



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Körperansichten in den Filmen von Claire Denis“

Verfasserin

Hanna Schmollgruber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer M.A.

Dank an

Walter und unser großes Glück

meine Mutter und meine ganze Familie, Verena, Mara, Papa, Ulrike und Felix

Prof. Dr. Ulrich Meurer für die große Freiheit, die Sie mir beim Schreiben gelassen haben

Alejandro Bachmann für die Bereitstellung der Filme

Anja, Mo, Sarah und Ulrike für die Korrektur

Gabi und Habemus Koa für gute Laune

Körperansichten in den Filmen von Claire Denis

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.2. Spielarten der filmischen Figur	6
1.3. Die Bewegung der Figur hin zu einer Ästhetik des Performativen	9
1.4. Zwischen Nähe und Dis – Tanz	11
2. Sprechende Körper und das Kino alltäglicher Gesten	12
2.1. No past no future	15
2.2. Das Subjekt der Moderne und die Gemeinschaft der Einzelnen	17
2.3. Der Fremde und die Figur der Ballade	20
2.3.1. Die Passage als Ort des Fremden	24
2.3.2. Das Land des Fremden	27
2.3.3. Die fremde Sprache des Körpers	28
2.4. Der gebrochene Körper	34
3. Der Körper als performatives Ereignis	37
3.1. Die Doppelstruktur der filmischen Geste	40
3.2. Nicole Brenez und das Kino der Offenbarung	42
3.3. Der zeremonielle Körper	44
3.4. Der Gestus als Offenbarung	47
4. Der Körper als Material	54
4.1. Berührung als Modus der Interaktion	55
4.2. Töne sehen und Bilder hören	61
4.3. Die Haut des Films	64
4.3.1. Wirkungsästhetik oder der Naturalismus der Liebe	69
4.3.2. Exzess des Fleisches	73
4.4. Ekstase als narrative Überschreitung	77
5. Tanz als Subversion	80
5.1. Rhythm of the night	85
5.2. Tanz mit dem Bild	90
6. Schlussbemerkung	93
7. Bibliographie Medien	94
8. Abstract	99

1. Einleitung

Wie lässt sich das Kino von Claire Denis beschreiben? Was bleibt von diesen Filmen, die so dicht und viel erzählen ohne einem narrativen Strang zu folgen? Es sind Farben und Töne, Bewegungen und Rhythmen, Blicke und Berührungen, dann wieder ganze Bilder und Sequenzen, die mir von Denis Filmen im Kopf herumschwirren. Ein warmer Herbstnachmittag in *L'Intrus* an dem ein Baby schlafend im Tragetuch an der Brust seines Vaters liegt, die Sicherheit in der es sich wiegt, wenn es langsam die Augen aufschlägt und ihn zufrieden anlächelt, oder die Geräusche über den Dächern von Paris, wo sich Vater und Sohn in *J'ai pas sommeil* ein Bett gemacht haben, um weit weg von dem Lärm der Nachbarn einen ruhigen Schlaf zu finden. Dann ist da das klirrende Rot der reifen Kaffeebohnen, die Isabelle Huppert in *White Material* mit ihrer ganzen Kraft aus Bastkörben leert – wie ein gewaltiger Schwall Blut, der sich sickernd im Waschtrog verteilt. Und das wilde Flattern des tobenden Kampfhahns in *S'en fout la mort* den Jocelyn in täglichen Trainingsübungen immer und immer wieder im Kreise laufen lässt, eine Wäscheleine mit uniformen Kleidern der Fremdlegionäre in *Beau Travail*, die wie leblose Hüllen von Salutierenden in Reih und Glied in der afrikanischen Mittagshitze trocknen. Zusammenhänge ergeben sich „ganz unauffällig und wie beiläufig“ über Farben und Motive, die sich plötzlich zusammenfinden und „innerhalb des filmischen Textes subtil aufeinander Bezug nehmen“.¹ So erinnern die blutroten Kaffeebohnen, die auf den Ländereien von Marias` Mann angebaut werden, an das offene Fleisch derer, die dafür arbeiten mussten und werden zum Zeichen für die Unterdrückung ihrer kolonialisierten Körper. An späterer Stelle in *White Material* nehmen sich die Kinderrebellin das Ihre zurück, wenn sie die blutroten Tabletten aus den Apotheken der Weißen wie Süßigkeiten in sich hineinschlingen und daran zu Grunde gehen. Diskurse der Macht und der Unterdrückung klaffen in einzelnen Bildern auf, werden als wiederkehrende Motive durch den Film verfolgt und wieder fallen gelassen, wie verstreute Teile eines Puzzles, das nie ein fertiges Bild ergeben wird. So findet sich das Große im Kleinen, werden globale Themen wie Kolonialisierung, Rassismus, Fremdheit in Fragmenten thematisiert ohne sich immer einer linearen Erzähllogik zu unterwerfen. „Denis` cinema“, so schreibt Judith Mayne, „is filled with moments that may well function in relationship to the

¹ Christine N. Brinckman, „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Isabella Reicher, Wien: SYNEMA 2005, S.18-33, hier: S. 22.

larger themes and preoccupations of a given film, but which also retain their own unique rhythm and presence”.²



3

Herausgelöst aus dem Fluss der Bilder lässt Denis in *L'Intrus* den Blick der ZuseherIn auf einer Landschaft verweilen. Dunkel umrandet durch das Fenster des Raumes, aus dem wir blicken, zeichnen sich die weichen Kanten einer Hügellandschaft im Zentrum des Bildes ab. Wie ein Gemälde, dessen Betrachter für uns unsichtbar bleibt. Ein Bild im Bild, dessen Rahmung durch das Fenster sich im Kader wiederfindet. Ohne Zusammenhang und aus dem Nichts taucht es auf und rekuriert den Film auf doppelte Weise – inhaltlich und strukturell – für Sekunden auf sein kleinstes Teil, das Einzelbild.⁴ Das Vorher und Nachher wird hier ausgeklammert und die vorantreibende Bewegung des Films für einen Augenblick angehalten. Es ist das Bild der „Zeit in reinem Zustand“,⁵ wie es Deleuze in seinem „Zeit-Bild“ beschreibt, dass sich keinen sensomotorischen Schemata unterwirft und eine rein optisch-akustische Situation darstellt.⁶ Auch Martine Beugnet stellt in ihrem Buch über Claire Denis eine Verbindung zu Gilles Deleuze her, wenn sie schreibt:

„In this way and increasingly so with each of her successive features, her approach calls to mind Deleuzes description of the emergence of a ‘time-cinema’ as a cinema where time becomes tangible, elastic and changing, and where situations exist in themselves and not simply as the premise to an action”.⁷

Deleuze stellt in seinen Kinobüchern eine grobe Unterscheidung der Filmgeschichte als Bewegungs-Bild und als Zeit-Bild auf. Im Bewegungs-Bild, das Deleuze an den Beginn der Filmgeschichte stellt, realisiert sich Film als kontinuierliche Kette von Aktionen und Reaktionen. Durch die „Verlusterfahrung“ der Weltkriege geht dem modernen Menschen „der Glaube an die Bedeutung des eigenen Handelns in der Welt verloren“, was einen

² Ebd.

³ *L'Intrus*, (F 2004), 00:27:45.

⁴ Ich werde an dieser Stelle nicht auf andere Auffassungen zur kleinsten Einheit eines Films eingehen um für mich das Einzelbild als solche zu konstatieren.

⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag⁵1997, S. 31.

⁶ Ebd.

⁷ Martine Beugnet, *Claire Denis*, Manchester: University Press 2004, S. 25.

wesentlichen Einfluss auf das „Gesetz der Narration“⁸ im Film hat. Mit dem italienischen Neorealismus konstatiert Deleuze das Aufkommen einer anderen filmischen Form, die Ereignisse nicht mehr unter dem Prinzip der Kausalität miteinander in Verbindung stellt, sondern sie als Zeit-Bilder, reine Bilder der Zeit, für sich selbst existieren lässt. Die reale Erfahrung des Kontrollverlustes spiegelt sich in der „Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge“⁹ zwischen Bildern, Tönen oder Sequenzen wieder, woraus „Situationen“ im Film entstehen, „die sich nicht direkt in Aktion umsetzen“, sondern „vor allem optischer und akustischer Natur sind“.¹⁰ Diese Struktur des Zeit-Bildes findet sich im Kino von Denis wieder. Ihre Liebe zum Bild, dem Detail und zu den Dingen der Welt, die in der Kameraarbeit spürbar werden, schafft eine De-Hierarchisierung konventioneller Erzählstrukturen. Denis macht sich so „frei von der Pflicht, die Ereignisse eins zu eins abzubilden oder sie je nach kausaler Relevanz ausführlicher oder knapper zu zeigen, und treibt Bedeutungen hervor, die sie momentan faszinieren“.¹¹ So schwelgen die Bilder von Denis` Kamerafrau Agnès Godard in den Formen und Farben weiter Landschaften, die von der afrikanischen Wüste bis in die Südsee, nach Korea und bis an den nördlichen Polarkreis reichen, verweilen für Augenblicke auf den Gesichtern von Unbekannten, um dem Klang einer fremden Sprachen zu lauschen, und uns dann wieder bis auf die Haut an die Körper der ProtagonistInnen heran zu führen. Es sind „Genuss-Bilder, also Bilder die ihr Genießen vorführen und Genuss verschaffen, häufig gerade dann, wenn ein Schnitt gleichzeitig die Kontemplation stört und unterschiedliche Bewegungen, Farben, Motive und Zeiten verbindet“.¹² Zeit und Raum werden bei Denis zu verschiebbaren Parametern, in denen das Vergangene und das Gegenwärtige, das Hier und das Dort, eng aneinander rücken und teilweise ununterscheidbar werden. Durch die elliptische Erzählbewegung sieht man sich als BetrachterIn immer wieder mit Menschen, Orten und Ereignissen konfrontiert, die erst an späterer Stelle, rückwirkend, mit Bedeutung besetzt werden. Auch Denis` Einsatz von Flashbacks, Überblendungen und das Spiel mit der Ebene des Traumes, haben eine generelle Verunsicherung der Zeit- und auch Realitätsstruktur in vielen ihrer Filme zur Folge hat. In *Vendredi soir* beispielsweise, lässt sie die Protagonistin während eines Verkehrsstaus in ihrem Auto in einen kurzen Schlaf fallen.

⁸ Vgl. Miriam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink Verlag²2006, S. 117.

⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 14.

¹⁰ Ebd. S. 15.

¹¹ Brinckman, „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, S. 26.

¹² Tom Holert, „Die kleine Kette der Wesen. Claire Denis und *Nénette et Boni*“, in: *Texte zur Kunst* (Juni 1998), in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Isabella Reicher, Wien: SYNEMA 2005, S. 139.

Ob die Geschehnisse danach – die Liebesnacht mit dem Fremden Jean – Traum oder Realität sind, bleibt bis zum Ende ungeklärt. Auch *Nénette et Boni* entwickelt durch das Ineinandergleiten von Bonis sexuellen Phantasien mit realen Situationen, einen traumartigen Charakter, der sich durch den gesamten Film zieht. So bleibt die Frage nach der narrativen Instanz, der das Gesehene zuzuschreiben ist, häufig unbeantwortet, was ein „fiktionales Eindenken“ in die Ereignisse blockiert, und den Bildern so oftmals einen „dokumentarischen Gestus“¹³ verleiht. Die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion wird unbedeutend und verschiebt sich vor unseren Augen. „Her attachment to the elaboration of a poetic vision detached from the hegemony of causality and explanation, her drive to create a cinema that explores the fluid, uncertain relationship between time and narration, identity and truth“.¹⁴ Der Begriff des „Fluiden“ beschreibt in diesem Sinne einerseits die Struktur von Denis` Filmen, deren Bilder und Töne sich teilweise assoziativ zu Bedeutungen aneinanderreihen. Andererseits beschreibt er die spezifische Wahrnehmung jener Filme, die angesichts der offenen, unabgeschlossenen Form, in der Sinn sich stets entzieht bzw. sich freischwebend, zwischen den Bildern konstituiert, fließend-oszillierend mit dem Film in Kontakt tritt. Oft geht es in den Filmen um Zustände und Ideen, „universelle Fragen nach Identität und Entfremdung, Assimilation und Zurückweisung, Sehnsucht und Angst“,¹⁵ die auf einer feinstofflichen Ebene, durch die Mittel des Films selbst, transportiert werden. In diesem Sinne wendet sich Denis` filmisches Werk klar gegen jenes handlungsorientierte, „dialoglastige Kino, das nicht nur für vorherrschende Formen des Gegenwartskinos in Frankreich typisch ist, sondern auch für einen Großteil des französischsprachigen Autorenfilms“.¹⁶ So lassen sich ihre Filme auch schwer durch das klassische Werkzeug kognitivistischer Analyse-Methoden, wie sie von Bordwell/Thompson vertreten werden, in ihrer Gänze fassen. Bordwell/Thompsons grundlegende Unterscheidung der Ebenen Fabula, Syuzhet und Style, also Erzählung „as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field“, Plot – „the actual arrangement and presentation of the fabula in the film“ und Stil – „the film`s systematic use of cinematic devises“, geht in der Betrachtung von Denis` Filmen nicht auf.¹⁷ Nach Bordwell versteht sich

¹³ Brinckman, „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, S. 22.

¹⁴ Beugnet, *Claire Denis*, S. 5.

¹⁵ Martine Beugnet, „Die sinnliche Leinwand: *L'Intrus*“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Isabella Reicher, Wien: SYNEMA 2005, S. 66-78, hier: S. 66.

¹⁶ Beugnet, „Die sinnliche Leinwand: *L'Intrus*“, S. 66.

¹⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, S. 3ff.

Narration im fiktionalen Film als Prozess, bei dem das Syuzhet des Films und der Style interagieren, um die Konstruktion der Fabula bei der ZuseherIn zu lenken. In einer hierarchischen Abfolge dient demnach der Stil eines Films dazu, im Plot die ZuseherIn auf die dahinterliegende Erzählung hinzuführen. Dieser Ansatz reduziert den Film jedoch auf handlungsorientierte, erzählbare Prozesse und verdrängt dabei sein affektives Potential, das „eigenen Gesetzen folgt“, anstatt sich nach „psychologischen und kausalen Prinzipien“¹⁸ erklären zu lassen. Denis äußerte sich dazu in einem Interview: „even if I work on a script and I try to make a plot...because I am told to make a plot... something comes up and its time“.¹⁹ Die Nähe zu Deleuzes Kino als Zeit-Bild drängt sich förmlich auf, wie auch Martine Beugnet hervorstreicht:

„As we have seen, her filmmaker shuns narrative constructions that reduce time to the stages of the plot – to the series of time slots necessary for the depiction of precise actions leading to a conclusion. Independently of the plot, as in Deleuzes definition of a time-cinema, time can become the time of diffused fear, of waiting and expectation, of boredom of alienation“.²⁰

So unterlaufen die Filme Denis` bewusst eine narrative Logik, die die Aufmerksamkeit der BetrachterIn auf eine lineare Erzählung bündelt, um stattdessen die Wahrnehmung für Sinnlich-Erfahrbares zu sensibilisieren. Wie Thierry Jousse über die Bedeutung der Handlung in *J'ai pas sommeil* anmerkt, dient jene dazu, „den Rhythmus, die Tonlage vorzugeben, und übernimmt dadurch eine eher musikalisch-atmosphärische, denn erzählerische Funktion“.²¹ Jenes rhythmische Prinzip, nach dem sich Situationen aneinanderreihen, mal laut mal leise, ruhig und wieder hektisch, lässt sich in vielen ihrer Filme wiederfinden. Es sind Bewegungen zwischen und in den Bildern, aber auch zwischen Bild und Ton, Blicke, Texturen und Farben die sich wiederfinden, und Motive die, in Abwandlungen immer wieder auftauchen und wie ein vielschichtiges Muster Verbindungen herstellen, die weit über die fiktionale Erzählung hinausreichen. Oft ‚erzählen‘ oder vielmehr ‚bedeuten‘ gerade die Momente in Denis` Filmen, wenn die Narration stockt und die Wahrnehmung aus ihrer „sensomotorischen Anbindung“ an den Film, gelöst wird. In der Theorie wurden diese Elemente eines Films, die nicht vollständig in der Narration aufgehen, oft als „Exzesse“ bezeichnet.²² Mit dem Exzessiven verbinden sich Vorstellungen des „Übermaßes“ und der „Übersteigerung“, was

¹⁸ Brinckman, „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, S. 23.

¹⁹ Beugnet, *Claire Denis*, S. 25.

²⁰ Ebd. S. 136.

²¹ Beugnet, „Die sinnliche Leinwand: *L'Intrus*“, S. 73.

²² Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 10.

sich einerseits, wie bei Kristin Thompson, auf die filmische Form²³, aber auch, wie bei Linda Williams, auf den filmischen Inhalt beziehen kann.²⁴ Ich werde meine Betrachtungen an der Schnittstelle von Form und Inhalt ansiedeln, wenn es mir darum geht, jene „desintegrierenden Kräfte“²⁵ zu untersuchen, die Claire Denis in ihren Filmen gerade dann freizusetzen vermag, wenn die Ebene der Narration unterbrochen wird. Denn Begriff des „Exzessiven“ werde ich daher vorerst hinter mir lassen, um nur jene Silbe des „Über“ als Koordinate für das vielschichtige Erfahrungsfeld zu verwenden, das Denis` Filme bis weit über die Grenzen einer klassischen Erzählung aufspannen. Denn diese Filme verwirren die Sinne und lassen die Wahrnehmung zwischen ‚ganz bei sich‘ und ‚außer sich‘ oszillieren. Sie stellen Nähe her und sie stellen Distanz her, wenn sich nicht nur Auge und Ohr, sondern unser gesamter Organismus diesen Landschaften und Objekten, und vor allem diesen Körpern auf der Leinwand zuwendet.

1.2. Spielarten der filmischen Figur

Denn innerhalb von Denis` „narrativen Irrgärten“²⁶ sind es immer wieder die Körper der Figuren, die als „Inbegriff des filmisch Konkreten, den primären Schauwert darstellen“.²⁷ Alte Körper, junge Körper, schwarze Körper, weiße Körper, verwundete, abgemagerte, haarige, fleischige. Körper bei der Arbeit, beim Warten, beim Schlafen, Körper beim Essen, beim Sex und beim Tanz. An der Schnittstelle von Dokumentarischem und Fiktivem evozieren jene Körper, getragen durch die filmischen Mittel, vielschichtige Wahrnehmungsordnungen, die die Aufmerksamkeit der BetrachterIn weit über die filmische Diegese hinausreichen lassen. Denn dieses Kino von Denis, das in seiner Struktur nicht darauf abzielt eine geschlossene Erzählung zu generieren, bringt andere und neue Formen von filmischen Figuren hervor. In der folgenden Arbeit werde ich untersuchen, auf welche Weise Denis Körper in ihren Filmen darstellt und wie die spezifische Darstellungsweise mit unserer Wahrnehmung des Films in Beziehung steht. Damit verbunden stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die

²³ Kristin Thompson, *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton: Princeton University Press 1981.

²⁴ Linda Williams, „Film Bodies, Gender, Genre, and Excess“, in: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Hg: Leo Braudy, New York: Oxford University Press 1999, S. 701-715.

²⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 34.

²⁶ Beugnet, *Claire Denis*, S. 25.

²⁷ Margrit Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren“, in: *Mehr als Schein*, Hg: Hans-Georg von Arburg, Zürich/Berlin: diaphanes¹2008, hier: S. 151.

dargestellten Körper zur filmischen Narration stehen, bzw. wie weit wir es bei Denis noch mit diegetischen Figuren, oder mit ‚reinen‘ Körpern im Sinne physischer Präsenz zu tun haben. Diese Fragestellung führt mich an die Grenzen kanonisierter Filmtheorien, die zu einem großen Teil Film als einen durch Zeichen konstruierten Text verstehen, der von der ZuseherIn kognitiv verarbeitet wird. Der Körper im Bild wird demnach primär in seiner repräsentativen Funktion als Figur behandelt. Eine Figur ist Resultat aus dem kommunikativen Verhältnis zwischen ZuseherIn und Film. Sie basiert auf der Grundlage mentaler Modelle, die sich aus emotionalen, genetischen, kulturellen, individuellen Erfahrungen konstituieren und im Bewusstsein der ZuseherIn verankert sind. Auf einer diegetischen Ebene betrachtet, ist die Figur vor allem ein „fiktives Wesen“, deren Persönlichkeitsstruktur uns der Film durch Informationen über Psyche, Körperlichkeit, Sozialität und im Besonderen das Verhalten nahe legt, um eine Identifikation der ZuseherIn und eine Bindung an den fiktiven Text zu bewirken.²⁸ Darüber hinaus hat eine Figur jedoch immer auch die Tendenz „sich im kreativen Prozess ‚auszudehnen‘“ und „über ihre Handlungsfunktion hinaus immer breiteren Raum zu verlangen“.²⁹ So erwähnt Eder in seinem Figurenkonzept auch andere Lesarten einer Figur, die von der narrativen abweichen. Wenn die BetrachterIn beispielsweise den Wahrnehmungsfokus von der „Ebene des Dargestellten“ auf die „Ebene der Darstellung“, verschiebt, nimmt sie die Figur primär als Produkt der gestalterischen Mittel des Films, und damit als „Artefakt“ wahr. Eine Betrachtungsweise von Figuren als Artefakte, öffnet sich der Frage „wie Figuren dargestellt werden und welche ästhetischen Strukturen sie aufweisen“.³⁰ Mit dem Blick auf die Wirkungsästhetik von Denis` Filmen nimmt die Darstellungsweise der Körper, wie bereits gesagt, eine zentrale Rolle ein. Dennoch erfasst die Frage nach dem „Gemachtsein“ bei weitem nicht die gesamte Dimension dessen, was mich an den Filmen von Claire Denis so fasziniert.³¹ Im Bezug auf die vielschichtigen Charaktere in ihren Filmen ist es gerade diese schwer fassbare „Ausdehnungstendenz“ der Figuren, nach der ich meine Betrachtungen ausrichten werde, und die es erfordert, den Fokus von der reinen Zeichenfunktion der diegetischen Figur, hin zur phänomenalen Präsenz des Körpers zu verschieben. Anja Streiter geht in ihrem Aufsatz zum Filmschauspiel auf die französische Filmwissenschaftlerin Nicole

²⁸ Vgl. Jens Eder, „Filmfiguren: Rezeption und Analyse“, in: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Hg: Thomas Schick, Berlin: Vistas, S. 131-149.

²⁹ Eder, *Die Figur im Film, Grundlagen der Figurenanalyse*, S. 19.

³⁰ Vgl. Eder, „Filmfiguren: Rezeption und Analyse“, S. 138ff.

³¹ Ebd.

Brenez ein, die sich den unterschiedlichen Spielarten der Figur widmet. Ähnlich wie Deleuze, nimmt Brenez eine Unterscheidung zweier gegensätzlicher Schauspielsysteme vor: dem klassischen und dem modernen Schauspielsystem. Im klassischen System realisiert sich das, was im realistisch-psychologischen Literaturtheaterspiel des 18. Jahrhunderts seine Wurzeln findet. Nach dem Prinzip der „Verkörperung“³² sollten die Schauspielenden auf der Bühne ihre eigene Körperlichkeit soweit wie möglich zurücknehmen, um sie gänzlich der Darstellung des literarischen Textes zu widmen:

„Sie sollte so beschaffen sein, dass sie den Schauspieler befähigte, die Bedeutungen, die der Dichter im Text sprachlich ausgedrückt hatte- vor allem die Gefühle, seelischen Zustände, Gedankengänge und Charakterzüge der *dramatis personae* – an und mit seinem Körper zum Ausdruck zu bringen. Sie sollte dem Schauspieler helfen, sein leibliches In-der-Welt-Sein, seinen phänomenalen Leib auf der Bühne zum Verschwinden zu bringen, indem er ihn möglichst vollständig in einen ‚Text‘ aus Zeichen für die Gefühle, seelischen Zustände etc. einer Figur umformte“.³³

Nach den Prämissen des Literaturtheaters, muss der Körper des Schauspielers vollkommen in ein semiotisches Zeichen transformiert werden, um die ZuseherIn nicht mit ihrer Leiblichkeit daran zu hindern, sich vollkommen in die Illusion des Theaters einzufühlen. Hier unterliegt der Schauspieler, wie Nicole Brenez schreibt, der „Ordnung der Fiktion“, wenn er seinen Körper vollständig in das Medium einer Idee überführt.

„...geht man davon aus, dass man von Schauspiel spricht, wenn es eine Rolle gibt, und dass das Schauspiel sich definiert als ein Dispositiv des Eintritts in die Rolle, also die Transformation eines Subjektes, des Schauspielers, in ein Objekt, das selbst Stütze für ein anderes Subjekt ist, die Figur“.³⁴

Dem Schauspielsystem der Verkörperung stellt Brenez das moderne System der „Enthüllung oder der Offenbarung“ entgegen. Dieses Schauspiel, das sich in den Filmen Godards, Rivettes, Truffauts und anderen Filmemachern der Nouvelle Vague zeigt – jene Regisseure auf die auch Deleuze im Bezug auf das Zeit-Bild immer wieder zu sprechen kommt – öffnet die Wahrnehmung für das, was außerhalb der Fiktion liegt und sich in dessen „Überschreitung oder Unterschreitung“, hin zu einer „Ordnung des Seins“ bewegt. Hier geht es um die lebendige Präsenz des Schauspiels, jene Wahrheit die das Spiel *enthält* und *produziert*, und nicht nur um eine Wahrheit, die außerhalb des Spiels liegt, auf die es *verweist*.³⁵ Brenez` Ansatz öffnet die Perspektive in Richtung jener Ausdehnungstendenz der Figur, die über ihre repräsentative Dimension hinausreicht und integriert ein Bewusstsein für

³² Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 137.

³³ Ebd. S. 131.

³⁴ Brenez zit. in: Anja Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Hg: Hemma Schmutz/Tanja Widmann, Wien: Walther König Verlag 2006. S.49-64, hier: S. 54.

³⁵ Brenez zit. in: Ebd. S. 55.

die Leiblichkeit des/der SchauspielerIn im filmischen System und „den Materialcharakter des menschlichen Körpers“.³⁶

1.3. Die Bewegung der Figur hin zu einer Ästhetik des Performativen

Was sich in Brenez` Unterscheidung einer „Ordnung der Fiktion“ und einer „Ordnung des Seins“ auftut, ist jenes spannungsreiche Verhältnis zwischen dem „Semiotischen“, und dem „Performativen“, was im Akt der Filmrezeption nicht als „Oppositionspaar“, sondern als „Wechselverhältnis“ von verschiedenen Wahrnehmungsformen verstanden werden muss.³⁷

So schreibt Erika Fischer-Lichte im Bezug auf die ästhetische Erfahrung:

„Während die Semiotik nach den Bedingungen für die Möglichkeit der Entstehung von Bedeutung fragt und unterschiedliche Semiosen in den Blick nimmt, stehen beim Performativen seine Fähigkeit zur Wirklichkeitskonstitution, seine Selbstreferentialität (die Handlungen bedeuten das, was sie vollziehen), seine Ereignishaftigkeit und die Wirkung, die es ausübt, im Mittelpunkt des Interesses“.³⁸

Das Bewusstsein für die Performativität ästhetischer Erfahrung ist zurückzuführen auf den Sprachphilosophen John L. Austin, der 1955 an der Harvard Universität eine Vorlesung unter dem Titel *How to do things with Words* hielt und darin den Begriff des „Performativen“ prägte. „Er leitete den Ausdruck vom Verb ‚to perform‘, ‚vollziehen‘ ab“, um damit „eine für die Sprachphilosophie revolutionäre Entdeckung“ zu beschreiben: „die Entdeckung, dass sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern, dass mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden, dass es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt“,³⁹ wie es beispielsweise in der Trauung der Fall ist. Demnach sind performative Aussagen „selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen“.⁴⁰ In der Film- und Medienwissenschaft manifestierte sich diese allgemeine Hinwendung zum Performativen, in einer Verlagerung des „Forschungsgegenstands“ zum „Somatischen“. „Untersucht wurden die Repräsentationen des Körpers, die Bedingungen der Rezeption, die Verbindung von body und gender, die spezifische Medialität des Films und

³⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 136.

³⁷ Vgl. Ebd. S. 20.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 31.

⁴⁰ Ebd. S. 32.

vieles mehr“.⁴¹ Wie bei Brenez bereits angedeutet, tritt zudem die Präsenz des phänomenalen Schauspieler-Körpers in seinem leiblichen In-der-Welt-sein an die Stelle von „Repräsentation, Narrativität, und [...] die Konstruktion von Charakteren (Subjekten) im physischen und psychischen Raum“.⁴² Das Bewusstsein für die „Ereignishaftigkeit und Prozesshaftigkeit“ der Filmrezeption, schafft eine andere Perspektive auf die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt, also Film und RezipientIn. Seit den 90er Jahren stellt vor allem die phänomenologisch orientierte Filmtheorie einen wichtigen Teil jener performativen Bewegung hin zum Körper dar. So ist Filmwahrnehmung, von einem phänomenologischen Standpunkt aus betrachtet, ein zutiefst subjektiver, sinnlicher Prozess in dem die Polaritäten Film und wahrnehmendes Subjekt ihre Trennschärfe verlieren. Film wird in diesem Sinne nicht als ein abgeschlossenes Objekt der Betrachtung verstanden, sondern als Ereignis, das sich aus der Summe verschiedenster Prozesse, die sich zwischen der Leinwand, der ZuseherIn, sowie den unterstützenden Institutionen zusammensetzen. Für die Filmanalyse bedeutet das Verständnis der Prozesshaftigkeit die Aufwertung der Zuschauerposition als aktiven Bestandteil der Filmrezeption und damit ein Abrücken von der reinen Textlichkeit des Films.⁴³ Mit der Frage, welche Wirkungen der Film auf die individuelle BetrachterIn ausübt, rückt das Interesse der Theorie auf jenes unsichere und schwer fassbare Terrain des Körpers, der plötzlich zum „Dreh- und Angelpunkt“⁴⁴ der Filmerfahrung wird. Ich werde an späterer Stelle auf jenen jüngeren medienwissenschaftlichen Trend eingehen, der als ‚sensuous scholarship‘ bezeichnet wird und von der grundsätzlichen Annahme einer ‚embodied spectatorship‘ ausgeht. Es geht mir im Folgenden jedoch nicht ausschließlich um die Festlegung eines Primats des Körpers in der Filmrezeption. Vielmehr möchte ich bei meiner Herangehensweise an die Filme von Claire Denis jene unterschiedlichen Ebenen der Wahrnehmung beschreiben, die die Darstellung der Körper evoziert. Elena del Río befasst sich in ihrem Buch *Deleuze and the Cinemas of Performance*⁴⁵ mit dem Körper auf der Leinwand und stellt die These auf:

„[T]hat bodily forces or affects are thoroughly creative and performative in their ceaseless activity of drawing and redrawing connections with each other through the process of self-modification or

⁴¹ Vgl. Sabine Nessel (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 7.

⁴² Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 141.

⁴³ Vgl. Robin Curtis, „How Do We Do Things with Film? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch“, in: *Wort und Fleisch, Kino zwischen Text und Körper*, Hg: Sabine Nessel, Berlin: Bertz und Fischer 2008, S. 75-90, hier: S. 75ff.

⁴⁴ Ebd. S. 77.

⁴⁵ Elena del Río, *Deleuze and the cinemas of performance*, Edinburgh: University Press: 2008.

becoming. In this sense, the creative activity of bodily forces is ontologically akin to a performance, an action or event that coincides with the generative processes of existence itself".⁴⁶

Im Weiteren nimmt sie eine Unterscheidung verschiedener „levels of performance in the cinema“⁴⁷ vor. So differenziert sie „the literal, narrative level of on-stage performance; the discursive level of identity performance / performativity; and the affective level“.⁴⁸ Ich möchte mich bei meiner Arbeit an diesen drei Ebenen, die Elena del Río aufzeichnet, orientieren, um jenes Spannungsfeld, das sich zwischen mir und den Filmen von Denis bzw. zwischen mir und den Körpern auf der Leinwand auftut, fassen zu können. Es geht mir dabei vor allem auch um die Sensibilisierung für die Filmwahrnehmung als dynamischen Prozess, der sich von Bild zu Bild, von Ton zu Ton ständig neu verhandelt. Jenes „Zusammenspiel zwischen dem Vorgegebenen und dem, was die Stimulation und die Signale eines bewegten Bildes hervorrufen“, also der Bereich, in dem sich nach Robin Curtis, die „Performativität des filmischen Bildes“⁴⁹ verortet.

1.4. Zwischen Nähe und Dis - Tanz

Denn die Wahrnehmung ist, wie der Film, in ständiger Bewegung. Sie führt uns die Dinge bis an den Leib und lässt sie uns kritisch aus der Entfernung betrachten. Sie macht uns das eigene Denken aber auch den eigenen Körper bewusst, um uns dann wieder selbst vergessen zu lassen. Sie ist eine Bewegung, die ununterbrochen im performativen Raum zwischen mir und dem Film oszilliert. Angelehnt an Elena del Río, werde ich die Struktur meiner Diplomarbeit über die räumlichen Koordinaten Nähe, Mitte und Distanz gliedern, welche den unterschiedlichen Ebenen der filmischen Wahrnehmung entsprechen. So stellen die Körper auf der Leinwand in ihrer affektiven Dimension Nähe zur BetrachterIn her, wogegen sie in ihrer performativ-diskursiven Tendenz dazu neigen, kritische Distanz in der ZuseherIn hervorzurufen. Die narrative Ebene verortet sich zwischen diesen Polen von Nähe und Distanz, indem wir diesen Körpern gegenüber eine neutral-ausgewogene Haltung einnehmen. Ich möchte mich von der Mitte an die Ränder bewegen und werde dort beginnen, wo die Körper im Bild primär als diegetische Figuren wahrgenommen werden und somit, durch ihre Blicke, ihre Gesten und Handlungen „erzählend werden“. Denn natürlich

⁴⁶ Ebd. S. 3.

⁴⁷ Ebd. S. 4.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. S. 78.

erzählen diese Körper bei Denis Geschichten – wenngleich auf viel subtilere und unkonventionellere Art und Weise. Denis` Figuren sind rätselhaft und verschlossen. Fragmentarisch und eigenwillig, wie die gesamte Struktur ihrer Filme, geben sie nur wenig von sich preis, um dann wieder unerwartet aus sich herauszugehen. In ihrer Schweigsamkeit erzählen sie Geschichten vor allem durch den Körper, der das Verwoben-Sein des Einzelnen mit der Gesellschaft, mit Ideologien und sozialen Ordnungen sichtbar macht. Ausgehend von dieser Ebene der filmischen Narration, in der die Körper der Figuren primär der „Ordnung der Fiktion“ unterliegen, werde ich mich dorthin bewegen, wo die Figuren „ausgedehnt“ die Erzählung überschreiten und in ihrer lebendigen Präsenz, sinnlich-affektiv oder diskursiv-performativ, „offenbar“ werden. Der Filmcorpus, auf den ich mich in der Analyse beziehen werde, beinhaltet 13 Filme aus Denis` Œuvre, zu dem sowohl Kurz- als auch Lang-, Spiel- und Dokumentarfilme zählen. Ich werde dabei weniger auf ganze Filminhalte eingehen, um mich eher assoziativ mit einzelnen Motiven, Einstellungen, Bilderfolgen oder ganzen Sequenzen zu beschäftigen. Diese Herangehensweise entspricht vielleicht am ehesten der Form von Denis` Filmen, die, wie sie es in einem Interview metaphorisch ausdrückte: „manchmal etwas unausgewogen sind. Sie hinken, haben einen kurzen Arm oder eine überlange Nase. Üblicherweise gelingt es mir nicht einmal am Schneidetisch, dies zu ändern.“⁵⁰ Doch gerade darin liegt die große Qualität dieses Kinos, das „als Körper auftritt“ – „es bildet nicht ab oder zeichnet Bilder auf. Es agiert[...]“⁵¹ mit unserer Wahrnehmung.

2. Sprechende Körper und das Kino alltäglicher Gesten

Langsam bewege ich mich auf ein hell beleuchtetes Schaufenster zu, hinter dem sich verschiedene Modelle von Reiskochern aneinanderreihen. Eine junge Frau hebt testend einen Deckel und nimmt einen der Töpfe aus dem Regal. „Ich nehm den hier“.⁵²

Eine Türe schließt sich und die Frau steht im Flur einer Wohnung. Sie legt ihre Tasche ab, verstaut die Einkaufstüte in einem Zimmer, aus dem sie nach einiger Zeit in bequemerer Kleidung wieder herauskommt. Aus ihrer Sporttasche, die im Gang liegengeblieben ist,

⁵⁰ Denis zit. in: Beugnet, „Die sinnliche Leinwand: *L'Intrus*“, S. 66.

⁵¹ Vgl. Barbara Mc. Kennedy zit. in: Christine N. Brinckman, „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, S. 77.

⁵² 35 *Rhums*, (F 2008), 00:06:25.

nimmt sie schmutzige Wäsche und wirft sie in die Waschmaschine. Mit schnellen Bewegungen steckt sie ihr Haar mit einer Klammer nach oben und beginnt zu kochen.

Alltagssituationen wie diese in *35 Rhums* gibt es viele in Claire Denis` Filmen. Mit ruhigem Blick beobachtet sie ihre ProtagonistInnen beim Warten, beim Putzen, beim Autofahren, beim Baden. Handlungen, die sich in ihrer alltäglichen Einfachheit gleichwertig aneinander reihen. Wovon erzählen diese Handlungen? Und was erfahren wir über diese junge Frau namens Joséphine und ihren Vater Lionel, denen wir bei einem stillen gemeinsamen Abendessen zusehen?

„Im Alltäglichen verschwindet das Aktionsbild, ja sogar das Bewegungsbild tendenziell zugunsten rein optischer Situationen“.⁵³ So schreibt Deleuze im ersten Kapitel seines zweiten Kinobuches, dem Zeitbild. Im Aktionsbild des klassischen Kinos, zeigt sich die Repräsentation des Realen im Schema kausaler Zusammenhänge. Aktion und Reaktion bedingen sich hier gegenseitig und realisieren sich in Bildern, die in einer engen sensomotorischen Verbindung zueinander stehen. Mit der Krise des Aktionsbildes öffnet sich das Kino gleichsam für das Alltägliche: es interessiert sich für kleine, unbedeutende Gesten, Handlungen, die nicht unbedingt Aktionen nach sich ziehen, sondern als solche „gemeint“⁵⁴ werden. So zeigt sich auch Denis immer wieder als Meisterin in der Poesie des Alltags. In *Beau Travail* sind es beispielsweise die Hausarbeiten der Legionäre, die neben den Trainingsübungen ihre Tage markieren und die von der Kamera in kontemplativ-ruhigen Einstellungen beobachtet werden. Bügeln der Uniformen, Gemüseschneiden im Schatten einer Baracke, dann wieder wird ein Loch in mitten der steinernen Wüste von Dschibuti gegraben. Handlungen, die in einem dokumentarischen Gestus, wie „eine Reihe von Feststellungen“,⁵⁵ gleichwertig nebeneinander stehen. So wie die Hemden, Socken und Unterhosen die nacheinander auf die Wäscheleine gehängt werden und in einer sprachlichen Doppelung vom Französisch lernenden Soldaten laut benannt, in ihrem Dasein konstatiert werden.

⁵³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 32.

⁵⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 11.

⁵⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 22.



56



57

Die „sensomotorischen Zusammenhänge“ zwischen diesen Situationen sind „gelockert“,⁵⁸ wie hier, wenn der Alltag der Legionäre, über das Motiv des Wäscheaufhängens mit dem Alltag der lokalen Frauen in Verbindung gebracht wird. In *L'Intrus* beobachten wir den Protagonisten Louis Trébor auf seinen einsamen Wegen durch das Schweizer Jura, beim Radfahren und Schwimmen, beim Gitarre spielen und kochen in seiner abgelegenen Waldhütte und als er nackt, umgeben von seinen Hunden, in der Sonne am Waldboden liegt. Einmal sackt er in sich zusammen, die Hand auf seine Brust gepresst und mit Schmerz verzogenem Gesicht. Doch die Geschichte, die an diese Geste gebunden ist, wird sich nur langsam und schemenhaft aus diesen alltäglichen Situationen herausschälen. In einem anderen Film, in einem Hotel im Zentrum von Paris, folgen wir den Putzarbeiten von Christelle in *Trouble every day*. Sie überzieht Betten, wischt die Badezimmerarmaturen und saugt die Gänge. Mit einem beiläufigen Griff lässt sie die ungeöffnete Frühstücksmarmelade der Gäste in ihren Putzkittel gleiten. Bei den Waschbecken der Dienstmädchen zieht sie sich die Schuhe aus und wäscht sich die geschwollenen Füße.

Die ZuseherIn haftet an diesen Begebenheiten, die von den Figuren schweigend abgehandelt werden, mit einem Blick, der sich treiben lässt. Er bewegt sich durch Situationen, die sich lose zusammenfügen, zu „Kino-Balladen“⁵⁹, wie Deleuze schreibt, oder vielmehr - zu Körper-Balladen. Denn hier wie dort sind es bei Denis immer diese Körper alltäglicher Menschen, die im Zentrum stehen und die in ihren „Stellungen“ die „Kategorien des Lebens“ darstellen.⁶⁰ Dieses Darstellen bleibt vorwiegend im „außen“ verhaftet. Denn in ihrem Schweigen, ihrer Zurückhaltung und Unberechenbarkeit bleiben diese Menschen einem fremd. Sie halten ihr Inneres verborgen. Lachen im Stillen in sich hinein und wirken wenig betroffen von den Dingen, die sie umgeben. Es scheint, als hielten sie sich ihre Körper als Schutzschild vor diese

⁵⁶ *Beau travail*, (F 1999), 00:26:45.

⁵⁷ *L'Intrus*, 00:10:20.

⁵⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 14.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd. S. 244.

Welt, um das, was dahinter liegt, vor dem Außen zu bewahren. Manchmal jedoch brechen sie auf und legen für einen Moment etwas frei, was in den Blicken, Gesten und Bewegungen schon immer leise mitgeschwungen ist. So stellt sich im Weiteren die Frage, wie wir als ZuseherInnen zu diesen Menschen stehen, die gleichzeitig so wenig und dann wieder so viel verraten. Was zeigt sich in ihren „Stellungen“ oder vielmehr – wie lässt sich „die Erzählung enthüllen, die in ihren Körpern schlummert?“⁶¹

2.1. No past no future



62

Mein Blick schweift ruhig über einen, auf dem Rücken liegenden Körper. Von den Oberschenkeln, die sich durch den Stoff der beigen Anzughose abzeichnen, gleite ich über den Schritt nach oben, zum Bauch, auf dem sanft die rechte Hand ruht. Sie ist glatt und sauber, die Fingernägel geschnitten und mit schwarzem Lack bemalt. Der Rest des Körpers verbirgt sich unter einem schweren, roten Polster. Langsam bewegt sich die linke Hand und schiebt unter dem Kissen das Gesicht eines jungen, schwarzen Mannes frei, der mir direkt in die Augen sieht. Er heißt Camille, und es stellt sich heraus, dass ich die Perspektive eines kleinen Kindes eingenommen habe, dass nun mit leicht geöffnetem Mund und konzentriertem Gesichtsausdruck im Bild erscheint und den Liegenden eingehend betrachtet. An späterer Stelle sehe ich ihn durch die Augen von Daiga, einer jungen Frau aus Litauen, die ihn nackt in inniger Umarmung mit seinem Liebhaber durch das offene Fenster eines Hotelzimmers beobachtet. Auch andere Blicke haften an seinem Körper. Sie folgen den runden Formen seines Hinterns und der Wölbung seiner Schultern im hautengen Samtkleid, wenn er sich bei einem nächtlichen Auftritt in einer Bar zur Musik bewegt. Dann wieder ist

⁶¹ Anja Streiter, „Das "Kino der Körper" und die Frage der Gemeinschaft, Autorenkino und Filmschauspiel“, nachdemfilm 1/9/2004, www.nachdemfilm.de/content/das-kino-der-k%C3%B6rper-und-die-frage-der-gemeinschaft, (01.02.2012).

⁶² *J'ai pas sommeil*, (F/CH 1994), 00:07:51-00:08:51.

er der Beobachtende. Zwischen tanzenden Paaren und fremden Gesichtern entdecke ich ihn in der dunklen Ecke eines Nachtlokals. Aus der Ferne hat er den Blick auf seinen Bruder Théo gerichtet, der dort oben auf der Bühne im Licht der Schweinwerfer auf seiner Geige spielt.

So verschieben sich die Perspektiven in *J'ai pas sommeil* immer wieder neu, öffnen sich für ein Nebeneinander von Schicksalen, die sich flüchtig kreuzen und dabei in ständiger Distanz bleiben. Daiga, die litauische Einwanderin, die in Paris ein neues Leben beginnen will, Théo, der mit seiner französischen Partnerin um das Sorgerecht für den gemeinsamen Sohn kämpft, und Camille. Immer wieder kehren wir zu ihm zurück. Wir sehen ihn am Geburtstag seiner Mutter, die er im Kreis der Verwandten endlos an sich drückt, sehen ihn, wie er durch die Straßen von Paris irrt, zwielichtige Geschäfte abwickelt und wie er alten Frauen in ihre Wohnungen folgt und sie ermordet.

In *J'ai pas sommeil*, Denis zweitem langen Spielfilm nimmt sie Bezug auf den realen Fall von Thierry Paulin, der Ende der achtziger Jahre in Paris eine Serie von Morden an alten Damen begangen hatte und von den Medien als Bestie dargestellt wurde. Denis stellt die Figur des schwarzen, homosexuellen Serienmörders dar, ohne seine Taten auf irgendeine Weise auf psychologische Ursachen zurückzuführen und zum Klischee gerinnen zu lassen. Ihre Betrachtung hält die ZuseherIn immer in sicherer Distanz und lenkt Spannungen nie in Richtung einer Bewertbarkeit. Es bleibt ein „Gefühl dramatischer Atonalität, als wären alle Gesten, auch die allerschrecklichsten, auf demselben Niveau, wahrgenommen außerhalb jeder moralischen Beurteilung und jeder Hierarchie“.⁶³ Was Denis zeigt sind Ansichten, die sich wie die unterschiedlichen Posen auf den Fotos in Camilles Zimmer, an der Oberfläche erschöpfen. Ihre Bilder geben keine Antworten, vielmehr stellen sie eine fundamentale Gleichheit her, die, wie Denis es in einem Interview formulierte, „selbst im Monströsesten einen Teil von sich selbst und von den anderen erkennen lässt“.⁶⁴ Es ist die Gleichheit des atmenden, pulsierenden Körpers, die auch in anderen Filmen Denis` immer wieder in den Bildern von Agnès Godard spürbar wird, wenn sie ihre Kamera auf der Haut der Figuren ruhen lässt. Das potentielle Grauen, das sich darunter verbergen könnte, lässt sich nicht an einer Hautfarbe, noch einer Sexualität oder kranken Psychologie festmachen. Es verlagert sich vom Einzelnen auf das Ganze, öffnet die Perspektive für größere soziale

⁶³ Thierry Jousse, „Les insomniaques“, in: Cahier du Cinéma (Mai 1994), in: Claire Denis. *Trouble every day*, S. 131.

⁶⁴ Übers. Denis zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 39.

Zusammenhänge, in denen sich die Figuren bewegen. Und es zeigt sich: der Defekt liegt nicht im Individuum, sondern in der Gesellschaft, die als solche nicht mehr funktioniert. Es ist eine Gesellschaft, in der der Einzelne sich selbst und seinem Nächsten fremd geworden ist, wie es an der losen Verbindung zwischen Camille und seinem Bruder Théo offensichtlich wird: „Mein Bruder ist wie ein Fremder für mich, so wie sie“ erwidert Théo im Verhör dem Justizbeamten und spricht damit aus, was in Denis` Filmen so selten gesagt, aber immer spürbar wird.

2.2. Das Subjekt der Moderne und die Gemeinschaft der Einzelnen

Es ist eine Welt der Einzelnen, ein endloses Nebeneinander von Fenstern, was sich als nächtliche Ansicht auf einen Pariser Plattenbau in *35 Rhums* zwischen die Bilder reiht und sich metaphorisch auf die Welt der Figuren in Denis` Filmen übertragen lässt.



Das Bild öffnet sich wie ein Splitscreen, auf dem sich verschiedene Leben zu einem Mosaik aus Filmkadern zusammenfinden. Gelb und blau und weiß, manchmal flackernd vom Licht des Fernsehers, heben sie sich von der Dunkelheit ab und zeigen schemenhafte Bewegungen, die Situationen erahnen lassen. Die Fenster-Bilder verweilen hier in der Distanz, doch an anderer Stelle kommen sie zur Aufführung, wenn sich einer der verschlossenen Vorhänge öffnet und den Blick freigibt auf das, was dahinter verborgen liegt. Einmal ist es ein Familienvater, der seine beiden Kinder zu Bett bringt (*L'Intrus*). Dann wieder eine junge Frau, die mit ihrem alleinerziehenden Vater zusammenlebt (*35 Rhums*). Manchmal bleiben die Beobachteten aber auch Unbekannte die, verbunden durch die

⁶⁵ *35 Rhums*, 00:13:30.

Suggestion der Medien, ihre Angst vor einem umherziehenden Serienmörder teilen (*J'ai pas sommeil*). Als Ausblick aus einem Zimmer können diese hell erleuchteten Fenster der Nachbarn wie Bilderrahmen zum Inventar des eigenen Lebens werden (*Vendredi soir*) oder gar zur Familie, zu der man sich zugehörig fühlt (*35 Rhums*).



66 67 68

Was in diesen Außenansichten verhandelt wird und sich quer durch Denis` Oeuvre zieht, ist die Beschäftigung mit dem Verhältnis des Einzelnen zu seinem Umfeld, das in der modernen Welt von Distanz und Entfremdung geprägt ist. Diese Bilder stellen Körper dar, die abgeschottet hinter dem Glas der Fenster und eingebaut in ihre vier Wände in einer eigenen kleinen Welt leben. Das Dispositiv des Blickes, das diese Einstellungen herstellen, setzt stets eine Dualität von hier und dort, innen und außen voraus – sie basieren also immer auf dem Prinzip der Trennung. Nicht nur örtlich sondern auch zeitlich wird ein Bruch dargestellt – so mündet ein Schwenk über die nächtlichen Dächer von Paris, der durch den Blick von Laure auf die Wohnungen ihrer Nachbarn eingeführt wird, im regen Straßentreiben, das in doppelter Geschwindigkeit aufgenommen, Menschen und Autos als Vektoren symbolisiert (*Vendredi soir*). Es sind parallele Welten, die hier aufeinandertreffen und die den Einzelnen in der gewaltigen Maschine Großstadt da wie dort zu Silhouetten verfremdet. Das Bild des Plattenbaus steht paradigmatisch für die Lebenswelt des Subjekts der Moderne, das nicht mehr in der Gemeinschaft der Gesellschaft aufgeht. „Das ist so“, schreibt Anja Streiter, „weil die Gemeinschaft der Einzelnen außerhalb der Gesellschaft liegt“ und fasst damit „aktuelle philosophische und soziologische Überlegungen zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft“ zusammen, „wie sie u.a. von Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben und Niklas Luhmann formuliert wurden“.⁶⁹ Denis widmet sich in vielen ihrer Filme jenen Rändern der Gesellschaft. Meist sind ihre ProtagonistInnen Außenseiter, Menschen aus niederen sozialen Schichten die oft einen migrantischen Hintergrund haben, auch Homosexuelle und

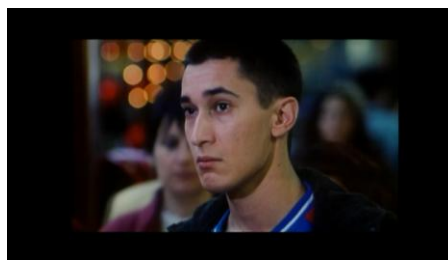
⁶⁶ *L'Intrus*, 00:03:30.

⁶⁷ *35 Rhums*, 00:13:04.

⁶⁸ *Vendredi soir*, (F 2002), 00:03:12.

⁶⁹ Streiter, „Das "Kino der Körper" und die Frage der Gemeinschaft“.

Kleinkriminelle, die an den Rändern der Metropolen leben. Jener Konflikt des „nicht Aufgehens innerhalb der Gesellschaft“, mit dem die ProtagonistInnen konfrontiert sind, lässt sich als allgemeine Krise des modernen Subjekts fassen. So führt Streiter fort: „Die Realisierung der eigenen Potenz, des Wesens des Einzelnen gelingt in der Moderne nicht mehr innerhalb des gesellschaftlichen Raumes. An die Stelle dieser Form der Allgemeinheit muss das treten, was zunächst als Rückzug ins Private erscheint“⁷⁰ Diese Tendenz des Rückzugs, die Streiter hier anspricht, findet sich in den Außenansichten, die ich beschrieben habe wieder und kommt auch in anderen Filmen Denis` auf unterschiedliche Weise zum Tragen. In *35 Rhums* bilden Lionel und seine Tochter Joséphine einen starken Pol der privaten Gemeinschaft, an der die anderen beiden Hauptfiguren Camille und Noé nur partiell Teilhaben dürfen. So prallen deren Blicke immer wieder an den verschlossenen Fenstern und Türen der beiden ab, die sich zurückzwingen in die Einsamkeit ihrer eigenen Wohnungen. Luis Trébor zieht sich in *L`Intrus* aus ungeklärten Gründen von der Zivilisation zurück, um in einer abgelegenen Waldhütte im Schweizer Jura alleine mit seinen Hunden und in Einheit mit der Natur zu leben. Am stärksten zeigt sich die Polarität von außen und innen, Öffentlichkeit und Privatheit in *Nénette et Boni*, wenn Denis den kühlen und unpersönlichen Aufnahmen von Marseille die Sinnlichkeit und Nähe von Bonis erotischen Phantasien entgegenstellt. Paradigmatisch für die Krise des Individuums und dessen Isolation und Entfremdung innerhalb der modernen Gesellschaft ist eine Szene, in der Boni nach einem Streit mit seiner Schwester Nénette gelähmt vor Kummer in einem Einkaufszentrum steht und mit Tränen in den Augen ins Leere starrt.



71

Die Menschen um ihn herum scheinen ihn nicht wahr zu nehmen, sie gehen an ihm vorüber, rempeln ihn an, folgen hektisch ihren Einkäufen. Selbstvergessen beobachtet er die Menge, die sich an den hell beleuchteten Schaufenstern vorbeidrängt, und kippt mit seinen Gedanken in einen Tagtraum. Boni scheint zerrissen zwischen der Realität und seinen

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ *Nénette et Boni*, (F 1996), 01:01:06.

Phantasien deren Grenzen vor seinen Augen verschwimmen und immer schwerer voneinander unterscheidbar werden. Er flüchtet sich in eine Scheinwelt, weil „das Band zwischen ihm und der Welt zerrissen ist“, ⁷² wie es Deleuze in seinem *Zeitbild* als wesentlichen Konflikt des modernen Menschen formuliert. Deleuze stellt diesem realen Menschen, „der nicht mehr an die Welt glauben kann“ ⁷³ einen neuen Typus filmischer Figuren gegenüber, der im modernen Kino des Zeitbildes auftritt als „die Figur der Ballade“. ⁷⁴

2.3. Der Fremde und die Figur der Ballade

Ein Auto fährt langsam eine enge Waldstraße entlang. Es ist Nacht und die Scheinwerfer führen meinen Blick über den Schotterweg zwischen die nahe liegenden Bäume, die die Straße dicht zu beiden Seiten begrenzen. Eine Bewegung zeichnet sich ab. Im Vorbeifahren erkenne ich eine Gruppe von Männern, das sich in die Dunkelheit des Waldes flüchten. Weiter vorne sehe ich ein älteres Paar mit schweren Taschen, die schreiend vor den Scheinwerfern in Deckung geht. Das Auto fährt um die nächste Kurve und ich werde von der Taschenlampe der Grenzbeamtin geblendet.

Der Fremde, wie er in *L'Intrus* als gesichtsloser Einwanderer ohne Identität durch den Wald streicht, findet sich in allen Filmen von Claire Denis in unterschiedlichen Facetten wieder. Ihre ProtagonistInnen sind auf der Suche, sie bewegen sich durch ein inneres Dickicht, dessen Anfang und Ende im Dunkeln liegt. France, die schweigsame junge Frau, die ihr Inneres in ihrem Tagebuch verborgen hält (*Chocolat*), Jocelyn, der sich immer mehr aus dem Leben zurückzieht und dem Wahnsinn verfällt (*S'en fout la mort*), und Galoup, der am Ende an seinen geheimen Sehnsüchten zerbricht (*Beau Travail*). Fremd-sein bedeutet bei Denis immer mehr, als nur eine andere Nationalität oder Hautfarbe zu besitzen. Es ist ein Zustand, der sich tief in die Substanz, in die alltäglichen „Stellungen“ ihrer Figuren eingeschrieben hat. „Ich (wer ‚ich‘?)“, fragt sich Jean-Luc Nancy im gleichnamigen Text, auf den Denis mit ihrem Film *L'Intrus* übersetzt *Der Eindringling*, Bezug nimmt. „[D]as ist genau die Frage, die alte Frage: wer ist dieses aussagende Subjekt, das dem Ausgesagten stets fremd bleibt und

⁷² Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 224.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd. S. 33.

zwangsläufig als Eindringling erscheint, obwohl es ebenso zwingend als dessen Antrieb, Schalthebel oder Herz fungiert“.⁷⁵ Nancy wird durch den konkreten Fall einer Herztransplantation, die ihm den eigenen Körper zum Fremden macht, auf diese existentielle Frage zurückgeworfen, mit der er jenen inneren Konflikt des modernen Menschen formuliert, der sich gleichsam für alle ProtagonistInnen von Claire Denis geltend macht. Wartend und ins Leere starrend scheinen deren unergründliche Gedanken stets zu dieser Frage nach sich selbst zurück-zu-kehren, und wir folgen ihnen dorthin. Wer seid ihr? Was verbirgt sich hinter der steinernen Miene von Luis Trébor (*L'Intrus*)? Der Anspannung um den Mund von Galoup (*Beau Travail*)? Und warum dieses seltsame Verhalten zurückhaltenden Begehrens von Shane gegenüber seiner jungen Braut (*Trouble every day*)? Denn eindeutige Zuschreibungen werden in Denis' Filmen unmöglich gemacht. Wie das Kind in *J'ai pas sommeil*, das den fremdartigen Körper seines Onkels mustert, begegnen wir Denis' Protagonisten und Protagonistinnen – mit offenem Mund und aufmerksamer Erwartung, versuchen ihre Handlungen und Blicke, ihren Körper zu lesen – sie für uns einzuordnen und ein Verhältnis zu ihnen herzustellen. Was nicht immer allzu leicht fällt.

„Wir haben es nunmehr mit einem Kino des Sehenden und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun“, schreibt Deleuze und fasst mit dieser Wende einen Zustand der Unnahbarkeit in Worte, der sich in der Distanz des Blickes breitmacht. Und zwar in doppelter Hinsicht, denn die emotionale Entfernung, die die Beziehungen der Figuren untereinander und deren Bezug zur Welt ausmacht, spiegelt sich im Verhältnis der ZuseherIn zu diesen seltsam-introvertierten Charakteren wieder. „[D]ie Identifikation kehrt sich tatsächlich um: die Figur wird selbst gewissermaßen zum Zuschauer“.⁷⁶ Sie wird zum Zuschauer der anderen Figuren, die wie Camille zu Hüllen, reiner Äußerlichkeit werden und zum Zuschauer ihres eigenen Lebens, das ihr selbst fremd geworden ist. So haben wir es im modernen Kino, das Gilles Deleuze beschreibt, mit einer „neuen Art von Figur“⁷⁷ zu tun, die jene „Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge“⁷⁸ in sich trägt. Zerrissen angesichts einer Welt, an die sie den Glauben verloren hat...

„bewegt sie sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und

⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *Der Eindringling, Das fremde Herz*, Berlin: Merve Verlag 2000, S. 9.

⁷⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 13.

⁷⁷ Ebd. S. 34.

⁷⁸ Ebd. S. 14.

verstehen lässt, was nicht mehr von einer Antwort oder Handlung abhängt. Kaum zum Eingriff in eine Handlung fähig, ist sie einer Vision ausgeliefert, wird von ihr verfolgt oder verfolgt sie selbst“.⁷⁹

Es ist diese „Figur der Ballade“,⁸⁰ von der Deleuze hier spricht und die sich in den Filmen von Claire Denis wieder-findet. Ihre Psychologie, zusammengesetzt aus Fragmenten, alltäglichen Handlungen, ist rätselhaft und ambivalent. Ohne sensomotorische Anbindung bleiben ihre Intentionen im Ungewissen, sie fügen sich als loses Geflecht von Ansichten zu Hüllen, deren innere Struktur verborgen bleibt. So bleiben die Hände Hände. Sie durchstoßen die Pulsader eines Eindringlings und legen sich zärtlich über den Hals der Geliebten (*L'Intrus*). Der Blick ruht auf beiden, undurchdringlich. Mit stummen Augen, die weder das Innen noch das Außen widerspiegeln. Denn das „Band ist durchbrochen“, die Figur der Ballade geht nicht auf in dieser Welt, die sie umgibt, und wirkt „wenig betroffen, durch das was ihr widerfährt“.⁸¹ Und so stehen wir zu ihr, denn all diese Charaktere, sie bleiben Identitätslose, deren Vergangenheit und deren Zukunft im Ungewissen liegt. „No past no future“,⁸² sagt Mungo-Park mit einem Blick in die Handflächen von France, aus denen er nicht nur ihr eigenes, sondern das übergreifende Schicksal von Denis` Figuren abliest. Wie ein blinder Fleck wirkt Vergangenes auf die Gegenwart ein und reißt dort „Löcher, leere Stellen und weiße Flächen“⁸³ auf, um die die Figuren kreisen und aus denen sie ihre geheimnisvolle Kraft schöpfen. Es sind Leerstellen die ein Mensch hinterlässt – wie die verstorbene Mutter von Joséphine (35 *Rhums*) – und die sich aufspannen zwischen Bruder und Schwester (*Nénette et Boni*), deren Familiengeschichte zerrüttet ist. In den Begegnungen klaffen diese Löcher auf, wie die Stille nach einem leeren Gespräch von Vater und Sohn, die sich seit langem wieder sehen (*L'Intrus*), oder als klare Abweisung, wie sie Lionel gegenüber Gabrielle formuliert: „Je weniger du über mich weißt, desto besser geht's mir“⁸⁴ (35 *Rhums*). Der Ursprung dieser Emotionen, die so stark und gleichzeitig so schwer definierbar, im Bild und zwischen den Figuren subversiv spürbar werden, lässt sich nur entfernt erahnen. Denn die Momente, in denen über Ereignisse aus der Vergangenheit gesprochen wird sind in Denis` Filmen äußerst selten. So zum Beispiel in *Nénette et Boni*, wenn Boni in den ersten Minuten des Films in expositorischer Manier aus seinem Tagebuch „Confessions of a wimp“, vorliest und zwischen seinen erotischen Phantasien über eine Bäckerin ein Stück Vergangenheit preisgibt, die von

⁷⁹ Ebd. S. 13

⁸⁰ Ebd. S. 33.

⁸¹ Ebd.

⁸² *Chocolat*, (F/BRD 1988), 01:35:00.

⁸³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 36.

⁸⁴ 35 *Rhums*, 00:44:55.

seiner verstorbenen Mutter und seinem Vater erzählt, der „ein Arschloch ist und die Familie verlassen hat“.⁸⁵ Trotz der klaren Worte, mit denen Boni über seinen Vater spricht, verraten sie nur wenig, so wie die beiden dunklen Gestalten aus dem Super8-Film, die in Taucheranzügen langsam aus dem Meer waten. Sind es die Eltern der beiden? Was bleibt ist eine unangenehme Stimmung die in den körnigen Bildern liegt, die jedoch wenig aufschlussreich ist. Ähnlich ist es im Gespräch zwischen Shane und der Laborantin (*Trouble every day*), das ihn wie eine böse Vision in seiner Gegenwart heimsucht. Im grellen Licht des Labors und umgeben von dem bedrohlichen Dröhnen der Kühlmaschinen stellt sie ihn zur Rede, konfrontiert ihn mit der Vergangenheit – seiner Affäre mit Corr   und dem Diebstahl wichtiger Dokumente. Am Ende verlässt er schweigend und betreten den Raum, doch das Gespräch löst sich in der Ungewissheit auf, die seine Worte hinterlassen: „You where not there, you don’t know what happened, you don’t know me.“⁸⁶ Und das ist wahr, denn auch weitere Worte, die jenes Grauen, das Shane tief in seinem Innersten trägt auf ein erz  hlbares Ereignis zurückgeführt hätten, wären leer gewesen angesichts des „Unaussprechlichen, das im Herzen von *Trouble every day* liegt“.⁸⁷ Was die Figuren bei Denis quält, sie immer wieder einholt und ruhelos macht, lässt sich schwer mit Worten erfassen. Es ist wie das Pochen einer alten Wunde, wie sie France (*Chocolat*) aus ihrer Kindheit mitnimmt und die sie dorthin zur  ckf  hrt. So schreibt auch die Philosophin und Schriftstellerin Julia Kristeva in ihrer Auseinandersetzung mit der Fremdheit als lebensweltlicher Erfahrung, über jene „verborgene Verletzung, von der der Fremde häufig selbst nichts weiß, [und] die ihn in seiner Odyssee vorwärts treibt“.⁸⁸ Er ist Verfolger und Verfolgter zugleich, so wie Shane und Boni, Daiga und Trébor und alle anderen, die fremd in ihrer Gegenwart auf der Suche nach etwas sind, das zu ihnen gehört.

⁸⁵ *Nénette et Boni*, 00:03:58.

⁸⁶ *Trouble every day*, (F 2001), 00:47:01.

⁸⁷   bers. Beugnet, *Claire Denis*, Manchester: University Press 2004, S. 29.

⁸⁸ Vgl. Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 14

2.3.1. Die Passage als Ort des Fremden

Diese Suche führt sie fort, lässt sie rastlos durch die Welt streichen. Welcher Raum gehört dem Fremden? Ist es die Straße, auf der wir zwischen abendlichen Spaziergängern Daiga wiedererkennen? Schlendernd wie die anderen um sie herum stellt sie sich buchstäblich dar, diese Figur der Ballade, die Deleuze beschreibt.⁸⁹ Rastlos lässt sie ihren Blick beiläufig über die Zeitschriften eines Kiosks gleiten und reiht sich neben die anderen ein, zu denen sie nicht gehört. „Eine Anhängerin der Einsamkeit, auch in der Menschenmenge, weil sie an einem Schatten festhält“.⁹⁰ So wie Camille, dessen Blick gesenkt, seinen eigenen Schritten am Asphalt folgt, während seine Gedanken an jenen Schatten festhalten. Von rechts nach links fahren wir neben ihm her, der, vorbei an den hell beleuchteten Schaufenstern, nicht nur eine Straße, sondern einen Film entlanggeht.⁹¹ Denn an dieser Stelle werden seine Taten ein Ende finden, wenn der Blick der ZuseherIn in den der Polizisten übergleitet und mit der Bewegung der Kamerafahrt auch die Geschichte von Camille zum Stillstand kommt. In *Nénette et Boni* wird es Abend. Langsam zieht die Kamera an einem Pizzastand vorbei, an dem spät noch gearbeitet wird. Der Blick wird durchbrochen von Straßenlaternen und vorbeifahrenden Autos. In gleicher Kamerabewegung ein weiterer Pizzastand. Dieses Mal steht Boni hinter der Theke. Mit derselben Distanz fahren wir an ihm vorüber wie an einem der Passanten und verlieren ihn sogleich wieder aus den Augen.



92 93

Stattdessen widmet sich die Kamera dem Telefonat einer Unbekannten. In der Intimität einer Telefonzelle lauschen wir den Klängen asiatischer Worte, ohne deren Inhalt zu verstehen. Außen bewegen sich verschwommen Silhouetten von Menschen an der

⁸⁹ Deleuze leitet den Begriff der Ballade von dem französischen Wort Balade – Spaziergang, Bummel ab, siehe Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 361.

⁹⁰ Vgl. Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, S. 15.

⁹¹ Vgl. Christian Petzold, Eintrag vom 30.1.2002, in: new filmkritik (filmkritik.blogspot.com), in: *Trouble every day*, S. 143.

⁹² *J'ai pas sommeil*, (F/CH 1994), 00:28:34, 01:33:51.

⁹³ *Nénette et Boni*, 00:26:04.

Glasscheibe vorbei, auf dem Weg zu unbekannten Orten. Wie in *J'ai pas sommeil* und *Vendredi soir* wird auch in *Nénette et Boni* die Großstadt in dieser Darstellung zum Ort der Masse, in der der Einzelne anonym bleibt zwischen hastigen Schritten und vorbeirauschenden Scheinwerfern der Autos. Die Lichter und Leuchtreklamen zitieren Walter Benjamins Bild der „Passage“⁹⁴ herbei, in der sich Boni an späterer Stelle im Film weinend wiederfinden wird (siehe S.19). Die schweifende Bewegung der Kamera, die Stadtfragmente von Marseille distanziert aneinanderreicht, versetzt die BetrachterIn selbst in die Position eines Flaneurs, der sich traumwandelnd durch die Straßen bewegt. Die Wahrnehmung vereint sich mit der Bewegung der Figur zu einer Atmosphäre der Fremdheit. „Die Melancholie wird hierbei zur perfekten Disposition des Stadtgangs bzw. -wandels. Die Stadt ist dem Flaneur fremd geworden, von einem Aufgehobensein kann bei ihm nicht mehr die Rede sein“.⁹⁵ Ich möchte hier jedoch nicht genauer auf Benjamin eingehen, um für die Disposition des Flaneurs im Kontext von Denis' Filmen, allein seine Rastlosigkeit und auch Verlorenheit innerhalb der modernen Gesellschaft zu übernehmen. Bei Denis ist es immer das marginalisierte Subjekt, das im Zentrum steht und von den Rändern der Gesellschaft, wie von den großflächigen Schaufenstern abprallt. Ihre Figuren bewegen sich in Nicht-Orten: wie die Autobahnraststätte auf der Dah und Jocelyn sich im Kellergewölbe eines Restaurants niederlassen um sich dort auf illegale Hahnenkämpfe vorzubereiten. „Les hommes, ils sont comme des coques“, sagt Dah einmal, und so sitzen die beiden im Untergrund wie die Hähne in ihren Käfigen. Der Himmel über ihnen ist so grau wie die Massen an Beton, die sie umgeben und ihre Sicht prägen wie das endlose Dröhnen vorbeirauschender Autokolonnen (*S'en fout la mort*). Dasselbe Rauschen begleitet Corré. Es zieht sie an wie ein Magnet oder wie das blinkende Hinterteil eines roten Lastwagens dessen Lenker später auf der anderen Seite der Leitplanke im Gebüsch von ihr liegengelassen wird (*Trouble every day*). Ebenso René, dessen letzter Weg ihn in den Untergrund und zwischen die Gleise einer U-Bahn geführt hat. Dort wo Lionel ihn findet, im dunklen Betongrab, auf der Strecke geblieben und aufgelöst in seine Einzelteile (*35 Rhums*).

„Keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich, eine Erinnerung, die sich immer tiefer gräbt, eine Gegenwart mit offenem Horizont. Der Raum des Fremden ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst. Anhaltspunkte, keine. Seine Zeit? Die einer Auferstehung, die sich an den Tod und das

⁹⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

⁹⁵ Tina Hedwig Kaiser, *Flaneure im Film, La Notte und L'Eclisse von Michelangelo Antonioni*, Marburg: Tectum-Verl. 2007, S. 16.

Vorher erinnert, aber der der Glanz des Jenseits-seins fehlt: nur der Eindruck eines Aufschubs, der Eindruck, entkommen zu sein“.⁹⁶

Es ist das „Abseits“, von dem Julia Kristeva hier spricht und in dem sich Denis` Figuren immer wieder verorten. Dieses Abseits birgt keinen Schutz für Verlorene. Es ist ein Übergangsort, eine Schwelle, an der nicht verweilt wird. Es ist der Zug und die Metro, das Flugzeug und das Auto, die sich in unbekannte Richtungen bewegen. An die Scheibe gelehnt und mit dem Blick nach außen und nach innen sehen wir Galoup, verstrickt in alte Erinnerungen (*Beau Travail*), ein junges Paar, dessen Zukunft von einer dumpfen Ungewissheit getrübt wird (*Trouble every day*), France, die zurückkehrt an einen Ort, der nicht ihre Heimat ist (*Chocolat*), und Laure, die am Beginn eines neuen Lebens steht (*Vendredi soir*), so wie Daiga – mit dem Heck in der Vergangenheit („I love Lituania“) fährt sie in Richtung einer Zukunft, die in einer fremden Stadt liegen wird. Denis` Filme sind ein ständiges Kreisen „um die Ankunft und den Weggang von Menschen, die überall fehl am Platz sind, die nirgendwo dazugehören, wo sie auch sein mögen, Menschen, die ständig in Bewegung sind, Atome, die in einer Welt aufeinander prallen, in der die Gegenwart zwischen den Ruinen dessen existiert, was einmal war“.⁹⁷ In einem unabgeschlossenen „vers“, sind sie in ständiger Bewegung in Richtung eines Zieles, das nie erreicht wird. Selbst die Reise der jungen Studentin und des Philosophen in „Vers Nancy“⁹⁸ wird eine andere Richtung einschlagen, wie es der Titel des Films nahelegen würde. Die Bewegung des Zuges wird hier übersetzt in die „Bewegung des Denkens“,⁹⁹ das, im gemeinsamen Gespräch zur Aufführung kommt und sich aufmacht zu Nancy (Jean-Luc). Am Ende steht Wort gegen Wort und alles bleibt offen. Eine Gegenwart, deren Horizont sich in alle Richtungen zu öffnen vermag, wie das leise geflüsterte „Nimm mich mit“¹⁰⁰ von Toni das jedoch ohne Reaktion bleibt, da der Angerufene, entkommen ins „glanzlose Jenseits“, tot zwischen seinen Hähnen liegen bleibt (*S`en fout la mort*).

⁹⁶ Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, S. 17.

⁹⁷ Peter Baxter, „Sehen und Verstehen: Chocolat“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S. 9-17, hier: S. 12.

⁹⁸ *Vers Nancy*, (GB/D/F 2002)

⁹⁹ Ekkehard Knörer, „Vers Denis-Eine Bewegung“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S-62-65, hier: S. 62.

¹⁰⁰ *S`en fout la mort*, 01:12:17.

2.3.2 Das Land des Fremden

Denn „der Ursprung ist verloren“ wie Julia Kristeva schreibt. Der Raum des Fremden ist ein Zug und ein Auto, aber es ist auch die Wüste und das Meer, es sind die Berge und die Wälder eines Landes, das ihm nicht gehört. Die trockene, rote Erde, die Maria mit der unbändigen Kraft ihrer bloßen Hände aufgräbt, um das zu verteidigen, was nie das ihre war. Mit weit ausgebreiteten Armen und geschlossenen Augen lässt sie den Wind durch ihr offenes Haar streichen. Trockene und heiße, staubig-rote Luft auf ihrer viel zu weißen Haut. „Extreme blondness brings bad luck. It cries out to be pillaged. Blue eyes are troublesome“¹⁰¹ (*White Material*). Blind und naiv starren ihre Figuren auf Felsen im Versuch, die Schönheit dieses fremden Landes für sich einzufangen und zu besitzen, wie die Skizzen, die Marc und France in ihren Notizbüchern festhalten (*Chocolat*). Doch da ist immer ein elementarer Unterschied und eine Schuld, die sich tief in diese weiße Materie eingeschrieben hat und in den Bildern von Denis leise spürbar wird. Sie markieren eine Trennung, die aufbricht entlang der Frage nach einer „Ethik der Zugehörigkeit und Aneignung“, die Denis seit ihrer Kindheit begleitet.¹⁰²



103



104

Denis wuchs als Tochter eines französischen Kolonialherrn in verschiedenen Staaten Westafrikas auf, wo sie die letzten 10 Jahre der kolonialen Herrschaft Frankreichs miterlebte. Im Zuge der Unabhängigkeitsbewegung kehrte die Familie mit der damals 14-jährigen nach Frankreich zurück, „in ein Land, zu dem sie der Nationalität nach gehörte, das ihr jedoch vollkommen fremd war“.¹⁰⁵ So erzählt Denis in einem Interview: „[E]n France, je ne me sens pas du tout chez moi. Peut-être parce que je n'ai pas grandi en France. Mais en Afrique, je me sentais étrangère parce qu'on comprend assez bien, quand on est un petit

¹⁰¹ *White Material*, (F 2010), 01:34:44.

¹⁰² Übers. Beugnet, *Claire Denis*, S. 7.

¹⁰³ *Chocolat*, 00:13:44.

¹⁰⁴ *White Material*, 00:05:49.

¹⁰⁵ Übers. Beugnet, *Claire Denis*, S. 8.

enfant blanc, qu'on est pas de cette terre-là".¹⁰⁶ Ihre eigene Entwurzelungserfahrung in der Kindheit spiegelt sich als grundsätzliches Dilemma postkolonialer Identitätslosigkeit gleichermaßen in jenen Figuren wieder, die als EinwandererInnen nach Frankreich gekommen sind wie Dah, Jocelyn, Lionel, Camille, Daiga usw., jenen, die sich als (ehemalige) BesatzerInnen in einem Land aufhalten, das im Herzen das ihre ist, in dem sie jedoch immer als das Andere gelten werden, wie Maria, France, Marc und Galoup, als auch in den Kolonialisierten, die durch Gewalt zu Fremden in ihrem eigenen Land gemacht wurden. „Fremd in einem Land und fremd in sich selbst zu sein“¹⁰⁷ greift in Denis' Konstellationen immer wieder ineinander. Jean-Luc Nancys Deklaration einer „dreifachen Fremdheit“ – „jene des entfernten Anderen, jene des entzogenen Selbst“ und „jene der Geschichte[...]“¹⁰⁸ – bricht in den Figuren auf – zwischen den Blicken, zwischen den Räumen und zwischen den Gesten. So zeigt sich in ihnen immer wieder dieses Verwoben-sein der Einzelnen mit der Geschichte, „the way the individual is affected by the historical and the social, and how the individual body is marked and controlled by the body of the society“.¹⁰⁹

2.3.4. Die fremde Sprache des Körpers

Ein kleines Mädchen sitzt mit frisch gewaschenen Haaren, in rosarotem Pyjama vor einem Teller Suppe. Ihre rechte Hand hat sie neben dem Teller auf dem Tisch abgelegt, während sie langsam ihre Suppe löffelt. Die Kamera, frontal auf sie gerichtet, ist auf der Höhe ihres Blickes positioniert. Aufrecht an ihrer Seite steht ein Mann in sauberen weißen Kleidern. Er ist schwarz, was ich nur an seinen hinter dem Rücken verschränkten Händen erkennen kann, denn sein Gesicht und seine Beine liegen, vom Kader abgetrennt, ins Jenseits des Bildes versetzt. Mit strengem Ton fragt ihn das Mädchen, ob er Pfeffer in die Suppe getan habe, worauf er ihr ohne Worte ein Glas mit Wasser einschenkt. Sie blickt zu ihm auf und sagt bestimmt: „Mange“. Der Mann kniet gehorsam neben ihr nieder, worauf ich erstmals sein Gesicht zu sehen bekomme. Das Mädchen nimmt einen Löffel ihrer Suppe und beginnt den Knienden vorsichtig zu füttern. Ihre Rechte hält sie dabei schützend unter sein Kinn, als sie ihm Löffel für Löffel zuführt, bis der Teller leer ist und sie ihn absetzt. Nach einem kurzen

¹⁰⁶ Denorme/Douin zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 7.

¹⁰⁷ Übers. Lequeux zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 104.

¹⁰⁸ Jean-Luc Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, Zürich: Diaphanes-Verlag 2007, S. 15.

¹⁰⁹ Beugnet, *Claire Denis*, S. 20.

Moment der Ruhe nimmt er ihre Hand und leckt die Suppenreste, die sich darin gesammelt haben weg. Sichtlich erfreut lacht sie ihn an. Der Mann erwidert, ohne zu lachen, für Sekunden ihren Blick, bis sie betreten den Kopf senkt.¹¹⁰

Was sich in späteren Filmen Denis` zunehmend abstrakter als generelles Gefühl der Entfremdung beobachten lässt, wird in Denis` Frühwerk als relativ konkrete Auseinandersetzung mit dem Konzept des Fremden dargestellt.¹¹¹ So verlegt sie den Schauplatz ihres ersten langen Spielfilms *Chocolat* nach Kamerun, wo sie selbst die frühen Jahre ihrer Kindheit verbracht hat, und stellt damit einen direkten Bezug zu Frankreichs kolonialer Vergangenheit her, ohne dabei, wie sie selbst hervor streicht, ihre eigene Erfahrung derselben in den Vordergrund zu stellen. „Elle [l`idée du film] était plustôt liée à une accumulation d`idées reçues sur la colonie, des sensations et des souvenirs.“¹¹² Beginnend mit einer Rückblende aus der Sicht von France, die als erwachsene Frau nach Afrika zurückkehrt und an ihre Kindheit erinnert wird, orientiert sich die recht lineare Erzählung von *Chocolat* primär an den vier Hauptpersonen, die bereits in den ersten Minuten der Rückblende eingeführt werden. Die junge France sitzt mit ihrem Hausboy Protée auf der Ladefläche eines Wagens, der von ihrem Vater Marc über die staubigen Straßen der afrikanischen Steppe gelenkt wird. An dessen Seite sitzt Aimée, Frances Mutter. In der nächsten Einstellung fährt die Kamera in einem weiten Schwenk von rechts nach links über die karge Landschaft zu dem stehenden Auto und weiter auf die andere Seite des Straßenrandes, wo Marc und Protée mit den Rücken zum Bild nebeneinander ihr Geschäft verrichten.



Seite an Seite sind sie gleich und doch anders. So markiert die Darstellung in der einheitlichen Geste der beiden doch eine grundlegende Differenz, die sich vertikal durch das

¹¹⁰ *Chocolat*, 00:19:43-00:20:37.

¹¹¹ Vgl. Alejandro Bachmann, *Tanz mit dem Fremden. Die Filme von Claire Denis*, Masterthesis, Universität Mainz 2005, S. 8.

¹¹² Beugnet, *Claire Denis*, S. 48.

¹¹³ *Chocolat*, 00:08:20.

Bild und den gesamten Raum zieht, der mit den darauffolgenden Worten von Marc zur Gänze von ihm eingenommen wird: „Next year I’ll widen the road“.¹¹⁴ Die Symmetrie kippt und führt bereits an dieser Stelle ein Gefälle kolonialer Machtstrukturen ein, dass im weiteren Verlauf sowohl die Beherrschten, als auch die BeherrscherInnen mit sich reißen wird. Zuvor spielen alle gemeinsam aufrecht und mit Pflichtbewusstsein die ihnen entsprechend ihrer Ethnizität und Sexualität zugeteilten Rollen. Marc zieht als Verwalter seine Inspektionsrunden durch das Land, während Aimée über das Gutshaus und die Bediensteten regiert. Diese, angesiedelt in der Dunkelheit abseits des Hauses, kochen europäisches Essen und servieren den Kaffee, schweigend und gehorsam. Die Figuren bewegen sich im Netz einer Vielzahl unsichtbarer Grenzen, die sowohl zwischen Schwarzen und Weißen als auch zwischen Männern und Frauen den filmischen Raum durchziehen. Über allem hängt die drückende Sonne der afrikanischen Savanne, die das Leben in Zeitlupe versetzt und den Bildern jene „abominable, creeping softness of the ,everybody in its place“¹¹⁵ einbläut. „Eine scheinbar friedliche Koexistenz, die den Abgrund verbirgt: eine kaputte Welt, das Ende der Welt“.¹¹⁶ Doch der Abgrund liegt dazwischen – in den Blicken. Denn „das wird zur Politik im Film *Chocolat*, bildlich zu fragen, wer wen in welcher Weise sieht“.¹¹⁷



118

So wirkt die anfangs beschriebene Szene wie eine Versuchsanordnung, in der die verschiedenen Machtdiskurse, die auf das Individuum einwirken, über die Konstruktion der Blicke zwischen France und Protée durchexerziert werden. Zu Beginn wird Protée gleichsam das Recht zu blicken entzogen, indem sein Gesicht im Off des Kadrs verschwindet. Die Einstellung ist aus der Höhe von Frances Gesichtsfeld aufgenommen. Sie besitzt die Vormacht innerhalb des Blickverhältnisses, das sie, obwohl sie zu Protée aufblickt, in ihrer

¹¹⁴ *Chocolat*, 00:08:27.

¹¹⁵ Beugnet, *Claire Denis*, S. 60.

¹¹⁶ Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, S. 17.

¹¹⁷ Karsten Witte, „Kritik des kolonialen Blicks“, in: *Die Zeit* (35/1898), in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, S.

116.

¹¹⁸ *Chocolat*, 00:19:43-00:20:37.

strengen und bestimmten Art vollkommen für sich einnimmt. In dem Moment wo Protée sich neben ihr niederlässt, verändert sich dieses hierarchische Verhältnis zu seinen Gunsten, was am Ende der Szene offensichtlich wird, wenn ihr Blick eingeschüchtert durch seine Missgunst an Sicherheit verliert. Die Kamera bleibt durchwegs statisch. Sie ist gerichtet auf das Spiel der beiden, die zu Stellvertretern oppositioneller Machtpositionen stilisiert werden: Herrscherin/Beherrscher versus Mann/Frau bzw. Erwachsener/Kind. Abgesehen von Frances befehlerischem „Iss“ findet die gesamte Szene ohne Dialog statt. Der Blick der ZuseherIn bleibt dabei in Distanz zu den Figuren und konzentriert sich auf die exakte Choreographie ihrer Körper, die durch die statische Rahmung ihrer Handlungen objektiviert erscheinen. Doch in ihrer Stille sind sie um so lauter. Ohne „Fixierung“¹¹⁹ an verbale Äußerungen werden die starken Emotionen der beiden über ihre Blicke und Gesten hinaus am Kader gebrochen, um sich als diffuse Stimmung im Bild auszudehnen. Nichts bleibt eindeutig, denn beide Figuren durchlaufen in dieser Szene eine Vielzahl von gegenläufigen Emotionen, die zwischen Macht und Unterwerfung, Vertrautheit und Ablehnung oszillieren. France zeigt zuerst Überlegenheit und beinahe destruktive Macht indem sie Protée von oben herab behandelt und ihn herumkommandiert. Als sie ihn füttert, ist sie fürsorglich-bemüht. Daraufhin kindlich-erfreut über seine Handlung und dann wiederum ernst, als Protée ihr Lächeln nicht erwidert. Er, anfangs demütig-gehorsam, kehrt jenes hierarchische Verhältnis um, indem er aktiv wird und ihre Hand ableckt. Am Ende scheint eine tiefe Abneigung gegen das kleine Mädchen aus ihm zu sprechen, die bis zur Resignation reicht. Die ambivalenten körperlichen Signale, die die beiden ausdrücken, unterbinden eine eindeutige Charakterisierung und Verortung der Figuren innerhalb ihrer emotionalen Konstellationen. So bilden France und Protée im Film eine starke Einheit, die bereits zu Beginn in ritueller Manier eingeführt wird, als die beiden, abseits der Eltern, ihre Jause austauschen – er bekommt den Apfel und sie das Butterbrot mit den lebenden Ameisen. In einer späteren Szene, als France nachts auf den Schultern von Protée durch die Dunkelheit der afrikanischen Steppe getragen wird, verschmelzen die beiden Körper zu einer durchgehenden Silhouette, die sich wankend vor dem blauen Horizont abzeichnet. Doch das Bild ist nur eine Facette wie jene Szene am Mittagstisch, denn Denis „hat jedes Symbol zweideutig gemacht, jede Geste zweideutig, jede Figur zu einem Sammelbecken aus

¹¹⁹ Übers. E. Ann Kaplan, „European Art Cinema, Affect, and Postcolonialism“, in: *Global Art Cinema*, Hg: Rosalind Galt, Oxford University Press 2010, S.285-302, hier: S. 292.

Widersprüchen“.¹²⁰ Ebenso spürbar zeigt sich diese Ambivalenz im Verhältnis von Protée und Aimée. In einer ausschlaggebenden Szene ruft Aimée Protée in ihr Schlafzimmer und weist ihn streng an den Reisverschluss ihres Abendkleides zu schließen. Als er hinter sie tritt um ihrer Anordnung nachzukommen, nimmt die Kamera die Position des Spiegels ein, in dem sich Aimée eingehend betrachtet. Ihr Ausdruck verändert sich. Er hebt die Augen von ihrem Nacken, und ihre Blicke treffen sich in der direkten Blickachse der BetrachterIn. Beschämt durch die Intimität des Augenblicks senkt Aimée den Kopf und hebt ihn wieder, um Protée schweigend anzuschauen.



121

Zwischen den Blicken der beiden öffnen sich Raum und Zeit für einen Moment wie ein Vakuum, dass mit den Worten und Gesten die koloniale Ordnung die bis dahin so aufrecht von ihnen angenommen wurde, verschluckt. Im absoluten Stillstand treten ihre Körper in eine andere Ordnung über – in das Prinzip der geschlechtlichen Differenz von Mann und Frau. Die Positionen verschieben sich und Aimée verliert ihre Vormachtstellung. Scham, Erregung jedoch auch das plötzliche Bewusstsein, sich einem blickenden Subjekt gegenüber zu finden, zwingen sie zu dieser Geste der Unterlegenheit, die nur für den Bruchteil einer Sekunde anhält. Denn sie findet zu ihrer Form zurück und hält Protée nun stand. Am Ende verharren beide im Starren auf den anderen und auf sich selbst. Wie in einer unvermittelten Erkenntnis, die sich ihnen, entrückt als ihr eigenes Abbild, im Spiegel ins Bewusstsein drängt.

Stärker als in allen ihrer späteren Filmen folgt Denis in *Chocolat* einer relativ linearen Erzählstruktur, die das raum/zeitliche Universum der Figuren, bis auf die Anfangs- und Schlusssequenz, auf jene bestimmte Zeit in den 1950er Jahren und an diesen konkreten Ort in Kamerun konzentriert. Denis ließ für diesen Film eine detailgenaue Rekonstruktion des historischen Settings, der Kostüme und Requisiten herstellen um die Illusion einer authentischen Vergangenheit widerzugeben.¹²² Der Rahmen innerhalb dessen die Erzählung

¹²⁰ Nikki Stiller, „Chocolat“, in: Film Quarterly (Winter 1990/91), in: Claire Denis. *Trouble Every Day*, S. 117.

¹²¹ *Chocolat*, 00:35:06.

¹²² Vgl. Beugnet, *Claire Denis*, S. 49.

von *Chocolat* stattfindet ist zentriert und kommuniziert sich im klassischen Sinne über eine geschlossene filmische Diegese, die den Fokus deutlicher auf die Konstruktion der Figuren als fiktive Wesen rückt. Zwar sind die Hauptfiguren Protée, France und Aimée wie bereits erwähnt geprägt durch Widersprüchlichkeiten, doch erlangen sie trotz oder gerade auf Grund ihres zurückhaltenden Spiels und ihrer Schweigsamkeit eine „introvertierte Präsenz, in der jede Geste bedeutend wird“.¹²³ Ihre Bewegungen dominieren im Stillen Raum und Zeit des Films, der in der Plansequenz vollkommen durch die Figuren eingenommen wird. „Le plan sequence pour moi c'est le temps nécessaire pour qu'on rapport s'établisse avec un personnage...c'est le corps lui-même de l'acteur qui développe la choréographie“.¹²⁴ Es ist ein vom Körper ausgehendes Erzählen, das Denis hier verfolgt. Durch ihn erfahren wir den filmischen Raum aber auch das System das auf ihn einwirkt und direkt an ihm lesbar wird. Mehr als in späteren Filmen Denis' verhandelt sich dieser Diskurs in *Chocolat* in einem relativ kausalen Rahmen. So referiert die oben beschriebene Szene zwischen Protée und Aimée auf kulturell kodierte Bilder wie das Reisverschluss-Schließen und den freigelegten Nacken, die in der ZuseherIn eine bestimmte Erwartungshaltung hervorrufen und das Interesse an den weiteren Verlauf der Ereignisse bindet. Die emotionale Spannung zwischen den beiden wird zu einem späteren Zeitpunkt ihre Fortsetzung finden, wenn sich Aimée in einer eindeutigen Geste der Zuwendung Protée nähert. Im Gegensatz zur Situation vor dem Spiegel, die die beiden in der Intimität der Halbtotale zusammenführte ist diese Begegnung in einer Totalen fotografiert. Im rechten unteren Eck des Bildes sitzt Aimée mit angezogenen Beinen und gesenktem Kopf am Boden des Wohnzimmers. Protée betritt den Raum und schließt mit langsamen Bewegungen von links nach rechts die Klapptüren die zur Veranda hinaus führen. Als er dicht neben Aimée zum stehen kommt greift sie unvermittelt nach seinem nackten Bein und berührt es zärtlich. Er hält für einen kurzen Moment inne, schließt nun die Vorhänge ganz und lässt sich neben ihr nieder. Sie hebt den Kopf und wird nun abrupt an den Schultern von ihm auf ihre Beine hochgezogen. Für einen Moment sehen sie sich aufrecht an, er verlässt den Raum und sie sieht ihm starr und mit hängenden Schultern hinterher.

¹²³ Übers. vgl. Beugnet, *Claire Denis*, S. 54.

¹²⁴ Denis zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 40.



125

Die gesamte Szene ist ohne Worte und nur auf die Bewegungen der Figuren konzentriert, die sich langsam zum Höhepunkt hin aufbauen. Es ist ein emotionaler Klimax in dem Verzweiflung, Begehren, Ratlosigkeit und Ablehnung in seltener Eindeutigkeit von den Körpern der Figuren dargestellt werden. Wir als ZuseherInnen folgen diesen Körpern, die sich uns für kurze Zeit als fiktive Wesen zur Identifikation anbieten – begleiten ihre Entwicklung und versuchen uns in ihre emotionale Beschaffenheit ein zu denken.

2.4. Der gebrochene Körper

Die Figuren in *Chocolat* sind distanziert und rätselhaft, wie ich gezeigt habe. Wir nehmen sie als fiktive Wesen wahr, die den Diskurs des Kolonialismus, die Unterdrückung aber auch das Begehren verkörpern. Es ist ein Erzählen über bzw. durch den Körper, der in seinen Haltungen zeigt wie Ideologien und Machtstrukturen auf ihn einwirken, ihn suchend nach seiner Identität zwischen den Bildern, den Orten und Zeiten umherirren lassen, als Figur der Ballade. Es ist das in den Körper versetzte Erzählen, dass sich in den alltäglichen Gesten dieser schweigsamen Figuren mitteilt und Vergangenheit und Zukunft in ihren Haltungen kristallisiert. Ich sehe Aimée, die zusammengesackt am Boden sitzt und ich sehe Galoup, den Fremdenlegionär, der am Tisch seines Zimmers, sein Gesicht hinter den Händen verbirgt (*Beau Travail*) und Jocelyn, der mit hängenden Schultern und nach innen gekehrtem Blick, am Rand des Kaders in die Leere des Offs starrt (*S'en fout la mort*). Die Spannung von Marias festem Griff, die sich am Geländer eines fahrenden Autos festklammert, das sie zu ihrem zu Hause zurückbringen wird. Was uns diese Körper erzählen ist von einer zurückhaltenden Eindeutigkeit, wie diese wunderbare Szene in *35 Rhums*, wenn Lionel, Joséphine und Noé erstmals in einem Bild zusammenfinden als sie stehend in der Küche gemeinsam essen. Bis dahin war das Verhältnis von Vater und Tochter zu diesem jungen Fremden unklar. Immer

¹²⁵ *Chocolat*, 01:22:06 – 01:22:45.

wieder verfehlten sich die Blicke, die in unterschiedlichen Konstellationen von den Dreien, durch verschlossene Fenster, ausgetauscht wurden. Jetzt, in dieser flüchtigen Begegnung, in der verbal nur Nichtigkeiten ausgetauscht werden, liegt eine tiefe Vertrautheit, die in den Körpern spürbar wird. Sie erzählen von einer unbekannten, gemeinsamen Vergangenheit, die zu diesem Bild der Gegenwart geführt hat und sich im verstohlenen Seitenblick von Joséphine als ungewisse Zukunft andeutet.



126

Indem sich die Zeit in den Körper versenkt wird er selbst zu einem „Zeit-Bild“. So schreibt Deleuze: „Das alltägliche Verhalten versetzt das Vorher und Nachher, die Zeit, in den Körper; es macht den Ablauf der Zeit am Körper sichtbar“.¹²⁷ Es ist die Erzählung, die sich direkt in den Körper verlegt und durch seine Haltungen zum Ausdruck kommt. Der Körper erzählt „das Innere *durch* das Verhalten“,¹²⁸ er bietet sich an als lesbare Oberfläche. Doch das was „dahinterliegt“ – die Intentionen, Ziele und Eigenschaften der Figuren, lässt sich bei Denis nur schwer entziffern, wie ich in dem letzten Kapitel immer wieder gezeigt habe. Ihre Körper murmeln Geschichten in unterschiedlichen Sprachen – mal ohrenbetäubend laut, mal unendlich leise und ihre Handlungen sind zerrissen zwischen den Fragmenten der Ballade. Es ist ein undeutliches, rätselhaftes Erzählen, das sich verbirgt und dann wieder klar an die Oberfläche drängt, um dort etwas anderes sichtbar und spürbar zu machen – ein verborgenes Potential, das tief in den Körpern liegt. Vielleicht ist es das, was Deleuze andeutet, wenn er schreibt: „Wir wissen nicht einmal, wozu ein Körper in der Lage ist: in seinem Schlaf, seiner Trunkenheit, seiner Anspannung und seiner Widerstandskraft“.¹²⁹ In *Chocolat* ist es die Kraft, die sich im Schweigen und in den einfachen Gesten sammelt. Im gesenkten Blick des Dieners, der Tag für Tag das Essen reicht und den Fußboden fegt und sich eingliedert in die Kette alltäglicher Handlungen. Gefangen in der Macht kodierter Bewegungen, wird der Körper aus dem Netz der Repräsentation ausbrechen und zur reinen

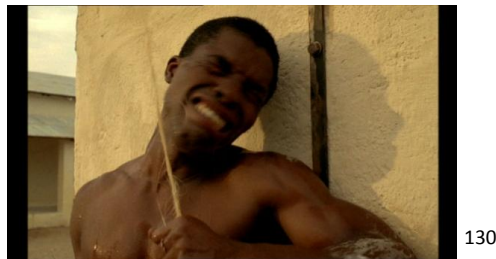
¹²⁶ 35 *Rhums*, 00:38:49.

¹²⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 244.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

Präsenz werden. Wie der zu einer offenen Wunde aufgerissene Mund von Protée, von dem aus sein ganzer Körper in zwei Hälften zu zerbrechen scheint.



Die Szene, aus der das Still stammt, ist in einer Plansequenz gedreht und beginnt mit einer alltäglichen Situation. Protée, der nur wenige Minuten in *Chocolat* für sich alleine zu sehen ist, wäscht sich im Freien vor den Dienstbotenhäusern. Im Hintergrund, für ihn verborgen, erscheinen Aimée und France, die sich mit langsamen Schritten den Häusern nähern. Ganz bei sich und glücklich vom kalten Wasser das über seinen nackten Körper läuft, wendet Protée den Kopf und sieht die beiden. Er schreckt zurück und blankes Entsetzten breitet sich langsam über sein Gesicht aus. Die Kamera fährt nahe an ihn heran, wenn er seinem Schmerz, seiner Wut und Trauer mit einem heftigen Schlag gegen die Wand Ausdruck verleiht. Im plötzlichen Ausbruch geht der alltägliche Körper in eine andere Ordnung über. Er wird zum visuellen und akustischen Ereignis, in dem sich die Aktion – das Vorher und Nachher – zugunsten einer diffusen Zeitlichkeit des Hier und Jetzt auflöst. Im stummen Schrei der Verzweiflung läuft alles zusammen, was bis dahin zurückgehalten wurde – Hass, Ohnmacht, Angst und Hoffnungslosigkeit stülpen sich nach außen und lassen den Körper in seiner nackten Rohheit offenbar werden. Die Ordnung der kolonialen Herrschaft, als auch die Ordnung der Narration, die der Körper mit seinen Handlungen aufrecht erhalten hat, streift er im Moment der absoluten Präsenz des Ausdrucks von sich ab. Das, was sich in ihm entlädt, gibt die Kraft für etwas Neues, schafft Raum für Intervention. Denn was im erstickten Schrei von Protée an Unerträglichem spürbar wird, fasst der Schriftsteller und Psychoanalytiker Frantz Fanon, zitiert von einem jungen Studenten in *35 Rhums*, in Worte: „Man revoltiert nicht für eine bestimmte Kultur, man revoltiert vielmehr, weil man in mehr als nur einer Hinsicht nicht mehr atmen kann“.¹³¹ In *Chocolat* ist es die Revolution die folgt, doch das ist nur ein Aspekt dessen, wozu diese Körper bei Denis in der Lage sind.

¹³⁰ *Chocolat*, 00:44:10.

¹³¹ Frantz Fanon zit. in: *35 Rhums*, 00:17:47.

3. Der Körper als performatives Ereignis

Am rauen Wüstenboden zeichnet sich schemenhaft, zwischen verdorrten Gräsern eine dunkle Silhouette ab, während aus dem Off der leise ansteigende Gesang eines Männerchors zu hören ist. Mit ruhigen Bewegungen verändern sie ihre Form, während die Kamera langsam nach rechts schwenkt, um zwei weitere Schatten auf dem Sand aufzulesen. Nach und nach beginnen diese an menschliche Formen zu erinnern, die einheitlich ihre Arme zum Himmel heben. Mein Blick folgt der Kamera weiter nach rechts. Plötzlich bricht der Kader an der Seite auf, wenn der Körper eines Mannes ins Bild kommt. Ein Stück nackter Bauch zeigt sich über einer grauen Militärhose, die mit den Farben der Wüste zu verschwimmen scheint. Brust und Gesicht des Mannes, der mit geschlossenen Augen und erhobenen Armen dasteht, kommen ins Bild. Neben ihm erscheinen weitere Männer, die halb bekleidet in Uniformen, vor dem Hintergrund des Meeres und der steinernen Wüste Dschibutis, in derselben Pose verharren.



132

Die Tonebene bleibt und das Bild wechselt zur schillernden Wasseroberfläche, auf der durch eine Doppelbelichtung eine Hand sichtbar wird, die auf ein Blatt Papier schreibt. Abermals wechselt das Bild und zeigt nun in Nahaufnahme das Gesicht eines Legionärs, der auf einem Boot sitzend, mit ernstem Ausdruck in die Ferne blickt. Der Gesang aus dem Off steigt immer lauter an, während weitere Männer in kurzen, nahen Einstellungen und demselben Gesichtsausdruck aufeinanderfolgen. Alle kahl geschoren und mit nacktem Oberkörper, den Blick auf den Horizont gerichtet, der ihren Raum markiert. Das Crescendo mündet in der Blickkonstruktion zwischen zwei Männern, einem Legionär und seinem Vorgesetzten, wie sich

¹³² *Beau Travail*, 00:04:32-06:15.

jedoch erst später zeigen wird. Wir verlassen das Meer und erkennen den Mann wieder, der sich auf dem Boot durch seine Uniform von den Anderen unterschied. Das beschriebene Blatt von vorhin erlangt erst jetzt, rückwirkend an Bedeutung, wenn seine Stimme aus dem Off erklingt: „Marseille, late February [...] My story is simple. That of a man who left France for too long, as soldier who left the Army as a sergeant. Chief Master Sergeant Galoup. That`s me“.¹³³ Die Worte verklingen und *Beau Travail* beginnt. Doch obwohl sich der Protagonist des Films Galoup in solch expositorischer Manier vorstellt, handelt es sich keineswegs um eine einfache Geschichte, wie er es der BetrachterIn hier nahelegt. Die Erzählung rund um die Figuren Galoup und Sentain zeigt den Alltag der in Dschibuti stationierten Fremdenlegionäre und handelt von Macht und Eifersucht, „Begehren und Repression“.¹³⁴ Begleitet durch die Stimme von Galoup, der assoziativ auf seine Erlebnisse bei der französischen Fremdenlegion zurückblickt, verlagert sich die Kraft des Films jedoch auf eine andere Ebene als die der Sprache. Denn, was sich bereits in der eben beschriebenen Anfangssequenz des Films als Gegenpol zur Schrift und den Worten von Galoup etablierte, ist das Potential der Körper eine Präsenz zu erlangen, die nur wenig mit einer erzählbaren Geschichte zu tun hat. Der Sinn bleibt in diesen ersten Bildern in der Schwebe, während sich mit der Bewegung der Kamera die Substanz der Körper verändert und unsere Wahrnehmung, suchend nach einer Bedeutung, dem Bild hinterherhinkt. Von den abstrakten Formen der Schatten zu den realen Körpern, die in ihren Posen ebenso fremd bleiben, wie ihre Konturen am heißen Sand. Wie die Augen der Legionäre, verschließt sich uns die Bedeutung ihrer Handlung und lässt sie uns, unter der heißen afrikanischen Sonne und im kühlen Wind des Meeres, der durch ihre Kleider streicht, in ihrer lebendigen Präsenz offenbar werden. Stillgelegt in ihren Stellungen, scheinen sich die schweigenden Körper mit erhobenen Armen vor dem Blick der BetrachterIn zu ergeben – sie sind reine Oberfläche, Objekte zur Betrachtung. Die Worte, die die verschlossenen Münder für sich behalten, verlagern sich auf eine andere Ebene – als Melodie, gesungen im strengen Ton des Männerchors, entledigen sie sich ihrer Bedeutung und werden zum reinen Klang. Mit dem Fortlaufen der Szene entsteht ein Kräftefeld zwischen der archaischen Landschaft, dem kraftvollen Duktus der Stimmen, und den Körpern, die durch diese optisch-akustische

¹³³ Ebd. 00:07:40.

¹³⁴ Amy Taubin, „Under The Skin“, in: Film Comment (Mai/Juni 2000), in: Claire Denis. *Trouble Every Day*, S. 141.

Rahmung überhöht, in eine andere Ordnung übergehen – „die Ordnung des Seins“.¹³⁵ Es geht hier in dieser Szene, in der wir erstmals den Protagonisten begegnen, nicht um die Formung eines Charakters oder um die Repräsentation einer Erzählung, sondern vielmehr um das Ausstellen der Körper in ihrer Ereignishaftigkeit. So stellt auch das Nebeneinander der Gesichter plakativ das Verhältnis von Einheitlichkeit und Vielfalt der Körper aus, anstelle einer individuellen Psyche, die dahinterliegt. Die starke Kraft dieser Anfangssequenz verortet sich also nicht in den Figuren und deren Gefühlswelten, sondern verlagert sich in das Bild als solches – das „Verhältnis von Objekt bzw. Mensch zum filmischen Raum, der ihn umgibt“.¹³⁶ Was sich hier auftut, ist jenes Spannungsfeld zwischen Repräsentation und Präsenz, zwischen einer „Ordnung der Fiktion“ und einer „Ordnung des Seins“, wie Nicole Brenez unterscheidet.¹³⁷ Es sind zwei unterschiedliche Ebenen von Emotionalität, die sich hier entfalten. Denn während wir zu Beginn der Szene die ausgestellten Soldatenkörper in ihrer lebendigen Ereignishaftigkeit wahrgenommen haben, ändert sich dies, wenn die Szene abrupt in einen Modus der Dramatisierung übergeht. Durch die Blickkonstruktion zwischen Galoup und Sentain wird ein Konflikt angedeutet, der auf repräsentative Weise an die beiden Figuren und deren Charakterkonstruktion gebunden ist. Immer wieder gibt es in Denis` Filmen derartige Momente, in denen die Körper von einer Ordnung in die andere übergehen, wie ich am Ende des letzten Kapitels, anhand der Duschszene von Protée gezeigt habe. Wenn es mir in den vorherigen Kapiteln ein Anliegen war, jene Momente und Bilder zu beschreiben, in denen die Körper als Medien einer Idee erzählend wurden, möchte ich mich nun auf die lebendige Intensität dieser Körper konzentrieren. Damit einher geht die Verlagerung meiner „Perspektive von einer Logik der Repräsentation, in der der Körper als Zeichen, als Körperbild oder -text, auf etwas jenseits seiner selbst verweist, zu einer Logik der Präsenz, die sich für den körperlichen Vollzug der Bewegung, für Aktion oder Handlung, und ihre je spezifische Qualität interessiert“.¹³⁸ Jener „Wechsel der Forschungsperspektiven vom ‚Text‘-Modell zum ‚Performance‘-Modell“, wie Erika Fischer Lichte schreibt, rückt die spezifische Qualität der Körper und „ihre Fähigkeit Wirklichkeit zu konstituieren“ in den Vordergrund meiner Betrachtungen.¹³⁹ Auf welche je unterschiedlichen Weisen die Präsenz

¹³⁵ Brenez zit. in Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 54.

¹³⁶ Übers. Vgl. Kaplan, „European Art Cinema, Affect, and Postcolonialism“, S. 286.

¹³⁷ Brenez zit. in Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 54.

¹³⁸ Christiane Berger, *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung des tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 16.

¹³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 9ff.

der Körper im Bild jedoch wahrgenommen werden kann, und auf welchen Ebenen sie Wirklichkeiten konstituieren, werde ich in den folgenden Kapiteln zeigen.

3.1. Die Doppelstruktur der filmischen Geste



Ich sehe das Bild von zwei Reiskochern, die nebeneinander auf einer Küchenablage stehen. Die Hände eines schwarzen Mannes liegen am Rand der Ablagefläche neben dem weißen Kocher, den er eben noch aus einem Karton und unterschiedlichen Verpackungsschichten zum Vorschein gebracht hat. Er legt die Hände kurz ab, um sie dann erneut an dessen Deckel zu führen, den er um wenige Zentimeter dreht und zurechtrückt. Er legt die Hände wieder ab und das Bild wird schwarz. Der Abspann von *35 Rhums* beginnt.

Die Szene, auf die diese letzte Einstellung des Films Bezug nimmt, habe ich zu Beginn des vorhergehenden Kapitels beschrieben. Durch ein Schaufenster folgte mein Blick den Bewegungen einer jungen Frau, die sich zwischen den Verkaufsregalen für einen Reiskocher entschied, dessen Deckel sie testend zurechtrückte. Wie in einem *Déjà-vu* werde ich nun, am Ende des Films, auf ihre Geste zurückgeworfen. Dazwischen, im Raum des bildlichen Palindroms, kommt es zu einer Veränderung. Die Geschichte rund um Lionel und seine erwachsenen Tochter Joséphine begann mit einem gemeinsamen, vertrauten Abendessen und endet mit einer Hochzeit. Das Wissen über den Abschied, der sich im letzten Bild manifestiert, kündigt sich leise drängend im Verhalten der beiden an – als Suchen nach den Händen des Anderen, als plötzliche stille Umarmung – in der Einfachheit ihrer alltäglichen Gesten. Doch hier, in dieser letzten Einstellung des Films ist etwas anders. Ich erkenne die Verbindung zur Bewegung von Joséphine, die an dieser Stelle, so nehme ich an, von ihrem Vater Lionel ausgeführt wird, doch gleichzeitig ist ein grundlegender Unterschied gegeben. Während in der Anfangssequenz von *35 Rhums* alltägliche Handlungen der Figuren wie

¹⁴⁰ *35 Rhums*, 01:33:47.

Feststellungen aneinander gereiht wurden, an denen wir als ZuseherInnen auf distanziert-empathische Weise teilnahmen, nimmt diese Szene einen anderen Charakter an. Was anfangs als alltägliche Situation innerhalb einer realistischen Erzählung wahrgenommen wird, bekommt nun den Duktus einer Darbietung. Wieder wird beinahe unmerklich eine Grenze überschritten, wenn ich als BetrachterIn für meine eigene Wahrnehmung der Szene sensibilisiert werde und diese Geste im Licht einer eigentümlichen Präsenz erfasse. Vilém Flusser definiert in einer phänomenologischen Annäherung Gesten als „Bewegungen des Körpers, die eine Intention ausdrücken“.¹⁴¹

Was zwischen den beiden Situationen in *35 Rhums* passiert, ist eine Umdeutung dieser Intentionalität. Zu Beginn wird die Geste als intentionales Handeln von Joséphine, einer fiktiven Person mit einer bestimmten Motivation und dadurch vermittelnd verstanden. Es ist eine „alltägliche und zweckdienliche Geste“,¹⁴² die im späteren gemeinsamen Essen ihre Fortführung findet und sich so innerhalb der diegetischen Welt verortet. Für die Erzählung und die Figurenentwicklung symbolisiert der Kauf des Reiskochers das Eigenständig-Werden Joséphines. Nachdem ihr Vater ebenfalls mit einem Kocher nach Hause kommt, lässt sie den ihren verpackt unter dem Bett verschwinden, wie ein stilles Geheimnis, das erst nach ihrer Trauung, in der letzten Einstellung ans Licht kommt. In der Wiederholung referiert die Geste von Lionel, der hier ebenso den Deckel prüfend hebt, zeigend auf jene Geste von Joséphine und wird dadurch zur Demonstration ihrer selbst. Die Geste verliert ihre Natürlichkeit, wenn der Kader das Bild auf die einfache Handlung, der vom Körper abgetrennten Hände fokussiert und sie damit als solche ausstellt. Sie lässt sich nicht mehr als intentionales Handeln einer Figur verstehen, dem man als BetrachterIn emotional folgen kann, sondern erlangt eine vorfilmische Präsenz, die die Intention des Schauspielers Alex Descas in den Vordergrund zu drängen scheint. In diesem Sinne ist die Geste „Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen“,¹⁴³ so schreibt Giorgio Agamben in seinem Aufsatz „Noten zur Geste“. Was Agamben hier formuliert, ist eine andere Dimension für die sich die Geste öffnen kann. Denn einerseits ist sie „kodifizierte Sinnggebung“ und andererseits ist sie „Phänomen“.¹⁴⁴ Im Kino Denis` löst sich die Geste in

¹⁴¹ Vilém Flusser, *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann Verlag¹1991, S. 7.

¹⁴² Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 50.

¹⁴³ Giorgio Agamben, „Noten zur Geste“, In: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Hg: Hemma Schmutz/Tanja Widmann, S. 39-48, hier: S. 44.

¹⁴⁴ Flusser, *Gesten*, S. 10.

manchen Momenten von ihrer sinnstiftenden Funktion und wird zum phänomenalen Ereignis, das der ZuseherIn auf affektive Weise offenbar wird. Denn allein das Kino, bzw. die „photographische Aufnahme“ vermag eine Geste – einen Körper „aus dem Bereich der Dienstbarkeit, des Mittel-Seins abzuheben“ und das „In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung zu bringen“.¹⁴⁵ Agamben stellt in seinem Aufsatz die These auf, dass die Gesellschaft Ende des 1900 Jahrhunderts „ihre Gesten verloren habe“¹⁴⁶ und sieht die wesentliche Funktion des Kinos darin, dem Verlust entgegen zu wirken, indem es diesen darstellt und damit als solchen bewusst macht. In der oben beschriebenen Szene nimmt die Geste jenes reflexive Potenzial an, indem sie als „reine Geste“ ihre eigene Mittelbarkeit bzw. ihre Medialität ausstellt.

3.2. Nicole Brenez und das Kino der Offenbarung

„Die Realität verdoppelt sich, sie beobachtet sich selbst“,¹⁴⁷ so schreibt Eric Rohmer bezugnehmend auf das Kino der Nouvelle Vague und die neue Art der Schauspielführung, die sich in den Filmen Godards, Rivettes u.v.a. zeigt. Anja Streiter greift Agambens Überlegungen zur Geste auf und nähert sich mit der französischen Filmwissenschaftlerin Nicole Brenez jenen Regisseuren, die das Kino zum „Ort der Wiedergewinnung verlorener Gestik machten“.¹⁴⁸ Ohne an dieser Stelle näher auf die Nouvelle Vague eingehen zu wollen, obwohl eine Verbindung schon allein durch die Tatsache besteht, dass Denis nach ihrem Studium an der Pariser Filmhochschule IDHEC als Regieassistentin bei Jaques Rivette tätig war, lässt sich Brenez` „Beschreibung der Veränderungen, die sich insbesondere im französischen Nachkriegskino vollzog“,¹⁴⁹ auf das Kino von Denis übertragen. So spricht Brenez im Zusammenhang mit jener neuen Art der Schauspielführung, die sich Mitte der 50er Jahren im europäischen Kino vollzog, von einem modernen Schauspielsystem der „Enthüllung oder der Offenbarung“. Im Gegensatz zum „klassischen System“, das auf die „Glaubwürdigkeit einer Fiktion zielt“ und den Körper der Schauspielenden unter dieser „Ordnung der Fiktion“ vollständig in das Medium einer Idee überführt, öffnet das moderne

¹⁴⁵ Rohmer zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 50.

¹⁴⁶ Agamben, „Noten zur Geste“, S. 41.

¹⁴⁷ Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 49.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd. S. 50.

System der Offenbarung die Wahrnehmung für das, was außerhalb der Fiktion liegt und sich in dessen „Überschreitung oder Unterschreitung“ hin zu einer „Ordnung des Seins“ bewegt.¹⁵⁰ In diesem Kino geht es, so Brenez, um die „lebendige Präsenz des Schauspiels, jene Wahrheit, die das Spiel *enthält* und *produziert*, und nicht nur um eine Wahrheit, die außerhalb des Spiels liegt, auf die es *verweist*“.¹⁵¹ Brenez geht jedoch noch einen Schritt weiter, wenn sie innerhalb dieses Schauspielsystems der Offenbarung oder Enthüllung, eine weitere Unterscheidung vornimmt. So ermöglicht uns jenes moderne System „durch Effekte von Präsenz im Schauspiel entweder die Wahrheit des Seins zu berühren oder den Zugang zur Frage nach dem, was das Sein ist“.¹⁵² Was Brenez verkürzt mit den Begriffen der „positiven Ontologie“ und mit dem „Problem an sich der Ontologie“¹⁵³ bezeichnet, stellt zwei unterschiedliche Wahrnehmungsebenen des SchauspielerInnenkörpers dar. Basieren beide auf Effekten der Präsenz und wirken somit losgelöst von den narrativen Strukturen des Films, zeigt erstere die Körperlichkeit des/der SchauspielerIn in ihrer existentiellen Dimension, wogegen zweite den/die SchauspielerIn „nicht als Person sondern als Subjekt“ innerhalb des filmischen Systems erfasst.¹⁵⁴ Bei letzterem realisiert sich „das Schauspiel als reine Geste“,¹⁵⁵ so schreibt Anja Streiter bezugnehmend auf Agamben. Es ist ein Schauspiel, das sich selbst ausstellt und zeigend auf seine Gemachtheit verweist, wie die Geste von Lionel, die über das Medium hinausreichend, die Bewegung von Joséphine zitiert. Ich möchte in den folgenden Kapiteln auf beide Ebenen eingehen, die Brenez hier aufzeichnet, werde mich jedoch vorerst eingehender mit jenen Momenten in Denis’ Filmen befassen, die diesen „Zugang zur Frage nach dem, was das Sein ist“¹⁵⁶ in sich tragen.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 51.

¹⁵¹ Brenez zit. in: Ebd. S. 55.

¹⁵² Ebd. S. 54.

¹⁵³ Brenez zit. in: Ebd. S. 55.

¹⁵⁴ Ebd. S. 55

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

3.2. Der zeremonielle Körper



Galoup und Sentain stehen sich in der Weite der Panoramaeinstellung reglos gegenüber. Hinter ihnen das blaue Meer und zwischen ihnen das schwarze Gestein der Lavawüste, verharren sie in ihrer aufrechten Haltung und blicken sich an. Durch das Rauschen der Wellen dringen leise ansteigend die Stimmen des Männerchors, während sie sich mit langsamen Schritten aufeinander zu bewegen. Den Blick starr auf den anderen gerichtet, umkreisen sie einander wie Raubtiere, bereit ihr Opfer zu zerfleischen. Mit abnehmender Distanz dramatisiert sich der Gesang aus dem Off. Trompeten ertönen, wenn sich der Raum verengt und sie sich nun in einer nahen Einstellung direkt gegenüberstehen. Im Hintergrund erscheinen die Umrisse der anderen Soldaten, die aus sicherer Distanz beobachten, wie sich die beiden bis auf wenige Zentimeter einander nähern. Doch nichts passiert. Die Musik ebbt langsam ab und wir verlassen die Situation, um auf das nächtliche Meer zu blicken, das sich schimmernd von den schwarzen Bergen Dschibutis` abzeichnet.

Die Konkurrenz zwischen den beiden Männern, die bis zu diesem Zeitpunkt im Film über Blickkonstruktionen und Gespräche, sowie Galoups eigene Rückblicke auf die Vergangenheit erzählt wurde, wird hier auf eine meta-narrative Ebene verlegt. Überhöht durch die dramatische Musik und die Theatralität der Bewegungen, wird der reale Konflikt als Ereignis vollzogen und fällt somit vollkommen aus der diegetischen Welt des Films heraus. Anders jedoch als in den bisherigen Szenen, in denen die Körper der Legionäre in den fremdartigen Posen der Trainingsübungen verharrten, schwingt die Situation in der seltsamen Virtualität zwischen fiktionaler Verkörperung und szenischer Aufführung, zwischen Wahrheit und Irrealität. Martine Beugnet vergleicht diese Szene aus *Beau Travail*, die sich einer Differenzierung zwischen „objektiver und subjektiver Realität, Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Erinnerung und Traum“, entzieht mit Deleuzes` Auffassung des Kinos als

¹⁵⁷ *Beau Travail*, 01:02:35 – 01:03:57.

Kristallbild.¹⁵⁸ So schreibt Deleuze in Bezug auf die „kristalline Anordnung“, dass sich darin Realität und Virtualität „in einem Kreislauf vereinigen, in dem das Reale und das Imaginäre, das Aktuelle und das Virtuelle nacheinander auftreten, ihre Rolle vertauschen und ununterscheidbar werden“.¹⁵⁹ In dieser Zwischenposition löst sich die Szene aus ihrer Anbindung an das sensomotorische Außen der filmischen Welt und realisiert sich als reines performatives Ereignis. Galoup und Sentain performen ihre Rivalität, sie vollziehen sie auf der Bühne, die sich zwischen ihnen im Raum der Super-Totalen eröffnet. So nehmen sie Abstand von ihren Rollen und offenbaren die Lücke auf der das Dispositiv Film basiert. Die Natürlichkeit der Körper, die sich in *Beau Travail* in den alltäglichen Hausarbeiten der Legionäre zeigt, wird an dieser Stelle zum zeremoniellen Akt oder im Sinne Agambens zur „reinen Geste“, die das „In-einem-Medium-sein“ des Körpers vorführt. Wenn der Kader wie ein Schauplatz für eine griechische Tragödie wird, lässt sich erahnen, was Deleuze mit jener „Theatralität des Kinos“ meinte, „die von der Theatralität des Theaters völlig verschieden ist“.¹⁶⁰ Denn nur im Kino hat der Körper das Vermögen sich zu wandeln und zu einem anderen zu werden. Das ist es, was Deleuze in seinem Kino der Körper beschreibt, wenn er sagt:

„Es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder eine Maskerade zu versetzen, die ihn zu einem grotesken Körper macht, aber ebenso seine Armut und seine Glorie hervortreten lässt, um schließlich das Verschwinden des sichtbaren Körpers zu erreichen“.¹⁶¹

Was Deleuze am Beispiel von Filmemachern wie Jean-Luc Godard, John Cassavetes und vielen anderen aufzeigt, ist jener „Übergang“, wenn der Körper der SchauspielerInnen von „den Verhaltensweisen und Stellungen“ zum „Gestus“ wird. „Die unmittelbare Theatralisierung“ durch den Gestus, lässt die Positionen von SchauspielerInnenkörper und Figurenkörper auseinanderdriften und macht sie als solche wahrnehmbar. Der Schauspieler nimmt wie hier in *Beau Travail*, Abstand von seiner Rolle und dem repräsentativen System des Films, das jedes Bild und jeden Ton in den Sog der Erzählung integriert. Es geht um das Spiel als solches und die filmische Ordnung, die es hervorbringt und bedingt. So schafft die Zeremonie ein Bewusstsein für den Kader, der Realitäten formt und in den der Schauspieler als Subjekt auftritt, wie der junge Mann, der den Trauerzug der Legionäre anführt und

¹⁵⁸ Vgl. Beugnet, *Claire Denis*, S. 122.

¹⁵⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 169.

¹⁶⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 251.

¹⁶¹ Ebd. S. 245.

seinen Fuß aus dem Off als Erster in das unberührte Bild der Gräberreihen setzt. Der Sand knirscht unter den Stiefeln, die sich in einheitlichem Rhythmus ins Bild schieben. Mit langsamen und steifen Schritten durchschneiden die Körper im zeremoniellen Akt den Raum des Films. Die Zeit, gedehnt und porös, versetzt sich in diese Körper, deren Bewegungen wir folgen und macht uns, eingesperrt im statischen Kader, auf unseren Blick auf dieses Ereignis aufmerksam.



162

Denn im Akt der Zeremonie ist das Gegenüber immer schon eingeschrieben, wie im Film, der mit der Oberfläche nach außen gerichtet, sich an den Blick der BetrachterIn adressiert. In solchen Momenten nehmen wir diese Konstellation als solche wahr. Im Gestus führt der Körper das Dispositiv des Blickes vor, indem er sich als Objekt im Film zur Betrachtung ausstellt. Er spielt für die Kamera, deren Standpunkt, wie in der oben beschriebenen Szene, dadurch bewusst gemacht wird. Manchmal durchbrechen die Figuren bei Denis diese gläserne vierte Wand in einer direkten Hinwendung zur Kamera. So wie der Kommandant der Fremdenlegion, der, von Galoups Erzählerstimme als „Bruno Forrestier“ eingeführt, sich eine Zigarette anzündet und der BetrachterIn für Sekunden direkt in die Augen blickt. Dann wieder verdoppelt Denis die Position der ZuseherIn, indem sie den Legionären, die Einheimischen von Dschibuti entgegenstellt, die manchmal lachend, manchmal schweigend, deren martialische Übungen aus der Ferne beobachten. Eine Umkehrung des kolonialen Blickregimes, das, wie in frühen Filmen, den Schwarzen als das Andere, als Attraktion dem Blick des Weißen vorführte.



163



164

¹⁶² *Beau Travail*, 00:36:15.

Die Theatralität der Körper die zum Gestus werden, erfährt auf diese Weise eine doppelte Rahmung, wenn unser Blick im Blick der Beobachtenden wiedergespiegelt wird. Im Gestus stellt der Film seine eigenen Bedingungen aus und sensibilisiert die ZuseherIn für ihre Position innerhalb des filmischen Dispositivs. Es ist ein selbstreflexiver Akt des Films, der dazu anregt, die dargestellten Körper aus der Natürlichkeit der stabilen, filmischen Wahrheit zu lösen und ihre ethisch-politische Dimension als „Subjekte“ zu offenbaren. Forciert die Darstellung dieses zutiefst kritische Moment¹⁶⁵ des Gestus, den Deleuze in Bezug auf Bertold Brecht hervor streicht, werden die Körper im Film zu Schaustellern der Ordnungen, die auf sie einwirken. Hier trifft sich Deleuze mit Brenez` „Kino der Offenbarung“ und Agambens Auffassung der „reinen Geste“. Denn über diese Körper, die aus ihren alltäglichen Stellungen ausbrechen und ihre eigene Gemachtheit vorführen, werden „Fragen des Seins“ gestellt. Indem „der sichtbare Körper verschwindet“, haben wir es nicht mehr mit Personen zu tun, sondern mit Subjekten, die sich im Sinne Brenez` „im Zentrum einer Befragung befinden“, deren „Haltung im Dispositiv, das den Schauspieler umgibt zu lesen ist“.¹⁶⁶ Wie in der Kampfszene in *Beau Travail*, geht es bei diesem Schauspiel nicht mehr um die Erzählbarkeit einer Geschichte oder eines Alltags, sondern darum, wie der Choreograph William Forsythe es formuliert, „Körperbilder“ zu schaffen, die innerhalb des Films „Räume eröffnen, in denen sich Denken ereignen kann“.¹⁶⁷

3.3. Der Gestus als Offenbarung

Wie ich gezeigt habe, vermag die Geste in der filmischen Reproduktion, ihre sinnstiftende Funktion zu Gunsten ihres performativ-aufführenden Potentials abzulegen, was eine unmittelbare Theatralisierung des Körpers nach sich ziehen kann. In diesem Fall handelt es sich um ein Schauspiel, das sich als Gestus realisiert und in dem SchauspielerInnenkörper und Figurenkörper auseinander driften und das In-einem-Medium-sein als solches für die ZuseherIn bewusst macht. Im Abstand-nehmen eröffnen diese Körper eine Ebene der

¹⁶³ *Beau Travail*, 00:18:14.

¹⁶⁴ Ebd. 00:47:01.

¹⁶⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 248.

¹⁶⁶ Vgl. Brenez zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 55.

¹⁶⁷ Forsythe zit. in: Margrit Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren“, in: *Mehr als Schein*, Hg: Hans-Georg von Arburg, Zürich/Berlin: diaphanes¹2008, S. 151-S.167, hier: S. 151.

Reflexion, die bereits in den frühen Filmen von Claire Denis spürbar wird. So schreibt Martine Beugnet: „Already in *Chocolat*, while the film attaches itself to the characters and gives them a powerful presence, at the same time, through *mise en scène* and framing, the unspoken boundaries that trap them are marked out”.¹⁶⁸ Die Grenzen und Systeme, die in ihren Filmen verhandelt werden, macht Denis in den Bildern und an den Körpern sichtbar – als Zeremonie, die den Mythos der Legion auf die Bühne der Meta-Ebene verlegt, wie in *Beau Travail* oder als Rahmung, die den Körper zerschneidet, wenn plötzlich ein schwarzer Arm eine Tasse Tee in den Kader hält, wartend, wie in *Chocolat*.



Denis zeigt hier bildlich, was der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhaba über die Position des kolonialen Subjekts in Worte fasst: „Der Blick des Weißen bricht den Körper der Schwarzen auf, und dieser Akt epistemischer Gewalt überschreitet seinen eigenen Bezugsrahmen und trübt damit auch sein Blickfeld“.¹⁷⁰ So steht der Schwarze an der Seite von France, die ihre Suppe löffelt – kopflos und der Macht des Blickes enteignet, mit den Händen verschränkt hinter dem Rücken, bereit um eine Anweisung entgegen zu nehmen. Eine kodierte Geste der Unterwerfung – wie das Knien, zu dem sich Protée an der Seite von France herablässt. Denn Geste bedeutet immer „Übernahme“, so schreibt Agamben.¹⁷¹ Über- und Annahme eines Sinns, der sich im Zwischenraum von Gesellschaft und Individuum konstituiert und am Körper zu einem „Zeichen gerinnt“. Wie die Geste der hinter dem Rücken verschränkten Hände von Protée, die seine Unterwerfung symbolisiert und immer wieder aufs Neue als solche manifestiert. „Im Ausdruck der Geste liegt also weniger die Expression der Innerlichkeit [...] denn ein sprachlicher Akt in seiner Wiederholbarkeit“.¹⁷² Die technischen Mittel des Films haben das Vermögen, als Bruch jenen Zwischenraum von

¹⁶⁸ Beugnet, *Claire Denis*, S. 34.

¹⁶⁹ *Chocolat*, 01:06:15.

¹⁷⁰ Homi K. Bhaba, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 62.

¹⁷¹ Agamben, „Noten zur Geste“, S. 43.

¹⁷² Hemma Schmutz/Tanja Widmann (Hg), *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Wien: Walther König Verlag 2006, S. 14.

individuellem Körper und Ethos auszustellen und in der Performanz der Gesten die „Manifestation und seriell eingeübte permanente Aktualisierung kultureller und sozietärer Einschreibungen“¹⁷³ aufzudecken. Die scheinbare Natürlichkeit einer alltäglichen Bewegung des Körpers, wie die dienende Haltung Protées, bricht in Denis` Filmen auf und öffnet das Bewusstsein für den Diskurs, aus dem heraus sie entstanden sind. Geste und Rahmung interagieren und legen im Bild nicht nur jene „bezeichnenden (Macht-) Systeme“¹⁷⁴ bloß, die auf die Körper im Film einwirken, sondern auch unseren Blick als ZuseherInnen trüben. Martine Beugnet formuliert bezugnehmend auf die Erzählstruktur von *Beau Travail*, den Konnex zwischen Kino und Ideologie. Sie schreibt: „Theorists interested in the connection between cinema und ideology have been quick to point out a parallel between this form of discourse [which present themselves as universal and unchanging] and the cinema of the continuity system“.¹⁷⁵ Durch die Kontinuität von Zeit und Raum erzeugt das Kino die Illusion einer stabilen, universellen Wahrheit und reproduziert damit, worauf Glaubenssysteme wie das der Nation oder einer in sich geschlossenen Identität basieren.¹⁷⁶ Denis bricht in ihren Filmen diese Wahrheitssysteme auf und legt sie offen, indem sie im Sinne Deleuzes` „Löcher und leere Stellen“<sup>177</sup> einführt, die „die mythische Starre des Bildes“<sup>178</sup> zerstören. Mit der Loslösung aus den sensomotorischen Verkettungen, die das Bild zum „Klischee“ machen<sup>179</sup>, hat das moderne Kino Denis` das Potential, die Bilder, als auch die Körper, ausgestellt aus dem System der Repräsentation zu befreien und das offenzulegen, was „der Ordnung der Ethik und der Politik angehört“.¹⁸⁰ Manchmal lässt sie die Figuren buchstäblich ihre eigene Zeichenhaftigkeit vorführen, wenn sie wie in *Chocolat*, als reines Klischee jene sichtbare Grenze zwischen den Körpern in ihrer ganzen Banalität bildlich repräsentieren. Links eine kleine Frau und zwei größere Männer in traditionellen Kleidern und daneben France, mit ihren Eltern in typisch westlichen Gewändern. Ein symmetrisches Bild der Ungleichheit, eine

¹⁷³ Karin Burns, „Vom freien Ausdruck uniform(iert)er Körper“, in: *Geste, Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg: Reinhold Görling, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 199-217, hier: S. 201.

¹⁷⁴ Schmutz/Widmann, *Dass die Körper sprechen*, S. 15.

¹⁷⁵ Beugnet, *Claire Denis*, S. 117.

¹⁷⁶ Übers. vgl. Ebd. S. 117.

¹⁷⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 36.

¹⁷⁸ Agamben, „Noten zur Geste“, S. 42. Anmerkung: Deleuze sieht die Durchbrechung des Klischees darin, ein optisch-akustisches Bild einzuführen. Für mich eröffnet seine Formulierung in diesem Zusammenhang jedoch auch eine Ebene der Reflexion.

¹⁷⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 35.

¹⁸⁰ Agamben, „Noten zur Geste“, S. 42.

frontale Gegenüberstellung – direkt wie ein Bildeintrag aus einem ethnographischen Lexikon.



Indem sie das Klischee als solches darstellt, unterläuft sie es mit seinen eigenen Mitteln, denn im Vorführen der Oberfläche scheint gerade das implizit mitzuschwingen, was Denis einmal in einem Interview sagte: „es ist unmöglich eine Antwort in den Oberflächen der Dinge zu finden“.¹⁸² Was Denis in diesem Zitat als scheinbare Referenz auf Michel Foucaults *Ordnung der Dinge* formuliert, ist das grundlegende Problem des modernen Subjekts, dessen Zugang zur Wirklichkeit nur mehr medial möglich ist.¹⁸³ In dieser Welt, die dem Menschen nur noch als Repräsentation gegeben ist, „verlieren die Zeichen ihre Transparenz“, „an der Oberfläche der Dinge angesiedelt werden sie dunkel, ihre Bedeutung erscheint rätselhaft“.¹⁸⁴ Doch Denis täuscht keine Bedeutung unterhalb der Oberfläche vor, wenn sie das Klischee als solches reproduziert und auf direkte Weise ins Bild versetzt. Was sie zeigt sind keine Personen mehr, sondern Subjekte, StellvertreterInnen jener Mächte, die das Auge und den Verstand mit der Wahrheit falscher Repräsentationen zu täuschen versuchen. In *Chocolat* ist es das Konstrukt des Kolonialismus, die Frage nach der Identität bzw. der Authentizität des kolonialen Subjekts, die von Denis, wie hier, direkt in den Bildern aufgeworfen wird. Sie unterläuft auf diese Weise jene sinnstiftende Ordnung des kolonialistischen Narratives in dem, so schreibt Homi K. Bhaba in seinem Buch *Die Verortung der Kultur*: „das koloniale Subjekt immer von außen überdeterminiert“¹⁸⁵ ist. Er bezieht sich an dieser Stelle auf den Schriftsteller und Psychoanalytiker Frantz Fanon, der in seinen Theorien über Rassismus und Kolonialgewalt jene Identität des kolonialen Subjekts als „Konstruktion des Weißen“, aber auch umgekehrt – des Schwarzen bezeichnet. Diese

¹⁸¹ *Chocolat*, 01:30:50.

¹⁸² Übers. Denis zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 39.

¹⁸³ Vgl. Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion“, S. 154.

¹⁸⁴ Foucault zit. in: Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion“, S. 156.

¹⁸⁵ Fanon zit. in: Bhaba, *Die Verortung der Kultur*, S. 63.

„Übertragung [...] enthüllt die tiefe psychische Unsicherheit der kolonialen Beziehung selbst: ihre gespaltenen Repräsentationen führen die Trennung von Körper und Seele vor, durch die das trügerische Artefakt der Identität in Szene gesetzt wird, eine Trennung, die quer zu der fragilen – schwarzen und weißen – Hülle individueller und sozialer Autorität verläuft“.¹⁸⁶

Die Spaltung, von der Homi K. Bhaba hier spricht, ist immer präsent und bricht in den zwischenmenschlichen Begegnungen, in den Bildern und Tönen von Denis` Filmen auf. Als dumpfe Finsternis verschluckt sie die Figuren der Ballade in ihrer unentwegten Suche nach einer eigenen Identität, wie ich im vorherigen Kapitel beschrieben habe, um dann wieder klar und deutlich hervortretend, an der Oberfläche der Bilder ausgestellt zu werden. Das zeigt auch die Spiegelszene in *Chocolat*, in der die Körper von der „Ordnung der Fiktion“ in eine „Ordnung der Offenbarung“ übergehen, wenn Protée und France, zuerst als fiktive Wesen die sich einander annähern wahrgenommen, zu Subjekten werden, die auf einer Metaebene ihre sozialen Rollen darstellen.



187

Figur und SchauspielerInnenkörper driften auseinander, wenn die beiden in plötzlicher Erkenntnis, im Spiegel auf die Reflexionen ihrer Selbst blickend, „jenes beinahe undurchdringliche Netz von Repräsentationen und Ordnungen erkennen, in denen sie gefangen sind“.¹⁸⁸ Was sich dort im Spiegel aufwirft, ist dieses „trügerische Artefakt“ der Identität – die der filmischen Figur und die des ideologisierten Subjekts. Im Anhalten der Bewegung und im enunziatorischen Blick der Figuren auf sich selbst und auf die ZuseherIn, kehrt der Film diese Ordnung nach außen. Im Abbild „kehrt die Frage der Identität wieder als anhaltendes Hinterfragen des Rahmens, des Repräsentationsraumes, in dem das Bild [...] mit seiner Differenz, seinem Anderen, konfrontiert wird“.¹⁸⁹ Die weiße Frau und der schwarze Mann, die Herrscherin und der Diener. Plötzlich fällt etwas ab, wenn der reflexive Blick auf das eigene Spiegelbild den Körper für einen Moment aus sich selbst und seinen „Repräsentationsraum“ heraustreten lässt. Er nimmt Abstand zu sich selbst und zu den

¹⁸⁶ Bhaba, *Die Verortung der Kultur*, S. 65.

¹⁸⁷ *Chocolat*, 00:35:06.

¹⁸⁸ Übers. vgl. Beugnet, *Claire Denis*, S. 64.

¹⁸⁹ Bhaba, *Die Verortung der Kultur*, S. 68.

Ordnungen die ihm auferlegt sind. Im Blick des Anderen als auch im Spiegel ist „Ich“[...] zugleich der Ort seiner Absenz, seiner Re-präsentation“.¹⁹⁰ Auf ähnliche Weise verfährt Denis in *Beau Travail*, wie sie in einem Interview erzählt: „I started from the myth and went through the mirror“.¹⁹¹ Denn auch hier lösen sich die Körper der Legionäre aus dem Mythos, den die Strenge und Disziplin der Armee nach außen hin aufrecht zu erhalten versucht. So stellt Denis den Bildern der Trainingsübungen, in denen die Männer in der Einheitlichkeit ihrer Bewegungen zum ornamental-uniformen Kampfkörper werden, Aufnahmen der Hausarbeiten, die in derselben choreographierten Strenge abgehalten werden, gegenüber – ein Ballet der Körper „that undermines the mythology of the hyper-masculinity“.¹⁹²



193



194

Ohne Funktion und ohne eine Anbindung an ein reales Außen, das ihren Repräsentationsraum bildet, werden die Legionäre und die Armee als Ganzes, zur reinen Form stilisiert. So schreibt auch Martine Beugnet: „There is no empire for the legion to conquer or even to protect anymore but, like a mechanism turning in neutral, it maintains its strict discipline, repeats the endless exercises and unchanging routines that have come to stand in the place of its function“.¹⁹⁵ Sinnentleert, wie der lahmgelegte Panzer, der allein in der Wüste vor sich hin rostet, wird die Armee in Denis` Bildern zum Relikt, das von einer längst vergangenen Ordnung übrig gelassen wurde. Entmystifiziert, wie die Szene, als die Bewaffneten einen leer stehenden Rohbau stürmen, gleich einer Gruppe von Schattenboxern, die sich einem unsichtbaren Feind entgegengestellt, um ihre eigene Achse drehen, „conscious only of [their] own truth and seeing only [their] own reflections“.¹⁹⁶ Denis entzieht dem Mythos der Armee seine eigenen Bilder, wenn sie die Körper der Legionäre wie Marionetten das rigide militärische System aufführen lässt. Es ist ein Spiel das,

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 70.

¹⁹¹ Denis zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 112.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ *Beau Travail*, 00:25:37.

¹⁹⁴ Ebd. 00:53:17.

¹⁹⁵ Beugnet, *Claire Denis*, S. 111.

¹⁹⁶ Ebd. S. 111.

paraphrasiert nach Brenez, zeigt, wie Wahrheit produziert wird.¹⁹⁷ Die Wahrheit einer Ideologie, die Menschen eine bestimmte Ordnung auferlegt und die Wahrheit einer abgeschlossenen filmischen Welt, die sich unter dem vorwärts drängenden Blick der ZuseherIn aus einer Summe von re-präsentierten Bildern und Tönen zusammensetzt. Es sind falsche Einheiten, die in sich einen unüberwindbaren ontologischen Abstand bergen und aus Lücken bestehen. Denis reißt diese Lücken auf, wenn der Fluss der Narration unterbrochen wird und die Körper Abstand nehmen zu den ideologischen und filmischen Ordnungen, die sie repräsentieren. Sie tun dies, indem ihr Spiel zum Gestus wird und sie Wahrheiten als solche auf die Bühne des Films bringen oder indem sie sich an die Oberfläche des Films drängen und zum Klischee werden. Immer ist es das „In-einem-Medium-Sein“, das diese Körper in ihrer Darstellungsweise bewusst machen. So lässt sich unterstreichen, was Brenez als Ausgangspunkt für ein Kino der Offenbarung formulierte, denn: „wir haben es gesehen: Die Art, in der ein Dispositiv den Schauspieler integriert und platziert [...] kann der Knotenpunkt sein, an dem alles, was ästhetisch auf dem Spiel steht, zusammenläuft...“¹⁹⁸ Bei Denis haben die Körper in ihrer Platzierung das Vermögen, einen „Raum des Denkens zu eröffnen“, um sich darin in ihrer politisch-ethischen Dimension zu offenbaren. In den beschriebenen Szenen tun sie dies jenseits einer fiktiven Verkörperung, sondern in ihrer phänomenalen Präsenz, die „den Zugang zur Frage nach dem, was das Sein ist“¹⁹⁹ ermöglicht. So lässt Denis die ZuseherInnen immer wieder hineinfallen in diesen Abstand zwischen SchauspielerInnenkörper und Figurenkörper und macht aufmerksam auf den Rahmen, der all diese Menschen im Bild umgibt - den Repräsentationsraum-Film. Denn, so schreibt Deleuze, „nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, lässt sich das gesamte Bild wiederfinden“.²⁰⁰ Es lässt sich wiederfinden, indem man Abstand nimmt und im selbstreflexiven Gestus des Films der eigenen Wahrnehmung bewusst wird oder und das ist wahrscheinlich noch viel eher, worauf Deleuze in diesem Zitat anspielt, indem dessen „zutiefst lebendige Intuition“²⁰¹ erfahrbar wird.

¹⁹⁷ Vgl. Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 55.

¹⁹⁸ Brenez zit. in: Ebd. S. 53

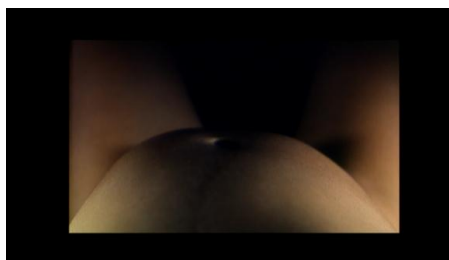
¹⁹⁹ Ebd. S. 54.

²⁰⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 36.

²⁰¹ Ebd. S. 37.

4. Der Körper als Material

„Wie also an den Körper rühren, anstatt ihn zu bezeichnen oder ihn dazu zu bringen, dass er bezeichnet“?²⁰² Und wie an einen Körper rühren, der sich aus dem Licht zusammensetzt? Der sich in der Form elektromagnetischer Wellen, auf einer chemischen Emulsion niederschlägt, vom Positiv ins Negativ entwickelt, in eine Maschine gespannt und wiederum als Licht auf eine Leinwand geworfen wird? Aus der Welt auf die Leinwand zu mir, der Betrachterin und in die Schrift. Diese Körper bei Denis, männliche, weibliche, tierische, leblose, helle, dunkle und dazwischen – die sich auf der Leinwand ausbreiten als Haut, Haare, Fleisch, Blut, von Stoffen bedeckt, ausgepackt und aufgerissen. Wie sich diesen Körpern nähern, die als reines Material an meinen Körper rühren? Das zu beschreiben, was dort auf der Leinwand in den Bildern und doch nahe bei mir zu sein scheint, jenen Abstand mit Worten zu füllen die beides vereinen, wird die Aufgabe sein. Denn „was aber gesagt werden muss, ist“, so schreibt Jean-Luc Nancy „das das – an den Körper Rühren, den Körper Berühren, endlich *Berühren* – in der Schrift fortwährend geschieht“, so wie es im Bild geschieht. „Es geschieht vielleicht nicht direkt *in* der Schrift“ oder in dem Bild, „falls dieses ein ‚Innen‘ hat. Aber am Rand, an der Grenze, an der Spitze, am äußeren Rand *geschieht nur das*“.²⁰³



204

Denn dort am Rand, wo sich Film und Wahrnehmung treffen, findet die Begegnung statt. Sie kann uns die Grenze vergessen lassen, indem wir hinein tauchen in die Geschichten, die uns dort erwarten, wenn wir den Körpern folgend, den „Erzählungen lauschen die in ihnen schlummern“²⁰⁵ und sie kann uns die Grenze bewusst machen – als bunte Schauffläche für Attraktionen, auf der sich die Körper zeigend an uns wenden. Manchmal wird die Grenze selbst zum Zweck der Begegnung, wenn sie weich oder hart dumpf oder grell, unsere

²⁰² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Zürich: Diaphanes-Verlag²2007, S. 14.

²⁰³ Vgl. Ebd. S. 14.

²⁰⁴ *Nénette et Boni*, 00:57:00.

²⁰⁵ Vgl. Streiter, „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft“.

eigenen Grenzen für einen Moment spürbar macht. Wenn Material auf Material zu liegen kommt und Bedeutung „auf der Oberfläche des Körpers entsteht“.²⁰⁶ Wie der Fußabdruck, der sich auf der prallen Rundung von Nénettes schwangerem Bauch abzeichnet und dort auf der Haut der jungen Mutter, Innen und Außen, das Eigene und das Fremde, im Fühlen vereint (*Nénette et Boni*). Darum soll es im folgenden Gehen. Denn, was Nicole Brenez in ihrem „Kino der Offenbarung“ formuliert, realisiert sich bei Denis – sie schafft es, in ihren Filmen mit Bildern und Tönen „die Wahrheit des Seins zu berühren“,²⁰⁷ wenn die Leinwand zum affektiven Material wird, das die ZuseherIn sinnlich berührt. Wie die Oberfläche eines Fetischobjekts, wie die Haut eines anderen Menschen und wie eine Wunde, die sich tief ins Fleisch gräbt.

4.1. Berührung als Modus der Interaktion

Doch zuvor kommt ein Kind auf die Welt. Unerwartet und ungewollt wächst es heran im Bauch von Nénette, die selbst noch ein Kind, ebenfalls unwillkommen Zuflucht bei ihrem Bruder Boni sucht. Was davor war, bleibt bis zum Ende ungeklärt. Die Mutter ist tot, der Vater existiert für Beide nicht mehr, obwohl er eines Tages auftaucht und Nénette auf Knien bittet, zu ihm zurückzukehren. Dazwischen ein ungewisses Gefühl, eine leise Ahnung einer Familientragödie, die sich zwischen den Wänden des ehemaligen gemeinsamen Zuhauses aufgestaut hat und in dem seltsamen Verhalten von Boni seinen Ausdruck findet. Draußen vor den Fenstern ist Marseille als schmuckloser Nicht-Ort, der sich zusammensetzt aus Bildern von Abstellgleisen, vorbeifahrenden Autos, verlassenen Bahnsteigen und betonierten Hinterhöfen. Dieses Außen birgt keinen Schutz für Verlorene. Es ist ein Übergangsort, eine Schwelle, an der nicht verweilt wird. Der Fährhafen, Boote die kommen und gehen, und Autos, immer wieder Autos. Oft nimmt der Blick die Haltung eines Passanten ein, beobachtet teilnahmslos aus der Entfernung Alltäglichkeiten: Menschen beim Einkauf, bei der Polizeikontrolle, bei der Arbeit. Boni ist einer von ihnen. Ein Kleinkrimineller ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, wie geworfen in diese kalte Welt aus Beton und vorbeiziehenden Menschen, die sich gegenseitig fremd bleiben. Er stellt damit ein typisches

²⁰⁶ Übers. Vgl. Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press 2009, S. 25.

²⁰⁷ Brenez zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 54.

Subjekt der Moderne dar, wie ich es bereits in Kapitel 2 dieser Diplomarbeit beschrieben habe. Er irrt durch die Straßen von Marseille und starrt mit abwesendem Blick in die Menge, die teilnahmslos an ihm vorbeigeht. Einsam im gesellschaftlichen Raum, zieht er sich in die Privatheit zurück – in das ehemalige Haus seiner Eltern, wo er mit einigen Gleichgesinnten zusammenlebt. Wie in einer Höhle drängen sich dort Tapetenmuster, Stoffe und Möbel um die Figuren, bilden Rahmungen und evozieren eine klaustrophobische Nähe die, nach Dominique Bluher „as indicative of the characters’ lack of access to the world around them – their inability to see and to know beyond their most immediate and present surroundings“²⁰⁸ verstanden werden kann. Immer ist der Blick begrenzt – vor dem Fenster durchschneiden Strommasten und Kabel den Ausblick auf ein wenig blauen Himmel und drinnen sind es die Dinge und die Dunkelheit in den Ecken der Zimmer, die immer wieder die Körper der Figuren in sich aufnehmen. Doch es ist eine warme Dunkelheit, die getränkt durch den Geruch alter Stoffe, sich weich an das Auge anzuschmiegen scheint. Elena del Río sieht gerade jene Einschränkung des Blickes „as the invitation the film extends to viewers to exchange their cliché-oriented visual drive for a multi-sensory experience that gives them access to new thoughts, affects and sensations“.²⁰⁹ Die begrenzte Sicht und die Nähe, die die Kamera zu den Dingen und den Körper in *Nénette et Boni* herstellt, bekommt vor allem dann eine besondere Qualität, wenn Bonis Alltag von erotischen Phantasien über eine schöne Bäckersfrau unterbrochen wird. Seine Tagträumereien bilden eine Art Gegenpol zur Kälte und Distanz da draußen, als ob sie Bonis Entfremdung durch eine Welt des Fühlens entgegenwirkten. Bereits in den ersten Minuten des Films wird die Bäckerin als Objekt der Begierde eingeführt, wenn Boni in seinem Plädoyer „Confessions of a wimp“, vortragend aus seinem Tagebuch erzählt: „I, Boni Pavone, pizza chef, living in my dead mothershouse in Marseille, and wallowing in incredibly obscene Fantasies about a woman built like a brick shithouse, a bakerswife living with her husband and three brats [...]“.²¹⁰ Die explizite Beschreibung seiner sexuellen Vorstellungen die daraufhin folgt, wiederholt sich mehrere Male im Film, wenn Boni versunken in Selbstgespräche verfällt, während er alltäglichen Handlungen nachgeht. Immer wieder vermischen sich Realität und Phantasie, wenn Boni im Wunsch nach Vereinigung zwischen inneren Bildern und realer Welt pendelt und an den

²⁰⁸ Bluher zit. in: Elena del Río, *Deleuze and the cinemas of performance*, Edinburgh University Press: 2008, S. 150.

²⁰⁹ Ebd. S. 151.

²¹⁰ *Nénette et Boni*, 00:03:57.

Oberflächen der Dinge, im Fetischobjekt, die Bäckerin wiederfindet. Seine unmittelbare Umgebung – die Wohnung, sein Arbeitsplatz, aber auch die Öffentlichkeit, werden im Sinne Elena del Ríos zum multi-sensorischen Erfahrungsraum, wenn der Film die Aufmerksamkeit auf Oberflächen lenkt und den Blick für die Materialität von Bonis Welt sensibilisiert. Diese wird interessant, wenn sich Bonis Verlangen nach der Bäckerin auf Ersatzobjekte verlagert, deren Formen und Farben an ihren Körper erinnern. Hier passiert alles auf der Haut.



Das weiche, weiße Fell des Kaninchens, das Boni streichelt während er sich selbst berührt, gleicht der Porte ihres Kleides. Die zähe Masse des Pizzateiges hat die Form eines runden, weiblichen Bauches, bevor ihn Boni anfangs zärtlich, dann immer heftiger berührt bis er, in Ektase, sein gesamtes Gesicht darin vergräbt. Die wohl stärkste Analogie wird durch eine Kamerafahrt entlang einer Vitrine mit frischgebackenen Brioche hergestellt, die in dem ausladenden Dekolleté der Bäckerin endet. An späterer Stelle im Film sitzt Boni am Küchentisch und gräbt seine Finger tief in das Gebäck, als würde er sich den Körper der Bäckerin zu-eigen-machen. Doch obwohl die Dinge unter Bonis Berührung zum Fetisch werden und damit zeichenhaft auf den Körper der Bäckerin verweisen, entwickeln sie eine eigene Qualität, die sich vor allem durch die Sinne an die BetrachterIn adressiert. Noch bevor sich in den Bildern eine Bedeutung abzeichnet, treten sie in direkten Kontakt mit meinem Körper und schaffen ein Bewusstsein für das Weiche und das Zähe, das Glatte und das Raue, das auf Bonis` Haut spürbar wird. Unter der Lupe der Kamera erlangt die Berührung zwischen Boni und seiner Umwelt eine Art direkte, stoffliche Präsenz, die den Gegenstand auf der Leinwand in seiner spezifischen „quality of thingness“²¹² erfahrbar macht. Lesley Stern bildet diesen Begriff auf der Annahme einer „fundamentally mutable nature of the cinematic thing“,²¹³ which „partakes of both a fictional and a documentary identity“.²¹⁴ So stellt sie sich zu Beginn ihres Textes „Paths That Wind through the Thicket of Things“ die

²¹¹ Ebd. 00:29:18; 01:09:00

²¹² Lesley Stern, „Paths That Wind through the Thicket of Things“, *Critical Inquiry* („Things“) 28/1, 2001, S.17-354, S. 321.

²¹³ Ebd. S. 322.

²¹⁴ Ebd. S. 320.

Frage, wie Dinge in einem Film nach unserer Aufmerksamkeit „greifen“ können und nähert sich damit jenem spezifischen Potential des Kinos „that has a capacity to move the spectator, to generate affect“.²¹⁵ Jene „thingness“, von der Stern spricht, beschreibt weder allein die diegetische Dimension des Objekts, in diesem Fall der Pizzateig, der sich dort in Marseille in dem Pizzawagen von Boni befindet, noch beschreibt sie allein dessen indexikalische Dimension, als Referenten auf den realen Teig, der von dem Schauspieler Gregoire Colin geknetet wird. Vielmehr bedeutet der Begriff ein phänomenologisches "Zwischen" unserer Wahrnehmung, das die Dinge einerseits fern, dort auf der Leinwand und andererseits nah, wie am eigenen Körper spürbar erscheinen lässt. In seiner grundsätzlichen Wandelbarkeit, verändert das filmische Objekt seine Bedeutung vor allem im Moment der Berührung. So schreibt Stern:

„The affect of the moment is the ability of the image to elicit from us a sensory response. This quotidian moment is also a moment of touch or a moment when the gestural and the object are brought into relation, when the thing elicits gestural attention. Or perhaps it is the other way around: gestural attention elicits a certain quality of thingness“.²¹⁶

Durch die „gestische Rahmung“²¹⁷ wird die Bedeutung des Objektes auf dessen sinnlich-materielle Qualität gerückt. Hand und Ding beleben sich auf diese Weise gegenseitig und adressieren sich in ihrer Stofflichkeit direkt an unsere Haut, wenn die Trennung zwischen der ZuseherIn und dem Bild für einen Augenblick durchlässiger zu sein scheint. Im Akt der Berührung mit der Materialität der „Objektwelt des Films, vollzieht sich ein Körper-Werden, ein Materie-Werden des Zuschauers“.²¹⁸ Wie schon der Titel ihres Aufsatzes nahe legt, bezieht sich Lesley Stern auf Siegfried Kracauer, der in seiner *Theorie des Films*²¹⁹ davon ausgeht, dass der Film das Vermögen hat, einen sinnlichen Kontakt mit der ZuseherIn herzustellen. Denn, so schreibt Kracauer, in den photographischen Bildern des Films lässt sich die „physische Realität“²²⁰ der Welt erfahren. Für ihn ist es gerade dieser materielle Bezug zur vorfilmischen Welt, der das große Potential der photographischen Medien gegenüber anderen Künsten ausmacht, die als „einzige Kunststart, ihr Rohmaterial zur Schau

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd. S. 321.

²¹⁷ Ebd. S. 335.

²¹⁸ Thomas Morsch, *Medienästhetik des Films, Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, Berlin: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 55.

²¹⁹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

²²⁰ Ebd. S. 389ff.

stellen“.²²¹ Er vertritt damit ein Verständnis des Films, das sich gegen die semiotische Perspektive einer Zeichenhaftigkeit des Bildes stellt und für die phänomenale Präsenz der Bilder plädiert. Es geht ihm in erster Linie um das Bewusstsein des Stofflichen, das der Film in seinen Bildern, Tönen, Bewegungen wiedergibt und die ZuseherIn auf direkte Weise in ihrer Stofflichkeit affiziert. Nur im Kino wird „die Erfahrung von Dingen in ihrer Konkretheit“²²² für die BetrachterIn offenbar, so schreibt Kracauer und kündigt damit an, was im letzten Aufsatz der *Theorie des Films* unter dem Titel „Die Errettung der physischen Realität“ seinen Höhepunkt erreicht. Denn der Film ist „Heilmittel“²²³ für den Menschen des modernen Zeitalters, der „ideologisch obdachlos“,²²⁴ durch den Einfluss der Wissenschaft den Bezug zu den Dingen und zu sich selbst verloren hat. Durch die konkrete Erfahrung stellt das Kino, so Kracauer, die Verbindung zwischen Mensch und Welt wieder her – „als hätte die Kamera [die Gegenwart] gerade eben dem Schoß der Natur abgewonnen und die Nabelschnur zwischen Bild und Wirklichkeit wäre noch nicht zerschnitten“.²²⁵ Die Nabelschnur, von der Kracauer hier metaphorisch schreibt, erinnert stark an Deleuze, der wie ich bereits geschildert habe, vom „Band zwischen Mensch und Welt“ spricht, das zerrissen sei und vom Kino als solches aufgezeigt werde.²²⁶ Ohne dass ich an dieser Stelle einen näheren Vergleich zwischen Kracauer und Deleuze anstellen werde, lässt sich doch sagen, dass es Verbindungen gibt, wenn beide von einer Zeit ausgehen, in der „die Bilder von den Mächten verborgen“²²⁷ und die „Natur beständig durch Ideologien verhüllt worden ist“.²²⁸ Vielleicht kommt es Deleuzes Wunsch „den Klischees ein wirkliches Bilder zu entreißen“²²⁹ nahe, wenn Kracauer von einem Kino spricht, das von ideologischen Verhüllungen und wissenschaftlicher Abstraktheit befreit, „die Realität nicht nur mit den Fingerspitzen berührt, sondern sie ergreift und ihr die Hand schüttelt“.²³⁰ Es sind Bilder wie diese, in den Filmen von Claire Denis, die in ihrer sinnlichen Materialität das Denken umgehen und einer „zutiefst lebendigen Intuition entspringend“,²³¹ sich direkt durch den Körper erfahren lassen. Sie lassen sich kneten und

²²¹ Ebd. S. 392.

²²² Ebd. S. 385.

²²³ Ebd. S. 384.

²²⁴ Ebd. S. 375.

²²⁵ Ebd. S. 224.

²²⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 223.

²²⁷ Ebd. S. 36.

²²⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 388.

²²⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 36.

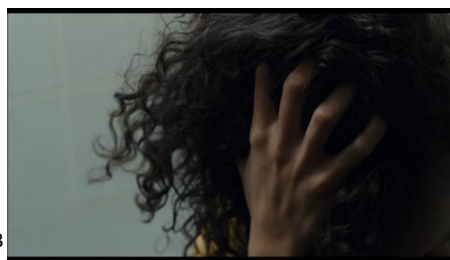
²³⁰ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 386.

²³¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 37.

streicheln, lieblosen und aufreißen – wie die Haut, die die Kamera von Agnès Godard auf so unterschiedliche Weisen in das lebendige Material der Filme verwandelt. Immer wieder geht es der ZuseherIn angesichts dieser Bilder wie Boni, der nicht an sich halten kann und sich kopfüber tief in die weiche, zähe Masse des Pizzateigs hinein fallen lässt. So lässt sich diese Szene als Metapher für Denis` Art des Filmemachens verstehen, wie sie selbst einmal in einem Interview sagte: „Le cinéma a pour matériau le monde dans lequel il est tourné...il fallait travailler sur la matière, que le film prenne corps, et donc inventer une manière différente de travailler, proche de celui de la pâte à pizza...“²³²



233



234

Es sind die Kristalle, die sich hart und splitternd gegen den Körper von Sentaine drücken, der ausgesetzt von Galoup, in der Salzwüste verdurstet (*Beau Travail*) und das frische, weiße Laken, worüber Shayne mit Hand und Gesicht streicht, auf der Suche nach dem Geruch des Dienstmädchens (*Trouble every day*). Es ist das goldene, kniehoch Gras, das um die Beine einer jungen Familie raschelt (*L`Intrus*) und es sind die schweren, dunklen Locken von Joséphine, die sie mit ihren Fingern durchkämmt (*35 Rhums*). Sie sind das „Rohmaterial“<sup>235</sup> von Denis` filmischen Welten, in denen wir uns im Sinne Kracaurs` „den Ideen, wenn überhaupt, nicht länger auf Straßen, die durch die Leere führen, sondern auf Pfaden, die sich durchs Dickicht der Dinge winden“²³⁶ nähern.

²³² Denis zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 149.

²³³ *Beau Travail*, 01:15:05.

²³⁴ *35 Rhums*, 01:38:37.

²³⁵ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 391.

²³⁶ Ebd. S. 400.

4.2. Töne sehen und Bilder hören



237

Ich sehe das Bild eines trostlosen Hinterhofes als Ausblick von Bonis Küchenfenster. Aus dem Off sind blubbernd-zischende Geräusche zu hören, die an das rhythmische Arbeiten eines Beatmungsgerätes erinnern. Das Bild wechselt und ich sehe die Hand von Boni, dessen Finger sich tief in ein frisch-gebackenes Brioche graben. Den Arm zeigend zur Kamera gestreckt, fängt er langsam an zu pumpen. Er lockert die Finger leicht und drückt sie dann wieder in das glatt-glänzende Gebäck. Synchron zu Bonis pumpenden Handbewegungen scheint das Geräusch nun direkt aus dem Brioche zu stammen. Der weiche Teig zwischen den zusammengepressten Fingern von Boni verwandelt sich für Sekunden zum elastischen Blasebalg, dessen Beschaffenheit auf meiner Haut widerhallt. Die Kamera fährt nach oben und meine Wahrnehmung kippt, wenn die elektrische Kaffeemaschine auf dem Küchentisch als Geräuschquelle sichtbar wird. Bevor der Ursprung des Geräusches im Bild verortet wird, erwächst aus der Koppelung von Bild und Ton eine völlig neue Dingwahrnehmung, dessen synthetische Materialität auf seltsame Weise vertraut zu sein scheint. Denis schafft eine „Leinwand der Sinne“,²³⁸ wenn sich Töne und Bilder vermischen und in mir, wie in einem „Resonanz-Körper“²³⁹ spürbar werden. Ich sehe Bonis Handbewegung und fühle den Teig zwischen meinen Fingern, der unter dem Druck meiner Hände gleichmäßig Luft ein- und austreten lässt. Auf synästhetische Weise nehme ich plötzlich eine „einzigartige Struktur des Dings wahr, die alle Sinne auf einmal anspricht“.²⁴⁰

Jenes Wissen über das Gebäck, das Boni in den Händen hält, verortet sich jenseits von dessen bloßer Zeichenfunktion, dass es uns in seiner Bedeutung verstehen und einordnen lässt. Vielmehr fühlen wir, auf uns selbst zurückgeworfen, eine leibliche Ko-Präsenz mit diesen Dingen und Körpern auf der Leinwand. Ein wichtiger Ansatz um jene zutiefst

²³⁷ *Nénette et Boni*, 00:35:06-00:35:34.

²³⁸ Martine Beugnet, „Die sinnliche Leinwand: L’Intrus“, in: *Claire Denis. Trouble every day*, S. 66- 78, hier: S. 67.

²³⁹ Vgl. Kracauer: „Resonanz-Effekt“, in: *Theorie des Films*, S.216.

²⁴⁰ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg: Christian Bermes, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, S. 70-84, hier: S. 72.

sinnlichen Momente der Filmwahrnehmung zu beschreiben, stellt die phänomenologisch orientierte Filmwissenschaft dar, die sich maßgeblich auf die Arbeit von Maurice Merleau-Ponty bezieht. Im Zentrum der Phänomenologie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Edmund Husserl (1859 – 1939) begründet wurde, steht das Verhältnis des Menschen zu den Dingen der Welt. Als „Lehre von den Erscheinungen“²⁴¹ geht die Phänomenologie davon aus, dass Erkenntnis allein im Zusammenhang mit der direkten Erfahrung der Dinge erlangt werden kann. Der Mensch kann demnach die Welt immer nur in Relation zu sich selbst, also grundlegend subjektiv, wahrnehmen. So gibt es, nach phänomenologischer Ansicht, kein Denken vor bzw. außerhalb der Dinge. Für die Filmwissenschaft bedeutet eine phänomenologische Perspektive eine Abkehr von dem semiotischen Verständnis des Films als narrativen Text und eine Aufwertung von dessen sinnlichen Qualitäten. Vor allem durch die Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty kommt es zu einem Bewusstsein für Prozesse des Körperlichen innerhalb der Filmerfahrung – also dafür, dass Filme nicht nur verstanden, gesehen und gehört, sondern auch gefühlt, geschmeckt und gerochen werden können. So beschreibt der französische Phänomenologe in seinem Essay „Das Kino und die neue Psychologie“,²⁴² die Wahrnehmung als „System von Konfigurationen“, anstelle eines „Mosaiks aus nebeneinander gestellten Einzelteilen“²⁴³ und spricht sich damit gegen die Hierarchisierung der Sinne aus:

„Meine Wahrnehmung ist also keine Summe von visuellen, taktilen, auditiven Gegebenheiten. Ich nehme vielmehr auf eine ungeteilte Weise mit meinem ganzen Sein wahr, ich erfasse eine einzigartige Struktur des Dings, eine einzigartige Weise des Existierens, die alle meine Sinne auf einmal anspricht.“²⁴⁴

Merleau-Ponty versteht Wahrnehmung in ihrem ursprünglichen Zustand als ganzheitlich und wendet sich damit gegen das kartesianische Diktum des *cogito ergo sum* indem er annimmt, dass der Mensch noch vor dem Prozess des Denkens, auf direkte Weise mit den Dingen der Welt in Verbindung tritt. Körper und Geist, sowie Mensch und Welt, so Merleau-Ponty, stehen im ständigen Austausch miteinander. „Auf der einen Seite ist der Mensch ein Teil der Welt, auf der anderen Seite ist er das konstituierende Bewusstsein der Welt.“²⁴⁵ Er ist demnach einerseits Produkt seiner Umwelt und produziert sie gleichzeitig unentwegt selbst.

²⁴¹ Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag 2006, S. 24.

²⁴² Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg: Christian Bermes, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, S. 70-84.

²⁴³ Ebd. S. 70.

²⁴⁴ Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, S. 72.

²⁴⁵ Stefan Günzel, *Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung, Eine Einführung*, Wien: Verlag Turia + Kant 2007, S. 39.

Jene Ambiguität, das Changieren zwischen Objekt und Subjekt, dem Selbst und dem Anderen, ist grundlegend für die Phänomenologie, welche Erkenntnis wesentlich an die Interaktion des Körpers mit den Dingen der Welt bindet. Für die Filmwissenschaft bieten dieser Ansatz einen Weg, um „die einseitige Orientierung am Sender-Empfänger-Modell zu überwinden“²⁴⁶ und Filmrezeption als reziproken Prozess zu verstehen, in den die ZuschauerIn „als wahrnehmender und spürender Organismus“²⁴⁷ integriert ist und „dessen Körperlichkeit zugleich Produktivkraft ästhetischer Prozesse“²⁴⁸ darstellt. Dieser Körper von dem Merleau-Ponty ausgeht, stellt jedoch keinen Gegenpol zum Geistigen dar. Er ist weder ein rein biologischer Apparat, noch ist er Produkt kultureller und sozialer Konstruktionen. Vielmehr handelt es sich bei ihm um einen zutiefst „gelebten Körper“ der unzertrennlich mit der Welt verwoben ist.²⁴⁹ Er ist ein sinnliches Medium, das sich zwischen der Außenwelt und der Innenwelt, zwischen Körper und Geist konstituiert. Merleau-Ponty besetzt jenes „Zwischen“²⁵⁰ mit dem Begriff des *Leibes*. Im Leib vereinen sich Körper und Geist, Subjekt und Objekt zu einem Wahrnehmungsfeld, in dem auf prärationale Weise Bedeutung „erfasst wird“. Wie Boni, der den Teig knetet oder das weiche Fell des Hasen streichelt – riechen, sehen, fühlen wir in unserer phänomenalen Leiblichkeit die materielle Qualität von Bild und Ton und Bewegung. Denn das Kino, „als ein Objekt der Wahrnehmung betrachtet“,²⁵¹ bedeutet auf dieselbe Weise, wie ein Ding bedeutet:

„Beide sprechen nicht zu einem abgetrennten Verstand, sondern wenden sich an unsere Fähigkeit, die Welt oder die Menschen stillschweigend zu entziffern und mit ihnen zu koexistieren [...] Es ist, kurz gesagt, die Wahrnehmung, die uns die Bedeutung des Kinos verstehen lässt: Der Film lässt sich nicht denken, er lässt sich wahrnehmen“.²⁵²

Was sowohl bei Merleau-Ponty, als auch bei Kracauer im Bezug auf die Filmwahrnehmung immer wieder undeutlich wird, ist die Differenzierung von der Materialität der Objekte des Films und der Materialität des Films als solchen, die uns als BerachterInnen körperlich affiziert. So verortet sich die leiblich vollzogene Wahrnehmung eines Films wiederum im phänomenologischen *Zwischen* von Inhalt und Medium. So wird in *Nénette et Boni* einerseits die Aufmerksamkeit immer wieder stark auf die sinnliche Qualität jener Fetischobjekte rund um Boni gelenkt und andererseits wird Berührung als Modus der Interaktion im Bild

²⁴⁶ Ebd. S. 175.

²⁴⁷ Morsch, *Medienästhetik des Films*, S. 158.

²⁴⁸ Morsch, *Medienästhetik des Films*, S. 158.

²⁴⁹ Vgl. Morsch, *Medienästhetik des Films*, S. 158ff.

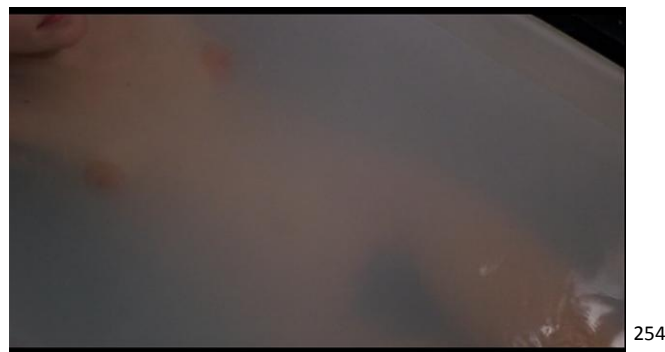
²⁵⁰ Günzel, *Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung*, S. 51.

²⁵¹ Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, S. 77.

²⁵² Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, S. 79ff.

dargestellt. Denn auf einer inhaltlichen Ebene kann dieser Film auch als Metapher für eine leibliche Form der Welterschließung gesehen werden, wie es die Phänomenologen beschreiben und wie es Kracauer als Bedürfnis des modernen Subjekts postuliert. So gesehen vollzieht Boni nach Merleau-Ponty, „a style of being in the world“, ²⁵³ der sich grundlegend von der sprachlichen Bezugnahme zu den Dingen unterscheidet, die die abstrakte Lebenswelt der Moderne auszeichnet. In den folgenden Kapiteln geht es daher vor allem jene Momente, in denen Inhalt und Medium zusammenfallen und die Körper der Figuren sich mit dem Körper des Films vereinen. Wenn Haut und Fleisch zum Material des Films werden, das sich unter unserem Blick zur Berührung ausdehnt.

4.3. Die Haut des Films



Wie entsteht ein Körper im Film? Er taucht auf aus dem Licht. Ist Bewegung, erst Schatten, dann Kontur, die sich vor unseren Augen zu Formen zusammenfügt. Langsam schält er sich aus dem Bild hervor. Es ist das Bild, das den Körper gebiert, „das tiefe Schwarz, das dunkle sich herausbildende Körper ahnen lässt [...] und andererseits der Weißfilm und das überbelichtete Bild, das milchige oder auch schneeige Bild, dessen tanzende Körner sich zu Körpern verdichten...“ ²⁵⁵

Es ist dieser „genetische Wert“ den Deleuze dem Schwarz und dem Weiß in Garrels Filmen zuspricht, der mich an den Bildern und Tönen in diesem Kapitel interessiert – deren

²⁵³ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye, Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press 2009, S. 26.

²⁵⁴ *Trouble every day*, (F 2001), 00:27:34.

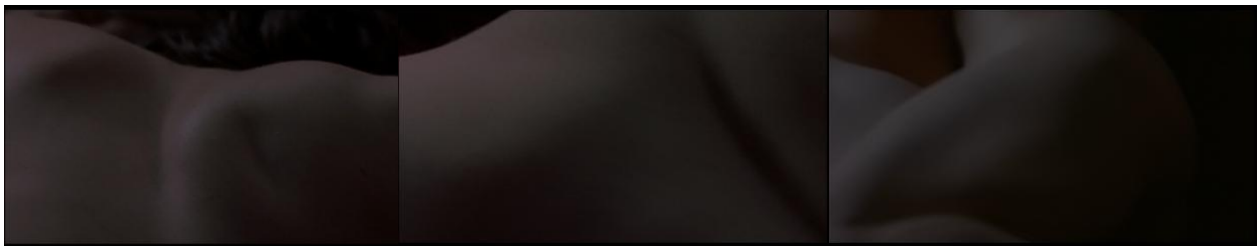
²⁵⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 258.

Vermögen mit Variationen und Farbtönen Körper zu konstituieren.²⁵⁶ Wenn Bild und Körper im Material ineinander fallen und ununterscheidbar werden – Fleischbilder mit eigenen Gerüchen und Temperaturen, mit ihren eigenen Klängen. An die ZuseherIn gewandt zeigen sie ihre Oberfläche als Haut, die zum Berühren einlädt. So wie jenes Bild als Shanes Blick über den nackten Körper seiner Frau schweift. Im milchigen Wasser zeichnet sich dunkel die Form ihres Schamhaars ab. Er blickt, zerrissen zwischen Verzweiflung und Begierde. *Are you frightened?* Auf ihrem Arm der Umriss eines Mundes, der sich scharf in der weichen Haut abzeichnet. Aber dazu später (*Trouble every day*).

Zuvor treffen in *Vendredi soir* zwei Menschen als Fremde aufeinander und steigen für eine Nacht aus ihrem Leben aus. Was wir von ihnen erfahren ist wenig. Laure beschriftet die letzten Umzugskartons, die zu Türmen gestapelt, in ihrer Wohnung herumstehen. Bücher zu ‚Bücher‘, CDs zu ‚CD‘, ein Rock wird abschätzend anprobiert und zu den ‚Sommerkleidern‘ gepackt. Ein Blick über die Dächer zu den Fenstern der umliegenden Nachbarn, die vertraut und doch fremd, ein Teil ihrer Wohnung waren. Nach einem Bad zieht sie sich an und wirft, bevor sie die Türe hinter sich schließt, einen letzten Blick auf den Schlüsselbund, der neben ihrem eigenen liegt: „Chez nous – a demain, Francois“. Draußen auf der Straße ziehen die Lichter der Autos in doppelter Geschwindigkeit vorbei, reihen sich zu dichten Blechkolonnen, bis alles stillsteht. Laure, eingekesselt im hupenden Spiegelkabinett aus Windschutzscheiben, beginnt in ihrem Auto herum zu räumen. Sie dreht das Radio lauter und blättert in alten Büchern aus den Umzugskisten, während unbekannte Gesichter nahe an ihr vorübergleiten. Metall schiebt sich über Metall, wenn die glatten Flächen sich gegenseitig widerspiegeln und in der Desorientierung die Grenzen zwischen den Autos zu verschwimmen scheinen. Im Stau vereinen sie sich zu einem gemeinsamen Maschinen-Körper, der sich lahmgelegt, dampfend und blinkend durch die Straßen schiebt. Darin sitzen Menschen, eingebettet wie in Waben und fügen sich den Bewegungen als Teil vom Ganzen. In jener seltsam ambivalenten Atmosphäre aus Intimität und Öffentlichkeit, Realität und Traum, klopft plötzlich ein Mann an ihre Autoscheibe. Laure lässt ihn zu sich in den Wagen und die Dinge nehmen ihren Lauf. Das was erzählt wird ist minimal und löst sich in Detailaufnahmen auf. So wischt die Kamera über das Muster der alten Tapete und den vergilbten Teppichboden, wenn sich Laure und Jean auf dem Gang ihrem Hotelzimmer nähern, dazwischen immer wieder Hände, die sich

²⁵⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 259.

finden, sich den Schlüssel reichen, das Licht ausdrehen, die Türe verschließen. Eine Umarmung, die uns Schichten von warmer Winterkleidung nahe ans Ohr presst. Ein Socken wird abgestreift und entblößt weiße, scheinende Haut. Wie die Hand suchen (mein) Auge und Ohr gepresst ans Bild im Rascheln und Wischen nach nackter Haut, die für einen Blick als Spitze einer Brust ans Licht kommt und wieder verschwindet. Sie lieben sich mit ihren Kleidern, auf denen sich die freigelegte Haut exponiert, wie ein Gegenstand auf einem Tablett. Der dunkle Stoff rahmt Hände, Schenkel, Knie und lässt den Rest für unsere Augen im Verborgenen.



257

Erst später werden die Körper ausgepackt, Schicht für Schicht, bis wir an die nackte Haut gelangen und das Bild sich in den Farben des Fleisches auflöst. Es ist ein bewegliches Bild, das sich aufbäumt und faltet – dort wo die Körper aufeinander treffen.

„Alles berührt sich hier gegenseitig und gibt einander den Kontakt oder die Ansteckung mit einem Begehren weiter, mit dessen Aufkommen oder Abflauen, seinem leichten Streifen oder seiner Umarmung, die jedoch keine Umschlingung ist, sondern nur ein Streifen, fast ohne Druck, ein Eindruck aber von Haut auf Haut, hautnah“.²⁵⁸

Unter der „Lupe der Großaufnahme“ werden diese Körper zu Landschaften, deren Horizont eine Beugung im Fleisch darstellt, wenn „Augen sich in Seen und vulkanische Krater verwandeln und das Gewebe der Haut an Luftaufnahmen erinnert“.²⁵⁹ Eine Hand lässt sich erkennen und der Blick begleitet sie durch das Dickicht von Locken, über glatte Flächen und Kanten hinein in die Unschärfe des Bildes, wo sich jeglicher Sinn in Materie aufzulösen scheint. Das, was wir dort sehen und was uns berührt, sind nicht mehr die Körper von Laure und Jean, es ist die Bewegung, das Rauschen der Schatten vor unseren Augen, wenn wir aus dem Licht in eine Mulde hinab tauchen und uns im wogenden Rhythmus des Fleisches wiegen. Der Kader pendelt frei von einem Bild zum nächsten und verweilt nur kurz, wenn die Bewegungen angeschnitten werden und sich die Körper in Farben, Texturen und Töne

²⁵⁷ *Vendredi soir*, 00:51:46.

²⁵⁸ Federico Ferrari/Jean-Luc Nancy, *Die Haut der Bilder*, Zürich: Diaphanes-Verlag 2006, S. 24.

²⁵⁹ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 80.

verwandeln. Diese Bilder sind rau und weich und glatt und haarig und adressieren sich auf synästhetische Weise an den Tastsinn. Unmittelbar werde ich auf meinen eigenen Körper zurückgeworfen, wenn mir die Materialität des Bildes meine eigene Haut, meinen Puls und meinen Atem in voller Lebendigkeit bewusst macht. Gerade in den Momenten, in denen sich das Bild seiner Bedeutung entzieht, es durch Schatten und Unschärfe für das Auge unlesbar wird, öffnet es die Wahrnehmung für den Körper und lädt die ZuseherIn ein, „to feel rather than see the film, to make contact with its skin“.²⁶⁰

Denn der Film hat eine Haut, weil der Film einen Körper hat, schreibt Jennifer M. Barker in einem Kapitel ihres Buches *The tactile eye, Touch and the cinematic experience*,²⁶¹ als Ausgangspunkt hin zu einem Kino, dass sich über die Qualität seiner Oberfläche haptisch an die BetrachterIn richtet. Sie führt damit fort, was Laura U. Marks unter den Begriff der „haptic visuality“ für Film- und Videoarbeiten des *intercultural cinema* geltend macht.²⁶² Dieser spezifische Filmkörper umfasst Werke von FilmemacherInnen, die, gezwungen durch Exil und Diaspora, in den Westen immigrieren mussten, um dort als kulturelle Minderheiten zu leben. Ohne sich ausschließlich auf diese künstlerischen Arbeiten zu beschränken, übernimmt Barker Marks Konzept der „haptischen Visualität“, um ein Kino zu beschreiben, das mehr über die Materialität, das Wirkungspotential der Bilder, und nicht über die Narration, Bedeutung schafft und die ZuseherIn auf sinnlich, erotische Weise affiziert. Marks definiert haptische Visualität „as a kind of looking that lingers on the surface of the image rather than delving into depth and is more concerned with texture than with deep space. The viewer is called upon to [...] engage with the traces the image leaves“.²⁶³ Marks, sowie Barkers Untersuchungen basiert auf einem jüngeren medienwissenschaftlichen Trend der als ‚sensuous scholarship‘ bezeichnet wird und von der grundsätzlichen Annahme einer ‚embodied spectatorship‘ ausgeht. In Anlehnung an Merleau-Ponty und ähnlich wie Kracauer geht Barker von strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen Film und Körper aus, die im Akt der Rezeption aufklaffen und Verbindungen zueinander herstellen.

„Viewers` bodily responses to films might be mimicry in another sense: not mimicry of characters, but of the film itself. Perhaps viewers respond to whole cinematic structures - textural, spatial, or

²⁶⁰ Barker, *The Tactile Eye*, S. 23.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke Univ. Press 2000.

²⁶³ Barker, *The Tactile Eye*, S. 35.

temporal structures, for example – that somehow resonate with their own textural, spatial, and temporal structures”.²⁶⁴

In ihren Überlegungen zur filmischen Oberfläche und Textur formuliert Barker auf mehreren Ebenen Analogien zwischen dem Film und der Haut. Denn, von einer materiellen Sicht betrachtet, gleicht das Celluloid auf dem der Film festgehalten wird, der menschlichen Dermis bzw. Epidermis. Wie die Haut ist der Filmstreifen auf der Seite der Emulsion weich und schutzlos („soft, wet, and in contact with the internal organs“), auf der anderen glatt und fest („harder, tougher, providing a protective and touchable covering“). Beide stellen sie nach Barker eine Grenzen bzw. Schnittstelle zwischen dem Außen und dem Innen dar. Das Celluloid des Filmstreifens ist das Material, das die Verbindung zwischen dem Film und der Welt herstellt. „It is used both, by the camera, as it perceives the world, and by the projector, as it expresses the perception to the audience”.²⁶⁵ Als Oberfläche des Körpers ist die Haut einerseits Schutz vor und andererseits Öffnung zur Welt. Sie verbirgt und offenbart in einem – gleich wie der Film, dessen Oberfläche nie alle Teile seiner Entstehung sichtbar machen kann. In diesem Sinne ist die Haut „a meeting place for exchange and traversal because it connects the inside and the outside, the self with the other”.²⁶⁶ Mit dieser Konzeption der Reziprozität und Reversibilität zwischen Welt und Körper orientiert sich Barker an Merleau-Pontys Begriff des Leibes, den sie auf die Terminologie des Films überträgt: „The film’s skin as a complex amalgam of perceptive and expressive parts – including technical, stylistic and thematic elements – coming together to present a specific and tactile mode of being in the world”.²⁶⁷ Der Blick der ZuseherIn streichelt die Oberfläche des Films, wenn er die Bilder abtastet und wiederum im doppelten Sinne eines „to be touched“ von ihnen berührt wird. Von zentraler Bedeutung ist das zutiefst erotische Potential dieser Interaktion, wie Barker in Anlehnung an Marks hervor streicht:

„The erotic relationship is one in which we’re constantly feeling our skin *from the inside and out*, feeling ourselves being touched in the act of touching. This is a matter of feeling ourselves pressed against the film’s skin, not being absorbed or erased by it. We lose the sense of our separateness from the film, but we don’t lose our sense of ourselves”.²⁶⁸

²⁶⁴ Ebd. S. 74.

²⁶⁵ Ebd. S. 29.

²⁶⁶ Ebd. S. 27.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd. S. 36.

Auch Vivian Sobchack spricht in ihrem Essay „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“,²⁶⁹ von diesem Schwebestand der Wahrnehmung und den damit verbundenen Aspekt des Mehrfühlers des Subjekts, das sich in der Berührung mit dem Film weder vollständig im Gesehenen auflöst, noch ganz bei sich selbst ist. Indem wir uns von den Geschehnissen auf der Leinwand sinnlich angezogen fühlen, richten wir, so Sobchack, unser Begehren auf die Objekte bzw. das Bild, das uns jedoch durch die Grenze der Leinwand den Zugriff auf sie verweigert. In einer Art „rebound from the screen“ richtet sich unser Verlangen auf etwas Naheliegenderes: unseren eigenen lebenden Körper: „I will reflexively and carnally turn toward my own carnal being to touch myself touching“.²⁷⁰

4.3.1. Wirkungsästhetik oder der Naturalismus der Liebe

Im Zusammenhang mit dieser Art somatischer Filmerfahrung wie sie Sobchack, Marks und Barker beschreiben, rückt wie bereits erwähnt, die Wirkungsästhetik des Films für eine Analyse in den Vordergrund. So lässt sich sagen, dass Film im besten Fall als Kino rezipiert, schon allein durch die Möglichkeit Bewegung darzustellen gegenüber anderen Medien, verstärkt die Tendenz hat, körperliche Reaktionen in den Zusehenden hervorzurufen. So schreibt beispielsweise Jean-Louis Baudry über das kinematographische Dispositiv welches

„einen künstlichen Regressionszustand determiniert, wenn man die Dunkelheit des Saales berücksichtigt, die Situation der relativen Passivität, die erzwungene Unbeweglichkeit des Kino-Subjekts und natürlich auch die der Projektion bewegungsfähiger Bilder innewohnenden Effekte“.²⁷¹

Interessant wird es, wenn Baudry fortfährt und von „einer Form des Realitätsbezugs“ schreibt, „die man als umhüllend bezeichnen könnte und in der die Grenzen des eigenen Körpers und der Außenwelt nicht genau festgelegt sind“.²⁷² Für Baudry liegt demnach bereits dem Dispositiv die spezifische Wirkung des Kinos zu Grunde. Im Kontext der zuvor besprochenen Theorien, die von einer verkörperten Zuseherschaft ausgehen, ist Baudrys Formulierung, dass das Kino einen Realitätsbezug herstellt, der die BetrachterIn „umhüllt“,

²⁶⁹ Vivian Sobchack, „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, *sensesofcinema* 5, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> April 2000, (Orig. Technologie of the Screen Symposium, University of Melbourne, 25/3/2000).

²⁷⁰ Ebd. S. 19.

²⁷¹ Jean-Luc Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Die Sprache der Bilder: Psychoanalyse und Film*, Hg: Margarete Mitscherlich, Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 1045-1074, hier: S. 1068.

²⁷² Ebd.

sehr passend. Obwohl der Text von Baudry eine andere Richtung einschlägt, ist auch hier jene Illusion von körperlicher Nähe enthalten, die grundlegend für den Effekt eines haptisch-visuellen Kinos ist. Umhüllt fühle ich mich beispielsweise von den dichten schwarzen Locken, die für Augenblicke das Bild und den Ton in *Vendredi soir* zur Gänze ausfüllen und sich wischend und raschelnd an meine Netzhaut schmiegen. Oder von dem rosaroten Stoff, der den Körper der Bäckerin freilegt, wenn Bonis Hand in der Dunkelheit seiner Träume ihre nackte Haut berührt.



273



274

Allem voran ist es natürlich der Effekt der Großaufnahme, die den Stoff der filmischen Welt bis auf den Leib rücken lässt. Das sinnliche Potential dieser Einstellung, Bedeutung zu transportieren, die sich der Sprache entledigt, wurde bereits von den frühen Filmtheoretikern hervorgehoben. So schreibt Béla Balázs über „die Lupe des Kinematographs“, dass sie uns „die einzelnen Zellen Lebensgewebes nahe bringt, und uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen lässt“.²⁷⁵ Wie Barker das erotische Vermögen jener nahen Ansichten beschreibt, die einer Berührung gleichen, so spricht auch er von der „Zärtlichkeit dieser Beobachtungen“, was er den „Naturalismus der Liebe“ nennt:

„So strahlen sie eine Wärme aus, eine mittelbare Lyrik, deren besondere künstlerische Bedeutung darin liegt, daß sie rührend ist, ohne sentimental zu werden. [...] Das Gefühl der zärtlichen Zuneigung zu den Dingen wird geweckt, ohne beim Namen (bei dem allzu abgebrauchten, allzu allgemeinen Namen) genannt zu werden“.²⁷⁶

Die Großaufnahme überwindet die Distanz zu den Körpern und gleichzeitig zur ZuseherIn: „By interacting up close with an image [...] the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image“.²⁷⁷ Damit verbunden ist auch die Kamerabewegung, der das Vermögen innewohnt, die Objekte im Bild sinnlich aufzuladen und das, was die Großaufnahme enthüllt, durch das Auge der Kamera zu lieblosen. So bewegt sich in einer wunderbaren Sequenz in *Nénette et Boni* die Kamera, getragen durch den Puls der Musik,

²⁷³ *Vendredi soir*, 00:52:06.

²⁷⁴ *Nénette et Boni*, 00:13:45.

²⁷⁵ Béla Balázs, „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“ (1924), in: *Schriften zum Film*. Bd.1. Hg: Helmut H. Diederichs, Berlin: Henschelverlag 1982, S. 83.

²⁷⁶ Ebd. S. 84.

²⁷⁷ Barker, *The Tactile Eye*, S. 36.

über einen Wandteppich, auf dem in kräftigen Farben Blüten und Blätter abgebildet sind. In derselben Bewegung ändert sich das Bild und der Blick streicht nun über Bonis nackten Körper der, halbbedeckt von einem Tuch, in seinem Bett liegt. Sie zeigt das gleichmäßige Heben und Senken seines Atems, folgt den Linien der Muskulatur nach oben und verweilt auf Bonis Oberkörper, dessen Gesicht im Kopfkissen verborgen ist.



278

Die schwerelose Bewegung der Kamera über den groben Wandteppich und den nackten Männertorso, saugt Farben und Formen auf und reibt sich an den unterschiedlichen Texturen von Stoff und Haut. Dem kontemplativen Gestus der Kamerabewegung ist der Genuss eingeschrieben, wenn Landschaft und Akt in ihrer Schönheit für den Blick der BetrachterIn nebeneinander gelegt werden. „Es sind Genuss-Bilder, also Bilder, die ihr Genießen vorführen und Genuss verschaffen“.²⁷⁹ Wesentlich damit verbunden ist die Setzung des Lichtes, das jene Kontraste zwischen glatt und rau, hart und weich erst in ihrer ganzen Materialität hervorbringt. Denn „Licht ist alles“, so schrieb schon der frühe Theoretiker und Filmemacher Fernand Léger. „It transforms an object completely. It becomes an independent personality [...]. Light animates the most inanimate object and gives it cinematoraphic value“.²⁸⁰ So ist das gleißende Licht in der Salzwüste Dschibutis` stechend weiß und scheint die Kristalle, die eine harte Kruste auf der Haut von Sentaine bilden, wie Rasiermesser zu schärfen. Dann wieder macht es die Kanten weich und die Formen amorph, wenn Figur und Grund ununterscheidbar werden und in der Dunkelheit oder im Licht ineinander übergehen. Dann scheint die Körnung des Bildes diese Körper in sich aufzunehmen oder umgekehrt – der Stoff und die Substanz ihrer Zellen wird zum „Lebensgewebe“ des Films. In diesem Sinne erlangt der Film durch seine Mittel das Potential „einen Körper zu konstituieren“, wie Deleuze schreibt. In seiner „Neigung zur Aufdeckung alles physischen Seins“,²⁸¹ gebiert der Film Körper, die unserer Wahrnehmung bisher fremd

²⁷⁸ *Nénette et Boni*, (F 1996), 00:10:14-00:14:04.

²⁷⁹ Tom Holert zit. in: *Claire Denis. Trouble every day*, S. 139.

²⁸⁰ Fernand Léger, „A New Realism – The Object“ (1926), in: *Introduction to the Art of the Movies*, Hg: Jacobs Lewis, New York: The Noonday Press 1960, S. 96-98, hier: S. 98.

²⁸¹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 76.

waren und auferstehen aus dem Bild, als „neue und unerwartete Formation der Materie“.²⁸² So wie die Fortführung jener Szene, als Boni nackt in seinem Bett liegt und das Gesicht im Polster vergraben, in einen erotischen Traum sinkt. Der Übergang in die andere Realität verläuft über die Aufnahme von Bonis Schulterblatt, der sich langsam nach rechts aus dem Bild gedreht hat. Die Kamera verweilt auf den Bewegungen seiner Muskulatur, die sich unter der Haut abzeichnen.



283

Durch die Dauer und die Kadrierung verwandelt sich die, vom Körper abgetrennte Schulter, für Sekunden zu einem seltsam amorphen Wesen, einem „unbekannten, von eigenem Leben erfüllten Organismus“,²⁸⁴ der in die Dunkelheit des Bildes hinab taucht, dorthin wo der Traum beginnt. Das Fleisch ist die Pforte zu seiner Traumwelt und etabliert eine andere Logik, die gleichzeitig fremd und vertraut, sich direkt an die Sinne richtet. Auch Jennifer M. Barker erwähnt die ausgedehnte Zeitlichkeit als eine Dimension der filmischen Darstellungsweise, die eine haptische Qualität in den Bildern entstehen lassen kann: „In many cases, the image is held long enough to transcend its narrative meaning and become significant solely as texture upon skins“.²⁸⁵ Die Figur als fiktives Wesen tritt in dieser Art der Darstellung zurück. Sie verliert ihre Konturen und lässt sich nicht mehr als Person mit einer bestimmten Psychologie definieren, die sich auf eine emotionale Weise zur Identifikation anbietet. Vielmehr enthüllt die Darstellungsweise des SchauspielerInnenkörpers das, was Nicole Brenez in Bezug auf Merlau-Ponty als die „einzigartige Existenz einer Person“²⁸⁶ bezeichnet und auf einer zutiefst körperlichen Eben als „kurzes Aufflammen des Seins“²⁸⁷ wahrgenommen werden kann. So bleiben auch Laure und Jean, aus narrativer Sicht betrachtet, Fremde für die ZuseherIn und Fremde für einander. Während ihrer Begegnung versuchen sie nicht sich über Gespräche näher zu kommen, sondern widmen sich allein der

²⁸² Ebd. S.80.

²⁸³ *Beau Travail*, 00:15:07.

²⁸⁴ Kracauer, *Theorie des Films*, S.79.

²⁸⁵ Barker, *The Tactile Eye*, S. 42.

²⁸⁶ Brenez zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S, 55.

²⁸⁷ Brenez zit. in: Ebd. S, 57.

lebendigen Präsenz ihrer Körper. So beschränken sich die wenigen Worte, die die beiden miteinander wechseln auf Feststellungen, die sich auf die Körper in ihrer Gegenwärtigkeit beziehen. Die Erzählung von *Vendredi soir* unterstreicht auf diese Weise, was das Zusammentreffen dieser beiden Menschen, aber auch das Zusammentreffen zwischen Film und BetrachterIn ausmacht: die lebendige Existenz des Augenblicks, die Zeitlichkeit des Hier und Jetzt als Rhythmus, als Geruch, als Wärme und als Fleisch. Was damit einhergeht und was die Logik des Fleisches ausmacht, ist dessen Anrührung an das Unaussprechliche. Denn über die Haut und über das Fleisch lässt sich Film in seiner ganzen Zärtlichkeit und seiner Lust, aber auch in seinem Grauen und seinem Schmerz erfahren.

4.3.2. Exzess des Fleisches

*“Look into my eyes
You see trouble every day
It’s on the inside of me
So don’t try to understand
I get on the inside of you
You can blow all away”*²⁸⁸

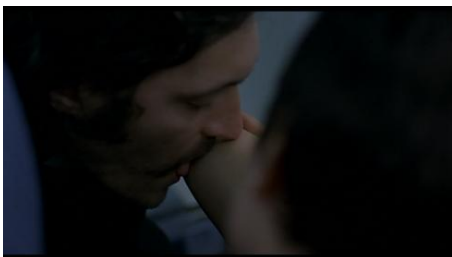
Ich sehe einen Mann und eine Frau, die sich in der Dunkelheit eines Autos endlos küssen. Ihre Gesichter bleiben verborgen, nur die Hände die suchend über ihre Körper gleiten, zeichnen sich schemenhaft als Bewegungen im Bild ab. Dann wird es schwarz und der Film gibt sich für Augenblicke der Titelmelodie von *Trouble every day* hin. Die beiden werde ich nie wieder sehen. Stattdessen zeigt mir der Film ein anderes Paar – June und Shane Brown, die frisch verheiratet ihre Hochzeitsreise in Paris antreten. Eng aneinander gelehnt, blicken sie auf eine nächtliche Stadt, die sich unter dem Flugzeug als glitzerndes Ornament aus Lichtern vor ihnen ausbreitet. „I’m happy. Are you happy? I’m happy“.²⁸⁹ Dazwischen, in der Klammer jenes Bilderkanons romantischer, heterosexueller Liebe den *Trouble every day* in seinen ersten Minuten bedient, klafft der Film auf, als dunkles, tropfendes Fleisch, als „Mal

²⁸⁸ *Trouble every day*, Tindersticks, (UK 2001)

²⁸⁹ *Trouble every day*, 00:07:56.

der Blutgier“.²⁹⁰ Denn der unschuldige Kuss der Jugendlichen, die im Auto ihre Körper entdecken, findet seine Fortführung. Blinkend und zischend nimmt er seinen Anfang, als roter LKW, dessen Fahrer zurücksetzt und in den Armen einer schönen Fremden landet. Später entdecken wir ihn wieder – in der Dunkelheit und auf der anderen Seite der Leitplanke, wo er seine Gestalt verändert hat. Denn der Kuss dieses Mädchens, deren Augen starr vor Lust und deren Lippen eine unbändige Kraft umschließen „hat die Neigung zum Biss und zum Geschmack nach Blut“.²⁹¹

Die Leiche des verstümmelten Mannes, der wie weggeworfen mit dem Gesicht nach unten im hohen Gras liegt, gleicht einer bösen Vision – wie jenes Bild das Shane ins Bewusstsein drängt als er seine schlafende Braut verlässt und in der Stille der Flugzeugtoilette, erschöpft und schwer atmend den Kopf zwischen seinen Armen verbirgt. Die glatte, weiße Haut von June die er zuvor noch mit seinem Mund zärtlich liebkoste – genau an jener Stelle, wo sie sich hauchdünn über die durchscheinenden Venen spannt – hat ihre Oberfläche verändert. Was in ihm auftaucht und uns ansieht, ist blutüberströmt und feucht und klebrig: ein nackter Körper, getränkt in Blut, das in einem dünnen Film Ornamente auf der Haut zeichnet. Doch kein Wimmern und kein Schreien ist zu hören. Lautlos und mit geöffneten Augen liegt June da, gebettet auf einem rot-durchtränkten Tuch, das ihren Körper umhüllt wie einen Frauenakt auf einem Gemälde. Vor seinem inneren Auge rückt er nahe an dieses Bild heran, so nah bis die blutige Haut unser gesamtes Blickfeld einnimmt, gleich einer Leinwand auf der das Dargestellte aus der Nähe betrachtet in grobe Pinselstriche und Farbflächen verwandelt wird.



292



293

Auch später wird gemalt, davor jedoch begleiten wir das Ehepaar in ihr Hotelzimmer. Sie folgen wie wir den Schritten von Christelle, einem jungen Zimmermädchen, deren Waden

²⁹⁰ Jean-Luc Nancy, „Mal der Blutgier“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S. 52-61, hier: S. 53.

²⁹¹ Ebd. S. 52.

²⁹² *Trouble every day*, 00:08:30.

²⁹³ Ebd. 00:09:45.

und Nacken den Blick von Shane auf sich ziehen. Dort, in diesem Moment wird ein Samen gesetzt, der am Ende des Films als blutrot Blüte zwischen den Beinen von Christelle aufbrechen wird um den gesamten Film im Wimmern und Schreien mit sich zu reißen. Denn diese Haut, die er hypnotisch starrend verfolgt, wenn er einer Fremden in der U-Bahn bis auf den Leib rückt, um ihren Geruch aufzusaugen, liegt über allem, was von da an passiert. Zwischen den Frauen wird sie aufgespannt als jungfräulich-weißes Leintuch, dass June und Christelle in gemeinsamer Arbeit über das eheliche Bett ziehen. Aufgebahrt für Shane, der zwischen ihnen ins Bild schneidet, und als schwarzer Gegenpol, prüfend den straffen Stoff durch seine Finger zieht. Die Bewegungen, die die Drei vollziehen gleichen einem Ritus, dessen Ausgang in der Potentialität verweilt, oder auch nicht. Denn im Schweigen werden Blicke ausgetauscht und eine leise Gewissheit schleicht sich ein, wie ein Versprechen, dass das Zimmermädchen mit sich trägt. Eine diffuse Angst begleitet ihre Wege von da an durch die leeren Gänge des Hotels und ihre alltäglichen Handgriffe, die wir distanziert und wie aus einem Versteck beobachten. Gleichzeitig jedoch scheint in ihren Handlungen und in ihrer Ruhe, ein stilles Einverständnis mitzuschwingen, als könne sie sich dem nicht entziehen, was sie später unten im Keller erwartet.



Das was passiert, lässt sich nicht mit Worten erklären. Jene Unfassbarkeit, die im Herzen von *Trouble every day* liegt, bildet einen unglaublichen Sog, der weder mit Medikamenten unterdrückt, noch hinter verschlossene Türen gesperrt werden kann. Wie Christelle und die namenlosen jungen Männer folgen wir als BetrachterInnen, fasziniert und abgestoßen zugleich, diesen beiden Figuren Shane und Coré, deren Inneres ein Grauen birgt, das alles in sich aufzunehmen vermag. Gerade in jenem Augenblick, wo wir den Figuren und dem Film, im Versuch mit ihnen eins zu werden, bis auf die Haut rücken, geht der Genuss über in eine unbändige Zerstörung, die uns bis aufs Fleisch berührt. Jennifer M. Barker befasst sich

²⁹⁴ Ebd. 00:21:15- 00:21:26.

ebenso mit dieser Kehrseite der Berührung und beschreibt jenen „schmerzhaften und gefährlichen Aspekt des Kontaktes“²⁹⁵ mit Film anhand von Steven Shaviro:

„Repulsion, insidiously invites us to get close and to take pleasure in the placidity of its images, only to horrify us when those images begin to slither, creep, and erupt with things we'd rather keep at a distance“.²⁹⁶

In der Zärtlichkeit und dem Verlangen der Berührungen von Shane und June liegt etwas Lauerndes – wie dieser zarte Abdruck, der sich leicht gerötet auf ihrer weißen Haut abzeichnet. Denn wir haben es gesehen, als sich der junge Mann seinen Weg zu Coré gebahnt hat. Als er in ihr Haus eingebrochen ist und alle hölzernen Barrieren zerschlagen waren. Als sie sich endlich, lefzend voller Wollust, übereinander warfen und wir, mit ihm uns diesem Bild hingaben. Haut auf Haut mit dem Film in Kontakt, den Berührungen und Küssen ausgeliefert, bis das Innere nach außen tritt und wir mit diesem Körper auf der Leinwand in Stücke gerissen werden. Dieser Körper des Jungen, der sich im puren Entsetzen auflöst, der seine Form verliert und vor unseren Augen und auf unserer Haut zum Material des Films wird. Schreiend und wimmerndes, warm, pochend und feuchtes Material, das von seiner Geliebten hungrig in sich aufgenommen wird. Ihr Blick trübt sich und auch der meine. „Blutvolle Augen, blutunterlaufende Augen, die sich dorthin richten, wo nichts zu sehen ist als der unerträgliche und unsichtbare Exzess, wo die Schreie und das Röcheln, die saturierte Farbe ausbluten, die Leinwand wie ein Schwamm ist“.²⁹⁷ Im Kontakt mit dieser Leinwand, die sich als feuchte Wunde an uns presst, ereignet sich „something that reminds our skins of their own vulnerability to violence and decay“.²⁹⁸ Abgestoßen von dem Bild des Grauens werden wir in einer Art „immediate tactile shock“²⁹⁹ auf unser eigenes Fleisch und unsere eigene Haut zurückgeworfen, wenn hier und dort in der Wahrnehmung verschwimmt. Denn Außen und Innen haben ihre Grenzen verloren, wenn das Bild sein Fleisch preisgibt. Mit dem Körper des Jungen zerbricht dieses Bild oder vielmehr die Leinwand. Dieser Film „tendiert dazu“, wie Jean-Luc Nancy schreibt, „die Leinwand mit der Haut zu verwechseln“.³⁰⁰ Straff und jungfräulich wird sie von den Unbefleckten ausgelegt als Lacken, dessen Zweck erst nun zum Ausdruck kommt, als der Akt vollzogen ist und der „Biss die Leinwand sprengt“.³⁰¹

²⁹⁵ Übers. Barker, *The Tactile Eye*, S. 45.

²⁹⁶ Shaviro zit. in: Ebd. S. 48.

²⁹⁷ Nancy, „Mal der Blutgier“, S. 55.

²⁹⁸ Barker, *The Tactile Eye*, S. 49.

²⁹⁹ Sobchack, „What My Fingers Knew“, S. 10.

³⁰⁰ Nancy „Mal der Blutgier“, S. 57.

³⁰¹ Ebd. S. 57.



302

Dort, wo das Blut des Jungen von Coré in auslandenden Bewegungen auf der (Lein-)Wand des Zimmers aufgetragen wurde, bekommt sie tiefende Risse. Sein Material wird so zur konstituierenden Substanz dieses Bildes, das in seiner Abstraktheit den reinen Ausdruck, das rohe Leben darstellt. Es ist Bewegung und Materie und es trägt den Gestus des Exzesses nach außen. Jenes Übermaß, das jeden Sinn unterläuft oder jede Logik überschreitet und sich dorthin bewegt, wo das Unbewusste und das Unkontrollierbare lauern. Denn zum Einen gibt es keine Erklärung und zum Anderen versucht der Film auch keine zu geben. Ohne Anfang und ohne Ende: *Trouble every day*. Der Ursprung des Grauens bleibt angedeutet als vages Bild einer Ansteckung, kryptisch-abstrahiert in Reagenzgläsern und den Scheiben eines menschlichen Gehirns. Ein wissenschaftliches Bildervokabular, das nicht im Entferntesten jene Rohheit und lebendige Kraft zu fassen vermag, die die Grenzen unseres Körpers aufhebt und bis tief unter die Haut schmerzt. Haut auf Haut, Fleisch auf Fleisch, denn dieser Film „führt die Berührung zu ihrer sich steigenden Macht: dorthin, wo die Berührung nachzuspüren beginnt, durch die Haut hindurch berührt, ihr das entreißt, was sie bedeckt, was sie beschützt und was sie verheißt, was sie als Fließendes umhüllt“.³⁰³ Nur dort, an dieser fließenden Grenze findet das statt was, um den Worten von Jean-Luc Nancy zu folgen, in diesen Filmen von Claire Denis immer wieder „so hartnäckig verfolgt wird“ – die „Wahrheit des Körpers“.³⁰⁴ Jenes Körpers auf der Leinwand und meines eigenen, zutiefst gelebten Körpers.

4.4. Ekstase als narrative Überschreitung

Über die Haut und durch das Fleisch unterläuft der Film auf exzessive Weise seine Erzählung und sein repräsentatives Wesen. Denn noch bevor wir diese Bilder, die aus dem Fleisch der

³⁰² *Trouble every day*, 01:05:52.

³⁰³ Nancy, „Mal der Blutgier“, S.54.

³⁰⁴ Nancy, „Mal der Blutgier“, S.60.

dargestellten Körper, aus Lust oder Schrecken etc. gemacht zu sein scheinen, verstehen oder „lesen“ können, „ereignen“ sie sich auf einer materiellen Ebene in unserem Körper.³⁰⁵ Jenes Potential des Films, als „Exzess“ aufzutreten, und die geschlossene Einheit der Erzählung zu übersteigern, wurde in der Filmtheorie sehr populär bei Linda Williams behandelt.³⁰⁶ Obwohl die von mir beschriebenen Beispiele aus Denis` Filmen in Williams` Genrebeschränkung – Melodrama, Horror und Pornofilm passen, steht für mich die Wechselwirkung zwischen Inhalt und Form im Vordergrund, wenn es darum geht, jene Momente zu fassen, in denen der Film eine Wirklichkeit konstituiert, die ein intensives körperliches Nachempfinden in der ZuseherIn hervorruft. Wie Williams fasziniert mich an den oben beschriebenen Szenen jener Verlust der Distanz, wenn „der dargestellte Körper ekstatisch aus seiner narrativen Funktionalisierung heraustritt und in seiner Fleischlichkeit Objekt einer „unwillkürlichen Mimikry“ der Zuschauer wird“.³⁰⁷ Diese Mimikry bezieht sich, wie bereits bei Barker erwähnt, auf die gesamte Struktur des Films – sein Material, das Licht und den Schatten, den Rhythmus der Kader etc. – und nicht allein auf das Verhalten der Charaktere. Ekstase oder Exzess kann auf der Ebene der Darstellung hervor treten und im Sinne von Christin Thompson als ein Übermaß an stilistischer Akzentuierung verstanden werden, das zu einer Übersteigerung der Form gegenüber der geschlossenen Einheit der Erzählung führt.³⁰⁸ So hat beispielsweise die Großaufnahme die Tendenz, sich als geschlossene Form einer Einbindung in Raum und Zeit des Films zu entsagen. Doch gerade in ihrer Neigung, sich von der Narration zu emanzipieren, eröffnet sie ein Potential das den Körpern eine sinnliche Gegenwärtigkeit verleiht, anstatt als Instrumente der Erzählung zu fungieren. Neben oder verbunden mit der Art der Darstellung kann jedoch auch das Spiel oder besser die Performance der Figuren eine „exzessive Körperlichkeit“ annehmen, die deren Bewegungen eine Präsenz verleiht, die „das audiovisuelle Bild und die Figur als Zeichen sprengt“.³⁰⁹ Diese Art der Übersteigerung zeigt sich beispielsweise in jenen Momenten in *Beau Travail*, wenn die Körper der Legionäre in ihren exzessiven Trainingsübungen zum reinen Ausdruck von Rhythmus, Geschwindigkeit und Kraft werden.

³⁰⁵ Vgl. Morsch, *Medienästhetik des Films*, S. 90.

³⁰⁶ Linda Williams, „Filmkörper, Genre und Exzess“, in: *Montage AV*, 18/2/2009, S. 9-30.

³⁰⁷ Vgl. Williams zit. in: Morsch, *Medienästhetik des Films*, S. 27.

³⁰⁸ Vgl. Kristin Thompson, *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton: University Press 1981.

³⁰⁹ Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion“, S. 151.



310

In einer Art „muscular engagement“,³¹¹ wie Jennifer M. Barker es bezeichnet, nehmen wir den Puls dieser Körper, die Anstrengung und das Adrenalin in uns auf und fühlen uns gleichzeitig, in einer seltsamen Virtualität, verbunden mit der Technik des Films, der Bewegung und Rhythmus ist. Die Narration wird in diesen Sequenzen unterbrochen und die Figur als fiktives Wesen gesprengt, wenn „der Akt der (vorfilmischen) Performance“ nicht von ihr „absorbiert werden“ kann, sondern sich „als körperliche Arbeit, Arbeit am Körper und an der Figur“ erfahrbar macht.³¹² Ihre performative Präsenz schafft ein Bewusstsein für Körperlichkeit und den Vollzug von Bewegung. Denn diesen Bewegungen liegt keine Funktion zu Grunde. Sie verweisen in einem selbstreferentiellen Modus auf sich und auf die Ereignishaftigkeit des Augenblicks. Wie bei den oben beschriebenen Sequenzen und Bildern, die Präsenz im Sinne einer Materialität herstellten, geht es auch hier nicht mehr um eine Logik der Repräsentation und ebenso wenig um den Körper in seiner diskursiven Performativität. Vielmehr bedeuten jene Momente, die sich exzessiv über die Narration hinwegsetzen, da sie sich nur auf sich selbst beziehen, eine Verlagerung der Perspektive hin zur „Ereignishaftigkeit der Präsenz, wie sie mit der Materialität der Zeichen wahrnehmbar wird“.³¹³ Was dem Exzess zu Grunde liegt, ist demnach seine Loslösung von linearen Strukturen, wie der des filmischen Textes. Er ist Entgrenzung und Öffnung hin zu einem Unbenennbaren das als „Intensität des Ausdrucks“ oder „Intensität der Performanz“ zwischen Medium, Darstellungsweise und Inhalt oszilliert und in uns „spürbar“ wird.³¹⁴ Diese beschriebenen Momente nähern sich daran an, was Deleuze in seinem Zeitbild als „optisch-akustische“ und auch „taktile Situationen“ bezeichnet.³¹⁵ Denn sie lösen sich von ihrer Anbindung an sensomotorische Verbindungen, wie sie alltägliche Verhaltensweisen selbst in Form der Ballade immer noch in sich tragen. Und sie entspringen nicht bzw. führen nicht zu

³¹⁰ *Beau Travail* 00:10:55- 00:12:11

³¹¹ Barker, *The Tactile Eye*, S. 74.

³¹² Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion“, S. 160.

³¹³ Dieter Mersch, *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 22.

³¹⁴ Mersch, *Was sich zeigt*, S. 22.

³¹⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 39.

„einem intellektuellen oder gar gesellschaftlichen Bewusstsein“, wie jene von mir beschriebenen Situationen, die in einem selbstreflexiven Gestus ihre eigenen Ordnungen auf die Bühne des Films bringen und sich damit der „Frage nach dem was das Sein ist“ stellen. Vielmehr führen diese Momente zu einer „Wahrheit des Seins“, die eine „Wahrheit des Körpers“ als Material, als Puls, als Bewegung und Veränderung berühren und „einer zutiefst lebendigen Intuition entspringen“.³¹⁶ Diese Intuition, die sich im Akt des Betrachtens in der ZuseherIn ereignet, kann materiell sein, wie die Textur einer Oberfläche oder das Gewicht eines Körpers, sie kann aber auch Bewegung sein und Rhythmus, der uns gemeinsam mit den Körpern auf der Leinwand davonträgt und jeden Sinn im Flackern des Films mit sich reißt.

5. Tanz als Subversion

Claire Denis eröffnet in jedem ihrer Filme ein eigenes Universum der Körper. Als stille BeobachterInnen folgen wir ihnen auf ihrer Suche nach einer eigenen Identität. Bewegen uns mit ihnen durch dunkle Wälder und ferne Länder, über belebte Großstadtstraßen und im Dazwischen. Ruhelos und ohne Ziel driften sie durch Orte und Zeiten und scheinen da wie dort als isolierte Individuen, als „Figuren der Ballade“,³¹⁷ die Welt nur von außen zu betrachten. Es sind alltägliche Körper, die schweigend ihre Arbeiten und einfachen Handlungen verrichten und gerade dort, durch die Ruhe ihrer Blicke und durch ihre Gesten erzählend werden. Doch diese Figuren tragen ihre Geschichten nicht offen an der Oberfläche ihrer Gesichter. Viel zu tief sind sie verstrickt in das Netz aus Ordnungen die auf sie einwirken. Die Entfremdung, die Zerrissenheit und Einsamkeit die sich leise in ihrem Verhalten abzeichnet, lässt sich nicht auf eine individuelle Psyche zurückführen. Denn diese Psyche bewegt sich rätselhaft in alle Richtungen, ist verstrickt und mannigfaltig und lässt sich nicht als abgeschlossene Einheit fassen. Anstatt ihr Inneres preiszugeben, öffnen Denis` Figuren den Blick für das Außen, das unentwegt auf sie einwirkt und sich tief in die Struktur ihrer Körper eingeschrieben hat. Jene Ideologien und Systeme, die sie zur HerrscherInnen und DienerInnen machen, zu AußenseiterInnen, ImmigrantInnen und Rastlosen und ihnen

³¹⁶ Vgl. Ebd. S. 37.

³¹⁷ Ebd. S. 33.

den Bezug zu sich selbst und zur Welt, die sie umgibt, verschleiert haben. Doch dann passiert eine Szene und die Figuren scheinen sich für einen kurzen Moment von den Ordnungen, die ihnen auferlegt sind, zu lösen. Sie tun dies indem sie, wie ich gezeigt habe, Distanz herstellen und diese Ordnungen auf der Bühne des Films reflektieren oder indem sie Nähe aufbauen und zum reinen Material, zu Bewegung und Rhythmus werden. Die Darstellung des Schauspielerkörpers, wie Nicole Brenez formuliert, „die Art, in der ein Dispositiv den Schauspieler integriert und platziert“, hat damit einen wesentlichen Einfluss auf die Narration und die Auffassung des Bildstatus. Denn der Körper „kann Knotenpunkt sein, an dem alles was ästhetisch auf dem Spiel steht zusammenläuft“.³¹⁸ Wenn das Dispositiv den Schauspieler nicht in den fiktiven filmischen Raum aufnimmt, sondern durch ihn seine Gegebenheiten als Rahmung und als Darstellungsfläche ausstellt, lässt es uns den/die SchauspielerIn als reales, agierendes Subjekt innerhalb des filmischen Systems wahrnehmen. Diese Art der Wahrnehmung nimmt kritische Distanz zur Narration und zum filmischen Bild, was nach Brenez „den Zugang zur Frage nach dem, was das Sein ist ermöglicht“.³¹⁹ Demgegenüber kann das Dispositiv durch nahe Einstellungsgrößen, Licht und Bewegungen eine Wahrnehmung generieren, die die ZuseherIn sinnliche Nähe zum Körper im Bild erfahren lässt. In beiden Fällen löst sich der/die SchauspielerIn aus der fiktionalen Rolle und der filmischen Erzählung, um in einer lebendigen Präsenz für die BetrachterIn offenbar zu werden. Diese drei Ebenen der filmischen Wahrnehmung, die so eng mit der Darstellung des Körpers in Verbindung stehen, finden sich alle im Motiv des Tanzes wieder, den Denis auf so vielfältige und wunderbare Weise in ihren Filmen darstellt. Denn dort im Tanz entfaltet der Körper, und mit ihm das Kino von Denis, sein volles Potential. Im Tanz werden Geschichten am Körper erzählt. Im Tanz reflektiert sich das Dispositiv und im Tanz wird Erfahrung zur reinen Sinnlichkeit. Immer wieder finden wir die Figuren in Denis` Filmen in kreisender Umarmung, in der Gruppe oder zu zweit, allein in der Intimität der eigenen vier Wände oder unter dem gebannten Blick von Zusehenden. Daiga, die junge Frau aus Litauen, die alleine nach Paris gekommen ist und in der älteren Hotelbesitzerin zumindest für einen Abend eine Kumpanin gefunden hat. Im Rausch des Weines und der Erinnerungen wiegen sich die beiden Frauen schwankend und lachend im Takt der Musik (*J'ai pas sommeil*). Im selben Film, an einem anderen Ort der Stadt, sehen wir die ungleichen Brüder Camille und Théo

³¹⁸ Vgl. Brenez zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 53.

³¹⁹ Brenez zit. in: Ebd. S. 54.

abwechselnd in inniger Umarmung, tanzend mit ihrer Mutter, die im Kreise von Freunden und Verwandten Geburtstag feiert. Wenige Zeit davor folgten wir, wie die Männer in der einschlägigen Nachbar, den Formen von Camilles Körper, der sich barfuß und in einem eng anliegenden Samtkleid vor seinem Publikum zur Musik bewegt. In *Nénette et Boni* verfällt Boni in einen seiner Tagträume, in dem sich die schöne Bäckerin umschlungen von den Armen ihres Mannes lachend um ihre eigene Achse dreht – ein Bild des reinen Glückes, das zwischen Realität und Traum vibriert. Boni finden wir etwas jünger als ‚Alain‘ in *U.S. Go Home* wieder, wo er sich alleine in seinem Zimmer und später Körper an Körper mit einer jungen Frau auf einer Party dem Rhythmus des Rock`n Roll hingibt. Es sind Momente der Freiheit und der Entgrenzung, Momente des Zusammenfindens und des individuellen Ausbruchs. Denn der Tanz an sich widersetzt sich dem Ordinären. Er bildet, so Bernhard Waldenfels, „eine unalltägliche Enklave im Alltagsleben, das er unterbricht und zugleich überhöht“.³²⁰ Und er fährt fort: „Der Tanz lebt von den Überschüssen einer Beweglichkeit, die sich nicht in Zwecken und Regeln fassen lässt. Er ist zweck- und regellos, gemessen an den Zwecken und Regeln des gewöhnlichen Lebens“.³²¹ Im narrativen Film wird die tanzende Figur jedoch im Regelfall in die Ordnung der filmischen Erzählung eingebunden und ist damit keineswegs „zweck- und regellos“. So bildet das Motiv des Tanzes einen Raum des Gegenalltags, in dem auf einer nonverbalen Ebene über Charakterzüge und Beziehungen zwischen den Figuren erzählt wird. Wenn Martine in *U.S. Go Home* bei der Party abseits der Tanzenden ihre Zigarette raucht, während ihre Freundin Marlène bereits zum Tanzen aufgefordert wurde, setzt der Film sie in Verhältnis zu den anderen Jugendlichen und zu Marlène und lässt uns emotional an ihrer Situation teilhaben. In *J'ai pas sommeil* stellt der Tanz eine weitere Facette des rätselhaften Charakters von Camille dar. Die Zärtlichkeit mit der er seine Mutter im Arm hält macht ihn zum Objekt der Identifikation für die BetrachterIn, was mit der Tatsache kollidiert, dass er ein gewalttätiger Mörder ist. Am schönsten und vielschichtigsten erzählt Denis, in der wunderbaren Tanzszene von *35 Rhums*. Auf dem Weg zu einem Konzert lässt Denis die vier Hauptfiguren Lionel, seine Tochter Joséphine, die Nachbarin Gabrielle und Noé auf Grund einer Autopanne in einem kleinen Restaurant einkehren. Sie beginnen zu trinken und die Blicke und Bewegungen werden weicher – wie die Musik. Lionel und Gabrielle, der das reine Glück ins Gesicht geschrieben

³²⁰ Bernhard Waldenfels, „Sichbewegen“, in: *Tanz als Anthropologie*, Hg: Brandstetter/Wulf, München: Wilhelm Fink 2007, S. 14-S.33, hier: S. 29.

³²¹ Ebd. S. 28.

steht, wiegen sich nach kurzer Zeit in enger Umarmung, gerahmt durch das Lächeln von Joséphine, die die beiden beobachtet. Ihr Ausdruck ändert sich, wenn ein wenig Eifersucht über ihre Lippen huscht. Doch die Musik wechselt und nun holt Lionel seine Tochter auf die Tanzfläche. Sie legt ihren Kopf auf seiner Schulter ab und er führt sie vorsichtig bis Noé ins Bild tritt. Er löst ihre Einheit und nimmt Joséphine in seine Arme. Sie bewegen sich schüchtern und ernst unter dem strengen Blick des Vaters, bis sich etwas in ihnen löst und sie einander küssen. Doch Joséphine widersetzt sich und lässt sich resignierend auf einem Sessel neben Noé nieder. Das Essen wird serviert und Lionel nimmt abrupt den Arm der Barbesitzerin, um vor den eifersüchtigen Augen von Gabrielle nun diese im Tanz an sich zu ziehen. Unerwartet bricht die Szene ab und wir sehen die Figuren schweigend und erschöpft auf dem Nachhause-weg.



322

Diese Szene stellt innerhalb des Alltags der Figuren, aber auch innerhalb der Erzählung von *35 Rhums*, einen abgesonderten Raum, eine Enklave im Sinne Waldenfels dar. Was bis dahin nur vage in Blicken und flüchtigen Gesprächen angedeutet wurde, kommt hier einmalig und durch die Körper an die Oberfläche. Das vielschichtige Netz der Beziehungen zwischen den Figuren und deren „verschiedene Arten zu lieben“³²³ werden über den Tanz verhandelt, den Denis als narrativen Klimax inszeniert. Denn das Zusammenfinden von Mann und Frau im Tanz stellt in der westlichen Filmgeschichte ein kanonisiertes Motiv heterosexueller Liebe dar. Sie appelliert damit an eine „Erzählungstendenz, die Utopien, Weltentwürfe produziert, in denen sich das Märchenhafte in all seiner Brisanz und bedrohlichen Potenzialität [...] bildlich manifestiert“.³²⁴ Die unterdrückte Liebe zwischen Joséphine und Noé, das komplizierte Verhältnis zwischen Vater und Tochter, das unerwiderte Begehren von Gabrielle – sie stellen mythische Beziehungskonstellationen dar, aus denen im klassischen Sinne Geschichten geschrieben werden. Doch was gesagt werden muss ist, dass die Art und

³²² *35 Rhums*, 01:00:26-01:04:00.

³²³ Verena Lueken, FAZ, Quelle: <http://www.realfictionfilme.de/filme/35-rum/index.php>, 18.05.2012, (Zugriff: 17.05.2012).

³²⁴ Thomas Ballhausen, „MUSTERERKENNUNG. Gedanken zu Tanz und/im Film“, in: corpusweb.net: www.corpusweb.net/dance-inside-papersession5.html, (Zugriff: 18.05.2012).

Weise wie Denis in dieser Tanzszene durch die Körper der Figuren Mythen erzählt, in keinsten Weise banal codierte Narrative reproduziert. Vielmehr bewegt sie sich leichtfüßig wie im Tanz hin zu ihren Figuren, zeigt deren Wünsche und Begehren und lässt uns emotional daran teilhaben. Denn im Tanz haben diese Figuren, die so still und verschlossen sind, die Möglichkeit etwas zu teilen – mit den anderen Figuren oder mit uns, den BetrachterInnen. So wie Jocelyn, der sich im Laufe von *S'en fout la mort* immer tiefer in das Labyrinth seiner Wünsche und Erinnerungen verliert, dorthin wo ihm niemand folgen kann. Im Tanz mit dem Hahn und später mit einer fremden Frau, bricht etwas aus ihm hervor, das schwer fassbar ist und gleichzeitig viel über sein Innerstes preisgibt. Immer wilder und ruckartiger werden seine Bewegungen und immer fester seine Umarmung, mit der er sich an seine Tanzpartnerin klammert. Beide Male überschreitet er eine Grenze. Dah hält ihn mit den Worten „stop it, your tripping out“ an, seinen Tanz mit dem Hahn zu unterlassen und die junge Frau löst sich verschreckt aus seiner Umarmung, um ihn bestürzt anzublicken. Im Tanz verhandelt das Subjekt sein Verhältnis zum Kollektiv und die Grenzen seiner Identität. „Er visualisiert“, wie Reinhard Middel am Beispiel von *Beau Travail* ausführt, „das Wechselspiel von Ordnung und Entgrenzung“.³²⁵ Diese Entgrenzung, von der Middel spricht, kann im doppelten Sinne verstanden werden. Zum einen lösen sich die Figuren im Tanz auf der Ebene der Erzählung für kurze Zeit aus den sozialen und ideologischen Ordnungen, denen diese unterliegen. Sie widersagen sich den Zwecken und Regeln des Alltags und gehen auf im Unalltäglichen – dort wo Identität neu verhandelt werden darf und sich tänzerisch im ständigen Prozess der Entstehung befindet. Denn im Tanz, so Christoph Wulf, „vollzieht sich ein ludischer Umgang mit der Hervorbringung, Veränderung und Auflösung von Ordnungen“.³²⁶ Wie der Tanz von Camille, dessen muskulöser Körper in Frauenkleidern zerbrechlich und kräftig zugleich erscheint, die Normen von Geschlechteridentität bewusst macht und unterläuft.

³²⁵ Reinhard Middel, „Das Fremde am Fremden. Der Blick auf den Körper des Legionärs in Claire Denis' *Beau Travail*“, in: *No body is perfect. Körperbilder im Kino*, Hg: Margrit Frölich, Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 183-197, hier: S. 186.

³²⁶ Christoph Wulf, „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“, in: *Geste, Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg: Reinhold Göring, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 101-117, hier: S. 108.



327

Oder Galoup, der als Sergeant in *Beau Travail* durchwegs seine Form wahrt und es erst ganz am Ende schafft im Taumel des Tanzes „sich selbst zu entkommen“, wie Denis es in einem Interview formulierte.³²⁸ Mit den Bewegungen seines Körpers wird er ein Anderer und lässt dabei etwas zurück, wie Elena del Río schreibt: „It is evident that Galoups transformation [...] entails a great deal of loss – loss of unity, loss of identity, or at least, loss of the illusions the subject entertains concerning these“.³²⁹ Es scheint als würde Denis ihren Figuren im Tanz eine gewisse Freiheit schenken. Eine Freiheit, die ihnen ermöglicht über ihre eigenen Grenzen hinauszugehen und vor uns, den BetrachterInnen ihre Offenheit zu wahren. Denn genau „darin liegt die Ungerechtigkeit“ wie Denis einmal sagte: „que dans le monde qui nous entourne, chacun a une place qui lui est attribuée d’office, que ce soit le Maltais ou l’Asiatique fourbe, le Noir niais et rigolard, la femme noire chaude, etc., etc. On peut decliner longtemps comme ça les fonctions du corps des autres“.³³⁰ Im Tanz widersetzt sich der Körper seiner Funktion und seiner Verortung. Er „entgrenzt“ sich von sozialen und ideologischen Ordnungen und, was in dieser Arbeit von besonders großem Interesse ist, von der „Ordnung der Fiktion“.³³¹

5.1. Rhythm of the night

Ich sehe das Fußende eines schmalen Bettes. Langsam wird der Saum der Decke, die darauf liegt, nach links in das Off des Bildkaders gezogen, bis einige Zentimeter des weißen Leintuches freiliegen. Vom Kopfende kommt nun ein Mann ins Bild, von dessen Körper nur der nackte Bauch und die beigefarbene Militärhose zu sehen sind. Als er ans Fußende des Bettes tritt, um den Saum gerade zu streichen und das Leintuch mit präzisen Bewegungen

³²⁷ *J’ai pas sommeil*, 00:39:04.

³²⁸ Claire Denis zit. in: Chris Darke, „Desire is Violence“, in: *sightandsound*, www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30, (Zugriff:26.05.2012).

³²⁹ Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, S. 163.

³³⁰ Denis zit. in: Beugnet, *Claire Denis*, S. 37.

³³¹ Brenez zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 54.

über die Decke zu schlagen, fährt die Kamera nach oben. Es ist Galoup, der da in militärischer Genauigkeit das Bett bereitet, Leintuch, Decke, Überdecke glättet und in Form bringt – eine normierte Choreographie ritualisierter Bewegungen. Für einen Augenblick steht er da und betrachtet mit hinter dem Rücken verschränkten Armen sein Werk, bevor er sich auf das Bett sinken lässt. In seiner Rechten zeigt sich eine Pistole, die er mustert und nach kurzem Innehalten auf seinem nackten Bauch ablegt. Dort unter dem dunklen, kalten Metall zeichnet sich das Heben und Senken seiner weißen Haut ab, die weiter oben, direkt über seinem Herzen eine Inschrift trägt: „Sert le bonne chose et meurs“. Ein verzweifelter Ausruf, der in der Stille des Augenblicks wiederhallt und in ihr pulsiert. Wie die Ader, die sich pochend von seinem gespannten Bizeps abzeichnet, wenn die Kamera dicht über seinen Körper streicht. Sie verweilt auf diesem buchstäblichsten Bild des Lebens bis die Einstellung wechselt und der Körper von Galoup explodiert.



332

Denn dort, genau an dieser Stelle – wo Galoup sich selbst entflieht, wenn sein Körper sich in wilden Zuckungen aufbäumt, sich dreht und wendet, mit den Armen voran und Kopf voraus, kreisend um seine eigene Achse die Schwerkraft wiederlegt, wo oben und unten sich vertauschen und Raum und Zeit verloren gehen – dort, in der Virtualität des Augenblicks, löst sich sein Körper von der fiktiven Rolle und wird zur lebendigen, pulsierenden Präsenz. Es ist ein „Tanz zwischen Leben und Tod“,³³³ dessen Ausgang offen bleibt und seine Bedeutung verliert. Ekstatisch und exzessiv überschreitet sein Körper die filmische Narration und offenbart „die Wahrheit des Seins“, „die einzigartige Existenz“³³⁴ von Denis Lavant, der tanzt. Die Kraft und Geschwindigkeit, der Rhythmus seiner Bewegungen rücken ins Zentrum der Filmwahrnehmung und verwandeln den Moment so in „a pure sensory and kinetic situation“,³³⁵ wie Elena del Río in Anlehnung an Deleuze schreibt. Deleuze stellt in seinen Kinobüchern gelegentlich selbst die Verbindung zwischen Film und Tanz her, wenn er, so

³³² *Beau Travail*, 01:23:32.

³³³ Übers. Denis zit. in: Darren Hughes, „Dancing reveals so much: An Interview with Claire Denis“, in: *sensesofcinema* April/09, sensesofcinema.com/2009/50/claire-denis-interview/, (Zugriff:23.05.2012).

³³⁴ Brenez zit. in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 54ff.

³³⁵ Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, S. 174.

Reinhold Göring, „mit der Entstehung des Kinos im Tanz die Loslösung von den Figuren und Posen“ postuliert, womit „die Entdeckung der Bewegung als Bewegung und eben nicht als notwendiges Übel zwischen den Posen“³³⁶ einhergeht. Für das Kino in seiner Form als Zeitbild ist der Tanz ein Motiv, das die Tendenz hat sich von seinen Anbindungen an ein sensomotorisches Außen zu lösen. „Der tanzende Mensch ist ein ästhetisches Ereignis“, der sich im Film tendenziell „aus dem Kontext löst“ und „einen eigenen zeitlosen Raum für die Dauer der Bewegung schafft“.³³⁷ Der Körper im Tanz verfolgt keine Ziele und Zwecke, sondern geht nur in sich selbst auf, als reine „optisch-akustische“ oder „kinetische Situation“. Denn so fährt Stiglegger fort:

„Der Tanz schmeichelt dem menschlichen Körper: Er nimmt ihm – von außen betrachtet – jede Schwere, erhebt ihn über seine Umwelt, isoliert ihn förmlich von seiner Umgebung. Daher erscheinen Tanzszenen im Film oft als entrückte, stilisierte Kadenz“.³³⁸

Es ist die lebendige Physis des Körpers, die unsere Wahrnehmung mit sich reißt und in dieses phänomenologische Zwischen des Körpers im Film und unseres eigenen lebendigen Körpers versetzt. Wir nehmen den Rhythmus auf und den Rausch, den Denis Lavant in *Beau Travail* aber auch Gregoire Colin in *U.S. Go Home* erleben. Als junger Mann in einer langweiligen Vorstadt von Paris, wo es nur die Musik zu entdecken gibt, lässt er sich allein in seinem Zimmer zu einem „wahnsinnig glückseligen Solo“³³⁹ hinreißen.



340

Auch hier löst sich der Körper aus seiner Form, wenn Arme und Beine ihre Konturen verlieren und zur reinen Bewegung werden. „Die [...] Verfremdung körperlicher Motorik lenkt die Aufmerksamkeit auf den Eigensinn des Körpers und stattet ihn mit Ausdrucksformen aus, die sich von Subjektivität und Emotionalität lösen“.³⁴¹ Darin liegt die große Kraft des Tanzes aber auch des Films, der sich in seiner Gegenwärtigkeit spürbar

³³⁶ Reinhold Göring, „Im Medium sein“, in: *Geste, Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg: Reinhold Göring, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 276-291, hier: S. 277.

³³⁷ Marcus Stiglegger, *Ritual und Verführung, Schaulust, Spektakel&Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 125.

³³⁸ Ebd. S. 125.

³³⁹ Isabella Reicher, in: *Claire Denis. Trouble every Day*, S. 133.

³⁴⁰ *U.S. Go Home*, (F 1994), 00:11:50.

³⁴¹ Morsch, *Medienästhetik des Films*, S. 303.

macht. Es ist wie die Tänzerin und Choreographin Mathilde Monnier in Denis' *Vers Mathilde*³⁴² formulierte, dieses „Eigene“ des/der SchauspielerIn, das sich nicht vorgeben lässt und wie durch einen Spalt oder eine Lücke das System aufbricht und als Unerwartetes hervorkommt.³⁴³ Denis spricht in einem Interview über diesen Moment in einem Film „when something is revealed and given up. That's what the movie must have [...]“. „Maybe it's a moment when the actor is able to give the most sublime thing an actor can bring to a film“.³⁴⁴ Denis schafft diese Momente vor allem im Tanz, wenn wir daran teilhaben, wie die Figuren vor unseren Augen zu Anderen werden und dabei etwas Eigenes von sich preisgeben. Sie schenkt ihren DarstellerInnen den Raum und die Zeit um dieses Unerwartete und Erhabene vor uns offenbar werden zu lassen. Denn diese Situationen nehmen oft die volle Länge eines Liedes an und lassen uns miterleben, wie der alltägliche Körper zum außergewöhnlichen, tanzenden Körper wird. Wie sich der Tanz in ihm aufbaut, zum Ausbruch kommt und vor Erschöpfung zusammensacken lässt. Bei Galoup und Alain bleibt die Kamera statisch und distanziert und lässt den Tanzenden den gesamten Raum des Bildes für sich einnehmen. Ihre Körper adressieren in einer Art „muscular engagement“³⁴⁵ unseren gesamten Organismus, wenn Bewegung, Geschwindigkeit und Rausch in uns wie in einem „Resonanz-Körper“³⁴⁶ widerhallen. An anderer Stelle werden die Tanzenden zum haptischen Material, das auf der Oberfläche der Haut spürbar wird. Wenn sich Martine und Marlène in *U.S. Go Home* über die Tanzfläche bewegen, gehen ihre Körper in die Dunkelheit des Raumes über, um sich dort im Rhythmus der Musik mit den Körpern der Tanzenden zu vereinen. Die Kamera schwebt frei zwischen den Paaren und nähert sich ihnen bis auf die Haut, die sich schimmernd von der Finsternis abzeichnet. Es sind Flächen, Linien und Texturen, Farben und Bewegungen, in die sich diese Körper verwandeln, deren Anfang und Ende ununterscheidbar geworden sind. Sie wachsen aus dem Schwarz des Bildes hervor und werden zu einem einheitlichen Tanzkörper, der sich rhythmisch wiegend über unsere Haut bewegt. Auch in *Nénette et Boni* rückt die Kamera so nahe an die Bäckerin und ihren Mann heran, dass deren Haut und Haare das gesamte Bild einnehmen, dessen sinnlich-entrückte Qualität noch zusätzlich durch die Zeitlupe verstärkt wird.

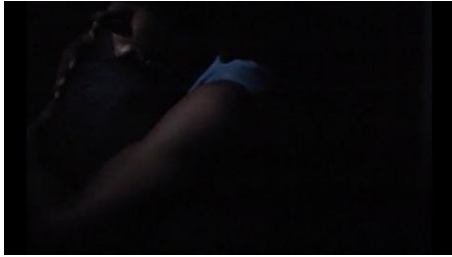
³⁴² *Vers Mathilde*, (F 2004).

³⁴³ Monnier zit. in: Knörer, „Vers Denis – Eine Bewegung“, in: *Claire Denis. Trouble every Day*, S. 64.

³⁴⁴ Denis zit. in: *Claire Denis, La Vagabonde*, R: Sebastian Lifshitz (F 1996).

³⁴⁵ Barker, *The Tactile Eye*, S. 74.

³⁴⁶ Vgl. Kracauer: „Resonanz-Effekt“, in: *Theorie des Films*, S. 216.



347



348

Die Art und Weise wie diese Körper „platziert“ sind, wie sie als materielle Substanz das gesamte Blickfeld einnehmen, und unser Auge dazu einladen „to feel rather than see the film“, ³⁴⁹ hat Einfluss auf den Status des Bildes. Denn mit den Körpern, die ihre Konturen verlieren, scheinen die Ränder des Kaders weich und offen zu werden. Der filmische Raum um diese Körper dehnt sich über seine Grenzen hinaus um uns „umhüllend“ ³⁵⁰ in sich aufzunehmen. Der Körper, vor allem im Tanz, strukturiert den Raum im Bild aber auch den Raum zwischen Bild und BetrachterIn. Mit ihm und zu ihm bewegen wir uns zwischen Nähe und Ferne. Waldenfels versucht dieses Verhältnis von Raum/Zeit und Bewegung zu fassen wenn er schreibt:

„Anders als messbare Abstände zwischen den Dingen, die sich in einem geometrischen Raum einfügen, verweisen Nähe und Ferne auf Spielräume der Bewegung, auf ein Sichbewegen können. Jede Bewegung, auch die Tanzbewegung, die dazu führt, dass der Raum sich dehnt und zusammenschrumpft, oszilliert zwischen Annäherung und Entfernung, zwischen Ankunft und Abschied“. ³⁵¹

Angesichts des (tanzenden) Körpers im Bild ist es unsere Wahrnehmung die sich bewegt – immer in Abhängigkeit davon, wie dieser im Dispositiv gefasst wird. Natürlich haben wir es, im Gegensatz zur Bühne, mir repräsentierten Körpern und repräsentierten Räumen zu tun, doch, so Ballhausen: „das Spannungsverhältnis von objektiver Distanziertheit und teilnehmender Subjektivität, das die Entstehung des Bühnentanzes ganz wesentlich bedingt hat setzt sich im Film mit anderen Mitteln und neuen Fragen bzw. Ansätzen fort“. ³⁵² So kann der Körper im Film, wie er fortfährt „mit seinen Bewegungen im Raum tänzerisch vorausgehen, er kann Bilder *vor-stellen*“ oder „den Film förmlich (auf)fordern“. ³⁵³

³⁴⁷ *U.S. Go Home*, 00:26:34.

³⁴⁸ *Nénette et Boni*, 01:03:37.

³⁴⁹ Barker, *The Tactile Eye*, S. 23.

³⁵⁰ Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, S. 1068.

³⁵¹ Waldenfels, „Sichbewegen“, S. 22.

³⁵² Ballhausen, „MUSTERERKENNUNG“.

³⁵³ Ebd.

5.2. Tanz mit dem Bild



354

Doch wie wird der Film durch den Körper „(auf)gefordert“? Vielleicht indem dieser Körper auf sein eigenes Bild blickt. Aus der Distanz und mit kritischem Blick hinterfragend was dieses aus ihm macht. Welche Wahrheiten es produziert innerhalb der Begrenzungen des Kaders und „24 Mal pro Sekunde“.³⁵⁵ Wenn der Körper in die Ferne rückt, wie hier in *U.S. Go Home*, wo Martine und Marlène die gleichaltrigen Tanzenden beobachten, lässt sich Abstand zu ihm nehmen. So distanzieren sich die beiden Mädchen von der Partygesellschaft, die sie aus der Entfernung, gerahmt durch die Zweige einer Hecke, abwertend kommentieren. „Il’y a les parents“ sagt Martine und nimmt damit vorweg, was als Gegenschnitt im Bild sichtbar wird. Dieses zeigt in einer halbnahen Einstellung die Personen im Innenraum des Hauses, wodurch ein Bruch zwischen Bild- und Tonebene entsteht. Denn aus dem Off und nahe bei uns hören wir weiterhin die Stimmen der Mädchen die die Ereignisse im Bild beschreiben: „et ca c’est le père, il est null!“ Umgekehrt bleibt die Musik nahe, wenn wir wieder die Mädchen sehen, die in ungewisser Entfernung das Geschehen betrachten. Durch die Diskrepanz von Bild und Ton / Nähe und Distanz sensibilisiert der Film in einem selbstreflexiven Modus unsere Wahrnehmung für das Dispositiv – als „Arrangement kommunikativer Rollen“.³⁵⁶ Zum einen wird das Schuss-/Gegenschuss-Verfahren, das sich normalerweise unbemerkt in den filmischen Erzählfluss einbettet und naturalisiert, verfremdet und bewusst gemacht. Denn filmischer Raum ist ein Konstrukt der Montage, dessen scheinbare Homogenität in solchen Momenten aufbricht. Wir als BetrachterInnen sind ein Teil dieser Konstruktion, die sich immer auf den Blick des Gegenübers ausrichtet. Dieses distanziert-voyeuristische Verhältnis, das die Filmwahrnehmung konstituiert, wird in der beschriebenen Szene durch den Bruch in der Darstellung nach außen gekehrt. So reflektiert der gerahmte Blick der Mädchen unsere eigene Position als Zusehende, die ein

³⁵⁴ *U.S. Go Home*, 00:20:54.

³⁵⁵ Bruno Forestier zit. in: *Le petit soldat*, R: Jean-Luc Godard (F 1960).

³⁵⁶ siehe: BENDER VERLAG:

benderverlag.de/lexikon/suchergebnis.php?sid=ac8c1d0f65ec73d1d30f02737655dd19, (Zugriff:24.05.2012).

Spektakel aus der Distanz beobachten. Es ist eine visuelle Doppelung, durch die der Film sich selbst als Darstellungsfläche zu erkennen gibt. Der Tanz als Motiv, das den Körper ganz besonders zur Schau stellt, hat das Vermögen an die Ränder dieses „Repräsentationsraumes“³⁵⁷ zu gelangen und ihn als solchen bewusst zu machen. Denn Tanz ist Spektakel, er ist Aufführung im Film. Das Dispositiv, das den tanzenden Körper umgibt, kann ihm gegenüber diese Haltung einnehmen, wie Nicole Brenez schreibt.³⁵⁸ Es nimmt sie ein, indem es die Tanzenden an den Grenzen des Bildes abprallen lässt. Denn so wie sich der Kader weich nach außen hin zu öffnen vermag, kann er sich verschließen um den Körper darin wie auf einer Bühne zu isolieren – als abgeschlossenen Bereich, in dem die Körper für die Kamera agieren. So sehen wir durch die Augen von Martine und Marlène, wie sich die Partygesellschaft in einer Bolognese ins Freie bewegt. Die Kamera ist frontal auf die Tanzenden gerichtet, die sich in dem schmalen Bereich zwischen Außenmauer und Kader an ihr vorbeibewegen. Indem das Blickfeld durch die Doppelung der Kaderlinie zusätzlich begrenzt wird, macht sich der mediale Raum um die Körper verstärkt bemerkbar. Ihr Tanz wird so, im Sinne Agambens, zum „Schauspiel als reine Geste“³⁵⁹ der das „In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung bringt“.³⁶⁰ Der Status der SchauspielerInnen kann sich durch eine solche Darstellung wandeln, wenn sie für die Zusehenden nicht mehr als „Person“, sondern als agierende „Subjekte“ wahrnehmbar werden. Ihre Bewegungen, ihr Tanz, wird dadurch nicht mehr als authentischer Ausdruck bzw. Intention der Figur, sondern als „produziertes“ Spiel des realen Menschen aufgefasst.³⁶¹



362



363

Neben der Bewusstmachung des Blickfeldes bzw. der Rahmung ist es die statische, frontale Sicht auf das Geschehen, die tendentiell eine Theatralisierung der Körper hervorrufen kann. Auch die Totale, die von den Einstellungsgrößen am ehesten mit „dem Bühnenerlebnis

³⁵⁷ Vgl. Bhaba, *Die Verortung der Kultur*, S. 68

³⁵⁸ Vgl. Brenez zit.in: Streiter, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, S. 55.

³⁵⁹ Vgl. Ebd.

³⁶⁰ Ebd. S. 50.

³⁶¹ Vgl. Brenez zit. in: Ebd. S. 55.

³⁶² *U.S. Go Home*, 00:22:27.

³⁶³ *Beau Travail*, 01:27:19.

vergleichbar ist“,³⁶⁴ neigt dazu, wie ich bereits in Kapitel zwei anhand der Kampfszene zwischen Galoup und Sentain gezeigt habe, den Raum des Films zur theatralen Aufführungsfläche zu überhöhen. Indem der Film zur Bühne wird, stellt er, und mit ihm der Körper, der sich darauf befindet, ein anderes Verhältnis zur ZuseherIn her. So schreibt Bazin in seinem Vergleich zwischen Film und Theater, „dass das Schauspiel im Kino eine Welt eröffnet“, während das Theater „den Zuschauer zum aktiven Teilnehmer macht“.³⁶⁵ Das liegt vor allem daran, wie sich der Körper im Raum verortet, denn so fährt er fort: „der Film schafft einen offenen Raum, der sich an die Stelle der Welt setzt“,³⁶⁶ während „das Theater einen ästhetischen Mikrokosmos bildet, der mit Gewalt ins Universum eingepflanzt ist“.³⁶⁷ Natürlich muss man anfügen was Deleuze über „eine Theatralität des Kinos“ schreibt, nämlich, dass diese „von der Theatralität des Theaters völlig verschieden ist“.³⁶⁸ Der Film kann jedoch ästhetische Strategien verfolgen, die die Wahrnehmung an die der Theatersituation angleichen. Wenn die SchauspielerIn nicht mehr als fiktives Wesen in der Welt des Films aufgehen, sondern im „Mikrokosmos“ der Einstellung offenbar werden, nehmen wir sie, ähnlich wie im Theater, in ihrer vorfilmischen Präsenz wahr. Die Einstellung wird dann, wie ich gezeigt habe, zum abgegrenzten Raum, zur Bühne innerhalb des Films, dessen Außen sich als filmisches System erkennbar macht. Der Schauspieler als Subjekt betritt diesen Raum aus dem OFF des Bildes und verlässt ihn dorthin, nachdem er sein Spektakel aufgeführt hat. Wie in *Beau Travail* wo Galoups berauscher Tanz vom filmischen OFF unterbrochen wird, wenn der Abspann sein Wirbeln und Kreisen abrupt beendet. Doch „Galoups Energie ist nicht zu bändigen“³⁶⁹ und der Film geht weiter. Wir kehren zurück auf die Tanzfläche, die, auf diese Weise erstmals in den Film eingeführt, einen abgesonderten Raum im Film darstellt. Kerzengerade steht Galoup für Augenblicke da, um zum nächsten Sprung anzusetzen. Noch wilder und ekstatischer führt er den Rausch seiner Bewegungen fort, bis er am Boden liegend aus dem Bild rollt. Für einen kurzen Moment ist die Tanzfläche leer und die Kamera verweilt auf der Stelle, wo Galoup ins OFF verschwunden ist, bis er abermals ins Bild kommt, um auf der anderen Seite des Raumes taumelnd von der Bühne des Films abzugehen.

³⁶⁴ Arthur Maria Rabenalt, *Tanz im Film*, Berlin: Rembrandt Verlag 1960, S. 20.

³⁶⁵ André Bazin, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag²2009, S. 189.

³⁶⁶ Ebd. S. 197.

³⁶⁷ Ebd. S. 192.

³⁶⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 251.

³⁶⁹ Brinckmann, „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, S. 31.

6. Schlussbemerkung

So wie sich an den Anfang dieser Diplomarbeit die Frage gedrängt hat, „wie lässt sich das Kino von Claire Denis beschreiben?“, so komme ich auch jetzt am Ende zu einer Frage zurück: „Wie lässt sich für das Kino von Claire Denis ein Abschluss finden?“ Dieses Universum der Bilder, der Töne und Körper, das in alle Richtungen offen, nie einen Schlusspunkt zu setzen scheint – wie lässt es sich zu einem Ende führen? Vielleicht muss die Frage unbeantwortet bleiben, denn der Schlusspunkt wird gesetzt. Was dazwischen war und für mich bleibt, ist die unbändige Bewegung, die diese Körper bei Denis in ihren Spielräumen eröffnen. Spielräume, die die Dimensionen der Wahrnehmung ausloten und als solche offenbar werden lassen. In einem „Wechselspiel von Ordnung und Entgrenzung“, ³⁷⁰ zeigen sie immer wieder neu „wozu ein Körper in der Lage ist“ ³⁷¹ – und wozu das Kino in der Lage ist. Seine Geschichten können uns an die Hand nehmen und im Pas de deux zum narrativen Höhenpunkt führen, dorthin wo das reine Glück, die Verzweiflung oder die Hoffnung wohnen. Oder es lässt uns stolpern, wenn die Körper uns vorausgehend, auf der Bühne der Einstellung „ihre eigenen Bilder vor-stellen“ ³⁷² und dabei „Räume eröffnen, in denen sich Denken ereignen kann“. ³⁷³ An anderer Stelle lässt ihr Kino uns Räume und Denken vergessen, wenn Abstand zu Nähe wird und wir in die lebendige Existenz der Körper eintauchen. Denn bei Denis lassen sich die Körper nicht an einer Bedeutung festmachen – sie oszillieren zwischen den Ordnungen. Freischwebend und ortlos balancieren sie auf jener Grenze zwischen „Sicht- und Hörbarem zwischen Authentizität und Performance, zwischen Erzählen und Zeigen, Fiktion und Nichtfiktion“. ³⁷⁴ Gerade die Lokalisierung im Zwischen, gibt diesen Körpern die Freiheit sich überall hin zu bewegen, ihre Grenzen auszudehnen um das Unerwartete hervorkommen zu lassen. Und wir folgen ihnen dabei. Denn in seiner unbändigen Lebendigkeit hält das Kinos von Claire Denis unsere Wahrnehmung in Bewegung – es führt uns im Gleichschritt, lässt uns stolpern, stürzen und vor allem tanzen.

³⁷⁰ Middel, „Das Fremde am Fremden“, S. 186.

³⁷¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 244.

³⁷² Ballhausen, „MUSTERERKENNUNG“.

³⁷³ Forsythe zit. in: Tröhler, „Vom Schauwert zur Abstraktion“, S. 151.

³⁷⁴ Ebd. S. 160

5. Bibliographie | Medien

Agamben, Giorgio, „Noten zur Geste“, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Hg: Hemma Schmutz/Tanja Widmann, S. 39-48.

Bachmann, Alejandro, *Tanz mit dem Fremden. Die Filme von Claire Denis*, Masterthesis Universität Mainz 2005.

Balázs, Béla, „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“(1924), in: *Schriften zum Film. Bd.1.*, Hg: Helmut H. Diederichs, Berlin: Henschelverlag 1982. S. 82-84.

Ballhausen, Thomas, „MUSTERERKENNUNG. Gedanken zu Tanz und/im Film“, in: coprusweb.net: www.corpusweb.net/dance-inside-papersession5.html, (Zugriff: 18.05.2012).

Barker, Jennifer M., *The Tactile Eye, Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press 2009.

Baudry, Jean-Luc, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Die Sprache der Bilder: Psychoanalyse und Film*, Hg: Margarete Mitscherlich, Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 1045-1074.

Baxter, Peter, „Sehen und Verstehen: Chocolat“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/ Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S. 9-17.

Bazin, André, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag²2009.

Bhaba, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Berger, Christiane, *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung des tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript Verlag 2006.

Beugnet, Martine, *Claire Denis*, Manchester: University Press 2004.

Beugnet, Martine, „Die sinnliche Leinwand: L'Intrus“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S. 66-78.

Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge 2003.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985.

Brinckman, Christine N., „Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Isabella Reicher, Wien: SYNEMA 2005, S. 18-33.

Buck-Morss, Susan, *Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp¹2000.

Burns, Karin, „Vom freien Ausdruck uniform(iert)er Körper“, in: *Geste, Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg: Reinhold Göring, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 199-217.

Curtis, Robin, „How Do We Do Things with Film? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch“, in: *Wort und Fleisch, Kino zwischen Text und Körper*, Hg: Sabine Nessel, Berlin: Bertz und Fischer 2008, S. 75-90

Darke, Chris, „Desire is Violence“, in: sightandsound, bfi.org.uk/sightandsound/feature/30, (Zugriff: 26.05.2012).

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag¹1997.

Descombes, Vincent, *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich, 1933-1978*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Fellmann, Ferdinand, *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag 2006.

Ferrari, Federico/Jean-Luc Nancy, *Die Haut der Bilder*, Zürich: Diaphanes-Verlag¹2006.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke Verlag 2001.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp⁶2009.

Flusser, Vilém, *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann Verlag¹1991.

Göring, Reinhold, „Im Medium sein“, in: *Geste, Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg: Reinhold Göring, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 276-291.

Günzel, Stephan Maurice, *Merleau-Ponty: Werk und Wirkung, Eine Einführung*, Wien: Verlag Turia + Kant 2007.

Hughes, Darren, „Dancing reveals so much: An Interview with Claire Denis“, in: sensesofcinema April/09, sensesofcinema.com/2009/50/claire-denis-interview/, (Zugriff: 23.05.2012).

Jens, Eder, „Filmfiguren: Rezeption und Analyse“, In: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Hg: Thomas Schick, Berlin: Vistas, S. 131-149.

Kaiser, Tina Hedwig, *Flaneure im Film, La Notte und L'Eclisse von Michelangelo Antonioni*, Marburg: Tectum-Verlag 2007.

Knörer, Ekkehard, „Vers Denis-Eine Bewegung“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/ Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S. 62-65.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag¹1985.

Kristeva, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Léger, Fernand, „A New Realism – The Object“(1926), in: *Introduction to the Art of the Movies*, Hg: Jacobs Lewis, New York: The Noonday Press 1960, S. 96-98.

Lueken, Verena, FAZ, Quelle: 35-rum.realfictionfilme.de/press.php, (Zugriff: 26.05.2012).

Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke Univ. Press 2000.

Mayne, Judith, *Claire Denis*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2005.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the Invisible*, Illinois: Northwestern University Press 1986, [Orig. *Le Visible et l'invisible*, Paris: Editions Gallimards 1964].

Merleau-Ponty, Maurice, „Das Kino und die neue Psychologie“, in: *Das Auge und der Geist, Philosophische Essays*, Hg: Christian Bermes, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003.

Mersch, Dieter, *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Middel, Reinhard, „Das Fremde am Fremden. Der Blick auf den Körper des Legionärs in Claire Denis` *Beau Travail*“, in: *No body is perfect. Körperbilder im Kino*, Hg: Margrit Frölich, Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 183-197.

Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films, Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, Berlin: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Nancy, Jean-Luc, *Der Eindringling, Das fremde Herz*, Berlin: Merve Verlag 2000.

Nancy, Jean-Luc, „Mal der Blutgier“, in: *Claire Denis. Trouble Every Day*, Hg: Michael Omasta/Reicher Isabella, Wien: SYNEMA 2005, S. 52-61.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Zürich: Diaphanes-Verlag²2007.

Nancy, Jean-Luc, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, Zürich: Diaphanes-Verlag 2007.

Nancy, Jean-Luc, *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, Zürich: Diaphanes-Verlag¹2010.

Nessel, Sabine (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008.

Omasta, Michael/Isabelle Reichert (Hg.), *Claire Denis. Trouble Every Day*, Wien: SYNEMA 2005.

Peters, Kathrin, „Herzensangelegenheiten. Claire Denis` und Jean-Luc Nancys` ‚Eindringling‘“, nachdemfilm 1/12/2007, www.nachdemfilm.de/content/herzensangelegenheiten, (Zugriff: 30.10.2011).

- Rabenalt**, Arthur Maria, *Tanz im Film*, Berlin: Rembrandt Verlag 1960.
- Río**, Elena del, *Deleuze and the cinemas of performance*, Edinburgh University Press: 2008.
- Robnik**, Drehli, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, in: *Moderne Film-Theorie*, Hg: Jürgen Felix, Mainz: Bender 2002, S. 240-285.
- Schaub**, Miriam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und da Sagbare*, München: Wilhelm Fink Verlag²2006.
- Schmutz**, Hemma/Tanja Widmann (Hg.), *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Wien: Walther König Verlag 2006.
- Sobchack**, Vivian, „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, *senses of cinema* 5, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> April 2000, (Orig. Technologie of the Screen Symposium, University of Melbourne, 25/3/2000).
- Stern**, Lesley, „Paths That Wind through the Thicket of Things“, in: *Critical Inquiry* 28/1 2001, Chicago: University of Chicago Press, S. 317-354.
- Stiglegger**, Marcus, *Ritual und Verführung, Schaulust, Spektakel&Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz+Fischer 2006.
- Streiter**, Anja, „Das "Kino der Körper" und die Frage der Gemeinschaft, Autorenkino und Filmschauspiel“, nachdemfilm 1/9/2004, www.nachdemfilm.de/content/das-kino-der-k%C3%B6rper-und-die-frage-der-gemeinschaft, (Zugriff: 01.02.2012).
- Streiter**, Anja, „Doch das Paradies ist verriegelt...“, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Hg: Hemma Schmutz/Tanja Widmann, Wien: Walther König Verlag 2006. S. 49-64.
- Thompson**, Kristin, *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton: Princeton University Press 1981.
- Tröhler**, Margrit, „Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren“, in: *Mehr als Schein*, Hg: Hans-Georg von Arburg, Zürich/Berlin: diaphanes¹2008, S. 151-167.
- Waldenfels**, Bernhard, „Sichbewegen“, in: *Tanz als Anthropologie*, Hg: Brandstetter/Wulf, München: Wilhelm Fink 2007, S. 14-33.
- Williams**, Linda, „Filmkörper, Genre und Exzess“, in: *Montage AV*, 18/2/2009, S. 9-30.
- Wulf**, Christoph, „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“, in: *Geste, Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg: Reinhold Göring, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 101-117.

Filmverzeichnis | Songs

Claire Denis:

Chocolat (F/BRD 1988)

S`en fout la mort (F/BRD 1990)

J'ai pas sommeil (F/CH 1994)

U.S. Go Home (F 1994)

Nénette et Boni (F 1996)

Beau travail (F 1999)

Trouble every day (F 2001)

Vendredi soir (F 2002)

Vers Nancy (GB/D/F 2002)

Vers Mathilde (F 2004)

L'Intrus (F 2004)

35 Rhums (F 2008)

White Material (F 2010)

Andere:

Claire Denis, La Vagabonde, R: Sébastien Lifshitz, (F 1996)

Songs:

Trouble every day, Tindersticks, (UK 2001)

8. Abstract

Wie lässt sich das Kino von Claire Denis beschreiben? Diese Frage stellt sich an den Beginn dieser Diplomarbeit, die sich mit ausgewählten Filmen der französischen Regisseurin befasst. In ihren filmischen Welten sind es immer wieder die Körper, die Claire Denis so faszinierend auf die Leinwand bringt und die im Zentrum meiner Untersuchungen stehen. Es sind alte Körper, junge Körper, schwarze Körper, weiße Körper, verwundete, abgemagerte, haarige, fleischige. Körper bei der Arbeit, beim Warten, beim Schlafen, Körper beim Essen, beim Sex und beim Tanz. An der Schnittstelle zwischen Dokumentarischem und Fiktivem, berührt Denis mit ihrer Darstellungsweise vielschichtige Wahrnehmungsordnungen in den ZuseherInnen. In ausgewählten Bildern und Sequenzen wird die Wirkungsästhetik der Körper in Claire Denis' Filmen analysiert. Es wird gezeigt, dass ein Körper im filmischen Raum, neben seiner narrativen Funktion, auch eine lebendige, phänomenale Präsenz entwickeln kann, die zum einen sinnlich-affektiv und zum anderen diskursiv-performativ von der BetrachterIn wahrgenommen wird. Diese drei Ebenen der filmischen Wahrnehmung, die so eng mit der Darstellung des Körpers in Verbindung stehen, finden sich alle im Motiv des Tanzes wieder, den Denis auf so vielfältige und wunderbare Weise in ihren Filmen darstellt. Im Tanz werden Geschichten am Körper erzählt. Im Tanz reflektiert sich das Dispositiv und im Tanz wird Erfahrung zur reinen Sinnlichkeit. In ihm entfaltet der Körper, und mit ihm das Kino von Denis, sein volles Potential.

Lebenslauf

Hanna Schmollgruber

geb: 05.02.1987 in Innsbruck

e-mail: h.schmollgruber@gmail.com

Ausbildungsweg

2012	Diplomarbeit „Körperansichten in den Filmen von Claire Denis“
2010/ 2011	Erasmusaufenthalt am Seminar für Filmwissenschaft Zürich
2006 - 2012	Studium Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2006	Studium Französisch und Kunstgeschichte in Innsbruck
	Drei Monate Sprachaufenthalt in Marseille
2001 - 2005	Realgymnasium BORG Innsbruck (Bildnerischer Zweig) Reifeprüfung
1997 - 2001	Musikhauptschule Olympisches Dorf in Innsbruck
1993 – 1997	Volksschule Gilmstrasse in Innsbruck