

LEONIE SÜWOLTO (HG.)

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN
IN DER LITERATUR-
UND KULTURGESCHICHTE**

ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

Bd. 1

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN
IN DER LITERATUR- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von Leonie Süwolto

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

LEONIE SÜWOLTO

Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte.

Eine Einleitung 8

UTE FRIETSCH

Tabu als *travelling concept*:

Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie 23

TEIL II: ÄSTHETIKEN DES TABUISIERTEN UND DES TABUBRUCHS IN DER LITERATUR

LIS HANSEN

Verdammte Dinge – Tabu und Müll in der Literatur 33

SARAH-CHRISTINA HENZE/KEVIN M. DEAR

„Der Mensch, der sich auslöschte“ –

Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid 46

DENNIS BOCK

„Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“ –

Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah 62

ALIN BASHJA LEA ZINNER

Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur 81

BENJAMIN HEIN

„Wir sind uns darüber einig, dass das Thema ‚Juden‘ nicht witzig ist!“

Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der deutschen

Populärliteratur der Nachwendzeit 89

STEPHANIE WILLEKE

„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“

Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaukel* 101

TEIL III: ... UND AUF DEM SCREEN: TABUS UND TABUBRÜCHE IN FILM UND FOTOGRAFIE

ELISABETH WERNER

Seinfeld und das Tabu der Masturbation 121

MARA KOLLIEN

Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie 132

TANJA LANGE

Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur 142

INHALTSVERZEICHNIS

VERA NORDHOFF

Alles ist erlaubt – oder doch nicht?

Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City* 157

MARIE MEININGER

Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur.

Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe* 164

VERENA RICHTER

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971) 174

TEIL IV: ...UND AUF DER THEARTEBÜHNE

ADELINA DEBISOW

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts –

Molières *L’École des femmes* und *La Critique de L’École des femmes* 190

AUTORINNENVERZEICHNIS 206

BILDNACHWEISE 208

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971)

***Post-Scriptum, Herzflimmern* und 68er Diskussionen**

„Récemment, j’ai revu ce Post-Scriptum fatal: il n’a pas vieilli. Je ne suis pas sûr que, rediffusée en 2003, il ne déclenche pas les mêmes polémiques.“¹ Mit diesen Worten kommentiert Michel Polac im Jahr 2003 in einem Interview mit der französischen Wochenzeitschrift *L’Express* die Sendung vom 20. April 1971 seines im französischen Fernsehen ausgestrahlten „café littéraire télévisé“² *Post-Scriptum*, die schließlich nur zwei Wochen später zur Einstellung des literarischen Cafés führen sollte. Neben Louis Malle waren als geladene Gäste Guy Rosolato,³ Pierre-Paul Grassé⁴ und Alberto Moravia anwesend, deren gemeinsame Diskussion mit Michel Polac sehr frei um das Thema des Inzestverbots kreiste. Dieses sei nicht als anthropologische Universalie zu erachten, so der Grundtenor der Sendung, sondern eine kulturelle Setzung und fungiere als Gradmesser gesellschaftlicher Entwicklung. Moravia betonte beispielsweise: „Je pense que la question n’est pas tellement de favoriser l’inceste, c’est: on évite les possibilités de l’inceste, de former une société dans laquelle l’inceste ne se présente plus ni comme tabou, ni comme possibilité. [...] Ce que je dis, c’est que la réforme de la société au point de vue familiale [sic] pourrait amener une situation différente.“⁵ Malle hielt sich während der gesamten Diskussion eher zurück, doch ist nicht umsonst auch er von Polac eingeladen worden: Wenige Wochen zuvor hatte sein neuester Film *Le Souffle au cœur* (1971, dt. *Herzflimmern*) Premiere in den französischen Kinos gefeiert. Zeitgleich dazu erschien bei Gallimard das von Malle in der betreffenden Sendung von *Post-Scriptum* präsentierte Drehbuch. Thema des Films ist die sexuelle Initiation des 14-jährigen Laurent Chevalier – jedoch mit der Besonderheit, dass diese in der Nacht des 14. Juli, dem französischen Nationalfeiertag, mit seiner Mutter geschieht. Das Inzestverbot, verstanden als gesellschaftliche Setzung, wird im Film auf seine Gültigkeit hin befragt, denn, so Malle in einem Interview mit dem französischen Radiosender *France Inter* im Mai des gleichen Jahres, bei dem im Film gezeigten Inzest zwischen Mutter und Sohn handle es sich nicht um ein singuläres und außergewöhnliches Geschehen, sondern um eine Erfahrung, die, zumindest in der Vorstellung, jeder Mensch während der Adoleszenz durchlebe.⁶ Das in der

¹ Michel Polac und Emmanuel Lemieux: „Michel Polac, le doyen“, in: *L’Express* (21.8.2012), www.lexpress.fr/culture/livre/michel-polac-le-doyen_807899.html (zuletzt aufgerufen am 16.12.2014). („Vor kurzem habe ich mir die Sendung von *Post-Scriptum*, die uns zum Verhängnis geworden ist, erneut angesehen: Sie ist noch immer brisant. Ich bin mir nicht sicher, ob sie nicht die gleiche Polemik entfachen würde, würde sie im Jahr 2003 noch einmal ausgestrahlt werden.“)

² Ebd. („im Fernsehen ausgestrahltes literarisches Café“).

³ Guy Rosolato (1924-2012) war ein französischer Psychoanalytiker. Zunächst war er Schüler Lacans, distanzierte sich später jedoch von ihm.

⁴ Pierre-Paul Grassé (1895-1985) war ein französischer Zoologe.

⁵ *Post-Scriptum du 20 avril 1971 (Post-Scriptum)*, O.R.T.F. 2 (20.04.1971). („Ich glaube, dass es sich nicht primär um die Frage handelt, den Inzest zu begünstigen, sondern die eigentliche Problematik besteht darin, eine Gesellschaftsform zu bilden, in der der Inzest nicht mehr zur Diskussion steht – weder als Verbot, noch als Möglichkeit. [...] Was ich sagen will ist, dass eine Gesellschaftsreform hinsichtlich der Familienstruktur zu einer anderen Situation führen könnte.“)

⁶ Vgl. *Cinéma (Le pour et le contre)*, France Inter (02.05.1971).

Psychoanalyse tendenziell als pathologisch und krisenhaft dargestellte Geschehen⁷ versteht Malle als eine normale Passage auf dem Weg zur sexuellen Mündigkeit: „Le complexe d’Œdipe allegé devient une chose beaucoup plus naturel. [...] J’ai raconté l’histoire d’Œdipe: le premier amour de ce garçon, c’est sa mère.“⁸

Gebunden an die Inzestproblematik versucht Malle zugleich, mit seinem Film ein Familienmodell aufzuzeigen, das sich aus dem konjugalen Schema der bürgerlichen Gesellschaft löst und auch jenseits der eng an dieses gebundenen väterlichen Autorität zu funktionieren vermag:

Let’s say the kind of family found in Freud’s background: a very strong father image, which you see so much of throughout all of his writings... [...] I think in fact, it’s really obsolete today, it doesn’t happen like this anymore today. [...] only this precise type, the bourgeoisie conception of the family with the father being at the same God and the chairman of the board. It’s related to a certain type of society such as in bourgeoisie society in the nineteenth century... [...] I think today fathers are not fathers anymore. They’re usually very weak.⁹

Das bürgerliche Familienmodell aber kann als *pars pro toto* als Verweis auf paternalistische Gesellschaftsstrukturen erachtet werden, ist es doch selbst zu verstehen als Resultat der ‚Faltung‘ makrosozialer Strukturen in den familialen Binnenraum.¹⁰ Dabei findet sich theologische und politische Autorität schon immer verkörpert im Bild des Vaters, das freilich in seiner im Zeitalter der Aufklärung erfolgenden Setzung in den Binnenraum der bürgerlichen Familie neue Komplexität erlangt.¹¹

Während der in gesellschaftlicher Hinsicht revolutionären Ereignisse des Mai ’68 wird mit lauter Stimme der Tod des *pater familias* verkündet.¹² Symptomatisch verweist dies aber letztlich nur auf die zunehmende Polemik und heftige Kritik, denen paternalistische Strukturen in dieser Zeit ausgesetzt sind.¹³ Wie im Folgenden näher zu zeigen sein wird, schreibt sich *Le souffle au cœur* – wie letztlich auch die *Post-Scriptum* zum Verhängnis

⁷ Eine genauere Erläuterung dieses Punktes erfolgt an späterer Stelle.

⁸ Vgl. *Cinéma*. („Der entdramatisierte Ödipuskomplex ist sehr viel natürlicher. [...] Ich habe die Geschichte von Ödipus erzählt: Die erste Liebe dieses Jungen ist seine Mutter.“)

⁹ Nicholas Pasquariello: „Louis Malle: Murmuring from the heart“, in: o.T. (07/1972), Billard27 – B5.

¹⁰ Vgl. Friedrich A. Kittler: „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters“, in: ders. und Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978, S. 21.

¹¹ Vgl. Judith Frömmer: *Vaterfiktionen: Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*, München 2008, S. 23. Bei dem heutigen auf die Eltern-Kind-Beziehung zentrierten Familienmodell handelt es sich letztlich um das bürgerliche Familienmodell, das in Folge einer zunehmenden Emotionalisierung und Intimisierung der Familienbeziehungen im Verlauf des 18. Jahrhunderts entsteht und das Familienmodell der auch die Bediensteten umfassenden Hausgemeinschaft ablöst (vgl. Michael Mitterauer: „Die Familie als historische Sozialform“, in: ders. und Reinhard Sieder (Hrsg.): *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*, München 1980, S. 13-38). Innerhalb der Kernfamilie erhält die väterliche Instanz neue Komplexität aufgrund der vielfältigen Aufgaben – „als biologischer Erzeuger und kultureller Erzieher, als natur- und zivilrechtliche Instanz, als Familienoberhaupt im privaten Innen- und als politischer Repräsentant im öffentlichen Außenraum“ (Frömmer: *Vaterfiktionen*, 23) –, die der Vater nun zu übernehmen hat.

¹² Vgl. Françoise Hurstel und Genevière de Parseval Delaisi: „Le pardessus du soupçon“, in: Jean Delumeau und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000, S. 381.

¹³ Vgl. Jean Delumeau und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000, S. 12-13. Ein geradezu bezeichnendes Zeugnis bietet auch die von Wolfgang Drost und Ingrid Eichelberg herausgegebene Anthologie politischer und literarischer Dokumente, darunter insbesondere die Plakate des Pariser Mai: Wolfgang Drost und Ingrid Eichelberg (Hrsg.): *Mai 1968: une crise de la civilisation française. Anthologie critique de documents politiques et littéraires*, Frankfurt a. M., Bern und New York 1986.

werdende Sendung vom 20. April 1971 – mit seiner Diskussion der Inzestproblematik in diesen soziokulturellen Kontext der 68er-Zeit ein.

Bürgerliches Familienmodell, Psychoanalyse und die Inzestwünsche der Adoleszenz

Die Konzeption und Konstitution des psychoanalytischen Dreiecks ist unmittelbar auf seinen gesellschaftlichen und kulturellen Entstehungskontext, den des Wiener Bürgertums um 1900 und dessen paternalistisches und letztlich patriarchales Familienmodell zurückzuführen. Allerdings gelangt mit Freud nur ein Familienmodell zu wissenschaftlicher Popularität, das – folgt man den Arbeiten Friedrich Kittlers – in den Familienkonstellationen bürgerlicher Dramen der Aufklärung gründet.¹⁴ Mit der Reduktion von Familienbeziehungen auf die Kernfamilie geht eine Verlegung der ‚elementaren Strukturen der Verwandtschaft‘ in den familialen Binnenraum einher, für die jedoch die väterliche Gewalt noch bestimmend bleibt.¹⁵ Findet sich in den Dramen von Lessing und Diderot so zunächst noch die Instanz des Vaters, der in sich die beiden Funktionen des realen und symbolischen Vaters vereint,¹⁶ so wird dieser zunehmend um 1800 von der Mutter als kernfamiliales Zentrum abgelöst.¹⁷ Dies markiert die ‚Recodierung‘ von einer patrilinear-konjugalen zur matrilinear-sozialisierenden Familie¹⁸ und damit auch deren Ödipalisierung als ‚Effekt‘ eines durch die Konzentration auf die Mutter bedingten „neuen Sozialisationsspiels“. ¹⁹ Die so verstandene ‚Recodierung‘ der Familie „führte dazu, das altüberlieferte Familienoberhaupt namens Vater durch eine Familienmitte namens Mutter abzulösen, also anstelle von Initiationsritualen eine moderne Primärsozialisation zu setzen.“²⁰ Erst diese Psychologisierung des Menschen ermöglicht die Konstitution einer „eigene[n] Geschichte der Seele“²¹ und damit die Bildung einer modernen Individualität.²²

Die frühe Kindheit wird diskutabel,²³ wobei die hier gesetzten Inzestwünsche überhaupt Grundbedingung eines Begehrens werden, das schließlich auf extrafamiliale Ziele gelenkt wird: „Die Inzestphantasie, weit entfernt, verboten zu sein, steuert also unter Kernfamilienbedingungen die sexuelle Initiation und Reproduktion [...]“²⁴ Trotz allem bleibt in den Texten der Psychoanalyse die väterliche Autorität als Garant kultureller Ordnung und

¹⁴ In *Dichter – Mutter – Kind* unternimmt Friedrich Kittler mit Bezug auf die Arbeiten Michel Foucaults eine Archäologie des psychoanalytischen Diskurses, indem er Dramentexte der Aufklärung sowie narrative Texte der Romantiker als Ursprung psychoanalytischer Theoreme liest, die schließlich mit Freud einer ersten Verwissenschaftlichung unterliegen. Um 1800, so Kittler, „entstand [...] das Archiv, dem die Psychoanalyse dann ein Jahrhundert später ihre ganze Grabungsarbeit zuwenden konnte.“ Friedrich A. Kittler: *Dichter – Mutter – Kind*, München 1991, S. 17.

¹⁵ Vgl. Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 21.

¹⁶ Vgl. hierzu auch die Arbeit von Judith Frömmer: *Vaterfiktionen*, S. 32 (Anm. 60) Frömmer zeigt in Verwendung dieser beiden Instanzen als analytische Kategorien und durch deren interpretatorische Anwendung, dass dies nicht durchgängig der Fall zu sein hat.

¹⁷ Vgl. Kittler: *Dichter*, S. 15.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 149-195.

¹⁹ Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 36.

²⁰ Kittler: *Dichter*, S. 15.

²¹ Ebd., S. 181.

²² Vgl. ebd., S. 14.

²³ Ebd., S. 184.

²⁴ Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 27. Kittlers Ausführungen liegen dabei implizit Michel Foucaults Untersuchungen zu einer gegenseitigen Durchdringung von Allianzdispositiv und Sexualitätsdispositiv zu Grunde. Vgl. Michel Foucault: *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris 1976, S. 141-147.

obligatorische Passage einer normalen, nicht-pathologischen Entwicklung weiter präsent,²⁵ findet sich doch insbesondere in der an Freud anknüpfenden strukturalen Psychoanalyse Lacanscher Prägung die Karenz des symbolischen Vaters am Grunde der Ausprägung einer Reihe neurotischer, wenn nicht psychotischer Störungen.²⁶

Doch nicht nur in der frühen Kindheit, sondern ebenso während der Adoleszenz, spielen diese ‚eingeschriebenen‘ Inzestwünsche – so die psychoanalytischen Texte des 20. Jahrhunderts – erneut eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Individuums. Ihr erneutes Aufbrechen während der Adoleszenz erscheint als obligatorische Passage des (freilich primär männlich zu denkenden) Individuums auf dem Weg zur Ausbildung einer erwachsenen Sexualität. Der (wissenschaftliche) ‚Urtext‘ dieser psychoanalytischen Konzeption der Adoleszenz findet sich in Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). Vor dem Hintergrund der physiologischen Veränderungen während der Pubertät werden die infantilen Neigungen zu den Eltern aufgefrischt und das ödipale Dreieck kommt erneut zur Wirkung:

[...] das Geschlechtsleben der eben reifenden Jugend hat kaum einen anderen Spielraum, als sich in Phantasien, das heißt in nicht zur Ausführung bestimmten Vorstellungen zu ergehen. In diesen Phantasien treten bei allen Menschen die infantilen Neigungen, nun durch den somatischen Nachdruck verstärkt, wieder auf, und unter ihnen in gesetzmäßiger Häufigkeit und an erster Stelle die meist bereits durch die Geschlechtsanziehung differenzierte Sexualregung des Kindes für die Eltern [...].²⁷

Aufgrund der nun errichteten Inzestschranke werden diese allerdings schließlich abgelenkt und auf außerhalb der Familie liegende Objekte gerichtet: „Gleichzeitig mit der Überwindung und Verwerfung dieser deutlich inzestuösen Phantasien wird eine der bedeutendsten, aber auch schmerzhaftesten psychischen Leistungen der Pubertätszeit vollzogen, die Ablösung von der Autorität der Eltern [...].“²⁸ Weiterhin erscheint die Mutter damit für den Heranwachsenden aber als Vermittlungsinstanz des sich nun während der Adoleszenz in konkret sexuellen Phantasien ergießenden erotischen Begehrens.²⁹ Die kindliche Amnesie, von der Freud aufgrund der Scham angesichts der inzestuösen Wünsche der frühen Kindheit spricht,³⁰ veranschlagt Malle dabei ebenso für die Adoleszenz: Obgleich es sich um eine kollektive Erfahrung handle,³¹ so Malle, sei sich niemand dieser Inzestphantasien während der Adoleszenz tatsächlich bewusst, als ob sie durch eine Art Zensur verdrängt werden würden.³² Mit *Le souffle au cœur* werden die Kinozuschauer mit diesem laut Malle ‚Moment kollektiver Verdrängung‘ konfrontiert. Zur Debatte stehen damit zugleich die dem psychoanalytischen Modell zugrunde liegenden paternalistischen Gesellschaftsstrukturen, wird doch mit der im

²⁵ Vgl. Delumeau/Roche: *Histoire des pères*, S. 15.

²⁶ Vgl. Jacques Lacan: „Die Institution Familie“, in: ders.: *Schriften*, Bd. 3, Olten 1980, S. 62, 78-100.

²⁷ Sigmund Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905), in: ders.: *Sexualleben: Sigmund Freud Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Thure von Uexküll und Ilse Grubrich-Smitis, Frankfurt a.M. 1972, S. 37-145, hier: S. 129-130.

²⁸ Ebd., S. 130.

²⁹ Vgl. ebd., S. 131.

³⁰ Vgl. ebd., S. 82-83.

³¹ Malle bemerkt, sein Film *Le souffle au cœur* hätte „un côté autobiographique collectif“ Vgl. *Le texte et la marge du 6 mai 1971 (Le texte et la marge)*, France Culture (6.5.1971).

³² Vgl. *Cinéma*. Tatsächlich spricht Freud in dieser Hinsicht nur von einer kindlichen, jedoch nicht von einer adoleszenten Amnesie.

Film erfolgenden Entdramatisierung und vor allem Folgenlosigkeit des Inzests der – strukturalistisch gesprochen – *Nom-du-Père* in seiner Funktion als Garant kultureller Ordnung in Frage gestellt.

Dies soll jedoch *kein* in einem strengen Sinne psychoanalytisches Verständnis der folgenden Lektüre implizieren. Insbesondere die an Freud anknüpfende strukturelle Psychoanalyse kann zu einem gewissen Grade immer auch als Analyseinstrumentarium verstanden werden, denn, so Kittler, statt „die Familie [...] als biologische Gegebenheit“³³ zu nehmen, versteht sie sie „als ein System gezählter Positionen“, die von den empirischen Personen besetzt sein können, aber nicht besetzt sein müssen.³⁴ Insofern die Familie verstanden werden kann als Ergebnis der Reduktion makrosozialer Ordnung³⁵ sowie als Ausgangspunkt ödipaler Beziehungen,³⁶ bleibt mit der strukturalen Psychoanalyse der Wandel der Familienstruktur als Grundbedingung der Ausprägung moderner Individualität präsent: „Erst ihre strukturelle Erneuerung erlaubt die allgemeinen und d.h. sprachlichen Strukturen von Sozialisation und deren geschichtliche Mutation zu sondern und damit zu bestimmen.“³⁷ Nicht zuletzt hat es nicht darum zu gehen, den adoleszenten Protagonisten Laurent Chevalier auf die Couch des Psychoanalytikers zu legen, sondern die gesellschaftlichen Strukturen offenzulegen, in die sich dessen Sozialisation einschreibt.³⁸

Vater, Mutter, Sohn und der christlich-bürgerliche Wertekanon

Laurent Chevalier wächst mit seinen beiden älteren Brüdern Thomas und Marc im Dijon der 1950er Jahre auf. Er besucht eine katholische Schule; zu seinem Vater Charles hat er ein eher kaltes, distanzierendes Verhältnis, während ihn eine innige, teilweise noch kindliche Liebe an seine italienische Mutter Clara bindet. Nach seiner nur teilweise geglückten, durch seine Brüder gestörten, sexuellen Initiation mit der Prostituierten Freda, erkrankt Laurent im Pfadfinderlager an einem Herzflimmern. Seine Mutter begleitet ihn ins Sanatorium, wo die Beziehung zwischen den beiden sich intensiviert. Zur kindlichen Liebe tritt die Entdeckung der Mutter als sexuelles Liebesobjekt. Schließlich schlafen die beiden miteinander. Auffällig ist zunächst, dass die väterlichen Figuren wie Charles, aber auch *Père* Henry, ein Lehrer der katholischen Schule, im Film durchgängig als schwache und durchaus widersprüchliche Personen gezeichnet werden, deren Autorität insbesondere von den jugendlichen Protagonisten im Film nur noch bedingt anerkannt wird. Auf der Ebene der erwachsenen Figuren fungiert als Kontrastfigur zu diesen Clara Chevalier, Laurents Mutter. Ebenso wie die Adoleszenten vermag auch sie, den durch die Familie ihres Mannes Charles sowie den katholischen Priester *Père* Henry repräsentierten christlich-bürgerlichen Verhaltenskodex nicht zu akzeptieren.

Der Bereich väterlicher Instanzen wird im familialen Binnenraum zwar durch den Vater Laurents vertreten, doch vermag dieser die Rolle des *pater familias* als Oberhaupt der bürgerlichen Familie nicht mehr einzunehmen. Dies wird bereits zu Anfang des Films mittels

³³ Vgl. Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 156.

³⁴ Ebd.

³⁵ Kittler: *Dichter*, S. 32.

³⁶ Vgl. hierzu ebenso Foucault *La volonté de savoir*, S. 136-151, sowie S. 170-173.

³⁷ Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 161.

³⁸ Vgl. hierzu auch Frömmer: *Vaterfiktionen*, S. 32 (Anm. 60).

der *Mise en image* deutlich unterstrichen: Laurent kehrt von der Schule zurück.³⁹ Beim Betreten des Hauses verstummt nicht nur die beschwingte Jazz-Musik, die ihn bis dahin begleitet hat, sondern diese wird letztlich ersetzt durch das laute Schimpfen des Vaters. Laurent beobachtet ihn vom mittleren Treppenabsatz aus, ohne dass der Vater dies bemerkt (Abb. 1).⁴⁰ Die Perspektive auf ihn ist, gefilmt ausgehend vom subjektiven Standpunkt Laurents – es handelt sich um einen *point-of-view-shot* –, durch die eingenommene Kameraperspektive verzerrt. Die im Bild verlaufenden Linien sind angeschnitten, das Bild wirkt aufgrund der A-Parallelität der Linien im Bild zum Bildrahmen selbst instabil, welches direkt auf die Position des im Bild zu sehenden Charles Chevalier bezogen werden kann. Zudem blickt der Sohn aus der Vogelperspektive auf diesen herab, wobei vor allem diese Art der Aufsicht mit der Inszenierung eines Machtgefälles verbunden ist, das Laurent eindeutig als Überlegenen markiert.



Abb. 1: Screenshot entnommen aus Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 00.04.48.

Im Drehbuch⁴¹ wird Charles Chevalier explizit auktorial⁴² charakterisiert als dem Anschein nach autoritär, doch handelt es sich bei ihm in Wahrheit um „un homme faible, distrait, secret, qu'intéresse exclusivement son métier et, à un degré moindre, sa femme.“⁴³ Auch die kirchlichen Instanzen fügen sich ein in ein solch negatives Bild väterlicher Autoritäten, die nicht nur als schwache, sondern ebenso als hochgradig widersprüchliche Figuren gezeichnet werden. Dies betrifft *pars pro toto* in erster Linie *Père Henry*: So predigt er auf der einen Seite Enthaltsamkeit, erscheint aber auf der anderen Seite als ein Mann, der Mühe hat, tendenziell pädophile Neigungen nicht offensichtlich werden zu lassen. Auf dem Weg zur Beichte⁴⁴ rufen einige Mitschüler Laurent angesichts seines Besuchs beim Geistlichen hinterher: „Serre les fesses, Chevalier“, „N'oublie pas la vaseline.“, „Tu as un caleçon blindé?“⁴⁵ Die darauffolgende Szene der Beichte,⁴⁶ in der *Père Henry* Laurents Oberschenkel mit beiden Händen umfasst und in einem verlegenen Tonfall weiter mit ihm spricht, erhält

³⁹ Vgl. Louis Malle: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 00.04.25-00.04.44.

⁴⁰ Die Screenshots sind der DVD Malle: *Le souffle* entnommen.

⁴¹ Das bei Gallimard zeitgleich zum Film erschienene Drehbuch soll ergänzend zur Filmlektüre hinzugezogen werden, wenn es Informationen (insbesondere im Nebentext) enthält, die die Filmlektüre stützen. Bei den im Folgenden besprochenen Szenen wird jeweils auf den Film, sowie, bei den zitierten Dialogen, auf das Drehbuch verwiesen. Dies soll vor allem der besseren Orientierung dienen, da, je nach DVD-Programm, die Filmminuten variieren können.

⁴² Vgl. Manfred Pfister: *Drama*, München 112011, S. 262.

⁴³ Louis Malle: *Le souffle au cœur*, Paris 1971, S. 15.

⁴⁴ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.23.35-00.23.45.

⁴⁵ Malle: *Le souffle*, S. 37.

⁴⁶ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.23.45-00.26.45.

dadurch einen durchaus doppeldeutigen Charakter.

Zudem ist in dieser Hinsicht die historische Situierung des Geschehens im Jahr 1954 sowie die explizite Thematisierung der Schlacht bei Diên Biên Phu zu beachten. Die Niederlage Frankreichs in dieser Schlacht markiert das Ende des ersten Indochinakriegs sowie das Ende der „überholten kolonialen Ambitionen“⁴⁷ Frankreichs. Laurents Mutter Clara bezeichnet während des Abendessens⁴⁸ die französische Intervention als eine unzeitgemäße koloniale Expedition. Zu einem späteren Zeitpunkt, Laurents Tante Claudine sowie deren Ehemann Léonce sind zum Essen geladen,⁴⁹ kreist das Gespräch um eine der Regierungskrisen, die die Vierte Republik (1946-1958) permanent destabilisieren.⁵⁰ Was damit kontextuell zur Debatte steht, ist die Krise eines überholten politischen Systems, das ebenso isotopisch auf das im Film mit der bürgerlichen Familie und der christlichen Institution thematisierte gesellschaftliche System bezogen werden kann. Man bräuchte einen Mendès,⁵¹ so Claudine, oder einen De Gaulle,⁵² so Léonce. Thomas, Laurents ältester Bruder, flüstert Marc, dem zweitältesten Bruder, ironisch bemerkend ins Ohr: „...ou un Maréchal Pétain.“⁵³ Als Ausweg aus der Krise scheint nur eine autoritäre politische Führungsfigur zu helfen. Mittels der ironischen Überspitzung wird diese Forderung von Thomas allerdings ins Lächerliche gezogen und die patriarchalischen Strukturen, die den Hintergrund der Diskussion bilden, geraten unversehens in die Kritik.

Gebunden an die väterlichen Figuren sind bestimmte Normen, wobei christliche und bürgerliche Wertvorstellungen in unmittelbare Nähe zueinander gestellt werden können. Dies betrifft insbesondere das mit diesen Instanzen gesetzte patriarchale Verständnis von Ehe und Familie, in der, wie bereits Malle zitiert wurde,⁵⁴ der Mann in der Rolle des Vaters und Ehemanns eine fast gottähnliche Position gegenüber den restlichen Familienmitgliedern einnimmt. So wie die väterlichen Autoritäten diese Rolle im Film jedoch nicht mehr einzunehmen vermögen, werden auch die an sie gebundenen Normvorstellungen und Grenzsetzungen im Film als obsolet inszeniert: Nicht einmal mehr das Moment der Übertretung steht dabei zur Debatte, sondern die Figur des Normbruchs wird im Film explizit aus der Logik von Verbot und Übertretung gelöst bzw. bleibt nur präsent in den Augen der sie setzenden Instanzen.⁵⁵ Deutlich wird dies am Beispiel von Laurents bereits oben erwähnter Beichte gegenüber *Père* Henry. Die obligatorische Eingangsformel rezitiert Laurent schnell, ohne inhaltliche Betonung fast wie einen auswendig gelernten Text, den er aufzusagen hat, dem er jedoch keinen tieferen Sinn beimisst. Auf die Nachfrage des Geistlichen gesteht er schließlich, dass er sich masturbiert habe. Dass er sich darauf ohne zu beichten zur Messe

⁴⁷ Dieter Tiemann: „Frankreich im 20. Jahrhundert“, in: Ingo Kolboom, Thomas Kotschi und Edward Reichel (Hrsg.): *Handbuch Französisch: Sprache Literatur Kultur Gesellschaft für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin 2008, S. 443.

⁴⁸ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.07.40-00.08.30.

⁴⁹ Ebd., 00.22.45-00.23.45.

⁵⁰ Vgl. Tiemann: „Frankreich“, S. 442-443.

⁵¹ Gemeint ist Pierre Mendès France (1907-1982), der u.a. von Oktober 1954 bis Februar 1955 die Funktion des Ministerpräsidenten der Vierten Republik inne hatte.

⁵² Charles de Gaulle (1890-1970) war Begründer und von 1959 bis 1969 erster Präsident der Fünften Republik, durch die die von vielen politischen Krisen gezeichnete Vierte Republik mit einer Verfassungsreform abgelöst wurde.

⁵³ Philippe Pétain (1856-1951) übernahm während des Zweiten Weltkriegs zwischen 1940 und 1944 die Führung des mit Deutschland kollaborierenden Vichy-Regimes.

⁵⁴ Siehe das Zitat auf S. 175 dieses Bandes.

⁵⁵ Darauf werde ich im Verlauf der Argumentation noch näher eingehen, vgl. S. 181-182 dieses Bandes.

begeben habe, wie der Geistliche bemerkt, scheint Laurent gleichgültig zu sein: „Vous savez bien que la communion est obligatoire...“,⁵⁶ so Laurent gegenüber *Père* Henry, als ob nicht die Masturbation, sondern die Kommunion das eigentliche Problem darstelle. In den Augen der christlichen Instanz mag damit folglich noch eine Übertretung verbunden sein, für Laurent aber, der deren Werte nicht mehr anerkennt, sind damit nur noch bedingt Grenzsetzungen verbunden, mit denen er frei umgeht, und die nicht zuletzt primär in der Konfrontation mit den Autoritäten ins Bewusstsein rücken.

Auch Laurents Mutter, Clara Chevalier, ist abseits dieser bürgerlichen und christlichen Normvorstellungen zu situieren, insbesondere indem sie sich innerhalb des patriarchalen Modells ihren eigenen Freiraum setzt. Ihre Zuordnung zu einer anti-bürgerlichen Sphäre wird unterstrichen durch die sprachlich vermittelte intradiegetische Erzählung⁵⁷ ihrer Jugend.⁵⁸ So wächst Clara auf eine ganz andere Art auf, als dies das bürgerliche Modell verlangen würde: Zur Schule geht sie nicht, ihr Vater, der zudem häufig die Frauen wechselt, besucht sie nur sporadisch, die Mutter ist gestorben, als sie drei Jahre alt war, das Haus, in dem sie aufwächst, gleicht eher einer Ruine und lässt sich in Gegensatz stellen zu jenem bürgerlichen Haus im Stile der *Belle Époque*, in dem sie mit ihrer eigenen Familie lebt – als stünde es allegorisch ein für den damit gezeichneten ‚Ruin‘ bürgerlicher Werte. Die Familie Charles Chevaliers, die dem Bürgertum Dijons angehört, ist Clara gegenüber sehr reserviert: „je crois que je leur faisais peur!“⁵⁹ so Clara. Vor allem ihr Bedürfnis nach Freiheit, das sich der bürgerlichen Enge entgegenstellt, wird mehrfach unterstrichen. So fragt sie beispielsweise Laurent beim Abendessen während des Kuraufenthalts, ob er das Leben im Hotel möge und fügt ihrer Frage hinzu: „Moi, j’adore ça! Je m’y sens libre. J’ai l’impression de changer de vie! [...] Même si ce n’est qu’une impression, c’est très agréable.“⁶⁰ Ihr Mann, wie auch der Rest des Familienzweigs des Dijoner Bürgertums, ist im Gegensatz dazu ganz und gar nicht dieser Meinung.⁶¹ Dieses Moment von Freiheit kann direkt zu ihrem Bedürfnis nach Freiheit in der Liebe in Beziehung gesetzt werden. Nachdem ihr Liebhaber Jacques sie verlassen hat,⁶² erklärt sie Laurent: „Il faisait des projets, il organisait ma vie autour de la sienne... [...] J’ai eu peur, tout d’un coup, peur d’être enfermée... [...] Bien sûr je l’aimais! Il y a plusieurs façons d’aimer, c’est tout.“⁶³ Dieses Verständnis von Liebe steht im starken Gegensatz zum bürgerlich-patriarchalen Verständnis der Rolle und Pflichten und insbesondere dem Prinzip der Unterordnung einer (verheirateten) Frau und Mutter.

Als *Mise en abyme* sei an dieser Stelle insbesondere auch auf das kurze Intermezzo Laurents mit einem Klassenkameraden nach der Morgenmesse verwiesen.⁶⁴ Laurent bekommt

⁵⁶ Malle: *Le souffle*, S. 40.

⁵⁷ Vgl. zu einer Filmnarratologie in Anlehnung an die Arbeiten von Gérard Genette: Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/Boston 2013, S. 87-105. Grundlegend unterscheidet Kuhn hinsichtlich des filmischen Erzählers zwischen einer audiovisuellen Erzählinstanz und einer (fakultativen) sprachlichen Erzählinstanz. Diese Unterscheidung ist ebenso für Erzählungen auf der nächst tieferen diegetischen Ebene zu treffen.

⁵⁸ Vgl. Malle: *Le souffle*, S. 127-128, sowie im Film auf zwei Szenen aufgeteilt: Malle: *Le souffle*, DVD, 00.50.25-00.51.15 und 01.34.25-01.35.50.

⁵⁹ Malle: *Le souffle*, S. 128.

⁶⁰ Ebd., S. 90.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 01.32.40-01.34.00.

⁶³ Malle: *Le souffle*, S. 125.

⁶⁴ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.16.45-00.17.00.

von diesem eine Hostie angeboten, lehnt diese jedoch ab mit den Worten: „Le sacrilège ne m'intéresse pas. C'est comme blasphémer: ça veut dire qu'on y croit encore.“⁶⁵ Da Sakrileg und Blasphemie letztlich auf eine Profanierung und damit Verletzung christlicher Gebote zu beziehen sind, setzt dies voraus, dass diese gerade in der Übertretung noch einmal als eine Art ‚nicht-positiver Affirmation‘⁶⁶ bestätigt werden. Wenn aber ein Verbot als solches nicht mehr anerkannt ist, wird die Übertretung als dessen Herausforderung hinfällig. Deutlich wird dies insbesondere, versteht man diese Szene als (intertextuellen) Nachklang des *Le souffle au cœur* vorausgehenden, jedoch für diesen Film aufgegebenen Projekts der Verfilmung von Georges Batailles 1966 posthum erschienenem Roman *Ma mère* (dt. *Meine Mutter*), in der die Batailleschen Kategorien von Verbot und Überschreitung den grundlegenden theoretischen Bezugspunkt bilden.⁶⁷ Wurde der Inzest zwischen Mutter und Sohn bei Bataille noch mittels der Überschreitung als Verbot inszeniert, distanziert sich Malle mit seinem Film explizit von einem solchen Verständnis, würde doch im Roman auf diese Weise ein bürgerlicher Wertekanon noch einmal bestätigt werden.⁶⁸ In *Le souffle au cœur* wird im Gegensatz dazu als zentraler thematischer Punkt der filmischen Erzählung der Inzest von Clara ‚entschuldigt‘ und damit dieses in den Rahmen paternalistischer Ordnung eingereihte Tabu aus der für Bataille zentralen Logik der Übertretung gelöst.

Die erste und die zweite Liebe

Mit dem Aufenthalt am Kurort in der zweiten Hälfte des Films verbunden, ist Laurents Entdeckung der Mutter als sexuelles Liebesobjekt. Die solcherart gedachte Intensivierung der Beziehung zwischen beiden ist dabei eng gebunden an die Ausgrenzung väterlicher Figuren. Laurent erkrankt an einem ‚Herzflimmern‘,⁶⁹ das er im Sanatorium auskurieren soll, wohin ihn seine Mutter begleitet. Mit der Erkrankung kann Laurent nicht mehr die katholische Schule besuchen. Mit dem Kuraufenthalt wird zudem die Beziehung zwischen Laurent und Clara aus dem restfamilialen Rahmen gelöst. Die normsetzenden paternalen Instanzen werden auf diese Weise ausgeklammert.

Der Inzest mit seiner Mutter erscheint dabei in erster Linie als Vollendung seiner zuvor missglückten, nur halben sexuellen Initiation mit der Prostituierten Freda während eines Bordellbesuchs mit seinen Brüdern. Dies wird durch die Paradigmatisierung der beiden Figuren unterstrichen: So wird der Anfang der Entkleidung Laurents und Fredas im Bordell im Spiegel gefilmt, wobei die Kamera zunehmend von rechts an diesen heranfährt, so dass er fast den gesamten Einstellungsraum einnimmt (Abb. 2).⁷⁰ Auf ähnliche Weise werden Mutter

⁶⁵ Malle: *Le souffle*, S. 27.

⁶⁶ Vgl. zu diesem Ausdruck: Michel Foucault: „Préface à la transgression“ (1963), in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. I, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 238. Das bedeutet nicht, dass auch auf die gesamten theoretischen Implikationen Foucaults in diesem Aufsatz Bezug genommen wird. Als seinen Ausgangspunkt fasst Foucault die gegenseitige Bedingtheit von Grenze und Überschreitung somit jedoch prägnant zusammen. Daher sei der Bezug an dieser Stelle erlaubt.

⁶⁷ Vgl. hierzu beispielsweise die Arbeiten von Daniel Hawley: *L'oeuvre insolite de Georges Bataille: Une hiérophanie moderne*, Genève 1978, und Brain T. Fitch: *Monde à l'envers – texte réversible: La fiction de Georges Bataille*, Paris 1982.

⁶⁸ Vgl. *Post-Scriptum*.

⁶⁹ Bei einem *souffle au cœur* handelt es sich um eine Herzrhythmusstörung, im Film ist sie die Folge eines unbehandelten Scharlachs. Allegorisch verweist die Krankheit als physiologische Krise im Film auf die Adoleszenzkrise.

⁷⁰ Vgl. zur gesamten Szene: Malle: *Le souffle*, DVD, 00.41.15-00.44.40.

und Sohn im Badezimmer am ersten Abend des Kuraufenthalts gefilmt. Auch hier entkleidet sich die Mutter. Beide werden im Spiegel gefilmt, wobei die Kamera langsam an diesen heranfährt, bis er ebenso den gesamten Einstellungsraum einnimmt (Abb. 3).⁷¹



Abb. 2 und 3: Screenshots entnommen aus Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 00.41.35 und 01.02.43

Zudem fragt Freda, ob dies Laurents Geburtstag und der Bordellbesuch ein Geburtstagsgeschenk seiner Brüder sei. Die Frage nach dem *anniversaire* („Geburtstag“) kann ebenfalls als Bezug auf den Tag des *anniversaire* („Jahrestag“) des 14. Juli verstanden werden, an dem als gelungenes Moment von Laurents sexueller Initiation Mutter und Sohn miteinander schlafen. Das Bordell wie auch das Sanatorium sind schließlich als Heterotopien zu erachten, die als Orte adoleszenter Initiation fungieren.⁷²

Beim Verlassen der Feier zum 14. Juli laufen Clara und Laurent nebeneinander in enger Umarmung.⁷³ Clara scheint angetrunken zu sein, betont sie doch beim Betreten ihres Zimmers, wie sehr ihr der Kopf drehe. „J’ai trop dansé, je suis morte. Je n’ai même pas le courage de me déshabiller.“⁷⁴ So ihre Worte. Laurent ist ihr – wie schon zuvor im Fall der im Spiegel gefilmten Szene – dabei behilflich, das Kleid auszuziehen, bis sich beide in den Armen liegen und miteinander schlafen. „Elle est douce, souriante, belle. Il est perdu, il ne sait plus où il est, ni qui il est.“⁷⁵ Im Film küsst Laurent seine Mutter leicht auf den Hals und im Gesicht, bevor sie ihn aus dieser Position mit ihren Händen umfasst. Auf diese Weise wird ein Moment des gegenseitigen Einvernehmens betont. Die Kamera ist sehr eng an beiden Figuren und filmt sie in Großaufnahme von verschiedenen Seiten und aus verschiedenen Perspektiven. Köpfe und Arme werden durch den Bildkader geschnitten. Auf der Ebene der *Mise en image* wird dadurch ein Moment der Nähe, Intimität und in einem gewissen Grade auch Abgeschlossenheit geschaffen. Während beide miteinander schlafen, sind von außerhalb des Hotelzimmers jedoch aus der Ferne, wie ein Nachklang, noch die Musik und das heitere Lachen der Feierlichkeiten des 14. Juli zu hören. Dadurch bleibt nicht nur der heterochrone Rahmen, sondern – damit verbunden – explizit der französische Nationalfeiertag auch während des Inzests noch präsent. Zudem erfolgt hiermit erneut ein Verweis zurück auf Laurent und Freda im Bordell, erklingt doch auch in dieser Szene zu Anfang aus der Ferne die Musik der im unteren Geschoss des Bordells situierten Bar.

Liegen sich Mutter und Sohn zunächst eng in den Armen (Abb. 4), befinden sie sich

⁷¹ Ebd., 01.02.30-01.02.50.

⁷² Vgl. zu Heterotopien als paradigmatische Orte der Adoleszenz: Michel Foucault: „Des espaces autres“, in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. IV, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 757.

⁷³ Vgl. zur gesamten Szene: Malle: *Le souffle*, DVD, 01.44.50-01.50.45.

⁷⁴ Malle: *Le souffle*, S. 139.

⁷⁵ Ebd., S. 140.

danach in der darauffolgenden Einstellung im Bett weit voneinander entfernt (Abb. 5).



Abb. 4 und 5: Screenshots entnommen aus Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 01.47.37 und 01.47.40.

Laurent scheint zunächst zu schlafen, Clara trägt einen weißen Bademantel. Deutlich wird somit auch eine Ellipse zur vorhergehenden Einstellung. Er hat ihr den Rücken zugekehrt, während sie zu sprechen beginnt:

Je ne veux pas que tu sois comme ça. Je ne veux pas que tu sois malheureux, ni que tu aies honte, ni même que tu regrettes ce qui s'est passé... Si tu veux, nous nous en souviendrons comme d'un moment très beau, très grave, qui ne se reproduira jamais plus.⁷⁶

Auf seine Frage, was nun passieren würde, antwortet sie: „Rien. Nous n'en parlerons pas. Ce sera un secret entre nous... Nous nous aimerons comme avant, plus qu'avant... Quand j'y repenserai, ce sera sans remords, avec tendresse. Et tu vas me promettre d'en faire autant.“⁷⁷

Beide Figuren werden nun in Nahaufnahme gezeigt, womit jedoch trotz der Distanz zwischen beiden – Clara befindet sich am äußeren linken Bildrand, wobei fast nur ihre Arme zu sehen sind, Laurent in der rechten Bildhälfte – jenes Moment von Intimität und Abgeschlossenheit beibehalten wird. Interessant ist dabei, dass in dem Moment, in dem Clara zu sprechen beginnt, Bild und Ton nicht deckungsgleich sind. Die Lippenbewegungen erfolgen nicht synchron zum Gesprochenen, als würde es sich um einen inneren Monolog handeln. Zudem widerspricht dies der ansonsten am Kontinuitätsprinzip orientierten Filmästhetik, wird damit doch die Wirkung mimetischer beziehungsweise referentieller Illusion getrübt. In der darauffolgenden Einstellung liegt die Mutter im Vordergrund schlafend im Bett, während Laurent, inzwischen angezogen, im Hintergrund, der Kamera den Rücken zugewandt, aus dem Fenster blickt. Das Zimmer ist in Dunkel gehüllt: Es scheint noch Nacht zu sein. Laurent verlässt schließlich das Zimmer, um am nächsten Morgen im Bett einer der Mädchen, die er während des Kuraufenthalts kennengelernt hat, aufzuwachen. Auch in diesem Sinne hat die sexuelle Initiation durch die Mutter ihre Wirkung gezeigt: Zuvor hatte Laurent bei den gleichaltrigen Mädchen keinen großen Erfolg.

Der Inzest zwischen Clara und Laurent stellt die Übertretung einer scheinbar anthropologischen Universalie dar, die aber, wie oben beschrieben, letztlich als Setzung einer paternalistisch strukturierten Gesellschaft zu erachten ist. Durch das Ausbleiben negativer Folgen scheint das Inzestgeschehen gelöst aus der Logik von Verbot und Übertretung und auf diese Weise enttabuisiert. Das im psychoanalytischen Modell traumatisierende Geschehen

⁷⁶ Malle: *Le souffle*, Paris 1971, S. 140-141. Im Film in einer leicht, jedoch ohne große Signifikanz, veränderten Variante.

⁷⁷ Ebd.

wird im Film mittels der beschriebenen Paradigmatisierung der beiden Frauenfiguren als Moment glückender sexueller Initiation und Reife gesetzt. Veranschlagt Malle das Phänomen der kindlichen Amnesie und der damit einhergehenden Verdrängung solch inzestuöser Wünsche auch für die Phase der Adoleszenz, so ist bezeichnend, dass Clara Laurent nicht zum Vergessen, sondern zur Erinnerung des Geschehens aufruft, ohne Scham, ohne Bedauern, ohne Gewissensbisse, damit den Inzest „entschuldigt“ und ihn nicht als Übertretung setzt. Mit diesem Satz ist sie es, die das Tabu des Inzests löst; dieser bleibt weiterhin in der Erinnerung präsent und zugänglich.

Dennoch werden Inzest und Inzestverbot nicht vollkommen entbunden von den Grenzsetzungen, von denen sie sich lösen, bleiben doch die scheinbar obsolet gewordenen Normen, auf die sie sich beziehen, im „Nein“ der Mutter – es ist ein Moment „qui ne se reproduira jamais plus“ – und im Aspekt der Verheimlichung – „ce sera un secret entre nous“ – weiterhin präsent. Interessant ist in diesem Zusammenhang die räumliche und zeitliche Situierung des Geschehens. Das Sanatorium kann mit Foucault, wie bereits erwähnt, als adoleszenztypische Krisenheterotopie gelesen werden, in der die ersten sexuellen Erfahrungen aus dem Rahmen der bürgerlichen Familie ausgeklammert werden. Unterstrichen wird dies mittels der beschriebenen Parallelisierung mit dem Bordell als Ort einer (ersten) illegitimen Sexualität. Zugleich aber gibt sie dem von normativen Ordnungsstrukturen Ausgegrenzten in dem Sinne einen eigenen Raum der Entfaltung, insofern mittels der Folgenlosigkeit des Inzests das Inzestverbot als Norm des herrschenden Gesellschaftsmodells in Frage gestellt wird. Die mit den Feierlichkeiten zum 14. Juli zudem in einen heterochronen Rahmen⁷⁸ gesetzte Heterotopie ist in dieser Hinsicht nicht nur als adoleszenztypische Krisenheterotopie, sondern zugleich als 68er-Heterotopie zu lesen. Erstens ist dabei zu beachten, dass der Film mit seinem Erscheinungsdatum, wie oben skizziert, eindeutig auf die Debatten der 68er Zeit bezogen werden kann und sich mittels der Inzestproblematik und der daran im Film gebundenen Umcodierung des psychoanalytischen Dreiecks einschreibt in deren In-Frage-Stellung paternaler Instanzen. Zweitens kann textintern die zeitliche Situierung des Inzests am Tag des französischen Nationalfeiertags gelesen werden als ein durchaus allegorisierender Verweis auf den 1789 erfolgenden „Sturm auf die Bastille“ im allgemeinen Sinne eines Angriffs auf ein etabliertes, aber überholtes Gesellschaftssystem, wie dies letztlich auch 1968 mit den Maiunruhen in Frankreich der Fall war. Schließlich ist in dieser Hinsicht jedoch nicht nur die semantische Ebene des filmischen Textes zu beachten, sondern ebenso die syntaktische Ebene der Inszenierung des Inzestgeschehens mit ihrer oben beschriebenen Auffälligkeit der Inkongruenz zwischen Bild und Ton. Bis auf diese eine Szene ist der Film stilistisch dem Kontinuitätsprinzip verpflichtet, womit die *histoire* gegenüber dem *discours*, d.h. der Ebene filmischer Vermittlung, in den Vordergrund rückt. Die erzählte Normabweichung wird somit mit einem stilistischen (Norm-)Bruch korreliert. Diese stilistische Auffälligkeit kann auf zweifache Weise gelesen werden. Auf der einen Seite kann die Inkongruenz zwischen Bild und Ton als Inszenierung eines onirischen Moments verstanden werden, als handelte es sich um einen nicht explizit markierten Traum, der im Film inszeniert wird. Charakteristisch für Traumdarstellungen im ebenso zumeist am Kontinuitätsprinzip orientierten Hollywood-Kino ist der Bruch mit den gängigen damit

⁷⁸ Vgl. zur Heterochronie als zeitliches Pendant zur Heterotopie Foucault: „Des espaces autres“, S. 759-760.

verbundenen Erzählkonventionen⁷⁹ wie dem unsichtbaren Schnitt. Die Verschiebung zwischen Bild und Ton stellt im Hollywood-Kino sogar ein gängiges Mittel der Inszenierung von Träumen dar.⁸⁰ Auf der anderen Seite wird durch die scheinbare Störung auf den Film selbst als medialen Träger des Erzählten verwiesen und auf diese Weise mit der dem Film eigenen mimetischen Illusion gebrochen. Mit Roman Jakobson gesprochen, wird die Aufmerksamkeit von der referentiellen auf die poetische Funktion gelenkt.⁸¹ In diesem Sinne wäre die beschriebene Inkongruenz ebenso zu verstehen als spezifisches Moment der ‚Selbstanzeige‘ nach Wolfgang Iser⁸² und damit als Verweis auf den fiktiven Charakter des Geschehens.⁸³ Traum, insbesondere aber das Fiktive, sind, mit Iser gesprochen, zu verstehen als Möglichkeiten der Realisierung eines ansonsten unzugänglichen Imaginären. Damit aber wird die mit dem 14. Juli im Film modellierte 68er-Heterotopie zugleich markiert als Moment der Öffnung eines Raums der Möglichkeiten, in dem etablierte Gesellschaftsstrukturen auf ihre Gültigkeit befragt werden: Mit der ‚Selbstanzeige‘ wird zugleich verwiesen auf den fiktionalen Texten inhärenten Aspekt des aus dem Kippspiel von Nachahmung und Symbolisierung folgenden „Erspielens“ von Möglichkeiten.⁸⁴ Denken ließe sich in diesem Zusammenhang an eine der wohl bekanntesten Parolen des Pariser Mai: „L’imagination au pouvoir.“⁸⁵ In ähnlicher Weise äußert sich Guy Rosolato in der eingangs besprochenen Sendung von *Post-Scriptum* zum Thema des Inzests: „imaginons, parce que nous pouvons imaginer certaines choses [...]“⁸⁶

LITERATURVERZEICHNIS

Bataille, Georges: *L’Érotisme*, Paris 2011 (1957).

Bataille, Georges: *Ma mère*, Paris 1966.

Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg 2011.

Delumeau, Jean und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000.

Drost, Wolfgang und Ingrid Eichelberg (Hrsg.): *Mai 1968: une crise de la civilisation française. Anthologie critique de documents politiques et littéraires*, Frankfurt a. M., Bern, New York 1986.

⁷⁹ Matthias Brütsch: *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg 2011, S. 159.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 172.

⁸¹ Roman Jakobson: „Linguistik und Poetik“, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 88-89 und 92-93.

⁸² Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 35-36.

⁸³ Zu denken wäre in diesem Kontext freilich auch an die (metaphorische) Analogie zwischen Film und Traum. Vgl. zur Film/Traum-Analogie in theoriegeschichtlicher Perspektive: Brütsch: *Traumbühne Kino*, S. 21-128. Insofern würde nicht nur hinsichtlich der beschriebenen Art der Inszenierung auf den Traum verwiesen, sondern auch mittels des damit indizierten Verweises auf den Film als medialen Träger, verstanden als eine Art des ‚Traum erzeugenden‘ Mediums.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 426-442. So zeichnet sich die Heterotopie immer auch aus durch das Moment des Imaginären vgl. Foucault: „Des espaces autres“, S. 762.

⁸⁵ Ingrid Gilcher-Holtey zitiert diesen Spruch in der deutschen Übersetzung im Titel ihrer zentralen Studie zum Pariser Mai: Ingrid Gilcher-Holtey: „Die Phantasie an die Macht“: *Mai 68 in Frankreich*, Frankfurt a. M. 1995.

⁸⁶ *Post-Scriptum*.

- Fitch, Brain T.: *Monde à l'envers – texte réversible: La fiction de Georges Bataille*, Paris 1982.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris 1976.
- Foucault, Michel: „Préface à la transgression“ (1963), in: ders.: *Dits et écrits*, Band 1, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 233-250.
- Foucault, Michel: „Des espaces autres“ (1984), in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. IV, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 752-762.
- Freud, Sigmund: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905), in: ders.: *Sexualleben: Sigmund Freud Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Thure von Uexküll und Ilse Grubrich-Smitis, Frankfurt a. M. 1972, S. 37-145.
- Frömmer, Judith: *Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*, München, Paderborn 2008.
- Gilcher-Holtey, Ingrid: „Die Phantasie an die Macht“: *Mai 68 in Frankreich*, Frankfurt a.M. 1995.
- Hawley, Daniel: *L'oeuvre insolite de Georges Bataille: Une hiérophanie moderne*, Genève 1978.
- Hurstel, Françoise, Genevière de Parseval Delaisi: „Le pardessus du soupçon“, in: Jean Delumeau und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000, S. 381-398.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121.
- Kittler, Friedrich A.: „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters“, in: ders. und Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978, S. 13-125.
- Kittler, Friedrich A.: *Dichter – Mutter – Kind*, München 1991,
- Kristeva, Julia: „Le roman adolescent“, in: dies.: *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris 1993, S. 203-228.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin, Boston 2013.
- Lacan, Jacques: „Die Institution Familie“, in: ders.: *Schriften*, Band 3, Olten 1980, S. 39-100.
- Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, Paris 1971.
- Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971. Fassung: DVD, Lumière 2006.
- Mitterauer, Michael: „Die Familie als historische Sozialform“, in: ders. und Reinhard Sieder (Hrsg.): *Vom Patriarchat zur Partnerschaft: Zum Strukturwandel der Familie*, München 1980, S. 13-38.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*, München 2001.
- Polac, Michel, Emmanuel Lemieux: „Michel Polac, le doyen“, in: *L'Express* (21.8.2012), www.lexpress.fr/culture/livre/michel-polac-le-doyen_807899.html.
- Tiemann, Dieter: „Frankreich im 20. Jahrhundert“, in: Ingo Kolboom, Thomas Kotschi und Edward Reichel (Hrsg.): *Handbuch Französisch: Sprache Literatur, Kultur Gesellschaft für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin 2008, S. 438-449.

Archive:

Institut national de l'audiovisuel

Post-Scriptum du 20 avril 1971 (Post-Scriptum), O.R.T.F. 2 (20.04.1971).

Cinéma (Le pour et le contre), France Inter (02.05.1971).

Le texte et la marge du 6 mai 1971 (Le texte et la marge), France Culture (6.5.1971).

Bibliothèque du Film (Cinémathèque Française) - Fond Pierre Billard:

Pasquarriello, Nicolas: „Louis Malle: Murmuring from the heart“, in: o.T. (07/1972), Billard27 – B5.