

Stephen Lowry

### **Brigitte Bardot - Körperbilder und der Diskurs über Sexualität**

1999

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14189>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Lowry, Stephen: Brigitte Bardot - Körperbilder und der Diskurs über Sexualität. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Schüren 1999 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 7), S. 119–134. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14189>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Stephen Lowry

## Brigitte Bardot – Körperbilder und der Diskurs über Sexualität

Fragt man, was das Besondere an Brigitte Bardot war, scheint sich die Antwort von selbst zu ergeben: ihre Ausstrahlung als Sexstar. Vom Anfang im Jahre 1952 bis zum letzten Film 1973 basierte ihre Filmkarriere auf erotischen Situationen und einer Körperdarstellung frei von Hemmungen. Mit ihrem großen Durchbruch 1956 mit *Und immer lockt das Weib* wurde sie nach Marilyn Monroe zum international bekanntesten weiblichen Sexsymbol. Dieses Image baute sie weiter aus mit einer Reihe von Filmen, die die zentralen Imagemerkmale wiederholten und leicht variierten: Sexualität, Jugendlichkeit, individuelle Freiheit, Natürlichkeit, Hedonismus und das Sich-Hinwegsetzen über Konventionen. *Viva Maria!* (1965) war ihr letzter sehr großer Erfolg, und 1973 entschied sie, sich ganz aus dem Filmgeschäft zurückzuziehen. Erst nach dem Ende ihrer aktiven Filmkarriere erfuhr ihr Image einen tiefgehenden Wandel, indem sie nur noch als „Ex-Sexstar“ und Tierschützerin in den Schlagzeilen erschien. Für die Imagebildung war ihr Privatleben, oder zumindest das öffentlich verbreitete Bild davon, stets mindestens so wichtig wie die Filme. Über ihre Ehen, Affären, Skandale und Selbstmordversuche wurde ausführlich in *seriösen* Blättern wie in der *Regenbogenpresse* berichtet, und Paparazzi und Reporter sorgten dafür, daß auch intime Details verbreitet wurden. Es gehörte zu ihrem Image von Anfang an, daß sie im Leben genauso sei wie im Film.<sup>1</sup> So trugen ihre verschiedenen Männerbeziehungen genauso wie ihre Filmrollen dazu bei, daß Bardot einen für Frauen neuen, scheinbar freieren Umgang mit Sexualität personifizierte.

---

1 Sie selbst hat es drastischer formuliert: „I play myself in films. I am not good enough to play something else. That is why I like simple, wild and sex parts.“ (Zit. in: Hyams, Joe: Europe's Reigning Movie Queens: Fifty Million Frenchmen Can't Be Wrong. New York Herald Tribune 12 July 1956). Vgl. auch Jutz, Gabriele: Und immer lockt das Weib: Mythenproduktion und orales Versprechen im Kontext Brigitte Bardot. In: Perthold, Sabine (Hg.): Rote Küsse. Frauen-Film-Schaubuch. Tübingen: 1990, S. 38-47; Clandé, Flavius: Brigitte Bardot. Zürich: 1961; D'Eckardt, Bernard: Brigitte Bardot. Ihre Filme – Ihr Leben. München 1982, S. 12.

In diesem Artikel werde ich untersuchen, wie Bardots Starimage und ihre Funktion im Film im Zusammenhang mit Veränderungen im kulturellen Diskurs über Sexualität in den 50er Jahren steht. Obwohl es sich lohnen würde, Bardots Image über die Dauer ihrer Filmkarriere zu verfolgen,<sup>2</sup> kann ich mich hier nur auf ein Beispiel konzentrieren: den Film *Und immer lockt das Weib*. Zunächst werde ich Bardots Image skizzieren und in den historischen Kontext situieren. In einem zweiten Schritt werde ich dann die Realisierung in der Handlung, visuellen Gestaltung und Figurenzeichnung im Film untersuchen. Am Schluß werde ich versuchen, den Stellenwert von Bardots Körperbild und Starimage für ihre Filme und ihre kulturelle Bedeutung einzuschätzen.

## 1. Bardot als Starimage

Ich benutze hier den Begriff „Image“ primär im Sinne der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft und vor allem im Anschluß an die wichtigen Arbeiten von Richard Dyer.<sup>3</sup> Demnach bezeichnet das Starimage den Komplex aus visuellen und auditiven Zeichen, die im Film sowie in anderen Medien vermittelt werden (Promotion, Werbung, Presseberichte und –fotos, öffentliche Auftritte, Filmkritiken, Biographien usw.), also „everything that is publicly available about the star“.<sup>4</sup> Darauf basiert das Starimage als Vorstellungsbild einer besonderen Person, die mit bestimmten Eigenschaften, Werten, Verhaltensweisen sowie einer bestimmten physischen Erscheinung und Art zu sprechen und sich zu bewegen assoziiert wird. So verkörpern Stars kulturelle Werte und Normen in Form einer besonders exponierten „Persönlichkeit“: „Stars articulate what it is to be a human being in contemporary society; that is, they express the particular notion we hold of the person, of the ‚individual‘.“<sup>5</sup> Das eigentlich Interessante an einem be-

---

2 Vgl. Korte, Helmut/Lowry, Stephen (Hg.): Brigitte Bardot. Das Starimage eines Sex-symbols. Materialien und Analysen. Braunschweig 1996.

3 Dyer, Richard: Stars. London 1979; ders.: Heavenly Bodies. Film Stars and Society. Houndsmills/London 1986. Dieser eher semiotisch fundierte Ansatz verwendet einen anderen Imagebegriff als der, der im Kontext von PR und Werbung in Deutschland häufig benutzt wird; vgl. die Beiträge in: Faulstich, Werner (Hg.): Image – Imageanalyse – Imagegestaltung. (2. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft) Bardowick 1992.

4 Dyer, Richard: Stars, S. 2.

5 Dyer, Richard: Stars, S. 8.

stimmten Star ist, *wie* er ein ganz spezifisches, eigenes Bild der Individualität mit ausgeprägten „Eigenschaften“ und Attributen verkörpert.<sup>6</sup>

Bardot scheint ein Musterbeispiel zu sein. Sie hat eine historisch klar abgegrenzte Karriere als internationaler Filmstar mit einem anscheinend homogenen, fast eindimensionalen inner- wie außerfilmischen Image. Egal, ob man die Filme anschaut oder Werbung und Illustrierte, ob Loblieder oder Haßtiraden, das BB-Image hat immer nur mit dem einen zu tun: Sex. In den 50er und 60er Jahren wird Bardot als *das* neue weibliche Sexsymbol verkauft. In den Filmen dienen die Handlungen, die visuelle Gestaltung und die Art des Schauspielens dazu, Bardot als erotisch, als Objekt männlicher Lust zu präsentieren. Bei näherer Betrachtung findet man jedoch eine größere Komplexität unter der Oberfläche dieses scheinbar einfachen Images. Ihr Körper und die Figuren, die sie spielt, sind Teile von ambivalenten, überdeterminierten Texten, ebenso wie das außerfilmische Image in unterschiedlichen Diskursen über sexuelle und soziale Werte eingebunden ist. In den Filmen findet man eine Vielzahl heterogener Elemente und Strategien der narrativen Verarbeitung ideologischer Probleme, die die scheinbaren Lösungen untergraben. Auf diese Weise ist BB symptomatisch für damals aktuelle Wandlungen im herrschenden Diskurs über weibliche Heterosexualität.

## 2. Bardot und Sex in den 50er Jahren

Nach der gängigen Vorstellung der 50er Jahre war Sexualität damals durch Verdrängung, rigide Moralvorstellungen und eine reaktionäre Verfestigung der Geschlechterrollen definiert. Aus dieser Perspektive wäre Doris Day und nicht Brigitte Bardot der paradigmatische Star. Aber wie Foucault bemerkte, führen gerade Zeiten, die anscheinend von Repression beherrscht sind, zu einer starken Vermehrung der Diskurse über Sexualität.<sup>7</sup> Das gilt auch für die 50er, die nicht nur durch repressive Muster charakterisiert waren, sondern in denen auch vielfältige Modifikationen und Innovation in der Darstellung von Geschlecht und Sexualität zu finden sind.<sup>8</sup> So gesehen,

---

6 Die Funktion von Stars – wie von Filmen und kulturellen Texten allgemein – ist die, ideologische Widersprüche und Probleme zu repräsentieren und durchzuarbeiten.

7 Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt/M. 1977.

8 Vgl. Studien zu Stars wie Monroe (Dyer, Richard: *Stars*) und Holden (Cohan, Steven, *Masquerading As the American Male in the Fifties: Piconic*. William Holden and the Spec-

repräsentiert Bardot nur eine unter verschiedenen, konkurrierenden Definitionen der weiblichen Heterosexualität in dieser Zeit. Im Vergleich zu anderen gleichzeitigen Stars – sowohl Doris Day als auch Marilyn Monroe – markiert Bardots Image eine Verschiebung in den Grenzen des sanktionierten Sexualverhaltens sowie der weiblichen Rolle. BBs Image als Frau ist keineswegs weniger problematisch und genauso sehr eine männliche Projektion, dennoch ist es symptomatisch für eine signifikante Veränderung in der kulturellen Regulierung der Sexualität, die in gewisser Weise die „sexuelle Revolution“ der 60er und 70er Jahre vorwegnahm. Diese Position bedeutet keine Emanzipation der Frauen, sondern entspricht eher z.B. den Ansichten von Helen Gurley Brown in ihrem amerikanischen Bestseller *Sex and the Single Girl* aus dem Jahre 1962 und den Veränderungen in der öffentlichen Meinung, die die Kinsey-Reporte und *Playboy* symptomatisch zum Ausdruck brachten.<sup>9</sup> Insbesondere wurden Frauen zunehmend als sexuell aktiv erkannt, die Meinungen über Sexualität vor oder außerhalb der Ehe lockerten sich, und zugleich wurde die männliche Rolle zunehmend unsicher.<sup>10</sup> Die kulturelle Darstellung weiblicher Sexualität wird in dieser Zeit sehr ambivalent, wie wir am Beispiel Bardot sehen werden.<sup>11</sup>

---

tacle of Masculinity in Hollywood Film. In: Penley, Constance / Willis, Sharon [Hg.]: *Male Trouble*. Minneapolis/London 1993, S. 203-232). Beispiele für Veränderungen in der Darstellung sexuell aktiver Frauen im europäischen Nachkriegskino wären z.B. *Riso amaro* und *Die Sünderin*.

- 9 Vgl. Dyer, Richard: *Stars*, S. 28ff. Er stellt die Playboy-„Philosophie“ in Verbindung mit dem Image Marilyn Monroes. Kulturell stellte sich eine erhöhte Erwartung an den Mann, der nun auch die Frau befriedigen sollte, und somit unter einem erhöhten Leistungsdruck stand, während zur gleichen Zeit die alte männliche Vormacht in Frage gestellt wurde und die fortschreitende Rationalisierung auch Identitätsstiftung und Selbstbestimmung in der Arbeitswelt reduzierten.
- 10 Für eine zeitgenössische Studie vgl. Schelsky, Helmut: *Soziologie der Sexualität. Über die Beziehungen zwischen Geschlecht, Moral und Gesellschaft*. Hamburg 1955.
- 11 Gegenüber Marilyn Monroe markierte Bardot eine neue Stufe in dieser Naturalisierung weiblicher Sexualität. Monroe suggerierte zugleich Sex und Unterwürfigkeit und versprach, wie Norman Mailer es formulierte, daß Sex mit ihr wie „ice cream“ sein würde (zit. nach Dyer, Richard: *Stars*, S. 42). Bardot dagegen verkörperte eine aktive weibliche Sexualität, die auf eine ambivalente Art auch wesentlich bedrohlicher für Männer wirken konnte. Das passive Objekt einer Verführung durch die Frau konnte vielleicht eine attraktive Vorstellung sein (vgl. Karasek, Hellmuth: *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme*. Hamburg 1992, S. 161 in bezug auf *Some like it hot*), bringt mit sich allerdings einen potentiellen Machtverlust und den Leistungsdruck, die Lust der Frau befriedigen zu müssen. (Vgl. Schelsky, Helmut: *Soziologie*; Lasch, Christopher: *Das Zeitalter des Narzissmus*. München 1980, S. 242, 252ff.).

In einem wichtigen Aufsatz, „Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome“ machte schon 1959 Simone de Beauvoir zentrale Elemente in Bardots Image aus.<sup>12</sup> So stellt Bardot eine aktive, unabhängige Frau dar, die macht, was sie will, und gesellschaftliche Konventionen dabei nicht beachtet. Authentizität, ein intensives Leben, starke Emotionen, ein selbstbestimmtes Liebesleben und sexuelle Freiheit charakterisieren sie. Ihre Art Weiblichkeit wirkt oft verschüchternd auf Männer, die *sie* zu Objekten *ihres* Begehrens macht. Zugleich wird sie aber als „Kind-Frau“ und als Spielball ihrer Instinkte charakterisiert. Die eher passive Seite der Frauenrolle findet man indes ebenfalls: in Bardots Funktion als Objekt des Voyeurismus in den Filmen. Die doppelte Perspektive, die de Beauvoir entwickelt, betont beide Seiten von Bardots Image und ist daher in der Lage, die Widersprüche darin zu erfassen und die heftigen – positiven wie negativen – Reaktionen auf Bardot zu erklären. BB fand zahlreiche Fans nicht nur unter den Männern, sondern auch unter jungen Frauen, wie Artikel und Bilder in populären Illustrierten, Berichte über öffentliche Auftritte, Fanmerchandise für Mädchen und vor allem ihre Rolle als Trendsetterin belegen. Unzählige junge Frauen haben ihre Kleider, Frisuren und Bewegungen nachgeahmt. Auf der anderen Seite dokumentieren Attacken auf sie von den Kirchen sowie ein generell abwertender, diffamierender, spöttischer und auch lüsterner Ton in der Presse,<sup>13</sup> daß sie als Gefahr für die traditionelle Moral und Frauenrolle wahrgenommen wurde. Auch die Reaktionen der Bevölkerung nahmen zum Teil extreme Formen an.<sup>14</sup> Diese starke Polarisierung in den Haltungen zu Bardot resultiert primär aus Widersprüchen in der Kultur, nimmt aber auch die Form interner Oppositionen und Spannungen in ihrem Image an. Das möchte ich am Beispiel des Films *Und immer lockt das Weib* demonstrieren, der 1956/57 ihren Durchbruch zum internationalen Star markierte.

### 3. *Und immer lockt das Weib*

Dieser Film vermischt verschiedene Motive zu einer zusammengestückelten Handlung, die in erster Linie eine dramatische Geschichte um Liebe, Lei-

---

12 De Beauvoir, Simone: *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. New York 1972 (zuerst als Artikel in *Esquire*, August 1959).

13 Für Beispiele s. Korte/Lowry: *Brigitte Bardot*.

14 Dokumentiert sind u.a. Massenaufläufen bei öffentlichen Auftritten und die Belagerung durch Fans und Paparazzi sowie Haßbriefe und sogar tätliche Angriffe.

denschaft und Eifersucht erzählt. Zentral im Film ist aber auch die Leinwandpräsenz von Brigitte Bardot, insbesondere die Zurschaustellung ihres Körpers.

Die Handlung ist schnell erzählt: Wegen der Schönheit und der weiblichen Reize der jungen Waise Juliette sind die Männer von St. Tropez verrückt nach ihr: vor allem der reiche Geschäftsmann und Playboy Eric Carradine (Curd Jürgens), der attraktive Frauenheld Antoine Tardieu (Christian Marquand) und sein schüchterner Bruder Michel (Jean-Louis Trintignant). Juliette verliebt sich in Antoine, merkt aber, daß er sie nur ausnutzen will. Als Juliettes biedere Pflegeeltern sie ins Waisenhaus zurückschicken wollen, kann sie nur eine Ehe retten. Der schüchterne Michel heiratet Juliette gegen den Willen seiner Familie, die sie für ein Flittchen hält. Sie versucht, ihm treu zu sein, ist aber nach wie vor in Antoine verliebt. Eines Tages erleidet sie einen Bootsunfall und wird von Antoine gerettet. Am Strand verführt sie Antoine. Als Michel nach Hause kommt, erfährt er, daß seine Frau mit seinem Bruder geschlafen hat. Er hält dennoch zu ihr. Verzweifelt ist Juliette durch die Straßen geirrt und in eine verrufene Bar gegangen, wo sie trinkt und zum heißen Rhythmus einer Musikgruppe zu tanzen anfängt. Michel und Carradine kommen, um sie abzuholen, aber sie tanzt nur um so wilder und erotischer in einer Mischung aus Ekstase und Selbsterniedrigung. Michel ist außer sich und schießt auf sie, aber Carradine geht dazwischen. Michel ohrfeigt sie, worauf sie sich fügt und mit ihm nach Hause geht.

Im Hinblick auf die filmische Form ist *Und immer lockt das Weib* wenig bemerkenswert. Der Film ist konventionell erzählt und etwas laienhaft gemacht. Auffällig sind nur einige der Außenaufnahmen in CinemaScope und die etwas unsystematische Verwendung von knalligen Farben. Der Dialog wirkt oft unnatürlich, und die Schauspieler sind teils hölzern. Dennoch kann der Film Bardot wirkungsvoll in Handlung und Bildern als Star präsentieren. Gerade die Ambivalenz in der Figurenzeichnung und visuellen Darbietung ist dabei wichtig. So wird sie z.B. als Objekt der Schaulust dargeboten, und zugleich erhalten ihr Körper und ihre Bewegungen eine aktive Qualität, die ihren Status als Objekt teils verstärkt und teils widerspricht.

Die offene (oder vielleicht nur schludrig gemachte) Form des Films verbindet eine Vielzahl von Themen und Motiven. Starimage, Erzählung und visuelle Gestaltung knüpfen zumindest an die folgenden semantischen Felder an:

- der Körper
- Natur
- die Dichotomie Lustprinzip – Realitätsprinzip, Hedonismus – Arbeitsethos, Neigung – Pflicht
- Freiheit, Individualismus, Selbstbestimmung
- Jugend
- romantische Liebe
- Authentizität
- Modernität und Rationalisierung gegen traditionelle, kleinbürgerliche Werte
- verschiedene Stereotypen der Sexualität und der Geschlechterrollen.

Es ist unmöglich, im Rahmen dieses Artikels auf all diese Bedeutungen näher einzugehen.<sup>15</sup> Ich werde mich daher auf die Entfaltung des Themas Sexualität und Geschlecht in Handlung, die visuellen Elementen und Filmfiguren konzentrieren und die anderen Themen nur im Vorbeigehen erwähnen können.

### *Die Handlung*

Auf der Ebene der Filmerzählung entsteht eine Dissonanz zwischen Juliettes Funktion als Protagonistin und der Handlung, die sich in Richtung einer Restaurierung männlicher Macht entwickelt. Die Geschichte dreht sich um das Stereotyp der Frau als Verführerin und bezieht sich dabei auf verschiedene alte Topoi von Adam und Eva bis hin zum Vamp, modifiziert sie aber zugleich. In ihrer Attraktivität für Männer ist Juliette als Frau gefährlich, denn sie verkörpert eine rohe Naturkraft, die die Zivilisation und die männliche Selbstbeherrschung zersetzt. Ihre unbeherrschten Handlungen treiben die Geschichte voran und motivieren die Versuche, sie zu „bezähmen“. So knüpft der Film an Stereotypen an, wonach die Frau Natur und der Mann das vernünftige Subjekt sei.<sup>16</sup> Der Mann muß die Frau – in diesem Fall die animalische Kraft ihrer Sexualität – sowie seine eigene Natur überwinden und beherrschen. Ein Priester im Film formuliert es so: „Das Mädchen ist

---

15 Ginette Vincendeau analysiert die für sie drei zentralen Momente in Bardots Image – Jugend, Sexualität und Natürlichkeit – in ihrem wichtigen Aufsatz: *The old and the new: Brigitte Bardot in 1950s France*. In: *Paragraph*, 15 (1992), S. 73-96.

16 Vgl. De Beauvoir, Simone: *Brigitte Bardot*, S. 13; Jutz, Gabriele: *Mythenproduktion; Vincendeau, Ginette: The old and the new*, S. 89ff.



wie ein junges Tier. Sie braucht eine feste Hand. Man muß ihr überlegen sein“ (im Original noch deutlicher: „Il faut la dominer“). Im Vergleich zur traditionellen *femme fatale* fällt Juliettes Schicksal etwas milder aus: sie darf überleben, aber einige Ohrfeigen weisen sie auf ihren Platz. So werden männlicher Sadismus und weiblicher Masochismus als Endpunkt der Entwicklung gesetzt. Allerdings wird dieses Ende im darauffolgenden Dialog relativiert, in dem suggeriert wird, daß sie ihrer Natur treu bleiben wird. Ohnehin können Zuschauer die Wiedereingrenzung der Figur am Ende vernachlässigen, wenn sie wollen, um die stärkeren, wenn auch zwiespältigen Elemente der Figur, die den größten Teil der Handlung dominieren, zu betonen.

Wenn man den Nebenlinien der Handlung folgt, scheint sich der Film eher um die männliche Rolle zu drehen. So baut die Erzählung eine Polarität zwischen dem gefühllosen, ausbeuterischen Antoine und dem sensiblen, schwachen, femininen Michel auf, wobei Carradine als dritte, vermittelnde Figur fungiert. Die ideologische Arbeit der Erzählung besteht darin, Schritt für Schritt einen Kompromiß zwischen diesen Positionen auszuarbeiten, indem die gröberen Elemente von Antoines Männlichkeit negiert werden, zugleich aber Michel zur männlichen Gewalt und Selbstbehauptung erzogen wird. Zwar scheint diese *Lösung* heute reaktionär, aber im Kontext der 50er Jahre repräsentiert der Film eine signifikante Abweichung von manchen älteren Normen. Insbesondere werden die Jungfrau-Hure-Dichotomie und ein reines Objektverhältnis zu Frauen abgelehnt und Respekt und romantische Liebe für Frauen als positive Ideale für Männer dargestellt, auch wenn der Film zur gleichen Zeit versucht, männliche Überlegenheit ideologisch zu stützen.

Die Entwicklung der Handlung und Figuren ist dadurch kompliziert, daß ihre Bedeutungen sich nicht nur auf die Geschlechter beziehen, sondern auch auf Modernität, Jugendlichkeit und Individualität. Bei Juliette ist das eng mit ihrer Sexualität und ihrer Funktion als junge Frau und als eine Art *Tochter*-Figur verknüpft, so daß ihre Modernität sich weitgehend in Form von Mode und Verhaltensweisen äußert, die damals allerdings wesentlicher Teil der umfassenden *Informalisierungstendenzen* in der aufkommenden Jugendkultur ausmachten.<sup>17</sup> Die männlichen Figuren hingegen reprä-

---

17 Vgl. Maase, Kaspar: BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Hamburg 1992, S. 204ff.

sentieren auch unmittelbar gesellschaftliche Positionen – Carradine z.B. einen modernen, kosmopolitischen Kapitalismus und Antoine ein überholtes, traditionelles, patriarchalisches Kleinbürgertum –, die im Laufe der Handlung gegeneinander ausgespielt werden.

### *Visuelle Elemente*

Unter den visuellen Elementen des Films sind die Darstellung von Bardots Körper und die Positionierung des Zuschauers die wichtigsten. Die zeitgenössische Filmkritik sagt viel aus: Es gibt kaum eine Kritik, die nicht vor lüsternen Bemerkungen über ihre Nacktheit, Figur und verschiedenen Körperteile strotzt. Man könnte den Eindruck bekommen, daß sie ständig nackt herumläuft, wobei im Film nur zweimal ihr nackter bzw. nur mit Höschen gekleideter Körper kurz von hinten bzw. der Seite gezeigt wird. Dafür ist freilich auch die Zensur verantwortlich – die Sexszenen mit Michel und Antoine wurden um einige Nacktaufnahmen gekürzt. Aber auch eine Szene, in der sie völlig bekleidet ihr Fahrrad schob, wurde gekürzt. Wenn der Film in seiner fertigen Form die Grenzen des damals Tolerierten markierte, war es nicht in erster Linie Nacktheit, die provozierte. Der Regisseur Vadim berichtet, ein Zensor habe verlangt, daß eine Sequenz, in der sie nackt vor einem Jugendlichen herumlaufe, herausgeschnitten werden müßte, eine Sequenz in der alle Figuren tatsächlich vollständig bekleidet sind.<sup>18</sup> Eine ähnlich imaginierte Nacktheit läßt sich aus vielen Filmkritiken herauslesen. Sicherlich lag das zum Teil am anderen, erotisch höher aufgeladenen Stellenwert der Nacktheit zu der Zeit, noch mehr aber wohl an der filmischen Darstellung des weiblichen Körpers als erotischen: Wenn BB eine sexuell aktive Frau darstellt und dabei ihren Körper und ihre Sexualität als etwas natürliches hinstellt, rutscht dieser Körper schnell in die gleiche Valenz der kulturellen Kodierung wie ein nackter.

Große Teile des Films *spielen* außerdem mit dem Voyeurismus, insbesondere mit dem Versprechen, mehr zu zeigen, als man tatsächlich zu sehen bekommt, wodurch eine Art Striptease-Effekt entsteht. Teile von Bardots Körper werden gezeigt, oder es wird deutlich, daß eine andere Figur – aber nicht der Zuschauer – sie nackt sieht. Dem Zuschauer wird so die voyeuristische Position zugewiesen, eine erotische Situation der Figuren zu beob-

---

18 Robinson, Jeffrey: Bardot. Two Lives. London u.a. 1995, S. 65-66.

achten, aber diese Zuschauerposition wird im allgemeinen nicht mit dem Blick der männlichen Figur *verschweift*.<sup>19</sup> De Beauvoir schreibt: „Vadim does not appeal to our complicity. He ‚de-situates‘ sexuality, and the spectators become voyeurs because they are *unable* to project themselves on the screen.“<sup>20</sup> Das heißt allerdings nicht, daß der Film sich nicht auf sehr vordergründige Weise mit der Zurschaustellung von Bardots Körper als erotischem Objekt beschäftigt. Nur wird der Körper stärker durch Kleidung, Haltung und Bewegung als durch einfache Nacktheit erotisiert.

Das war ja eine traditionelle Strategie der erotischen Darstellung von Frauen im Film, wobei der Unterschied bei Bardot darin liegt, daß ihr Körper nicht auf die Art fetischisiert wird wie bei Dietrich, Garbo oder Rita Hayworth. Statt dessen wird vor allem die *Natürlichkeit* des Körpers bei der Darstellung betont. Wie Dyer feststellt, setzte diese Verschiebung zu einer Naturalisierung der Sexualität im Film bereits bei Marilyn Monroe ein. Wurden die potentiell bedrohlichen Aspekte der Erotik bei Monroe durch ihre Passivität und Verletzlichkeit neutralisiert, betont Bardots lockeres Verhältnis zur Sexualität vielmehr ihre aktive und selbstbestimmte Qualität. Auch in dieser Hinsicht vereint Bardots Image widersprüchliche Elemente. So entspricht ihre Körperdarstellung oft den Mustern der Zurschaustellung erotischer Körperteile in Pin-ups, obwohl ihre Posen teilweise weniger statisch und daher eher *natürlich* wirken.<sup>21</sup> Die Körperdarstellung in traditionellen Pin-up-Fotos, Strip-tease und Film nutzte oft historische oder exotische Umgebungen und Requisiten, um den Körper zu betonen und zu fetischisieren und ihn gleichzeitig zu distanzieren und zu neutralisieren.<sup>22</sup> Ein Teil des Skandals um Bardot resultierte daraus, daß sie ihren Körper als erotischen in alltäglichen, zeitgenössischen Situationen zeigte. Auch ihre

---

19 Vgl. zur Theorie der „Suture“ Dayan, Daniel: The Tutor-Code of Classical Cinema. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*, Bd. II. Berkeley u.a. 1976, S. 438-451; Oudart, Jean-Pierre: *Cinema and Suture*. Screen, Vol. 18, Mo. 4, (1977/78), S. 35-47; und insbes. Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und Narratives Kino*. In: Nabakowski, Gisliind et al. (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. I. Frankfurt/M. 1980, S. 30-46; vgl. auch Vincendeau, Ginette: *The old an the new*.

20 De Beauvoir, Simone: *Brigitte Bardot*, S. 28; Hervorhebung S.L.

21 Vgl. Kuhn, Katrin: *Der veröffentlichte Körper der Brigitte Bardot*, unveröff. Magisterarbeit Universität Köln, 1993, S. 5-15; Vincendeau, S. 91-92; allgemein zur Zurschaustellung von Frauen in *Fotographie und Film* s. Kuhn, Annette, *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London/New York: Routledge, 1992.

22 Vgl. Barthes, Roland: *Strip-Tease*. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M 1964, S. 68-72.

Kleidung – enge Hosen oder einfache Kleider, die ihre Beine zeigten und ihre Figur betonten – machte sie zum Objekt des Blickes und konnotierte zugleich Freiheit und Natürlichkeit, indem sie den Körper aus der damals gängigen Einengung und Formung durch Mieder und BH befreite.<sup>23</sup> So erscheint sie als Vorläuferin von Modetrends und auch der symbolischen Befreiung der Frauen durch das Ablegen oder die Verbrennung von BHs in den 60ern<sup>24</sup> sowie der inzwischen eher dominanten Haltung zu Nacktheit in bestimmten Bereichen der Öffentlichkeit. Als Modetrendsetter propagierte Bardot den „style Bardot“ oder „St. Tropez style“, der als jugendlich und leger kodiert war, mit Freizeit und Freiheit assoziiert wurde und leicht zu imitieren und billig war.<sup>25</sup> Zugleich aber, da Bardots *natürliche* Schönheit auch durch ihr Gesicht und ihren Körper definiert wurde, stellte sie ein Ideal dar, das für die meisten unerreichbar blieb. Darüber hinaus beinhaltet dieses Ideal durch seine Definition als Sexobjekt ein deutliches Moment der Verdinglichung.

Als sie im Film *Und immer lockt das Weib* nach dem Bootsunfall im nassen Kleid am Strand liegt, dient ihre genau arrangierte Pose eindeutig dazu, ihren Körper als Objekt der Schaulust anzubieten; diese Szene suggeriert aber zugleich ein starkes eigenes Körpergefühl. Ähnlich funktionieren die Szenen, in denen sie sich nackt sonnt. Sie ist Objekt des Voyeurismus, aber indem sie sich unbekümmert und anscheinend nur mit ihrem eigenen Genuß beschäftigt in der Sonne räkelt, wird die „Natürlichkeit“ ihres Körpers betont. Hier unterstützt auch das außerfilmische das filmische Image, denn Nacktheit, Sonnenbaden und ein unkompliziertes Verhältnis zum eigenen Körper gehörten integral dazu. Wie Ginette Vincendeau bemerkt, suggerieren solche Szenen und Posen Spontaneität und Natürlichkeit, obwohl sie genau kalkuliert sind, um Bardots Körper zur Schau zu stellen.<sup>26</sup> In vielen

---

23 Vgl. Vincendeau, Ginette: *The old and the new*. S. 80.

24 Hier wie in der inzwischen dominanten Haltung zur Nacktheit in der Öffentlichkeit nahm BB die Position einer Vorreiterin ein, wurde allerdings etwa Mitte der 60er Jahre durch die Fortschreitung und Etablierung im Alltag – damals auch der Politisierung – dieser Entwicklungen überholt. Was bei Bardot und in die 70er Jahre hinein noch skandalös und *befreiend* wirken konnte, stellt sich im Nachhinein oft als einfache Verschiebung in kulturellen Regelsystemen dar; vgl. etwa zur kulturellen Regelung der Nacktheit am Strand Gsteiger, Fredy: *Die Psychologie des Monokinis*. *Die Zeit*, Nr. 32, 4.8.95 (über eine Studie von J.-C. Kaufmann). Zur Kulturgeschichte der Nacktheit s.: König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen 1990.

25 Vgl. Kuhn, Karin: *Körper*, S. 40-44; Vincendeau, Ginette: *The old and the new*, S. 77-81.

26 Vincendeau, Ginette: *The old and the new*, S. 91-92.

Szenen – z.B. als sie ihr Fahrrad schiebt, auf den Bus wartet, sich auf Carradines Bett räkelt usw. – findet man solche statischen Pinup-Posen mit ausgestrecktem Po und Busen, die aber paradoxerweise auch als locker und leger wirkten. Ähnlich verhält es sich mit Bardots Bewegungen: Aus heutiger Sicht wirkt ihr Gang sehr künstlich – sie verbindet den stylisierten Gang einer Tänzerin und eines Mannequins mit einem überdeutlichem Po-Wackeln. Dennoch wurde er damals als natürlich wahrgenommen. Eine Erklärung dafür könnte sein, daß BB eine betont *weibliche* Kinesik mit nachlässigen, saloppen Bewegungen verbindet, die als *männlich* kodiert waren. Solche *aktiven* Elemente ihrer Bewegungen, des Gesichtsausdrucks und ihrer Blicke kontrastieren mit der traditionellen Pin-Up-Ästhetik und konnotieren Selbstsicherheit und Unabhängigkeit. Diese Elemente – vielleicht vielmehr als die Zurschaustellung ihres Körpers an sich – wurden als Provokation wahrgenommen.

In der berühmten Tanzszene am Ende des Films – laut Presseheft „der sinnlichste Mambo des Jahres“<sup>27</sup> – waren die Offenheit und Direktheit provokativer als das, was man von ihrem Körper sieht. Hier nimmt die Kamera eine explizit voyeuristische Haltung ein, fährt ihren Körper von oben bis unten ab, schneidet ihren Oberkörper ab, um sich auf Beine und Hüften zu konzentrieren, die weiter durch den bis oben hin aufgeknöpften Rock und das Dreieck ihrer schwarzen Unterwäsche betont und erotisiert werden. Hier, abweichend vom Rest des Films, wird der Zuschauerblick direkt mit den Blicken männlicher Figuren verschweißt. Wessen Blick man teilt, wird zwar nicht eindeutig festgelegt, aber er ist auf jeden Fall mit männlicher Lust aufgeladen. Zusätzlich nimmt Bardots Tanz die Form eines Flirts mit dem – schwarzen – Musiker an, was nicht nur im Kontext der 50er Jahre kaum anders als im Sinne rassistischer Stereotypen verstanden werden kann. Weniger klar ist, was ihr Tanz über Juliette ausdrücken soll. Narzißmus, ekstatisches Körpergefühl und Libido sowie ein masochistischer Drang zur Selbsterniedrigung scheinen sich zu vermischen. In der visuellen Gestaltung wie im Handlungszusammenhang versucht diese Sequenz die sexuell aktiven Elemente der Weiblichkeit, die bisher entwickelt wurden, zu neutralisieren oder umzukodieren. Was dabei herauskommt, ist aber eher ein Mischmasch widersprüchlicher Elemente als irgendeine Auflösung.

---

27 Columbia-Filmgesellschaft m.B.H. (Hg.): Und immer lockt das Weib. [Presseheft]. Frankfurt/M. o.J.

Schaulust kann aber nur einen Teil der Attraktion fürs Publikum erfassen und nicht erklären, welchen Nutzen Bardot für junge Frauen hatte.<sup>28</sup> Die weit verbreitete Nachahmung von Bardots Mode, Erscheinung und Habitus deutet klar darauf hin, daß BBs Image als Modell einer stärkeren Form der Weiblichkeit diente, die jungen Frauen ermöglichte, alte Moralvorstellungen und die Definition der Weiblichkeit durch Passivität abzulegen.<sup>29</sup> Das heißt aber nicht, daß Bardot automatisch progressiv wirkte: die *befreienden* Elemente des Image werden zugleich mit einer Bestätigung des Objektstatus und der Äußerlichkeit der Frau verknüpft. Wenn Bardot einen neuen Frauentypus darstellte, definierte ihr Image diesen doch primär durch Sexualität und schließlich als Objekt des männlichen Begehrens. In einem anderen Zusammenhang beschreibt Hilary Radner den diesem Frauenbild zugrunde liegenden kulturellen Prozeß als eine zunehmende sexuelle Freiheit für Frauen, die in den 80er und 90er Jahren in einer neuen libidinösen Ökonomie kulminierte, die aber immer noch durch den Marktwert der Frau bestimmt wird. Frauen sind demnach nicht mehr einfach Tauschobjekte zwischen Männern, sondern haben die Rolle von „free agents“, deren Marktwert u.a. durch ihre Körper und ihre erotischen Fähigkeiten definiert wird.<sup>30</sup>

### *Figur und Charakter*

Generell bestimmen die Handlungen und die äußere Erscheinung einer Filmfigur unsere Wahrnehmung ihres Charakters. Viele der Eigenschaften der Figur Juliettes – und zu einem großen Teil auch die der Starpersona

---

28 Hier kann ich nicht auf die verschiedenen Formen der Film-Zuschauer-Interaktionen eingehen, die unter dem schwammigen Begriff „Identifikation“ fallen oder die Frage der Zuschaueraktivität aufwerfen. Vgl. Stacey, Jackie: *Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations*. In: Gledhill, Christine (Hg.): *Stardom. Industry of Desire*. London/New York 1991, S. 141-163; Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London/New York 1994.

29 So bieten die Figur Juliette und der Star BB textuelle Modelle, die sich – so zwiespältig sie auch sind – bei entsprechender Rezeption als Modelle für ein Gewinn an Macht und Selbstbestimmung für Leute dienen, die eine sozial oder kulturell subalterne Position innehaben; vgl. Fiske, John: *Television: Polysemy and Popularity*. In: *Critical Studies in Mass Communication*. 3,4 (1986), S. 391-408.

30 Radner, Hilary: *Pretty Is as Pretty Does: Free Enterprise and the Marriage Plot*. In: Collins, Jim / Radner, Hilary / Collins, Ava Preacher (Hg.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York/London 1993, S. 56-76.

BB – sind aus der bisherigen Diskussion ersichtlich. Die Kombination widersprüchlicher Elemente und die Interferenzen zwischen verschiedenen Ebenen des Films sind hier wichtig.

In ihren Handlungen und als Verkörperung einer aktiven weiblichen Sexualität wird die Figur Juliette auch durch spezifische Differenzen zu älteren filmischen Stereotypen charakterisiert. Anders als die *femme fatale* oder der Vamp setzt sie ihre Sexualität keineswegs instrumentell ein,<sup>31</sup> sondern sie verführt die Männer rein aus der eigenen Lust heraus. Das sogenannte *good-bad girl* wurde noch durch das Ideal weiblicher Jungfräulichkeit oder zumindest der Treue definiert, wobei ihre innere Natur sich als tugendhaft erweist.<sup>32</sup> Dagegen wird Bardots Sexualität als durchaus real, aber nicht als *böse* charakterisiert, und sie wird nicht wirklich negiert im Laufe des Films. Statt dessen wird die Sexualität in zwei Versionen eines Diskurses der Natur eingebettet. Auf der einen Seite wird die weibliche Lust als Naturkraft dargestellt. Wenn die Bardot-Figur Männer zerstört, geschieht dies aus Versehen. Sie ist eher eine blonde Carmen als ein Vamp, eher die Kreatur ihrer Lust und ihrer Triebe, die durch Moral relativ wenig eingengt werden, was wiederum einem alten Stereotyp über Frauen entspricht – man denke an Freuds Meinung über das unterentwickelte Überich bei Frauen. Dieser Aspekt der Figurenzeichnung widerspricht der Autonomie, die an anderen Stellen betont wird, denn eigentlich tut BB im Film kaum etwas anderes, als Männer zu verführen, und nicht einmal das geschieht absichtlich. So stellt sich diese sexuell aktive Weiblichkeit als eine andere Art der Passivität heraus, und der Frau wird die Subjektivität wieder abgesprochen. Als Antwort auf diese Version der weiblichen Natur werden am Ende wieder die Domestizierung der Frau und die Restauration männlicher Macht angeboten, auch wenn sie sehr zweifelhaft bleiben.

Auf der anderen Seite präsentiert die Darstellung der Frau als *Natur* und *des Natürlüchen* eine positive Alternative dar zu den gekünstelten, geheuchelten Verhaltensweisen anderer Figuren wie den engstirnigen Pflegeeltern und den primitiven Macho Antoine. Zusätzlich kann man in der Intensität und Unmittelbarkeit der Gefühle, die mit dieser *Natürlichkeit* assoziiert werden, eine utopische, gesellschaftstranszendente Dimension sehen. Dieser Ein-

---

31 Durgnat, Raymond: „BB“, *Films & Filming*, 9, 4 (January 1963), S. 16-18, hier 18.

32 Wolfenstein, Martha / Leites, Nathan: Das gute-böse Mädchen im amerikanischen Film. In: Prokop, Dieter (Hg.): Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. München 1971, S. 429-438.

druck wird durch den Antagonismus verstärkt, der zwischen Lustprinzip, Müßiggang, Genuß und Hedonismus und dem Arbeitsethos, den sozialen Normen und der Moral im Film und noch stärker im außerfilmischen Image Bardots aufgebaut wurde. Hier finden sich leicht Verbindungen zur Jugendrebellion der 50er Jahre, und es ist daher verständlich, daß Bardot mit James Dean verglichen wurde.<sup>33</sup> Auch in diesem Zusammenhang ist die körperliche Präsenz Bardots wichtig, zwar nicht so sehr als Sexobjekt, sondern als Zeichen der Ablehnung kontrollierter, korrekter Körperhaltung zugunsten scheinbar spontanerer, direkterer, lässigerer Formen der Bewegung und des Verhaltens (auch hier liegen Vergleiche mit dem Schauspielstil zeitgleicher männlicher Stars wie Brando und Dean nah). Als Form des Schauspiels auf der Leinwand oder der „presentation of self in everyday life“ (Goffman) knüpft diese körperliche und mimische Ausdrucksweise an den Diskurs der Authentizität und Individualität an, der einen wichtigen Subtext im Film bildet und den Bardot auch verkörperte.<sup>34</sup>

#### 4. Bardot: Körperbild der Weiblichkeit

Es wäre schön, jetzt alles in einem klaren Schluß zusammenfassen zu können, aber es zeigt sich, daß die Lektüre des Films sich in den Widersprüchen, der Offenheit und der Vielfältigkeit von Bardots Image verfängt, die sich nicht einfach auflösen lassen. Der Film verbindet verschiedene, eigentlich unverträgliche Strategien, die sich um den Status von Bardots Körper drehen, der zugleich Objekt männlicher (Schau-)Lust ist und auch eine irgendwie emanzipierte Weiblichkeit repräsentiert. Bardot markiert auf diese Weise eine Übergangsstufe in der Entwicklung eines neuen „leiblichen Stils“, wie Judith Butler das nennt.<sup>35</sup> In der historisch spezifischen Form der „gender performance“, die Bardot für die 50er und 60er Jahre paradigma-

---

33 Vgl. French, Sean: Brigitte Bardot. Eine Bildbiographie. München 1995, S. 19; De Beauvoir, Simone: Brigitte Bardot, 17-18. Bardot ist mit Dean vielleicht nicht nur in Hinblick auf Rebellentum, die Generationsproblematik und die Übertretung von Konventionen vergleichbar, sondern auch in der partiellen Androgynität und der Verschiebung der Geschlechterrollen. Vgl. auch andere Jugendfilme, z.B. die *Halbstarkefilme* in Deutschland.

34 Vadim sagte: „Brigittes skandalöser Aspekt ist, dass sie bei Tageslicht und in völliger Freiheit das tut, was andere heimlich tun“ (zit. nach Vilallonga, José-Luis de: ‚Ich denke immer an Männer‘. Ein Gespräch mit dem Sexsymbol unserer Zeit. In: Schweizer Illustrierte, Nr. 11, März 1972).

35 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M. 1991, insbes. S. 205ff.



tisch vorführt, wird die weibliche Subjektivität durch den Körper definiert: einerseits passiv als Objekt männlicher Begierde und des männlichen Blicks, andererseits dadurch, daß er eine direkte, eigene Körpererfahrung und sexuelle Identität suggeriert. Dabei setzt sich die Weiblichkeit, die Bardot symbolisiert, gerade durch das *natürliche* Verhältnis zum Körper, zur Nacktheit und zur Sexualität von früheren Formen der kulturellen Regulierung der Frauenrolle ab. Auch wenn diese Spielweise oder körperliche Konstruktion des Geschlechts aus heutiger Sicht sehr künstlich und stilisiert erscheint, konnte sie im Kontext der 50er Jahre als ein scheinbar natürliches Modell für die alltägliche Realisierung der Weiblichkeit dienen und zugleich ein neues Idealbild fürs männliche Begehren bieten. Zur gleichen Zeit bildet diese Natürlichkeit – zusammen mit mehreren anderen diskursiven Faktoren – ein ideologisches Gegengewicht zu den potentiell verunsichernden Aspekten dieser Veränderung in der gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechter. Die Widersprüche zwischen diesen Aspekten des Frauenbildes bleiben nebeneinander im Image bestehen.

Letztendlich war es vielleicht gerade die Inkohärenz im Film und in Bardots Image, die sie erfolgreich und populär werden ließ. Ohne die Fragen wirklich zu lösen oder Widersprüche zu versöhnen, berührten sie verschiedene kulturelle Bedeutungsfelder, die zu der Zeit hochrelevant waren. Die Offenheit des Films, die vielen Themen, die er anspricht, sind wichtiger als die Lösungen, die er bietet (und die ja eigentlich nichts lösen). Genauso verkörpert Bardots Starimage Widersprüche mehr als es sie auflöst. Gerade deshalb konnte es so effektiv für die unterschiedlichen Segmente des Massenpublikums funktionieren, die es erreichte.