay more.“ Er: „Pay more? What do you think I am? Sleep alone ...Ah!“ F.: „I want to sleep with someone.“ Er: „I’m worth more.“ F.: „Stay ...“ (<i>seufzend</i>)	Zeitungsrascheln/ Gerangel gegen Inventar/ Atmen/ Schnaufen/ Seufzen/ Schritte/ Türöffnen u. lautes – zuschlagen/ Straßelärm/ Stille

Sequenz 96: In Marseille: Nachdem France im Freien geschlafen hat, bricht sie mit ihrer Geldtasche erneut auf.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	345	104 : 43 – 105 : 18	00 : 35	HT	A-Sicht – U-Sicht	Stand/Objektbewegung zum rechten Bildrand	Wind/ starkes Sonnenlicht/ Schlag Schatten	In der Stadt an einem Metallzaun nahe der Autobahn: France erhebt sich langsam. Um ihren Kopf vor d. Sonne zu schützen, hat sie d. Kapuze ihres Trainingsanzugs aufgesetzt. Sie ordnet ihre wenigen Sachen u. bricht auf.	Luigi (off): „... but I’ll never know. I know for her there’s no turning back. I also know she couldn’t leave. Nothing lies her down. Nothing beckons on her. Something’s looking every city she’s chose: men and stadiums. She’s here. Not far. I consense her. I’ll start over. I am France Robert. I’m in Marseille. I meet Lindien. I almost believe ...almost sign for life.“	Rauschen/ Straßenlärm/ Trommelrhythmus u. Beimischung v. dröhnendem Rhythmus

Sequenz 97: Im Sportstadion: Luigi verweilt dort, als ihm schließlich France über den Weg läuft. Er nimmt die Spur auf.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	346	105 : 18 – 105 : 47	00 : 29	N (er) T (sie)	A-Sicht starke A-Sicht (sie)	Stand/schwenk rechts hoch u. links mit Bewegung/	Blau d. Anzugs/Rot d. Aschenbahn/Aschenbahn auf Horizonthöhe	Im Stadion auf d. Sitztribüne: Luigi liegt auf einer Bank zusammengekauert. Plötzlich richtet er sich zur Arena auf. Dort geht France in Sportkleidung mit ihrer Tasche.	Luigi (off): „I’m here, beside you. I’m here, nearly. I’m here.“	„Krimi“-Musik mit monotonem Schlagzeugrhythmus u. Xylophon/ Straßenlärm/Schritte
2	347	105 : 47 – 105 : 51	00 : 04	N (er) HT	A-Sicht	Schwenk rechts hoch u. rechts mit Bewegung		Rasch steht er auf, um ihr zu folgen.		Seine schnellen Schritte auf d. Holzplanken

Sequenz 98: Nachts im Rotlichtmilieu: Luigi verfolgt Frances Weg bis zu Mireille. Er beobachtet ihr Gespräch vor dem Nachtclub.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	348	105 : 51 – 106 : 25	0 : 34	N (sie) HN – G (er) N (er) HN (beide Frauen)	l. U-Sicht (sie) l. A-Sicht – N (er) N – l. U-Sicht	Schwenk rechts/ sie nach rechts aus d. Bild/ Schwenk rechts hoch mit Bewegung/ Stand	Straßenbeleuchtung/er im Hintergrund unscharf/Fokus auf ihn u. Umfeld unscharf/Lichtflecken/grelle Fassade/ beide Frauen scharf/ er unscharf im Vordergrund	Im Rotlichtviertel: France geht in ihrer Sportkleidung direkt zur Diskothek, vor d. sich Mireille prostituiert. Luigi, der ihr gefolgt ist, wohnt ihrem Gespräch in einiger Entfernung bei. Auch ihn hält man für einen Freier, so dass er sich losmachen muss, um France nicht aus den Augen zu verlieren, die aufgebracht ihre Freundin zurücklässt.	Mireille: „They are after you.“ France: „I hid in the station. Come on, let’s leave town!“ M.: „Where were you?“ F.: „Hiding. Come on ... I have 600,000.“ M.: „Are you crazy?“ F.: „Let’s get out of here!“ M.: „I can’t. I have a job. I have a kid.“ F.: „Quiet getting fucked non-stop.“ M.: „I like it. Who are you to change my life?“ F.: „We’ll live off the money.“ M.: „Too dangerous.“ F.: „Poin in the ass!“	Straßenlärm/ Schritte/ Musik aus dem Club/ Stimmen/ Schlagzeugsolo/ Rhythmus wie im Kriminalfilm
2	349	106 : 25 – 106 : 41	0 : 16	N – HN (sie) G (er)	U-Sicht – N stärkere U-Sicht (er)	Schwenk links mit Bewegung/ Schwenk rechts zu ihm/ Schwenk hoch mit Bewegung	Als sie in d. Hintergrund tritt, erhält er Kontur u. Tiefenschärfe/ Lichtfarbflecken/ Blau-Schwarz/ Halbschatten	France überquert mit ihrer großen Sporttasche die Straße. Ein Passant geht auf sie zu. Sie schüttelt ihn ab und lässt ihn irritiert stehen. Derweil zündet sich Luigi einige Meter entfernt eine Zigarette an. Kurz lässt er den Blick schweifen, um dann wieder die Gesuchte ins Auge zu fassen.	Luigi (off): „You stayed for her. She told me so.“ Passant/Freier: „What’s your price?“ France: „I got no price.“ Freier: „What do you mean? Why are you here then?“ L. (off): „I won’t let you leave. You’re staying. He’s expecting you.“	Schritte/ Passanten/ Stimmen/ Schlagzeugsolo/ Rhythmus/ Feuerzeug

3	350	106 : 41 – 106 : 58	0 : 17	N – G (sie) D (ihre Augen) G – D (seine Augen)	l. U- Sicht – starke U-Sicht (sie) starke U-Sicht (er)	sie geht auf K. zu/Schwenk hoch mit Bewegung/ sie links aus d. Bild/ Schwenk rechts u. er v. dort ins Bild	Rotlicht/ Farb- flecken/Hinter- grund unscharf/ sie fokussiert/ er tritt aus d. Hintergrund an ihre Stelle	France hält inne. Sie wendet sich in die andere Richtung, scheint etwas zu überlegen. Luigi beobachtet sie dabei u. folgt ihr weiterhin.	Luigi (off): „Where are you going? What are you doing? Wait.“	Stimmen/ Schritte/ Straßen- lärm/ Musik ab- gedimmt
---	-----	---------------------	--------	--	---	---	--	---	---	--

Sequenz 99: Die Begegnung von France und Luigi in Marseille: Als sie sich auf dem Straßenstrich prostituiert, wird er ihr Freier.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	351	106 : 58 – 107 : 51	0 : 53	N G N G (Freier) N N – A N A – G (Luigi)	U-Sicht (France) A-Sicht (Freier) 2x Perspektivwechsel per Schwenks Schwenks 1. U-Sicht (Luigi)	K.-Fahrt nach vorn folgend Zoom/ schnelle ruckartige Schwenks (v. links oben nach rechts unten u. zurück)/ K.-Bewegung nach vorn mit Objekt/ Zoom/ Wiederholte Schwenks/ Schwenk links mit Bewegung um Auto u. ins Innere/ Zoom/Auto fährt aus Bild/ Schwenk rechts hoch u. links mit	hektisches Hin u. Her d. K. mit Gespräch	Im Rotlichtmilieu: Geschminkt u. im roten Minikleid geht France die Straße entlang. Ein Mann im Auto spricht sie an, aber es kommt zu keiner Einigung. Beide äußern lautstark ihre Verärgerung. Gleich darauf kommt der Handel mit einem anderen Vorbeifahrenden zustande. Luigi, der ihr bis hierher gefolgt ist, beobachtet aus nächster Nähe, wie sie einsteigt. France, der Luigi mittlerweile als Zaungast lästig wird, äußert sich abfällig, um ihn loszuwerden. Luigi blickt dem Wagen nach u. bleibt fassungslos zurück.	Mann: „How much for a blow job?“ France: „1000.“ Mann: „What do you do for 1000?“ France: „I act shy. With a rubber.“ Mann: „You don’t even swallow? Chance streets. It’s 400 here. Beat it, bitch!“ Ein anderer: „He, how much for a blow-job?“ France: „400 francs.“ Mann: „Okay. Get in! Get in!“ Luigi: „No, you can’t do it. Not now. You can’t. You got no bolls.“ France zu Luigi: „What’s your problem? Get lost!“ Luigi zu sich: „You can’t do this to him. He didn’t marry a whore. He trusted you. He loves you.“	Dumpfer Techno-beat (Schlagzeug)/ Straßenlärm/ durchdrehende Reifen/ Hieb auf Autodach Autotür/ Motor

						Objekt/ L. geht nach links aus dem Bild				
2	352	107 : 51 – 107 : 56	0 : 05	G (France u. Freier) A – N (Luigi u. France)	l. U-Sicht N l. U-Sicht	Schwenk hoch mit Bewegung	rot-bläul. Straßen- be- leuchtung	Luigi folgt dem Wagen bis zum nächsten Halt und nutzt den Moment, um France samt Tasche heraus zu zerren. Er hält sie am Arm fest, schlägt wütend die Autotür zu und führt sie weg.	Mann: „What’s that?“ France u. Mann zeitgleich: „Hoh!“ France: „Sick!“	Seufzen/ Stöhnen/ Türöffnen u. -schließen Zerren an Kleidung
3	353	107 : 56 – 109 : 09	1 : 13	HN – N N – HT A – N N – G N G – D N G N G	l. A-Sicht – N – U-Sicht A-Sicht l. U-Sicht A-Sicht U-Sicht A-Sicht U-Sicht	Schwenk rechts mit Bewegung/ Zoom/ K.-Fahrt nach vorne/ Zoom/ Schwenk rechts/Stand K.-Fahrt nach unten/ Zoom/ Schwenk links um beide u. rechts runter mit Bewegung Zoom/ Schwenk rechts um sie u. hoch/ Schwenk nach unten/	warmes Licht Tönung d. Um- gebung u. Figuren in Braunrot/ Licht- quelle von links	Luigi zerrt France hinter sich her. In der anderen Hand hält er ihre Tasche. Er will sie zu Pierres Nachtclub bringen, aber France lenkt ein, woanders hinzugehen, wo sie beide allein sind: in eine dunkle Unterführung. Dort öffnet sie ihm die Hose u. holt ein Präservativ zum Vorschein. Luigi stoppt ihr Vorgehen, indem er sie an den Haaren tiefer in die Katakomben hinein führt. An ein Geländer gelehnt, fällt er über sie her, reißt er ihr Kleid herunter u. küßt ihre Brust.	France: „Where’re we going?“ Luigi: „Dancing.“ France: „I don’t want to.“ Luigi: „He, you prefer sucking cock? Heh?“ France: „Not there! Not there. Come with me. Come on!“ Luigi: „Let’s go somewhere else. Is this what you want?“ Luigi: „Ah!“ France: „Ach!“	Straßen- lärm, Passanten, Schritte/ Musik aus Nachtclub (vgl. Sequenz 87, Hally- day’s <i>L’Envie</i>) Hallen d. Stimmen/ Lachen u. Straßen- lärm v. draußen/ Knistern/ Atmen/ Metall/ Rascheln/ Stöhnen/ Rauschen/ archaische

						Zoom					Tonfolge
4	354	109 : 09 – 109 : 15	0 : 06	D	U - Sicht	Schwenk hoch u. links	Umriss-/ Halbdunkel/ Licht v. links vorn	Bildausschnitt: Luigi hockt vor France, vor ihrem Geschlecht. Seine Hand krallt sie dabei in ihren angewinkelten Oberschenkel.			heftiges Stöhnen/ stoßhaftes Atmen/ Tonfolge
5	355	109 : 15 – 109 : 20	0 : 05	D	U-Sicht (France) – N – l. A-Sicht (Hand)	Schwenk runter u. schräg nach links/Zoom (Hand)	Aufblende z.T. Abdunkeln u. Wechsel d. Flächen Abblende	Sie bewegt sich auf ihm. Ihr Oberkörper ist bis zur Hüfte von hinten zu erkennen, während sich ihre Körper auf u. ab bewegen.			archaische Klanglaute/ Straßenlärm
6	356	109 : 20 – 109 : 25	0 : 05					Schwarzbild			“ “
7	357	109 : 25 – 109 : 57	0 : 32	D (Geld) G (Gesichter) G (Luigi) A – G (France)	l. U-Sicht stärkere U-Sicht (Luigi) l. A-Sicht (France)	Schwenk hoch/K.- Fahrt nach hinten mit Bewegung/ Luigi geht aus d. Bild/ Zoom auf Frances Gesicht	Lichtquelle v. links wirft Schatten/ Hell-dunkel- kontraste Unschärfe mit Luigis Fortgang/ Schärfe/	Nach ihrem Geschlechtsverkehr: Luigi steckt France Geldscheine unter den Träger ihres Kleides, den er schnellen lässt. Dann geht er ohne sich nach ihr umzublicken. Sie starrt ihm nach ohne sich von der Stelle zu rühren, nimmt nur das Geld von dort weg.			archaische Klänge/ Geldrascheln/ Schritte/ Geldscheine/ schnelles Atmen/ gehaltener Ton

Plansequenz 100: Nachts am Strand von Marseille: Luigi sucht die schlafende France auf, um sie und das Geld dingfest zu machen.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	358	109 : 57 – 111 : 33	01 : 36	G (er) A (sie) N (er) G (sie/ Tasche) G – D (Hand) N – 1. U-Sicht N – A (beide) N (beide) N – 1. U-Sicht A-Sicht	A-Sicht (er) stärkere A-Sicht (sie) 1. A- Sicht (er) N – 1. U-Sicht A-Sicht (beide) stärkere A-Sicht (beide) N – 1. U-Sicht A-Sicht	Stand/Schwenk links hoch mit Bewegung/ Schwenk rechts u. links mit Bewegung/ K. folgt ihm/ Schwenk links um Figur/ 1. Zoom/Stand/ K.-Fahrt Schneller zurück/rechts Schwenk runter mit Bewegung zu ihr/Stand/ Schwenk rechts hoch/Zoom zurück/Stand/ Schwenk links hoch mit Bewegung/ Stand/er unten aus dem Bild	Mondlicht/ Sandspuren/er unscharf im Vordergrund/ Hintergrund unscharf/ dunkel-blaue Kleidung beider/Schatten über ihr/ ihr halb ausge- leuchtetes Gesicht	Am Strand: Luigi beugt sich über die im Freien schlafende France. Er nimmt sein Jackett und wendet sich zum Gehen. Nach einigen Schritten hält er inne und geht zur Schlafenden zurück. Er reißt ihre rote Sporttasche auf, um Pierres Geld in einer Plastiktüte verpackt herauszunehmen. France wacht von alledem nicht auf, bis Luigi abermals kehrt macht, um ihr Handschellen anzulegen. Verstört erwacht sie. Luigi klärt sie über die Geschehnisse auf, zieht sie derweil vom Schlafplatz hoch. Die Gefangene leistet kaum Widerstand, protestiert jedoch.	F.: „What are you doing?“ L.: „I work for him. He paid me to bring you back ... Now I have. With a little chance, he'll forgive you.“ F.: „I don't want to be forgiven. I won't be anybody's slave.“	Meeresbrandung überlagert alles andere/ schneller werdende Schritte auf feuchtem Sand/Reißverschluss/Schiffshorn/Klicken v. Handschellen/ Knistern d. Tasche

Sequenz 105: In New York City: France streift durch die Straßen und bleibt mit hungrigem Blick vor einem Grill stehen.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	367	114 : 51 – 115 : 03	00 : 12	G – D	A-Sicht	Schwenk links hoch u. rechts hoch mit Blick	1. Sekunde. Schwarzbild/ Aufblende/ Unschärfe/ Spiegelung/ Rot-Braun d. Fleisches	Schaufenster mit Essensauslage u. öffentl. Zubereitung: France steht vor einer Auswahl von panierten und gebratenen Speisen. Sie trägt eine bunte Strickmütze und ein schulterfreies Oberteil. Passanten gehen vorbei.	Insert: „New York“	Straßenlärm/ Polizeisirene/ Rufe v. Marktschreier oder Bettler/ Funkverkehr
2	368	115 : 03 – 115 : 16	00 : 13	G – D	A-Sicht – U-Sicht	Schwenk links um Figur (Profil)/ Schwenk runter u. hoch mit Blick/ Schwenk links/sie geht links aus Bild	Spiegelung/ Blick über Schulter	Sie steht direkt davor u. betrachtet das Treiben im Innenraum d. Imbisses. Übergewichtiges Personal bereitet u. verkauft dort die Leckerbissen zu, die derweil auf dem Grill gewendet werden. Nach einer Weile reißt sie sich davon los u. geht weiter.		

Sequenz 114: Im New Yorker Lichtermeer: Desillusioniert steht France mit ihrem Portrait am Straßenrand

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
1	403	121 : 05 – 121 : 35	0 : 30	sehr G	l. U-Sicht	Schwenk links runter mit Bewegung/ Zoom zurück/ Stand	Zeitlupe/ Unschärfe/ Lichtpunkte im Hintergrund/ Überblende	Im Lichtermeer: France verfolgt vom Straßenrand aus das lebhaftes Treiben. Mit großen Augen, aber mit leerem Blick, schaut sie in die Ferne.	Ausblende Originaltöne	Instrumental d. Siegfried-Songs aus d. vorherigen Sequenz/ Liedtext: <i>And the clouds are weeping.</i>
2	404	121 : 35 – 122 : 07	0 : 32	N – A – HN HT (Hintergrund)	l. U-Sicht – N – l. A-Sicht	Schwenk links u. zurück nach rechts u. runter/ Zoom zurück	Zeitlupe/ relative Unschärfe in d. Bildauf- lösung/ Halbdunkel/ „Bildverwacklung“/ helles Licht im Hintergrund	Größerer Ausschnitt des Straßenbildes: France steht dort unbeteiligt am Rande des Geschehens u. blickt, ohne sich von d. Stelle zu rühren, auf die Straße und die Vorbeigehenden.	Off: France: „It’s me. Remember?“ Luigi: „I recognize your voice. How is America?“ F. : „A dead end. I can’t find a job. I’m broken.“ L.: I’ll send you the ticket back, if you’ll take it.“ F.: „It isn’t too late?“ L.: „I’ll be waiting.“	Singstimme (<i>Then I ... then I ...</i>) tritt vor Sprechtext d. Figuren zurück/ deutlicherer Liedtext: ... <i>hear someone’s distant cry.</i>
							Ablende		Abspann	Fortsetzung: ... <i>As open like a child you just struck me with a smile while I was sleeping. I’m sick of love, I’m so sick of it. I see lovers in the meadows ... I see ... I see silhouettes in the windows. I watch them til they’re gone and they leave me hanging on to the</i>

									<p><i>shadows.</i></p> <p><i>I'm sick of love. I'm so sick of it.</i></p> <p><i>I hear the clock tick. This kind of love ... I'm love sick.</i></p> <p><i>Sometimes the talents can be like thunder. Sometimes I want to take to the root and plunder it cause if you ever be true I think of you and I wonder.</i></p> <p><i>I'm sick of love.</i></p> <p><i>I wish never met you – ouh.</i></p> <p><i>I'm trying to forget you. Just don't know what to do. I give up it to be with you.</i></p>
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

LOVE ME (F/2000)³

Sequenz 1: Am Strand einer nordfranzösischen Felsenküste: Die Protagonistin Gabrielle tanzt vor ihrem Wohnmobil

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	1	00 : 00 – 00 : 15	0 : 15					Intro: rosa bzw. weiße Schreibschrift auf schwarzem Grund		schweres Brandungsrauschen/ Möwenrufe/Wind
2	2	00 : 15 – 02 : 35	2 : 20	T – HT HN A – N A – N G – D G – N A – N G – N	l. A – Sicht (Mobil) N – l. U-Sicht stärkere U- Sicht l. U- Sicht stärkere U-Sicht stärkere U-Sicht	Zoom Schwenk links mit Tanz/Stand/ Objektbewegung zur K./Schwenk hoch/ Objektbewegung + Zoom/links Schwenk/Stand/ Zoom weg	Schwarz- bild/Auf- blende/ v. Über- zur Normal- belich- tung/ Tageslicht v. hinten rechts/ Einblende d. Intro- textes in Schreib- schrift	Am Sandstrand vor einer Steilküste: Gabrielle steigt im rosa Morgenrock u. mit Lockenwicklern aus ihrem Wohnmobil. Sie trifft letzte Vorbereitungen für ihren Auftritt zu <i>Heartbreak-Hotel</i> . Dann führt sie akzentuierte, sich wiederholende Tanz- bewegungen aus. Wie beim Playback bewegt sie ihre Lippen zum Musiktext. Abwechselnd bewegt sie sich dabei zum Betrachter hin bzw. von ihm weg, „flirtet“		einsetzende Musik mit hartem Gitarrenanschlag, Schlagzeug, Kontrabass u. aggressiv-lauter Singstimme (vgl. Sequenz 70, Cale’s Version, sowie Kapitel 4.1.4.2.): <i>Now since my baby left me, I find a new place to dwell down on the end of lonely street of Heartbreak-Hotel. Oh, I’m so lonely, Baby. Well I’m so lonely, I feel so lonely, lonely, I could die. And though it’s always sad. You seek and find some room for broken-hearted lovers to try and weep it through and be so lonely, Babe, be so lonely, oh be so loney, lonely, you could die. Well, the birthday cake, flowers, the desk- clerk’s dressed in black. I’ll be so long and lonely, I feel low all the by, Baby, I feel so lonely and feel so lonely, I could die. So if your baby leaves you and you’ve got a tale to tell just take a walk down lonely street, to Heartbreak-Hotel. You’ll be so lonely, Baby, I feel so lonely, so lonly, Baby, you could die.</i>

³ Der Filmanalyse liegt die französische Originalversion mit englischem Untertitel zugrunde, auf den sich hier aus Gründen der Vereinfachung das Text- und Dialogfeld unmittelbar bezieht.

				A – N A – N G – D	Wechsel v. A- u. U-Sicht U-Sicht	+ Objekt- bewegung zur K. bzw. weg/links Schwenk mit Objekt/ Zoom ran + zurück		mit d. Kamera.		Instrumentalpassage: Gitarren- u. Pianosoli mit Schlagzeugbegleitung u. Bass im Hintergrund <i>Well, since my baby left me I find a new place to dwell down on the end of lonely street of Heartbreak-Hotel. I feel so lonely, Baby, I'm so lonely, I feel so lonely, lonely I could die</i> (kurzes Aufstöhnen). Abschluss mit Schlagzeug u. Kontrabass Wieder einsetzendes Meeresrauschen
3	3	02 : 35 – 02 : 39	0 : 04	N (sie) W (Hori- zont	starke A-Sicht l. U- Sicht	Stand/ Objektbe- wegung hoch	Panora- mablick/ Horizont teilt Bild/ Staffelung d. Bild- gründe	Nach ihrem Auftritt verbeugt sich der Star „Gabrielle“ tief vor ihrem Publikum. Sie teilt Kuschhände aus. Vor ihr befindet sich allein das offene Meer.		Brandung, Möwenrufe, Wind
4	4	02 : 39 – 03 : 21	0 : 42	G D – N A – HN HT HN HT	starke U-Sicht l. U- Sicht stärkere U-Sicht	Objekt dreht sich nach rechts weg/ rechts Schwenk rechts mit Bewegung/ Stand/Zoom Objekt geht nach hinten/ Schwenk hoch	Schwarz, Weiß u. Rosa als Grund- farben d. Films Ablende	Mit lasziven Gang tänzelt sie den Weg zum Wohnmobil zurück. Dabei summt sie die Melodie bzw. den Refrain weiter. Bevor sie einsteigt teilt sie weitere Kuschhände zum „Publikum“ aus. Mit einem Ruck wirft sie dann die Wagentür ins Schloss.		“ “ Gabrielles Summen ohne Musikeinspielung/ ihre Schritte auf dem Steinschotter/schwungvolles Aufreißen d. Wagentür Türenschiagen
							Schwarz- bild	angekündigter Um- schwung auf d. Inhaltsebene		adäquat veränderte Tonebene (hier: Requiem)

Sequenz 15: Auf den nächtlichen Straßen von Memphis: Gabrielle geht entlang der beleuchteten Fassaden bis zum „Blue Moon“

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	66	15 : 29 – 15 : 40	0 : 11	HT	N	Schwenk links mit Bewegung	rosarote Kleidung	Gabrielle geht von der Endstation los, an den umherstehenden Männern vorbei. Dabei zieht sie den Mantel zu, den ihr Gloria geschenkt hat.		Piano-Intro (vgl. Sequenz 14) u. Schlagzeug-Vortakte zum Gesang Billie Holiday's
2	67	15 : 40 – 15 : 47	0 : 07	A – HT	stärkere U-Sicht U-Sicht	Stand/Objekt v. rechts ins Bild	Rot d. Mantels/ spärliches Licht/Wind	Gabrielle geht die dunklen Straßen entlang u. schaut sich um.		Begleitung v. Piano u. Schlagzeug/ Holiday (off): <i>Buddy is left, you do the cry.</i>
3	68	15 : 47 – 15 : 49	0 : 02	HT	U-Sicht	Stand/Objekt v. links nach rechts	gelb-schwarzes Auto/ Blaulicht	Sie bleibt vor der Fensterfront eines Geschäftes mit dem Schild <i>Get on Steel</i> stehen. Ein Polizeiauto fährt an ihr vorbei.		Holiday: <i>Messing, Jangling, Jill.</i> Straßenverkehr
4	69	15 : 49 – 15 : 54	0 : 05	N (sie) – A	U-Sicht	Stand/Objekt links aus dem Bild	Bewegungsunschärfe	Sie sieht dem Wagen nach. Im Hintergrund sind Tanksäulen Aufschrift „76“ zu erkennen.		Intromental u. Straßenverkehr
5	70	15 : 54 – 15 : 59	0 : 05	HN – A	U-Sicht stärkere U-Sicht	Schwenk links hoch mit Bewegung links vorn	Hintergrund unscharf/ bunte Neonlichter	Mit missmutig-traurigem Blick auf ihre Umgebung geht Gabrielle weiter.		Holiday: <i>Curses make the head go round.</i> Windpfeifen
6	71	15 : 59 – 16 : 03	0 : 04	G – D	U-Sicht	Schwenk rechts	Pink/Rot/ Weiß/verwackeltes Bild	Beim Gehen fällt ihr das in schrägen Lettern gehaltene Wort „Madness“ in Neonfarben auf.		H.: <i>Brings a certain thrill.</i> Xylophon/Wind
7	72	16 : 03 – 16 : 05	0 : 02	G – D	starke U-Sicht	Schwenk rechts runter	blauer Grund	Es folgt in ihrem Blickfeld das Aushängeschild „Night Club“ in weiß-blauen Leuchtfarben.		eine andere Interpretin (Ameliè de Chassey?) mit hellerer

										Singstimme führt den Text weiter: <i>Send you...</i>
8	73	16 : 05 – 16 : 21	0 : 16	G – N	U-Sicht	Schwenk links runter + Objektbewegung nach vorn zur K.	Über- u. Einblende Unschärfe Ausblende Gabrielles	Unterschiedliche Schriftzüge, die in verschiedene Richtungen verlaufen, und Lichter nehmen Gabrielles Aufmerksamkeit gefangen. Schließlich gelangt sie zum „Blue Moon“, in dem gerade Lennox auftritt.		“ : ...to another world. There’s no rise your brain..“ Veränderung in d. Musik mit einsetzender Gitarre

Sequenz 17: Im „Blue Moon“: Gabrielle kommt gerade rechtzeitig zum Auftritt ihres Idols Lennox

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	76	16 : 42 – 16 : 49	0 : 07	HT HN	l. – stärkere U-Sicht	Stand	Halbdunkel/ Rotlicht	Im Innenraum des Lokals: Gabrielle geht an den Gästen vorbei, die an Tischen sitzen. Links von ihr befindet sich ein Geländer, das die Rundbühne vom Publikum trennt.		Schritte, Gespräche/ Lennox (noch im Off): <i>Loving you, loving you...</i> Gitarrenbegleitung
2	77	16 : 49 – 16 : 55	0 : 06	HT	N – l. A-Sicht	Zoom + K.-Drehung nach links um Star	Halbdunkel/ bläuliches Licht u. Unschärfe im Hintergrund	Lennox sitzt in der Raummitte auf einem Barhocker u. singt. Er begleitet sich mit der Gitarre. Im Hintergrund sind die Sitzplätze für die Zuhörenden zu erkennen.		Randgeräusche/ Gitarre/ Lennox's (nun klar im On): <i>Makes no difference where I go...</i>
3	78	16 : 55 – 17 : 02	0 : 07	HN - A	l. U-Sicht	Schwenk hoch mit Näherkommen	Schimmer v. rotem u. blauem Licht	Gabrielle geht langsam an den Sitzenden vorbei. Ihr Blick wendet sich dabei nicht von Lennox ab.		Randgeräusche/ Gabrielles Schritte/ Gitarre/Lennox: <i>...or what I do.</i>
4	79	17 : 02 – 17 : 09	0 : 07	HN - A	N – l. A-Sicht	Zoom + Dreh-schwenk um L.	Unschärfe/ Halbdunkel/ Licht v. rechts	Lennox spielt. Schemenhaft sind im Halbdunkel Zuschauer sichtbar.		Gitarre/Lennox: <i>You know, that I will always be...</i>
5	80	17 : 09 – 17 : 17	0 : 08	N – G	l. U-Sicht	Schwenk links hoch u. Objektbewegung zur K. bzw. daran vorbei	Rotlicht/ Reflexe auf Haar u. Kleidung/ Unschärfe im Vorder- bzw. Hintergrund	Gabrielle tritt indes weiter vor u. nähert sich dem Bühnengeländer.		Gitarre/L.: <i>...loving you, just you. And...</i>
6	81	17 : 17 – 17 : 22	0 : 05	N	N – l. U-Sicht	Dreh-schwenk nach links um Objekt	Unschärfe/ Halbdunkel/ grelles Bühnenlicht	Sie geht um die Auftrittsfläche mit den Pfeilern herum. Ihr Blick fällt von dort auf Lennox, der scheinbar auch in ihre Richtung schaut.		Gitarre/L.: <i>...if I'm seen with someone new,...</i>

7	82	17 : 22 – 17 : 25	0 : 03	A	I. U-Sicht	Schwenk rechts Hoch/ Zoom mit Bewegung	Rotlicht	Sie geht weiter um die Umrandung herum u. lächelt ihrem Star zu.		L.:... <i>don't be blue...</i>
8	83	17 : 25 – 17 : 35	0 : 10	N	N – I. U-Sicht	Dreh-schwenk nach links um Figur	Unschärfe/v. Rechts Licht/ Gesicht im Schatten	Lennox ist ihr scheinbar jetzt schon wesentlich näher gekommen. Er scheint ihrer Bewegung zu folgen.		L.: ... <i>don't you be blue. I'll be faithful, I'll be true...</i>
9	84	17 : 35 – 17 : 39	0 : 04	N	I. U-Sicht	Schwenk rechts mit Bewegung	Rotlicht/ Goldrottöne	Gabrielle bleibt mit einem versonnenen Lächeln am Bühnenrand stehen.		L.: ... <i>always true.</i>
10	85	17 : 39 – 17 : 48	0 : 09	N	I. U-Sicht	Stand	Blau-Schwarz (Hintergrund) Silhouette/ aureolenhafter Lichtkranz	Lennox singt in sein Mikro u. spielt dazu Gitarre.		Gitarre/L.: ... <i>to you. There's only one for me...</i>
11	86	17 : 48 – 17 : 56	0 : 08	A - HN	I. A-Sicht	Schwenk links mit Bewegung	Rotlicht mit kl. Blaulichtern d. Tischleuchten	Gabrielle geht weiter um die runde Bühnenfläche, an deren Rand Gäste an Tischen sitzen		Gitarre/ Gabrielles schritte/ Lennox: ... <i>and you know...</i>
12	87	17 : 56 – 18 : 00	0 : 04	G	starke U-Sicht I. U-Sicht	Schwenk rechts runter + hoch mit Bewegung links ins Bild	Rotlicht/ Schwarz im Hintergrund	Sie setzt sich mit Blick auf den Star an einen Tisch u. lächelt weiterhin in seine Richtung.		“ / “ L.: ... <i>you know, that I'll ...</i>
13	88	18 : 00 – 18 : 04	0 : 04	N – G	I. U-Sicht	Stand	Blauschwarz/ Licht v. hinten links	Lennox's Blick scheint sie bei seiner Darbietung zu fixieren.		Gitarre/L.: ... <i>always be lov -</i>

							Aureole/ Gesicht im Halbdunkel			
14	89	18 : 04 – 18 : 08	0 : 04	G	N – l. U-Sicht	Stand	Gesicht im Rotlicht	Die dasitzende Gabrielle schaut wie in Verlegenheit kurz weg, dann blickt sie weiter auf ihren Star.		Gitarre/L.: ...-ing you -
15	90	18 : 08 – 18 : 13	0 : 05	N – G	l. U- Sicht	Stand	Silhouette/ Blauschwarz/ Dimmer bzw. Ablende	Lennox singt zu Ende u. spielt die letzten Akkorde. Danach verbeugt er sich, indem er seinen Kopf senkt. Das Bühnenlicht geht aus.		Gitarre/L. : - ouh. Beifall
16	91	18 : 13 – 18 : 18	0 : 05	A	l. U- Sicht	mit Be- wegung Schwenk rechts hoch	Silhouette im Halbdunkel	Lennox erhält Beifall u. bedankt sich beim Publikum. Dann steht er mit seiner Gitarre auf, geht nach hinten von der Bühne ab.	Lennox: „Thank you.“	Beifall

Sequenz 19: An der Theke im „Blue Moon“: Zu vorgerückter Stunde fängt Gabrielle dort mit Lennox eine Unterhaltung an.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	94	18 : 50 – 19 : 09	0 : 19	N (er) A (sie)	l. U-Sicht (er) N l. U-Sicht (sie)	Stand	Spiegelfläche/ Chrom/Blau	An der Theke: Gabrielle gesellt sich zu dem dort bereits sitzenden u. trinkenden Lennox. Sie sind die einzigen Gäste. Sie wendet sich ihrem Star zu, rückt näher heran.	Gabrielle: „Like gambling?“ Lennox: „Depends.“ G.: „I need someone to bet 20 Dollars on a stranger.“	E-Bass/ harter Anschlag/ Schlagzeugrhythmus/ Blues/ Schritte
2	95	19 : 09 – 19 : 13	0 : 04	N	l. U-Sicht	Stand	Unschärfe im Hintergrund	Lennox blickt zur Seite, zu Gabrielles Platz. Sie lächelt ihn an.		Schlagzeug/ Blues
3	96	19 : 13 – 19 : 36	0 : 23	N (er) A (sie)	l. U-Sicht	Stand/Zoom u. Schwenk rechts	Spiegelfläche/ Chrom/Blau	Sie kommt näher, ohne den Blick von ihm zu wenden. Lennox zählt indes die vor ihm liegenden Geldscheine, schiebt ihr welche herüber.	L.: „They don’t like strangers here or losing money. Normal, isn’t it?“ G.: „But you’re not from here.“	Bluesmusik Schritte/ Glas/Stoffrascheln
4	97	19 : 36 – 19 : 52	0 : 16	N G (sie)	l. U-Sicht l. A-Sicht (er)	Stand/ Schwenks hoch mit Bewegung/ sie v. links ins Bild	Blau/sie u. Hintergrund unscharf/ Shoulder-Shut	Lennox packt noch etwas zu der bisherigen Geldsumme u. bestellt beim Barkeeper noch zwei Getränke. Gabrielle kommt derweil noch näher.	L. : Tous cache. Double, please.“ G.: So you’re not normal.“	Glas/ Rascheln d. Geldes
5	98	19 : 52 – 20 : 23	0 : 31	N (er) A – N (sie)	l. U-Sicht	Stand/ Schwenk rechts hoch/ Zoom/ Schwenk rechts	er unscharf/ Blau/Rot/ Rosa/ Weiß	Sie setzt sich auf den Barhocker direkt neben ihm. Zwei Getränke werden vor ihnen abgestellt.	L.: „I’ve only just bet.“ G.: „You’ve even won.“ L.: „Won what?“ G.: „Me.“ L.: „Hmmh. That’s enormous.“ G.: „Think so?“ L.: „It’s too much. Way too much...hmmh.“ G.: „Is that a refusal?“	Mundharmonika/ Glas/ Stoffrascheln

6	99	20 : 23 – 20 : 38	0 : 15	G (sie) N (er)	l. U-Sicht (sie) l. A-Sicht (er)	Stand	sie unscharf im Vorder- grund/ Shoulder- Shut	Gabrielle nimmt das Glas u. trinkt daraus. Lennox schaut ihr dabei zu.	L.: „Just tell me your name.“ G.: „I can’t.“ L.: „You’re cheating. For 20 bucks, I’m entitled...“ G.: „I can’t.“ (<i>gehaucht</i>)	Mund- harmonika im Vorder- grund d. Musik
7	100	20 : 38 – 20 : 55	0 : 17	N	l. U-Sicht	Stand	er unscharf	Nach einem weiteren Schluck stellt Gabrielle ihr Glas ab, während Lennox seines wieder hebt.	L.: „I’m not playing anymore.“ G.: „Neither am I..Tell me what city we’re in, what day it is and I’ll go.“	Musik/Glas/ Stoff- rascheln
8	101	20 : 55 – 21 : 03	0 : 08	G (sie) N (er)	l. U-Sicht (sie) l. A-Sicht (er)	Stand	sie unscharf im Vorder- grund/ Shoulder- Shut	Beide sitzen nebeneinander. Dann steht Gabrielle von ihrem Platz auf.	L.: „I think you should go home.“	Musik/ Geknister
9	102	21 : 03 – 21 : 16	0 : 13	HN (beide) A – G (sie)	U-Sicht stärkere U-Sicht	Schwenk rechts u. links hoch mit Objekt- bewegung zur K./ Schwenk runter	Spiegel/ Glas/Blau/ Rot d. Inventars u. Mantels	Sie geht um Lennox herum, tastet sich mit einer Hand am Rand der Theke entlang. Er sieht ihr dabei zu.		ihre Schritte u. sich in d. Vorder- grund drängende Musik
10	103	21 : 16 – 21 : 22	0 : 06	N	l. U-Sicht	Schwenk links	Barbeleuch- tung	Gabrielle wendet sich noch einmal nach ihm um.	G.: „I can’t. I don’t know where home is.“	“ “
11	104	21 : 22 – 21 : 27	0 : 05	G	l. U-Sicht	Schwenk runter	Rotlicht	Lennox sitzt rauchend an d. Theke. Sein Blick ruht auf der nach seiner Auffassung Betrunkenen.		Schritte/ deutlicher werdendes Rauschen
12	105	21 : 27 – 21 : 30	0 : 03	G	l. U-Sicht	schwanken- des Bild/ Schenk rechts	Rotlicht	Sie taumelt u. wird ohnmächtig.		stärkeres Dröhnen
13	106	21 : 30 – 21 : 32	0 : 02	G	l. U-Sicht – A-Sicht	Bildverriss diagonal	Bildschräg- lage/Blau/	Während Gabrielle ihr Bewusstsein verliert u. zu		“ “

						nach links unten	Ablende/ Schwarz- bild	Boden fällt, nimmt sie als letztes Lennox wahr, der unverändert an d. Theke sitzt.		
--	--	--	--	--	--	---------------------	------------------------------	---	--	--

Sequenz 22: In Lennox's Garderobe: Gabrielle erwacht nach ihrer Ohnmacht bei dem Star. Gemeinsam brechen sie von dort auf.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	119	25 : 04 – 25 : 11	00 : 07	N – A	A-Sicht – U-Sicht	K.-Drehung nach links um ca. 90°/veränderter Neigungswinkel	Schwarzbild/ Aufblende/ Bild „richtet“ sich aus Schräglage auf/ Spiegelung	In der Garderobe vor dem Spiegel: Lennox spielt auf seiner Gitarre einige Akkorde für sich.		Gitarrenanschläge u. -riffs
2	120	25 : 11 – 25 : 14	00 : 03	G	A-Sicht	Schwenk hoch mit Bewegung	gedämpftes Licht/rot-rosa Inkarnatfarbton	Derweil erwacht Gabrielle, vollständig angezogen auf der Couch gegenüber, aus ihrer Ohnmacht. Sie schlägt die Augen auf, hat Mühe sie offenzuhalten, sich zu erheben.	Gabrielle: „Ah, non,...“	“ Stoffknistern
3	121	25 : 14 – 25 : 16	00 : 02	N – A	l. A-Sicht	Schwenk rechts hoch mit Bewegung	“ “	Gabrielle richtet sich halb auf, dabei stützt sie sich mit den Ellenboden ab.	Lennox: „I know ...“	“ “
4	122	25 : 16 – 25 : 20	00 : 04	N – A	l. U-Sicht	Stand	Licht v. hinten	Lennox spielt weiter und lächelt zu ihr herüber.	L.: „It's me again. You fainted.“	Gitarre/ entfernter Straßenlärm
5	123	25 : 20 – 25 : 29	00 : 09	N – A	l. A-Sicht	Schwenk links runter mit Zurückfallen	rot-gedämpftes Licht	Gabrielle hat Probleme, ihre Benommenheit abzuschütteln.	G.: „I thought I was really waking up. That it was all a dream: the airport, the bus.“	“ “ Verkehrs-signale
6	124	25 : 29 – 25 : 34	00 : 05	N – A	l. U-Sicht	Stand	“	Beim Spielen betrachtet Lennox sie. Er lauscht ihr.	G.: „But if you're still here, then I am.“	“ “
7	125	25 : 34 – 25 : 53	00 : 19	N – A N	l. A-Sicht – l. U-Sicht	Schwenk rechts hoch mit Bewegung/Zoom auf Gesicht	“	Gabrielle setzt sich aufrecht hin. Ihr Blick bleibt genommen. Hinter ihr hängen Starplakate verschiedener Gruppen an d. Wand.	G.: „Wich means I don't know who I am. L.: „Feeling better?“ G.: „I don't know what happened. I blacked out.“	Gitarre/ Straßenlärm

										I dreamt I was with a guy. A mobile home ... a picture of you..."	
8	126	25 : 53 – 25 : 59	00 : 06	N – A	l. U-Sicht	Stand	bläul. Licht d. Spiegellampen	Er spielt. Ab und an blickt er zu ihr auf, bleibt aber ins eigene Spiel versunken.	G.: I was going on about a plastic table cloth." L.: „Was it funny?“	Gitarre	
9	127	25 : 59 – 26 : 02	00 : 03	G	l. U-Sicht	Stand	rot-gedimmtes Licht	Sie schaut vor sich hin.	G.: „Not really.“	“	
10	128	26 : 02 – 26 : 06	00 : 04	A – N N	l. U-Sicht – starke U-Sicht	Stand/ er rechts aus dem Bild	Spiegellampen/ unscharfer Hintergrund	Er hört auf zu spielen, steht auf, um seine Garderobe zu verlassen.	L.: „You should call the cops.“	abschließende Gitarren- klänge/ Schritte/ Gitarrenkorso /Synthesizer oder E- Gitarre	
11	129	26 : 06 – 26 : 16	00 : 10	N	l. U-Sicht	Stand	dunkler Hinter- grund/links oben „Star- lichter“ in Kreisform	Sie ist ihm gefolgt und steht hinter ihm. Gerade zuvor hat er seine Gitarre abgelegt. Er dreht sich zu ihr um, so dass sie direkt voreinanderstehen.	G.: „You don’t believe me? ... I’ve wasted your time – Is someone expecting you?“ L.: „Yes.“	sich wieder- holende Synthesizer- klänge	
12	130	26 : 16 – 26 : 33	00: 17	HN – A N (sie) G (er)	l. U-Sicht – U-Sicht (er)	Stand/ Schwenk hoch mit Bewegung zur K./Stand/ Schwenk hoch/er rechts an K. vorbei aus Bild	gelb-rötliches Flurlicht u. Wandfarbe/ Spiegelung	Im Flur mit Wandspiegel: Sie befindet sich dort zuerst. Er überholt sie jedoch. Auf gleicher Höhe halten sie kurz inne. Dann lässt er sie stehen, geht weg. Sie folgt ihm mit einigen Schritten Abstand.	G.: „I’m scared.“ L.: „Of what?“ G.: „Of myself.“ L.: „Before the cops go see a doctor.“	Schritte/ Synthesizer (vgl. Gabrielle an d. Steilküste)	

Sequenz 23: In der Spielothek: Gabrielle und Lennox spielen um Geld oder Liebe. Sie verliert ihn und wird daraufhin ohnmächtig.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	131	26 : 33 – 27 : 04	00 : 31	HT – HN A – N G (er) N (sie)	N l. U- Sicht	Stand/links Reiß- schwenk hoch u. weiter links mit Bewegung um Figuren/ Schwenk links mit ihm aus d. Bild/Stand	Vordergrun d unscharf/ bläul. Neonlicht/ grell-bunte Lichter/ Hintergrund unscharf (Licht- flecken)	In d. Spielothek: Lennox betritt das Lokal. Ein paar Schritte hinter ihm folgt Gabrielle, die ihn einholt. Er geht weiter, bis sie schließlich vor ihm steht. Er hält inne, läßt sie dann aber stehen. Wütend bleibt sie zurück.	G.: „Why not bet a little more one me? I’m tired. I’m hungry. I’m broke. I’ll pay you back ten times as much, onces I know who I am and why I’m here. I’m worth a slot machine.“ L.: „I’m not so sure.“ G.: „Give it a try ...“ L.: „Can’t you find another victim?“ G. „Wasn’t someone expecting you? So this is your date?“	Synthesizer (vgl. Vorsequenz)/ Spielautomaten/ Flipperklingeln u. -scheppern
2	132	27 : 04 – 27 : 25	00 : 21	G (sie) N (er) N (beide)	l. U- Sicht	Stand	Hintergrund unscharf/ blaues Licht d. Monitore u. Bildan- zeigen	Er macht sich an einem Automaten zu schaffen. Sie befindet sich erneut neben ihm, stellt sich zwischen ihn und das Gerät. Er tätschelt ihren Kopf.	L.: „Maybe you’re amnesic because someone beat you up to shut you up.“ G.: „Do I have a bump?“	Synthesizer/ E-Gitarre/ Schritte/ Automaten- bedienung/ Maschinen- rasseln
3	133	27 : 25 – 27 : 40	00 : 15	sehr G (beide) – G	U-Sicht	Stand/rechts Schwenk runter mit Bewegung	Hintergrund unscharf/ Inkarnat	Er streicht über ihre Seite, läßt aber abrupt seine Hand fallen. Mit triumphierender Miene steht sie neben d. Maschine, die er bedient.	G.: „No,. So you see, that’s not it. If you win, I go. If you lose, I stay.“	“ “ “ “
4	134	27 : 40 – 27 : 45	00 : 05	D	l. A- Sicht – stärkere A-Sicht	schneller Schwenk runter	Rot-Weiß d. Automaten/ weiße Schrift/ Münzmetall	Blick auf d. Anzeigentafel d. Automaten: Bingo (3 mal Joker’s wild). Daraufhin werden Münzen ausgespuckt.		“ “ “ “ Glücksrad/ Münzaus- wurf

5	135	27 : 45 – 27 : 55	00 : 10	N (beide) N (sie) A (er)	l. U- Sicht (er) l. A- Sicht (sie)	Stand	Neonröhren als Decken- beleuchtung /unscharfer Hintergrund	Immer noch fällt Geld heraus. Lennox lässt die enttäuschte Gabrielle zurück. Verärgert schaut sie zum Automaten.	L.: „Take the money and vanish.“ G.: „You can’t trust machines!“	anhaltender Münzaus- wurf/ Schritte/ Synthesizer/ E-Gitarre
6	136	27 : 55 – 27 : 57	00 : 02	sehr G (sie)	l. U- Sicht	Stand/Figuren -drehung v. K.	Inkarnat/ Umfeld d. Figuren unscharf	Mit traurigen Augen dreht sie sich zu ihm um.		nicht endender Münzaus- stoß/ “ “
7	137	27 : 57 – 28 : 06	00 : 09	N	N – starke U-Sicht	Schwenk rechts hoch/ Reißschwenk diagonal links runter	Hintergrund unscharf/ röt-bunte Lichter/Bild kippt/ Schwarz- bild	Lennox sitzt bereits an einem anderen Gerät und spielt dort weiter, während er einen Blick zu ihr wirft.		“ “ Nachhall sich ver- mengernder, anschwell- ender Töne/ Rauschen

Sequenz 25: In Lennox's Apartment: Nach ihrem Erwachen aus der Ohnmacht, nimmt Lennox Gabrielle mit in das Restaurant.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Licht, Farbe)	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	141	29 : 08 – 29 : 13	00 : 05	A	stärkere U-Sicht	K.-Drehung nach links um eine Achse v. 90°	Schwarzbild/ Aufblende/Bildaufrichten aus Schräglage/Rot-schimmer	In Lennox's Raum: Er hält eine Zigarre in d. Hand, steht an d. Fensterseite u. blickt nach draußen.		Synthesizer, E-Gitarre (glöckchenhaft)/ Knacken
2	142	29 : 13 – 29 : 17	00 : 04	G	U-Sicht	Schwenk rechts hoch mit Bewegung	Rotlicht bzw. -filter	Gabrielle richtet sich v. d. Couch auf u. schaut dabei in seine Richtung.		“ “ Gitarrenriff/ Rauschton
3	143	29 : 17 – 29 : 25	00 : 08	G	stärkere U-Sicht	Schwenk hoch mit Bewegung/Stand	“ Schwarz als dominante Farbe	Er dreht sich zu ihr um, durchdringt sie mit seinem Blick u. wendet sich wieder rauchend zum Fenster.		Ausklang v. Synthesizer, E-Gitarre u. Rauschen/ entfernter Straßenlärm
4	144	29 : 25 – 29 : 28	00 : 03	A	l. U-Sicht	Stand	“ “	Sie setzt sich hin, schaut weiter zu ihm hin. An d. Wand hinter ihr hängt sein Bild, auf dem er Gitarre spielt.		entfernter Straßenlärm
5	145	29 : 28 – 29 : 51	00 : 23	N (er) G (sie)	l. U-Sicht	Schwenk links/sie ins Bild/um Figuren K.-Drehung v. rechts nach links/Zoom/er links aus d. Bild/sie folgt	“ “ unscharfer Hintergrund/erst ist er scharf dargestellt/dann sie im Vordergrund fokussiert	Gabrielle geht zu ihm an d. Fenster u. stellt sich neben ihn. Sie lehnt sich dabei Halt suchend an die Wand. Lennox signalisiert, dass er den Raum verlassen und nach draußen gehen will. Sie folgt ihm.	G.: „Excusé-moi.“ L.: „Feeling better?“ G.: „I'm sorry.“ L. „Did you dream?“ G.: „No, not this time.“	“ Rauschen/ Rascheln/ Schritte/ lautes mehrfaches Polizeisignal/Ge-wittergrollen

6	146	29 : 51 – 30 : 45	00 : 54	A – N (beide) N (er) A (sie)	l. U- Sicht	Schwenk rechts hoch mit Bewegung zur K./ Schwenk rechts mit Bewegung/ Zoom zurück/ Bewegung zur K./Zoom/Stand u. links Schwenk	rötliches Neon- licht/Reklame- schrift	Draußen auf d. Terrasse: beide sind dorthin gelangt. Rauchend geht er voran. Sie weicht nicht v. seiner Seite. Beide schließen einen Handel ab. Schmunzelnd läßt er sie zurück. Zuvor sieht er nochmals herausfordernd in ihre Richtung. Anfänglich rührt sie sich kaum v. d. Stelle, schaut ihm nur nach.	L.: „You don't want to see a doctor?“ G.: „No, I'm fine. A little hungry, that's all.“ L.: „It's not my lucky night, so I'll bet on you. But on one condition. New game, new rules.: If I win, you go. If you win, you go. How about it?“ G.: „Do I have a choice?“ L.: „Not if you're hungry.“	Gewitter- dröhnen/ Verkehrslärm/ Schritte/ Polizeisig- nal/Aus- atmen/ Rauschen (prasselnder Regen?)/ Hupen
---	-----	-------------------	---------	---------------------------------------	----------------	--	--	---	--	---

Plansequenz 26: Im Restaurant: Gabrielle und Lennox sitzen an einem Tisch. Sie rauchen gemeinsam an einer Zigarette.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
1	147	30 : 45– 31 : 04	00 : 19	G – D (Hände)	l. U-Sicht stärkere U-Sicht (sie) A-Sicht (Hände) l. U-Sicht (er)	Schwenk links rüber u. hoch mit Bewegung/ Schwenk rechts zurück u. runter (Händereichen) (Schwenk rechts /Stand	Inkarnat/rötlicher, unscharfer Hintergrund	Lennox u. Gabrielle sitzen sich am Tisch gegenüber. Schweigend reicht er ihr seine Zigarette. Sie zieht daran u. gibt sie ihm zurück. Während sie gedankenverloren umherschaut, fixiert er sie genau, lässt sie nicht aus d. Augen.		einfache, getragene Klaviermelodie/ Tonfilter

Sequenz 28: Im Restaurant: Nach dem Essen will Lennox mehr über Gabrielle in Erfahrung bringen.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke (z.B. Farbe, Licht)	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
1	154	32 : 09 – 32 : 26	00 : 17	N – A (beide)	l. U-Sicht	Stand	Rot-Rosa-Orange d. Inventars	Am Tisch nach d. Mahlzeit: Lennox schaut zu ihr, versucht ein Gespräch anzuknüpfen.	L.: „30 minutes left. We still know nothing about you.“ G.: „I’m not sure I want to know more.“ L.: „29 minutes.“ G.: „Tell me about yourself.“	Gewittergrollen u. Verkehrslärm im Hintergrund/ Geraschel/Geschirrklopfen
2	155	32 : 26 – 32 : 31	00 : 05	G (er) G – D (sie)	l. U-Sicht	Stand	Unschärfe (sie) Blau d. Augen/Inkarnat	Er blickt sie lange u. eindringlich an.		entfernter Verkehrslärm

Sequenz 30: Im Restaurant: Am Tisch sitzend singt Gabrielle etwas für Lennox aus seinem Repertoire

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	157	33 : 54 – 34 : 00	00 : 06	G (sie) D (er)	l. A-Sicht	Stand/Schwenk runter mit Bewegung	Unschärfe/ warme Töne v. Inventar u. Inkarnat	Am Tisch: Gabrielle u. Lennox sitzen sich gegenüber. Sie beginnt zu singen.		G.: <i>Love me tender, love me sweet.</i>
2	158	34 : 00 – 34 : 18	00 : 18	G (er) D (sie)	l. U-Sicht	Stand	Shoulder-Shut/ Unschärfe/rötl. Lichtschimmer	Er betrachtet sie dabei fasziniert. Hinter ihm sitzt eine andere (Barbara).		G.: <i>Never let me go. You have made my life complete and I love you so. Love me tender, love me true.</i>
3	159	34 : 18 – 34 : 24	00 : 06	G (sie) D (er)	l. A-Sicht – N	Schwenk runter u. hoch mit Bewegung	Unschärfe/ “	Nach d. Gesangseinlage ist Gabrielle etwas verschämt.	L.: „You sing it really well.“ G.: „You sing it better than anyone.“	
4	160	34 : 24 – 34 : 29	00 : 05	G (er) D (sie)	l. U-Sicht – N	Stand	Unschärfe/ Shoulder-Shut/ “	Er nimmt sein Glas, trinkt einen Schluck, bevor er zu singen beginnt.	L.: „No, you believe it.“	Glasabstellen/ Trinkgeräusche
5	161	34 : 29 – 34 : 34	00 : 05	G (sie) D (er)	l. U-Sicht – N	Stand	Unschärfe/ “	Sie betrachtet ihn beim Vortragen, seiner Interpretation d. Liedes.	L. (<i>die französische Version sprechend</i>): Love me tender (<i>aufstoßend</i>), love me sweet. Never let me go.	
6	162	34 : 34 – 34 : 39	00 : 05	G (er) D (sie)	l. U-Sicht – N	Stand/	Unschärfe/ Shoulder-Shut	Lennox ist fertig mit seiner Präsentation.	L.: „I don't believe it enough.“	Synthesizer/ Rauschen/ Country-Gitarre
7	163	34 : 39 – 34 : 48	00 : 09	G	U-Sicht	er geht nach rechts aus d. Bild	Unschärfe/ Pastelltöne v. Kleidung u. Haut	Sie erscheint traurig, irritiert u. schüttelt trotzig d. Kopf mit Blick auf ihn.	L.: „Game over. You lose.“	“ Anschwellen
8	164	34 : 48 – 34 : 56	00 : 08	G (er)	l. U-	Schwenk links	Unschärfe/ “	Er bricht auf. Sie will ihn	G.: „Let me stay.“	Stofffräscheln/

				N (beide)	Sicht	mit Bewegung		umstimmen, folgt ihm u. spricht ihn v. d. Seite an.	There's a man looking for me. He's armed. With you, nothing can happen.“	Schritte/ Klangkulisse bleibt
9	165	34 : 56 – 35 : 15	00 : 19	N	I. U-Sicht (er u. andere) N (sie)	Schwenk rechts /er zur K./ Schwenk links zu ihr/Stand	“ “	Er lässt sich dadurch nicht aufhalten. Kurz hält er inne, als ihn ein nacheilender weiblicher Fan anspricht, der ihm einen Strauß Blumen überreicht.	Barbara: „Excuse me, I'm french. I came here to see you. This is for you. Can I take a picture with you?“ L.: „Last name, first name, age, profession...“ B.: „Lenoir, Barbara. Florist.“	Rascheln/ Schritte auf Parkett/ Rascheln d. Straußes
10	166	35 : 15 – 35 : 20	00 : 05	N (sie) N – A (er u. andere)	I. U-Sicht	Stand	Unschärfe/ “	Der Fan, die Floristin Barbara, fotografiert sich u. ihr Idol. Einige Schritte dahinter sieht Gabrielle alles mit an.	L.: „Go ahead.“	Rascheln/ Fotoklicken/ unterschwellig Synthesizer
11	167	35 : 20 – 35 : 34	00 : 14	N – G (er u. andere) A (sie)	I. U-Sicht – stärkere A-Sicht	Schwenk links mit Bewegung/ er u. andere aus Bild/ Schwenk runter/Zoom	Blau v. Bluse u. Blumen/Rot d. Teppichs	Lennox u. Barbara schauen noch einmal auf Gabrielle zurück. Dann gehen sie zum Spielen fort. Er schmeißt den gerade erhaltenen Strauß hinter sich. Die Blumen fallen Gabrielle vor d. Füße. Sie hebt sie auf.	L.: „Do you gamble?“ B.: „Yeah, I love to win.“ L.: „Come with me.“	Rascheln/ Schritte/ Aufprall d. Blumen/Knistern
12	168	35 : 34 – 35 : 39	00 : 05	D – N (Strauß) G (sie)	A-Sicht I. U-Sicht (sie)	Schwenk links hoch u. Bewegung zum rechten Bildrand	Neonlicht/Wei0 d. Kacheln u. Amaturen/Rot d. Mantels/Blau d. Blumen	In d. Toilette: Gabrielle wirft d. gesamten Strauß ins Toilettenbecken, lässt ihn dort zurück u. geht.		Knistern/ Rascheln/ hallende Schritte/ deutlichere Akkorde

Sequenz 32: Auf dem Hotelgang: Gabrielle sucht erneut den Kontakt zu Lennox, dem bereits Barbara Gesellschaft leistet.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	170	35 : 49 – 35 : 57	00 : 08	N – A (sie) N – G (er)	N – A-Sicht (er)	Schwenk links runter/er v. rechts ins Bild	Unschärfe /Rot d. Mantels/ Shoulder-Shut	Im Hotelgang an der Spiegeltreppe: Langsam geht Gabrielle d. Stufen hinab, schaut sich nochmals um. Lennox erscheint dort.		Schritte/melancholisch-langsame Country-Gitarre/ Synthesizer
2	171	35 : 57 – 36 : 06	00 : 09	N – A (beide)	starke U-Sicht	Stand	dunkler Hintergrund/Rot	Er steht oben am Treppenabsatz, sie weiter unten.	L.: „Come back some day. Once you know who you are. Be careful. You may be exceptional.“	Gitarrenmusik
3	172	36 : 06 – 36 : 20	00 : 14	A (sie) N – G (er)	A-Sicht	Stand/rechts Schwenk hoch mit Bewegung	Shoulder-Shut/Rot/Schwarz/ Unschärfe	Beide machen sich zum Gehen in ihre Richtung auf und drehen sich voneinander weg.	G.: „Pick me a name. Any name. One that belongs to no woman you’ve ever known.“ L.: „That doesn’t leave much of a choice.“	Synthesizermusik/ Schritte
4	173	36 : 20 – 36 : 45	00 : 25	N (sie) A (er u. andere)	stärkere U-Sicht	Schwenk links hoch/ Stand	Wechsel v. Un-/Schärfe im Vorder- u. Mittelgrund	Gabrielle hält inne. Auch Lennox wendet sich abermals zu ihr um. Inzwischen ist Barbara hinzugekommen. Sie hakt sich am Arm d. Stars ein.	G.: „What does she look like?“ L.: „Who?“ G.: „The ideal woman.“ L.: „Submissive. With a black and blue dress.“ B.: „See what sie did with the flowers?“ L.: Here. Take this for good luck, or when you’re in doubt.“	Synthesizer/ Schritte/ Stoffflaschen
5	174	36 : 45 – 37 : 06	00 : 21	N (er) A – HT (sie)	stärkere A-Sicht	Schwenk links runter/ Stand	Rot d. Treppentflurs	Er macht sich los u. holt ein Geldstück aus seiner Tasche, das er Gabrielle zuwirft.	L.: It’ll choose for you.“	Auffangen/ Schritte/ deutlichere Synthesizer u. Gitarrenmusik
6	175	37 : 06 – 37 : 07	00 : 01	D	U-Sicht	Stand	Zeitlupe/ Münz-	Sie fängt es auf. Er geht u. Gabrielle steigt		“ “

							metall	d. Treppe hinab. Unter angelangt, wirft sie d. Geldstück hoch.		
7	176	37 : 07 – 37 : 08	00 : 01	D	U-Sicht	Stand	“ “ Hinter- grund unscharf	Die in d. Luft geworfene Münze, die sich im Fall um sich selbst dreht.		“ “
8	177	37 : 08 – 37 : 09	00 : 01	D	U-Sicht	Stand	“ “	“		“ “
9		37 : 09 – 37 : 11	00 : 02	D	N	Schwenk runter	“ “	“		Wind- rauschen

Sequenz 50: Am Hafen: Gabrielle spricht den von Bord gehenden Seemann Jack an. Sie verbringen die Mittagsstunde zusammen.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	230	49 : 14 – 49 : 40	0 : 26	N (sie) A – N (er)	N – 1. U-Sicht/ starke U-Sicht (er)/ U-Sicht (beide)	K.-Fahrt parallel zur Schiffswand u. ihres Mantels/ Zoom/ mit Bewegung Schwenk rechts hoch u. runter	Schwarz d. Schiffswand u. ihres Mantels/ Knallrot seiner Arbeitsjacke	Auf dem Hafengelände beim Anlegeplatz: Gabrielle geht an der Längsseite eines großen Containerschiffs vorbei. An der Landebrücke bleibt sie stehen, als gerade zwei Seemänner von Bord gehen.	Gabrielle: „Bonjour. Can I visit the boat?“ Der andere Seemann: „No, no, no!“ Seemann Jack: „No, no strangers on boat, especially girls!“	Klaviermusik (vgl. vorherige Sequenz)/ Maschinen- u. Motorenlärm/Vogelrufe/ Schritte
2	231	49 : 40 – 50 : 39	0 : 59	G (beide) D – N (er) N – G (beide) D (er)	l. U-Sicht (sie) stärkere U-Sicht (er) l. U-Sicht (beide)	Zoom/ Schwenk rechts um Figuren/ Schwenk rechts mit Bewegung u. links zurück/ Zoom/ Schwenk rechts um Figuren/ Zoom/Stand	helle Gesichter heben sich von Schiffswand ab/ Rot-Schwarz d. Kleidung/ ihre Boa wirkt wie eine Aureole in umgedrehter Form	Gabrielle spricht einen d. beiden an. Der andere winkt auf ihre Frage hin ab u. entfernt sich vom Schiff. Sie u. der Seemann Jack bleiben zurück. Sie sucht weiter den Kontakt, während er sich von ihr losmachen möchte. Nach ein paar Schritten kehrt er jedoch zu ihr zurück, um an das Gespräch anzuknüpfen.	Gabrielle: „I...I was a sailor .. I ... I would like to ... to feel the atmosphere on the boat.“ Jack: „There’s no way. And I’m sorry.“ G.: „Only five minutes?“ J.: „I’m on my break so ... if you excuse me...“ J.: „You know a good place I can have some fun?... I’ve an hour.“ G.: „Oh, a good place? Ah, here’s the best place.“ J.: „Really?“ G.: „Yes.“ J.: „And you’re sure?“ G.: „Yes.“ J.: „Thank you.“	Maschinenlärm/ Rauschen/ Dröhnen/ Pfeifen einer Sirene/ Signallaute
3	232	50 : 39 – 50 : 52	0 : 13	D (er) G – N (sie)	U –Sicht N (sie)	Zoom zurück/ Schwenk links mit Bewegung/ links	Unschärfe im Hintergrund	Jack wendet sich erneut von ihr ab. Gabrielle beschließt ihm zu folgen.		“ “ Schritte

						geht er aus dem Bild				
4	233	50 : 52 – 52 : 08	1 : 16	N (beide)	l. A-Sicht (sie) N l. U-Sicht (beide)	Schwenk mit Bewegung rechts hoch/ Linksrotation um Figuren/ Schwenk rechts mit Bewegung zurück	Sonnenlicht von hinten/ Aureole Bildverwacklung durch Bewegung	Sie geht ihm nach u. kann abermals den Kontakt herstellen. Gemeinsam gehen sie neben einer Verladeschiene am Pier entlang. Sie entfernen sich vom Schiff.	G.: „Where are you from? Where are you from? (<i>lauter</i>) J.: „I got on the ship in New York a few years ago. Sailor sick ... And I was the only westener who agreed to by payed like a Taiwanese. Before that I don't remember since then I made Thaipeh home. G.: „You left everything?“ J.: „Everything was a marsh.“ What about your father. What exactly did he do?“ G.: „I don't know. He disappeared when I was born and my mother was dead. I've no idea.“ J.: „Never trust a sailor.“ G.: „No exception?“ J.: „None. Never believe what they tell you: the plans, the promises, the future. With sailors there is no future. Believe me.“ G.: „Ah, you just say it, never believe a sailor.“	Schritte/ Signale/ Rattern/ Verladege- räusche/ Dröhnen/ Rauschen
5	234	52 : 08 – 52 : 45	0 : 37	G (beide) D (er)	U-Sicht	Schwenk links parallel zu Bewegung u. Zoom	verwackeltes Bild/Unschärfe im Vordergrund/ Licht v. hinten rechts	Sie spazieren nebeneinander. Im Hintergrund sind die Containerblöcke zu sehen.	G.: „I just want to know: I always heard one woman in each port. Is it true?“ J.: „It depends on the person.“ G.: „What about you?“ J.: „Me? (<i>lachend</i>) What do you think?“ G.: „I'd say, a sway of woman in each box.“	zurückge- nommene Signallaute/ Maschinen- lärm

										You must feel lonely somethimes. J.: „Somethimes ... Are you hungry? The cook make me some breakfast.“ G.: „O.k.“	
6	235	52 : 45 – 52 : 54	0 : 09	N (sie) N – A (er)	I. U-Sicht N	Stand	Rot/Schwarz/ Wind	Beide sitzen am Kai vor einem Schiff Er packt sein Mittagessen aus.	J.: „It’s chinese breakfast. Is it o.k. or you prefer ready butter?“ G.: „No, same as you.“	Motorgeräusche/ ihre Schritte	
7	236	52 : 54 – 54 : 07	1 : 13	A (sie) N (er)	I. U-Sicht	Stand	Jackenrot/ Wind/ Licht v. links	Sie benutzen Essstäbchen. Jack sitzt ihr gegenüber u. hört zu. Hinter ihnen befindet sich die Hafenausfahrt.	J.: „How is it?“ G.: „It’s good.“ J.: „Let me ask you a question: What you do?“ G.: I’m singing. I’m a singer.“ J.: „What kind of songs do you sing?“ G.: „It depends.“ J.: „Would you sing one for me, please?“ G.: <i>I was found my whole life through, loving you, loving you. Winter, summer, spring time too, loving you, loving you...</i> J.: „You have a lovely voice.“ G.: „I’m not a singer. I’m unemployed for the moment.“ J.: „That happens.“	Signale/ Hupe/ Verkehrslärm/ Fahrgeräusche einsetzende Klaviermusik	
8	237	54 : 07 – 54 : 19	0 : 12	N – A	I. U-Sicht	Stand	Wind	Ein anderer Seemann kommt vorbei u. tippt Jack auf die Schulter.	Anderer Seemann: „Time’s up!“ (mit einem Wink) J.: „Believe me.“	Klaviermusik u. Hafelärm	
9	238	54 : 19 – 54 : 48	0 : 29	G (er) A – N G – N (sie)	I. U-Sicht - stärkere (er) N (sie)	Schwenk rechts mit Bewegung u. zurück	Rot/Rosa/ Schwarz/ Wind/Licht v. links	Jack ist im Begriff zu gehen, wendet sich abermals nach ihr um. Gabrielle folgt ihm. Er reicht ihr seine Adresse.	J.: „If you serious looking for about a job, a friend of mine has a restaurant in Thaipeh. It’s not the Scala, but you could always come and sing there.“	energischer werdende Tonfolge am Klavier	

										G.: „Somebody's waiting for you there?“ J.: „No, and you, here?“ G.: „No.“ J.: „Then, I give you the address. I have there breakfast every day.“	Papierknistern
10	239	54 : 48 – 55 : 44	0 : 56	G (beide) D – G (sie) N (er) G (beide)	U-Sicht (beide)	Stand/Schwenk links u. Schwenks mit Objektbewegung/K. hält Abstand	Shoulder-Shut/Licht v. rechts + Blendung/Bildverwacklung/Schwarz d. Schiffs	Beide stehen voreinander. Er lächelt sie an. Dann wird sein Ausdruck ernst. Er küsst sie u. drückt seine Hände an ihr Gesicht.	G.: „do you leave for Thaiwan?“ J.: „This is far away...I miss you.“ G.: „Don't believe a sailor. You see, I've remembered your advice.“ J.: „Don't believe me, when I say, I don't want to spend time with you and don't believe me, when I say, that if you come to Thaiwan, I won't be there.“ G.: „I don't believe you ..yeah.“	Zurücknahme d. Klavieranschläge/Pfeifen/Maschinenlärm	
11	240	55 : 44 – 56 : 13	0 : 29	G (er) N – HN – G (sie)	l. – U-Sicht - stärkere – N – l. A-Sicht (sie)	K.-Fahrt zurück mit Bewegung/er geht links vorn aus dem Bild/ Zoom + Schwenk rechts zu ihr	Licht v. links/Wind/Bildverwacklung	Einen Moment hält er in dieser Berührung inne. Sie schließt solange ihre Augen. Dann verabschiedet er sich endgültig. Sie bleibt zurück u. blickt im traurig nach.		Motoren/abfahrendes Schiff	
12	241	56 : 13 – 56 : 29	0 : 16	N – A	l. U-Sicht N	Sie kommt links ins Bild/K.-Drehung links um ihr Profil/Schwenk rechts mit Bewegung	Horizont teilt Bild in d. Mitte/Licht v. links hinten/Wind/Rot/Grün/Schwarz d. Schiffs	Gabrielle schlendert am Pier entlang, während sich Jacks Schiff, die <i>Evergreen</i> , in Richtung offenes Meer begibt. Sie schaut ihm nach.		melodische, melancholische Tonfolge am Klavier	

Plansequenz 53: An der Steilküste Nordfrankreichs: Rezitierend sieht Gabrielle über das Meer. Im Geiste erscheint ihr Jacks Bild.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	254	59 : 52 – 60 : 36	00 : 44	HN – A (sie) N – G – D (er)	l. U-Sicht (sie) l. U-Sicht (er) A-Sicht	Schwenk rechts hoch mit Bewegung/ Stand/Zoom Schwenk rechts runter	Überblende/ Zeitlupe/ Weichzeichner/ Abblende	An d. Küste: Gabrielle geht mit einem Lebensratgeber in der Hand, auf die Klippen zu. Sie bringt sich in Richtung Meer in Position, spricht formelhafte Leitsätze vor sich hin. Die Augen hält sie dabei geschlossen, die Arme ausgebreitet. Ihr erscheint Jack mit ernstem Gesichtsausdruck.	G.: „Learn to renounce and to deliver yourself. Strike a pose and face yourself. I’m facing myself. I’m facing myself. And I believe. I believe.“	Tonblende/ sich wiederholende Synthesizermusik u. E-Akkorde/ Wind/ Rauschen/ Tonblende

Sequenz 58: In Lennox's Hotelsuite: Gabrielle sucht ihn auf. Barbara hält sich bereits dort auf. Lennox vergleicht beide Frauen.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objekt-bewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge-räusche On/Off
1	262	62 : 37 – 62 : 51	0 : 14	N	I. U-Sicht	K.-Fahrt zurück mit Bewegung/ Schwenk rechts rüber in d. Raum	Rot/rosa Farbtöne d. Inventars/ gedämpftes Licht	In Lennox's Hotelsuite: Gabrielle kommt herein, schließt die Tür hinter sich und geht weiter ins Innere durch mehrere Räume. Sie sieht sich um. Schließlich bleibt sie stehen.		Rascheln/ Türöffnen/-schließen/ Schritte/entfernter Verkehrslärm
2	263	62 : 51 – 62 : 58	0 : 07	HT G – D (sie)	A-Sicht (er) N (andere) extreme U-Sicht (sie)	Stand/ G. geht quer durch d. Bild zur linken Bildseite	warme Farbtöne/ Vordergrund unscharf	Auf einem großen Bett in der Raummitte: Lennox liegt mit freiem Oberkörper bäuchlinks darauf. Er schreibt, während seine Anhängerin Barbara ihm den Rücken und die Beine massiert. Sie trägt Dessous.	Gabrielle: „You said to come when I know who I am.“	Stoffrascheln/ ihre Schritte sein Schniefen
3	264	62 : 58 – 63 : 01	0 : 03	N	U-Sicht	Stand	tätowierte Haut	Er, von vorn gesehen, schreibt ohne aufzublicken weiter.	Lennox: „You again.“	Stiftkratzen auf Papier
4	265	63 : 01 – 63 : 09	0 : 08	N – G (sie)	I. U-Sicht	Stand/ Schwenk links mit Bewegung	Blau/ Schwarz/ Halbdunkel	Lennox, nun vollständig bekleidet, und Gabrielle stehen an der Tür der Suite. Er öffnet. Sie geht zurück ins Innere. Er schließt die Tür erneut.		Türöffnen/ ihre Schritte Tür-schließen
5	266	63 : 09 – 63 : 14	0 : 05	A (sie) HT (andere)	I. U-Sicht (sie) A-Sicht (andere)	Stand	Rottöne/ Inkarnatfarbe	Gabrielle setzt sich auf das Bett, direkt neben der dort bereits liegenden Barbara. Gabrielles Blick ist auf ihn gerichtet.	Gabrielle: „I'm no worse than her!“	Rascheln/ entfernter Straßenlärm
6	267	63 : 14 – 63 : 19	0 : 05	N	I. U-Sicht	Schwenk links mit seinem Näher-		Lennox kehrt in den Raum zurück, lehnt sich an den Türrahmen und betrachtet beide Frauen.	G.: „It's not that she's ugly. You're charming.“ (zu Barbara)	seine Schritte/ Straßenlärm

						kommen				
7	268	63 : 19 – 63 : 23	0 : 04	A (sie) HT (andere)	I. U-Sicht (sie) A- Sicht (andere)	Stand	Rot/ Inkarnat	Auf dem Bett: Gabrielle streicht Barbara über den Rücken.	G.: „Your body, ...“	Stoff- rascheln
8	269	63 : 23 – 63 : 45	0 : 22	N	I. U-Sicht	Stand/links Schwenk/ sie v. links ins Bild	Halbdunkel/ Türrahmen teilt Bild	Lennox schaut von der Tür aus zu. Gabrielle geht zu ihm hin.	G.: „Your skin...“ Barbara: „You’re a lot prettier than me.“ G.: „But I’m attached to him. (zu ihm:) I want to know everything: How you eat, how you sleep, how you work, how it is when you’re alone. You understand. (zu ihr:) So go!“	Rascheln/ Schritte/ Straßenlärm
9	270	63 : 45 : 63 : 48	0 : 03	HT	I. A-Sicht (andere)	Stand	Rot/Plüsch	Barbara bleibt auf dem Bett liegen, abwartend, wie oder ob sie darauf reagieren soll.	L.: „Go take a bath.“ (zu Barbara)	“ “
10	271	63 : 48 – 63 : 55	0 : 07	N (sie) G (er) G (sie) N (andere)	I. U-Sicht	Schwenk links mit seiner Be- wegung aus d. Bild/links Schwenk		Lennox geht zu ihr und legt sich auf das Bett. Barbara steht auf und folgt seiner Anweisung.	L.: „I’ll be right in.“	Schritte/Tür
11	272	63 : 55 – 64 : 00	0 : 05	A - HN	A-Sicht (sie) N (er)	Schwenk runter mit Bewegung	Schwarz (er) Rot (sie)	Gabrielle legt sich von der anderen Seite des Bettes zu ihm.		Straßenlärm Rascheln
12	273	64 : 00 – 64 : 34	0 : 34	N – A	I. A-Sicht (sie) (l.) U- Sicht (er)	Stand/ Schwenk runter zu ihr	Rot/ Schwarz/ Anglei- chung an Untergrund	Lennox beugt sich nahe über Gabrielle, die mit geöffneten Augen zur Decke starrt. Dann steht er auf, lässt sie dort zurück.	L.: „When will you understand you’re not my type? You talk too much. You’re too big. I don’t like your nose, your mouth, your eyes, your hair. I don’t like your body. I don’t like any part of you. Nothing. I don’t want you. Good bye!“	“ “

13	274	64 : 34 – 65 : 28	0 : 54	N – G (er) A – A – N (sie) A (er)	I. U-Sicht – starke U-Sicht (sie)	Schwenk links hoch/ Stand/K.- Fahrt zurück u. Schwenk links mit Bewegung	Halbdunkel/ Unschärfe/ warme Farbtöne im Wechsel	An der geöffneten Suitetür: Gabrielle befindet sich schon fast auf dem Hotelflur, doch sie kehrt um und stellt sich hinter Lennox. Er lässt die Tür wieder ins Schloss fallen, geht ins Innere. Sie folgt ihm langsam und zieht ihren Mantel aus.	G.: „Let’s play a game. The sun rises in three hours. For the next three hours I’ll be whoever you want. I’ll go wherever you want. I’ll do whatever you want. I can do anything she can.“ L.: „Can you? Undress. Go on, don’t stop!“	Straßenlärm Alarmsignal Schritte/ Stoff- rascheln/ Türzufallen
14	275	65 : 28 – 66 : 05	0 : 37	N – G – D	I. U-Sicht A-Sicht (Hände) – N – A- Sicht (sie)	K.-Drehung links um beide/Zoom zurück u. ran/ Schwenk runter	Rosa-gelb d. Wand/ Inkarnat/ Schwarz- rosa	Vor ihm stehend streift Gabrielle das Oberteil ihres Kleides herunter. Sie steht im BH vor ihm und knöpft sein Hemd auf. Plötzlich nimmt er ihre Hand, um sie an sein Geschlecht zu pressen.	L.: „Come closer! What do you want now? Me? Go on then. I’m all yours. But hurry up! My bath will get cold. Undress me. Go on. Do it!“	Rascheln/ Straßenlärm
15	276	66 : 05 – 66 : 29	0 : 24	G (sie) N (er)	I. U-Sicht (beide) U-Sicht (sie) A-Sicht (andere)	Stand/rechts Schwenk mit Bewe- gung aus d. Bild/rechts Schwenk mit ihr ins Bild/Stand	Licht v. hinten/ Hintergrund u. andere unscharf	Lennox und Gabrielle stehen unmittelbar voreinander. Dann lässt er sie stehen. Barbara kommt nun mit nassen Haaren und in ein Handtuch gewickelt aus dem Bad zurück. Beide Frauen werfen einen Blick aufeinander.	L.: „Is that all you can do? can you make a good beef stew?“ B.: „What’s taking so long?“ L.: „Make a list of everything you can do. She thinks she can outdo you.“	Rascheln/ Schritte/ Gitarrenriff (schlichte langsame Melodie)
16	277	66 : 29 – 66 : 27	0 : 08	HN (er) G – D (sie)	starke U- Sicht (sie) U-Sicht (andere) A-Sicht (er)	Stand	Warme Rottöne/ unscharfer Vorder- grund	In einem anderen Suiteraum: Lennox sitzt in einem Sessel und hält ein Champagnerglas in der Hand. Barbara steht im Handtuch vor ihm. Sie lässt es fallen. Gabrielle schaut mit teilentblößtem Oberkörper vom Nebenraum aus zu.	B.: „I can do everything!“ L.: „Show me what you can do!“	Gitarren- klänge (unter- streichend, harmonisch wieder- kehrend)
17	278	66 : 27 – 66 : 53	0 : 26	HT (sie) N – A	U-Sicht (sie u. er)	Stand	Inventarrot/ Inkarnat/	Barbara kniet vor Lennox. Sie beugt sich zu ihm, um ihm	L.: „She say’s she likes to do it all: Gives good heat...takes it to	Rascheln/ unver-

				(er)	starke U-Sicht – A-Sicht (andere)		Hintergrund unscharf	etwas ins Ohr zu flüstern. Er streicht ihr über das Haar. Gabrielle kommt näher, um das Geschehen zwischen beiden zu beobachten.	the ass. Orgies too. She say's she's a good cook.“	nehmbares Flüstern
18	279	66 : 53 – 67 : 02	0 : 09	HN (er) D (sie)	starke U-Sicht (sie) A-Sicht (er u. andere)	Stand	Vordergrund unscharf/ Rosa/ Inkarnat	Von Gabrielles Perspektive aus gesehen: Barbara kniet vor Lennox und schmiegt sich an ihn, während er sie in seiner Sitzposition streichelt.	L.: „She's willing to have kids...or not. It's my call. There.“	“ “
19	280	67 : 02 – 67 : 13	0 : 11	N (sie) G – HN (andere)	Starke U-Sicht (andere) U-Sicht (sie u. andere)	Stand/rechts Schwenk hoch mit Bewegung	Unscharfer Vordergrund/ im Hintergrund Gelb d. Wand	Die von Lennox fortgeschickte Barbara geht in ihr Handtuch gehüllt an Gabrielle vorbei. Beide sehen sich an. Gabrielle geht in Lennox's Richtung. Er sitzt immer noch so da.	L.: „You see? I don't need anyone. I'm full up.“	Schritte
20	281	67 : 13 – 67 : 26	0 : 13	A – HN (er) N – A (sie)	A-Sicht (er u. sie) U-Sicht – N (sie)	Schwenk hoch mit Bewegung u. Schwenk links/Stand	Mittelgrund unscharf/ Rosa/ Türweiß	Gabrielle bückt sich, um ihre Kleidung aufzuheben. Dann geht sie mit immer noch heruntergelassenem Oberteil zur Tür und verlässt seine Suite.		Rascheln/ Schritte/Tür öffnen/ -schließen/ Gitarrenriff

Sequenz 60: In Lennox's Hotelsuite: Diesmal wird Gabrielle hereingelassen. Sie und Lennox sprechen über sein Privatleben.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	289	68 : 22 – 71 : 01	02 : 39	A – N N – G N	l. U-Sicht	Stand/ Schwenk links in d. Raum mit Bewegung zur K./ Stand/ Schwenk links mit Bewegung/ schwenk rechts u. links mit Bewegung/ Schwenk zurück rechts mit Bewegung/ K.– Drehung links um Figuren/ Schwenk rechts u. Drehung um Figuren	Halbdunkel/ Silhouette/ Halbschatten/ bläulicher Schimmer d Neonstraßen- licht auf Gesichtern/ unscharfer Hintergrund/ Rot-Schwarz d. Kleidung/ Gelb d. Wand/ Teilung d. Bildes in Gelb u. Rot	An der Tür zu Lennox' Suite/Innenansicht: Lennox steht in der zum Flur geöffneten Tür. Gabrielle steht vor ihm. Er läßt sie eintreten und folgt ihr. In unmittelbarer Nähe bleiben sie stehen. Er fährt mit seiner Hand über ihren Kragenpelz. Zeitweilig hat sie die Augen geschlossen. Ihr Gesicht lehnt an das seinige. Sie umarmen sich. Schließlich ist er beim Ablegen ihres Mantels behilflich.	G. (<i>leise</i>): „That I wanted to be the one you had never leave. Good bye. I'm sorry. I was mistaken.“ L.: „Yes, you're mistaken.“ L.: „I'm no one. I can't sing. I haven't packed a house in ages. I haven't invented a thing. Go back where you're expected. It can only be better. Close your eyes. Listen to me. This can't work! I have two houses, three cars ... a manager I sleep with once in awhile. I'm doing this American tour to pay the back loans ... the dresses, the shoes ... showing women a good time.“ G.: „None of that matters.“ L.: „I've loved too much. I'm used up. I'm old.“ G.: „I like old, used up men incapable of love.“ L.: „You don't understand. I'm dead.“ G. (<i>flüsternd</i>): „I'll bring you back to life.“ L.: „Will you still do whatever I want?“ G.: „Yes, but I've to tell you ...“ L.: „Keep quiet! Go into the bedroom. Lie down.“	Tür fällt laut ins Schloss/ entfernter Straßenlärm/ Knistern v. Stoff/ Einsetzen v. Pianomusik mit sich wiederholender, energischer werdender Melodie
2	290	71 : 01 – 71 : 17	00 : 16	G – D	starke	Schwenk	Halbdunkel/	Er sitzt hinter ihr und	G.: „I want to say ... that one girl is	Klavier

					U-Sicht (sie) N – A- Sicht	hoch mit Bewegung/ K. folgt Hand/ Schwenk runter	Inkarnatfarbe/ Rosa/ Raum- verhältnisse undefinierbar	streichelt vom Nacken ausgehend über ihren nackten Rücken bis zum Hintern. Dort endet d. aufgezogene Reißver- schluss ihres herunter- gezogenen Kleides.	better than me. I'm no bargain. I've screwed up my life.“ L.: „Get dressed off! We'll sleep.“	im Hinter- bzw. Vorder- grund, Anschläge ener- gischer/ Rascheln
3	291	71 : 17 – 71 : 24	00 : 07	G (er) N (beide)	starke A-Sicht	er v. links ins Bild/Zoom/ Schwenk links mit Bewegung	Rot-Rosa- Muster	Auf dem Bett: Sie liegt bereits in ihrem Kleid da. Er legt sich ebenfalls bekleidet neben sie auf die andere Seite d. Bettes.	G.: „I'm not tired. You don't like me?“	Rascheln/ wieder- holende, stärkere Klavieran- schläge
4	292	71 : 24 – 71 : 28	00 : 04	G (sie) N – G (er)	U-Sicht	Stand	Vordergrund unscharf/ Inkarnat/Rot/ Körperum- risse/Schwarz	Lennox hat sich neben ihr aufgestützt und beugt sich leicht über sie. Er streichelt sie weiter, lächelt dabei.	L.: „Relax. Sleep!“	Rascheln/ Klavier
5	293	71 : 28 – 71 : 50	00 : 22	G – D	A-Sicht	Schwenk runter nach rechts (vgl. Ge- sprächs- ebene beim Shoulder- Shut-	Vordergrund unscharf/ diagonale Bildauf- teilung in Schwarz u. Inkarnat	Er streichelt mit seiner Hand ihr Gesicht Sie schaut dabei zu ihm auf. Zwischendurch schließt sie die Augen, scheint einzuschlafen.	G.: „Are you easy to live with?“ L.: „No.“ G.: „Can we get along?“ L.: „We'll talk about it during breakfast.“	Rascheln/ harmo- nischere Klavier- musik mit helleren, höheren Tönen
6	294	71 : 50 – 71 : 55	00 : 05	G (sie) N – G (er)	U-Sicht	Stand	Rot/Schwarz/ Inkarnat/ nur Mittelgrund scharf	Mit wohlwollendem Gesichtsausdruck behält er seine Haltung bei u. streichelt sie weiter.	L.: „Close your eyes!“	leiser werdende Klavier- musik
7	295	71 : 55 – 72 : 06	00 : 11	G – D	A-Sicht	Stand	diagonale Bildauf- teilung in	Sie öffnet nochmals kurz die Augen, um sich zu vergewissern, dass er	L.: „Keep them shut!“	aus- klingende Klavier-

							Schwarz u. Inkarnat	bei ihr ist. Dann schläft sie scheinbar.		musik
8	296	72 : 06 – 72 : 12	00 : 06	G	N – I. A-Sicht	Zoom auf Gesicht	Vordergrund unscharf/ Körperum- risse/Schwarz Inkarnat	Lennox hat sich neben ihr ausgestreckt und scheint gleichsam zu schlafen.		

							werferlicht blendet v. links/ unscharfer Hintergrund	sie ihn zu umgarnen. Wieder beteiligt sie sich an seinem Gesang, als wäre es ein Duett.		<i>never part.</i>
6	341	81 : 36 – 82 : 31	0 : 55	G (beide) N (er) G (sie) HN (er) G (er) N (sie) HN – A (er) G (beide) sehr G (sie) N (er)	U-Sicht	Zoom zurück/ Schwenk links u. Drehung um Figuren/ Stand/ Schwenk rechts zurück u. links um Figuren/ Zoom/Schwenk rechts herum u. mit Bewegung zurück/ links Schwenk/G. nach rechts aus d. Bild u. Mädchen v. rechts ins Bild	sich über- lagernde Bilder in Form v. Überblenden	Sie singt u. tanzt. Er fängt sie derweil mit seinen Blicken ein. Das Bild ihres mädchenhaften Alter Egos erscheint vor ihrem geistigen Auge. Wie Gabrielle tanzt es in Trance zur gleichen Musik. Nur befindet sie sich für diesen Auftritt allein am Strand, während sie sich selbst umarmt.		Gitarre/L.: <i>Love me tender, love me dear. Tell me you're mine. I'll be yours through all the years, till the end of time. Love me tender, love me sweet, never...</i> G.: <i>...let me go. You have made my life complete.</i> L.: <i>And I love you so. Love me tender, love me true, all...</i>
7	342	82 : 31 – 82 : 54	0 : 23	(sehr) G (er)	stärkere U-Sicht U-Sicht extreme U-Sicht	beide bewegen sich aus d. Bild/ Achsendrehung u. Reißschwenk in d. Raum	Rotlicht rechts/ links Scheinwerfer/ Hintergrund unscharf	Lennox's Blick folgt scheinbar ohne Unterlass ihrer Bewegung. Ihr Drehschwindel führt zur Bewusst- losigkeit. Sie fällt zu Boden.		Gitarre/L.: <i>...my dreams fulfill. For my darlin', I love you and I always will. (Nachhall)</i> Rauschen setzt ein (vgl. Brandung)
							Ablende/ Schwarzbild			

Sequenz 67: Am Tag nach dem Auftritt im Wohnmobil am Strand: Gabrielle findet dort Lennox und ihre angebliche Mutter vor

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/ Geräusche On/Off
1	343	82 : 54 – 83 : 01	00 : 07	G	l. A-Sicht	Stand/Schwenk hoch mit Bewegung	Aufblende/Inkarnat	Im Wohnmobil: Gabrielle erwacht aus ihrer Ohnmacht. Sie schlägt d. Augen auf. Lennox's Bild hängt an d. Wand.		Nachhallen/ Dröhnen/ Brausen/ Zischen
2	344	83 : 01 – 83 : 03	00 : 02	HN	U-Sicht	K.-Achse kippt nach rechts	quergelegtes Bild „richtet“ sich aus d. Horizontalen „auf“	Lennox sitzt unmittelbar vor ihr u. sieht sie an. Die „Mutter“ liegt auf d. Couch gegenüber.		Meeresbrandung/ Stoffrascheln
3	345	83 : 03 – 83 : 32	00 : 29	N	l. U-Sicht – N	Schwenk links diagonal hoch/ Schwenk links u. rechts/er von rechts ins Bild/Stand	bläul. Plakatwand mit Riss im Hintergrund/Abbild zwischen Figuren	Gabrielle richtet sich abrupt auf u. starrt Lennox an, der sich zu ihr herübersetzt. Sie schließt sie Augen u. öffnet sie wieder, um sich seiner Gegenwart zu vergewissern.	L.: „It was open. I came in. I came to see if everything was okay.“ G.: „I'm dreaming. When I open my eyes, you'll be gone, right?“ L.: „You're not dreaming. You fell last night.“	Rascheln/ Schritte auf Holzboden/ Brandung
4	346	83 : 32 – 83 : 36	00 : 04	G	l. U-Sicht	Stand	Unschärfe im Vordergrund	Sie streichelt ihm über d. Wange u. hält d. Blickkontakt aufrecht.	G.: „It's not possible that you're here.“	Brandung/ Streichen über Bart
5	347	83 : 36 – 83 : 41	00 : 05	G	l. U-Sicht	Stand/Schwenk rechts	“	Er lächelt verlegen u. leitet zum Frühstück über, um das er sich bereits gekümmert hat.	L.: „Hmhm ...I brought breakfast. Are you hungry?“	Brandung/ Stoffrascheln
6	348	83 : 41 – 83 : 53	00 : 12	N (beide) sehr G (sie)	l. U-Sicht – U-Sicht	Schwenk hoch mit Bewegung/ beide rechts	bläul. Hintergrund	Er fordert sie auf. Während er zum Tisch hinübergeht, sieht sie ihm erstaunt nach. Dann begibt sie sich dorthin.	L.: „Tea or coffee?“ Mutter: „I'll have a coffee?“ L.: „And you?“ G.: „Coffee.“	Rascheln/ Schritte auf Dielen/ Brandung

7	349	83 : 53 – 85 : 34	01 : 41	G (er)	l. U-Sicht	Stand/Schwenks mit Kopfbewegungen	aus d. Bild unscharfer Vordergrund/Fenster mit Ausblick zwischen Figuren	Am Tisch: Lennox u. Gabrielle sitzen sich gegenüber. Ihr Blick schweift über d. Tisch, verweilt aber auf ihm. Er bestreicht ihr ein Brot mit Butter, das sie in seiner Gegenwart isst. Als er auf d. Vorabend zu sprechen kommt, ändert sich ihre Miene. Sie hält inne, wirkt verstört u. blickt nach unten. Derweil bedient Lennox d. „Mutter“, die von Gabrielle nur mit Seitenblicken versehen wird.	L.: „Croissant? Brioche? Strawberry tart? Bread and butter?“ G.: „I don’t know.“ L.: „I’ll butter your bread, then I’m off.“ G.: „Off to where?“ L.: „Nantes. We’re playing there tonight.“ Mother (off): „Nantes?“ L. (zustimmend): „Hmh.“ M.(off): „I knew someone there. Paolo the mechanic. Nantes is nice. So was Paolo.“ L.: „Good? Buttering bread is my specialty. ... Last night, after you fell, the doctor said to lay off the champagne. ... It’s nice here.“ G.: „It’s ugly, but ...“ L.: „When I was a kid, I used to come to this beach. You weren’t born yet.“ M.: „Cigarette? ... Thank you.“ L.: „You have a really nice voice.“	Brandung/Geschirrkloppern/ Streichen/Trink- u. Essgeräusche/ Rascheln/Anzünden
8	350	85 : 34 – 85 : 43	00 : 09	G	l. U-Sicht (sie) N(er)	Stand/Schwenk hoch	Unschärfe	Gabrielle u. Lennox sitzen sich gegenüber: Er lächelt sie an, verabschiedet sich in d. Runde.	L.: „I have to go. They’re expecting me.“	hintergründiges Klappern
9	351	85 : 43 – 85 : 52	00 : 09	N	l. – starke U-Sicht	Stand	Rot d. Kostüms d. Mutter	Am Tisch/Frontalansicht: Gabrielle sitzt links, Lennox rechts u. d. „Mutter“ in d. Mitte. Sie isst u. raucht. Er	L.: „Take good care of her.“ M. (leise): „Hmh.“	Brandung/Schritte/Handkuss/Dröhnen

								küßt ihre Hand, steht auf. Gabrielle begleitet ihn hinaus.		(Schiffssignal)
10	352	85 : 52 – 86 : 20	00 : 28	G – N	U-Sicht – A-Sicht	Schwenk links u. rechts in schneller Abfolge/ Schwenk rechts hoch u. rechts/Stand/ Figuren unten aus d. Bild	Bild v. Presley als Cowboy zwischen Figuren/ Tapetenmuster/ gleisendes Tageslicht	Gabrielle stellt sich ihm in d. Weg, versucht ihn zum Bleiben zu bewegen. Beide umarmen sich. Sie hält ihn fest, er muss sich befreien. Er öffnet d. Tür, streicht ihr über d. Wange. Ihr Blick ist traurig, als er hinausgeht. Sie tritt gleichsam vor d. Tür.	G.: „You’ve barely eaten. Have some coffee. Nantes isn’t very far.“ L.: „I never have breakfast ... I have to go. Take care of yourself. Yes?“ G.: „Yes.“	Dröhnen/ Signal/ Brandung/ Schritte/ Türöffnen/ lautere Brandung/ Schritte auf Schotter
11	353	86 : 20 – 86 : 33	00 : 13	HT – T sehr groß – D (sie)	1. U-Sicht	Zoom/Reißschwenk rechts/Stand	Helligkeit/ Dunst/ Inkarnat/ kaltes weißes Licht	Am Strand: Lennox geht auf d. Sandschotter. Im Hintergrund sind Flachbauten zu erkennen. Gabrielle blickt im regungslos u. wehmütig nach.		Wind/laute Brandung/ Schritte auf Steinschotter/ Stoffflattern

Sequenz 70: Auf der Straße zum Meer und an der Pier: Gabrielle wandelt dort betrunken entlang

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Perspektive	K-/Objektbewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	361	88 : 19 – 88 : 26	00 : 07	HT – A	l. U-Sicht	Stand/Bewegung zur K.	diesiger Hintergrund/Grau d. Straße/Licht v. hinten/Aureole/Landschaft	Im Zickzack geht Gabrielle mitten auf einer unbefahrenen Straße, die direkt zum Meer führt. Sie trägt ihre rosafarbenen Sachen u. d. schwarzen Mantel.		Tonblende aus Vorsequenz/Klavierbegleitung/Cales „Heartbreak-Hotel“-Version: <i>Since my baby left me...</i>
2	362	88 : 26 – 88 : 33	00 : 07	N – HT/T	starke – l. U-Sicht	Schwenk rechts rüber mit Bewegung u. runter/Stand	Atmosphäre (Himmels- u. Meerblau)/Symmetrie d. Bildaufteilung (Horizont)	Sie folgt dem Straßenverlauf, d. scheinbar ins Nirgends führt. Das Meer befindet sich seitlich von ihr. Die Flasche, aus der sie getrunken hat, wirft sie schwungvoll hinter sich.		Klavier/Cale: <i>I found a new place to dwell...</i>
3	363	88 : 33 – 88 : 38	00 : 05	G	l. U-Sicht	Schwenk rechts rüber u. links zurück mit Bewegung	Helligkeit/Bildverwacklung/ Figurendrehung	Sie taumelt weiter, dreht sich um ihre eigene Achse.		Klavier/Cale: <i>...down on the end of lonely streets - ...</i>
4	364	88 : 38 – 88 : 42	00 : 04	N	stärkere U-Sicht	Schwenk links mit Bewegung	“ “	Sie schließt d. Augen u. wendet das Gesicht zur Sonne.		Klavier
5	365	88 : 42 – 88 : 47	00 : 05	G/D – A	starke – l. U-Sicht	Schwenk rechts rüber mit Bewegung	Silhouette d. Gesichtes	Sie dreht sich weiter, so dass sie immer mehr ins Schwanken gerät.		Klavier/Cale: <i>Heartbreak-Hotel</i>
6	366	88 : 47 – 88 : 50	00 : 03	T – W	N	Stand	Gegenlicht/ Bildteilung durch Horizont	Zügig wankt sie so zum Ende d. Straße u. breitet d. Arme zum Meer aus.		Klavier
7	367	88 : 50 – 89 : 05	00 : 15	HT – N	starke U-Sicht	Zoom u. Schwenk hoch	Gegenlicht/ Silhouette	Sie läuft taumelnd ans Ende mit wie zum Flug ausgebreiteten Armen. Der Stoff flattert im Wind.		harter Klavieranschlag/ Cale: <i>Feeling so lonely, Babe. Feeling so lonely, Babe. Feeling so lonely, Babe.</i>
8	368	89 : 05 – 89 : 11	00 : 06	W - HT	N – A-Sicht	Schwenk rechts hoch u. links	Atmosphäre/ Blau/Lichtpunkte	Sie steht an d. Pier zum Meer hingewandt. Mit ihrer Haltung		Klavier/Cale: <i>I could die.</i>

						diagonal runter	auf Wasser/Bild in Schiefelage	bewegt sie sich zwischen Tanz u. Taumel. Sie schwankt vor bzw. über dem Abgrund.	
9	369	89 : 11 – 89 : 35	00 : 24	A – N (sie) N – G (er) G (sie) G (beide)	starke – l. U- Sicht	Zoom auf Oberkörper u. Gesicht	Himmelblau/ stärker werdende Überblende u.- Überlagerung d. Bildgründe/seine Silhouette/ zeitlupenhafte Bewegung/ Ablende/ Schwarzbild	Ihr Blick fällt auf das Wasser vor ihr. Vor ihrem geistigen Auge erscheint ihr mit geschlossenen Augen das Bild d. Seemanns Jack. Im Hintergrund lässt sich ein Hafen und Schiffsmasten erkennen. Sein Antlitz erfüllt ihr ganzes Innenleben, legt sich auf ihr Gesicht u. wendet sich direkt d. Betrachter zu.	Klavier/Instrumentalpassa- ge/ undefinierbare mysteriöse Geräusche (vgl. Sequenz 8, Entführung durch Mr. Carbonne) als Überleitung zur Folgesequenz

Sequenz 76: In Taipeh auf der Straße: Gabrielle befindet sich auf dem Weg zum Restaurant, in der Seemann Jack frühstückt.

Nr.	E-Nr.	Zeit	Dauer	E-Größe	K-Per-spektive	K-/Objekt-bewegung	sonstige Bildeindrücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Geräusche On/Off
1	400	95 : 44 – 95 : 51	00 : 07	G – D	N – l. U-Sicht	Stand/links Schwenk runter mit Bewegung	Hintergrund unscharf	Auf einer Straße Taipehs: Gabrielle steht bewegungslos da, während asiatische Passanten um sie herumgehen. Sie bückt sich zu ihrem Gepäck.		Grollen/ausklingender Flugzeugmotor/ Straßelärm
2	401	95 : 51 – 95 : 52	00 : 01	D	N – l. A-Sicht	Stand/Schwenk hoch mit Bewegung	Rot d. Koffers/Schwarz d. Anzugs	Als sie nach ihrer roten Tasche mit d. Flugschild greift, legt sich eine Hand auf die ihrige: Es ist Lennox.		Straßelärm u. Stimmen im Vordergrund
3	402	95 : 52 – 95 : 59	00 : 07	sehr G	l. U-Sicht	Schwenk rechts hoch/Stand	Hintergrund unscharf/helle Inkarnatfarbe	Sie dreht sich abrupt um und starrt ihn mit großen Augen an.	L.: „Don’t worry. I’m here only for you. No one else can see me.“	Stimmengewirr/Schritte/Straßelärm
4	403	95 : 59 – 96 : 07	00 : 08	A – N	N – l. U-Sicht	Schwenk links hoch mit Bewegung zur K.	rotes Dekor/ Malerei an Außenwänden/Schwarz-Weiß d. Kleidung	Beide gehen sie, umgeben v. Passanten, die Straße entlang. Lennox folgt ihr unmittelbar, während Gabrielle nach vorne blickt. In der Hand hält sie einen Zettel.	L.: „I wanted to see you again to make sure you were okay.“	Stimmen/leise Gitarrenklänge werden lauter
5	404	96 : 07 – : 97 03	00 : 56	HN – A (sie) N – G (Ober) A – N (alle) N – G (er/sie) D (beide)	l. U-Sicht stärkere U-Sicht (Ober) l. U-Sicht (alle) l. U-Sicht – N	Schwenk rechts hoch mit Bewegung/Stand/Schwenk rechts u. links mit Bewegung/ Zoom u. Bewegung zur K./	Unschärfe d. Vordergrunds u. Umfeldes/ Braun d. Kleidung/ Gesichter scharf/bläul. Hintergrund/ verschiedene Inkarnatöne/	Im Restaurant: Sie tritt ein, geht weiter ins Innere hinein. Ein Ober kommt auf sie zu und spricht sie an. Lennox kommt plötzlich v. d. anderen Seite d. Raums hinzu und begibt sich dazwischen. Gabrielle geht weiter in d. ihr gewiesene Richtung. Lennox folgt ihr dabei auf den Schritt. Nach einiger Weile bleibt sie	L.: „Is someone expecting you? ... What if it doesn’t work out? ... Why him? You left everything for him? G.: „Jack Ripe, please?“ Ober gibt einen Hinweis in d. Landessprache	E-Gitarrenmusik mit einfacher Akkordfolge/ Synthesizer/hallende Schritte/asiatisch klingende Version d. Musik/Geschirrkloppern/energischer werdende Musik schiebt sich in Vordergrund/

					1. A-Sicht (beide)	Schwenk rechts/Stand /sie links aus d. Bild/er folgt dahin/Stand	Profile geben Zwischenraum in d. Bildmitte frei/Lichtpunkte/Unschärfe	stehen u. dreht sie sich zu ihm um. Sie gibt ihm einen Kuss auf d. Mund, während sie ihren Zettel festhält. Dann geht sie weiter. Er bleibt zurück	L.: „He may have forgotten you ... What about singing? Are you giving up? ... What about me?“ L.: „You can't leave me like this.“	anschwellende Wiederholungen d. markanten Gitarrenriffs/Ausklang d. E-Gitarre/Einsetzen d. nächsten Themas, d. Intros v. <i>Can't help falling in Love</i> (vgl. Folgesequenz)
--	--	--	--	--	--------------------	--	---	--	--	--

Sequenz 77: In einem Restaurant in Taipeh: Im Küchenbereich des Lokals begegnen sich Gabrielle und der Seemann Jack wieder

Nr.	E-Nr.	Zeit	Daue r	E- Größe	K-Per- spek- tive	K-/ Objekt- bewe- gung	sonstige Bildein- drücke	Inhalt	Text On/Off	Musik/Ge- räusche On/Off
1	405	97 : 8 – 98 : 01	0 : 53	A (andere) G (beide) sehr G (er)	U-Sicht (andere) starke U-Sicht (er)	Schwenk diagonal rechts runter/ Schenk links zurück + hoch/ Jack kommt v. rechts ins Bild	Zeitlupe/ Blautöne/ Wechsel zwischen Un-/ Schärfe/ ver- schwom- menes Bild u. trübe Farben	Im Restaurant: Der Blick wandert über die Arbeitsplätze in der Suppenküche zum Tresen, an dem Jack sitzt (Rückansicht), der sich in Richtung des Betrachters herumdreht. Sein Blick schweift quer durch die Einrichtung zu Gabrielle, die inzwischen nähergekommen ist. Er ist derweil aufgestanden, begibt sich zu ihr. So stehen sie kurz darauf direkt voreinander.	Ausblende aller Originaltöne	langsam-getragene Intromental-Intro des Presley-Songs <i>Can't help falling in Love</i> : <i>Wise men say only fools rush in. But I can't help falling in love with you. Shall I stay would it be a sin. If I ...</i>
2	406	98 : 01 – 98 : 49	0 : 48	G (beide) sehr G (sie) G (er)	U-Sicht (beide) stärkere U-Sicht (sie) l. U- Sicht (er) + umge- kehrt	Stand/ Schwenk links mit Bewegung + zurück/ Stand	Zeitlupe/ Spiel mit Schärfen- regelung/ Hell- dunkel- kontraste/ Abblende	Beide stehen da, sagen nichts. Gabrielle blickt sich in die Richtung um, aus der sie gekommen ist. Dann wendet sie sich wieder ihm zu. Aus nächster Nähe sehen sie sich an, ohne dass sie sich dabei von der Stelle rühren. Die Zeit scheint für sie stehen geblieben zu sein.		Presley: <i>...can't help falling in love with you. Like a river flows surely to the sea, Darling so it goes somethings are meant to be. Take my hand, take my whole life too, for I can't help...</i>
							Schwarz- bild			Abspann: <i>...falling in love with you. Like a river flows surely to the sea...</i>