

Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck,
Karin Nitzschmann, Andreas Hamburger (Hg.)
Claire Denis

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im CINEMA QUADRAT. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
- BAND 3** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Buñuel. 2005.
- BAND 4** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
- BAND 5** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
- BAND 6** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
- BAND 7** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite www.cinema-quadrat.de und über den Bücherdienst psychosozial (www.psychosozial-verlag.de) erhältlich.

Bisher im Psychosozial-Verlag erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 8** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
- BAND 9** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
- BAND 10** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
- BAND 11** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
- BAND 12** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
- BAND 13** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.
- BAND 14** Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. 2018.
- BAND 15** Timo Storck, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): François Ozon. 2019.
- BAND 16** Karin Nitzschmann, Andreas Hamburger, Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck (Hg.): Sofia Coppola. 2019.
- BAND 17** Andreas Hamburger, Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck, Karin Nitzschmann (Hg.): Jean-Luc Godard. 2020.

Band 18

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck,
Karin Nitzschmann, Andreas Hamburger (Hg.)

Claire Denis

Körper, Intimität und Fremdheit

Mit Beiträgen von Lutz Goetzmann, Andreas Hamburger,
Andreas Jacke, Lioba Schlösser, Gerhard Schneider, Dietrich Stern,
Marcus Stiglegger, Timo Storck, Marie-Luise Waldhausen,
Christoph E. Walker und Sabine Wollnik

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe
© 2022 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung:

»Ten Minutes Older: The Cello 30«

© ortfilm GmbH/Quelle: Filmbild Fundus

Umschlaggestaltung und Innenlayout
nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

ISBN 978-3-8379-3172-3 (Print)

ISBN 978-3-8379-7923-7 (E-Book-PDF)

ISSN 2367-2412

Inhalt

| | | | |
|---|----|---|-----|
| Und die Psychoanalyse? Zur atopischen Position in den Filmen von Claire Denis <i>Gerhard Schneider</i> | 7 | Disruption und Komposition Fragmente zur »Screen Violence« in Claire Denis' <i>Les Salauds</i> (2013) <i>Timo Storck</i> | 99 |
| Die Haut des Films Das sinnliche Erfahrungskino von Claire Denis <i>Marcus Stiglegger</i> | 15 | Single-Dasein im Großstadt-Dschungel: Auf der Suche nach dem richtigen Mann | 109 |
| Chocolat (1988) im (post-)kolonialen Blick <i>Sabine Wollnik</i> | 25 | Filmpsychoanalytische Überlegungen zu <i>Meine schöne innere Sonne – Isabelle und ihre Liebhaber</i> (2017) von Claire Denis <i>Marie-Luise Waldhausen & Christoph E. Walker</i> | |
| Diesseits von Afrika Claire Denis' <i>Beau travail</i> (1999) <i>Andreas Hamburger</i> | 39 | Gefangen in Raum und Zeit Zum Motiv des Recyclings in Claire Denis' <i>High Life</i> (2018) <i>Lioba Schlösser</i> | 119 |
| Vom Tabu der Berührung Claire Denis' <i>Trouble Every Day</i> (2001) <i>Andreas Jacke</i> | 55 | Die Verwirrung der Gefühle Claire Denis' <i>Avec amour et acharnement</i> (2022) <i>Andreas Jacke</i> | 131 |
| Der Ausgedehnte und der verklärte Leib Claire Denis' <i>L'Intrus</i> (2004) <i>Lutz Goetzmann</i> | 71 | Bewegung oder Stillstand Ein Hör-Spaziergang durch einige Filme von Claire Denis <i>Dietrich Stern</i> | 141 |
| Weichen Spätstadien des Ödipuskonfliktes und die enthaltende Funktion in Claire Denis' <i>35 Rum</i> (2008) <i>Timo Storck</i> | 79 | Danksagung | 151 |
| Die feministische Arbeit an der Negativität des Krieges Claire Denis' <i>White Material</i> (2009) <i>Andreas Jacke</i> | 89 | Herausgeberin und Herausgeber | 153 |

Und die Psychoanalyse?

Zur atopischen Position in den Filmen von Claire Denis

Gerhard Schneider

Die psychoanalytische Position in Claire Denis' Filmen

Claire Denis' Filme laden nicht von sich aus zu einer psychoanalytischen Interpretation ein: so etwa gibt es kaum Informationen im Sinne einer backstory über die Figuren im Hier-und-Jetzt des filmisch präsenten Geschehens hinaus, wenn sie denn nicht für das schlichte sachliche Verstehen notwendig sind (zum Beispiel die Vorgeschichte in *High Life*, 2018). Das heißt nicht, Denis' Filme hätten keinerlei Bezug zu psychoanalytischen Themen oder ließen sich psychoanalytisch nicht sinnvoll interpretieren. *Trouble Every Day* (2001) wirkt wie eine makabre filmische Konkretisierung des Alltagspruchs, jemanden »zum Fressen gernhaben«, psychoanalytisch formuliert: der oral-sadistischen Komponente des in der Mischung von zärtlichen und aggressiven Anteilen in sich ambivalenten sexuellen Begehrens, sowohl auf weiblicher wie auf männlicher Seite. Oder um auf zwei Interpretationen dieses Bandes hinzuweisen: *35 Rum* (2008) handelt, psychoanalytisch gesehen, in einer subtilen, berührenden Weise von einem Thema des erweiterten Ödipuskomplexes, der Ablösung des Vaters von der Tochter, um deren Entwicklung in

die Welt hinein zu ermöglichen (Storck, 2022a, in diesem Band); in *Meine schöne innere Sonne* (2017) scheitert die Suche einer Frau nach einer haltenden und sexuell erfüllten Beziehung an einem unauflösbaren agoraphob-klaustrophoben Nähe-Distanz-Konflikt, weil ein eigenes Selbst, die eigene schöne innere Sonne, nicht wahrgenommen und gefunden werden kann (Waldhausen & Walker, 2022, in diesem Band).

Trotzdem, man hat auch in diesen und anderen Filmen nicht den Eindruck, dass es der Regisseurin primär um eine genuin psychoanalytische Sichtweise geht, mit der sie gleichsam als »Visu-Psychoanalytikerin« (Schneider, 2008, S. 25f.) entsprechende intra- oder inter-psychische/personale Konstellationen untersuchen und darstellen, in-Szene-setzen würde, wie es Bernardo Bertolucci so blendend formuliert hat: »Die Psychoanalyse ist wie eine zusätzliche Linse: Zeiss, Panavision, Sigmund Freud« (zit. nach Kothenschulte, 2019 [2018]). Trotzdem gibt es in Denis' Filmen etwas, das mich *als* Psychoanalytiker jenseits aller psychoanalytischen oder sonstwie gearteten soziokulturellen Inhalte – Stichwort dafür sind etwa Kolonialismus, Postkolonialismus, Feminismus – wortlos, also vor oder nach den Worten, jenseits von ihnen anzieht und um-

treibt. Dieses gar nicht so leicht greifbare »tief Psychoanalytische« versuche ich im Nachfolgenden, wenn nicht direkt zur Sprache zu bringen, so doch in einer tangentialen Weise evokativ anklungen zu lassen.

Marcus Stiglegger (2022, in diesem Band) hat in seiner grundlegenden Arbeit zu Denis' Werk zwei Aspekte als zentral hervorgehoben: Körperlichkeit und Fremdheit. Unter *Körperlichkeit* habe ich die verschiedenen von ihm angeführten Modalitäten ihres Films subsumiert, zunächst einmal den *Sensualismus* auf der optischen wie auf der akustischen Ebene. Das ist in *Beau travail* (*Der Fremdenlegionär*, 1999) zum Beispiel zu sehen an der Art, in der die Kamera intensiv und gleichzeitig Distanz während Landschaften, Körper, Oberflächen aufnimmt und uns präsent werden lässt, und zwar als etwas Unbekanntes, das kein »Augenschmaus« ist, sondern sich der optischen Einverleibung entzieht – so wie die Landschaften, in die die kleine France in *Chocolat* (1988) schaut, die vor ihr liegen und doch unerreichbar sind. *Berührung* ist ein weiteres Merkmal des Denis'schen Films. In der Nah-Visualisierung der menschlichen Haut kann diese im Film-Sehen gleichsam haptisch erfahren werden, man könnte auch von einer *sinnlich-taktilen* oder *synästhetischen Qualität* sprechen. Aber so körperlich nah man dem Film bis zum fühlbaren Schock – die oral-sadistischen Szenen in *Trouble Every Day* – durch dessen Quasi-Körperlichkeit auch kommen kann, trotzdem ist die Distanz, das Draußen-davor-Sein allgegenwärtig: Da ist die Leinwand (oder ein Ersatzmedium), vor der wir sitzen, und die den Abstand markiert. Schließlich gehört zur Erweiterung der Sphäre des film-sinnlich Vermittelten auch die von *Geruch und Geschmack*, das heißt, die Konstruktion von audiovisuellen Szenen, die wie etwa im Zusammenhang mit dem Essen (*35 Rum*) oder menschlichen Ausdünstungen (*Les salauds*, 2013) evoziert werden, wobei natürlich auch hier das Prinzip der Distanz aufrechterhalten bleibt.

Ich habe in anderen Zusammenhängen davon gesprochen, dass man einen Film als *Quasi-Person* betrachten und den auf ein Verstehen ausgerichteten psychoanalytischen Umgang mit ihm analog zu der Begegnung mit einem Patienten sehen kann, natürlich ohne einen Pathologieverdacht (Schneider, 2008, S. 20ff.). Darauf bezogen kann man die gerade skizzierten Strategien als Versuch einer konkreten *Korporalisierung* der Quasi-Person Film verstehen. Allerdings wie angedeutet verbunden mit einer dagegen gerichteten Distanzierungsbewegung *dekorporalisierender* Art, sodass sich eine Erfahrung ergibt, die sich charakterisieren lässt als die eines *Da, das zugleich ein Nicht-Da ist*.

Das lässt sich anhand einiger lebensgeschichtlicher Erfahrungen verdeutlichen, von denen Claire Denis in einem Gespräch mit Alice Gregory (2018) anlässlich des amerikanischen Kinostarts von *High Life* spricht. Ich erwähne zwei Episoden aus ihrer Kindheit in Afrika (Kamerun, Mali, Dschibuti, Burkina Faso), wohin ihre Eltern, der Vater war ein de-kolonialistisch eingestellter französischer Kolonialbeamter¹, gingen, als Claire acht Jahre alt war. Die erste Episode scheint sogar in das lokale Gedächtnis der Einheimischen eingegangen zu sein. Auf einer Fahrt ging dem Vater der Treibstoff aus, und der Wagen wurde von einer Gruppe von Löwen belagert. Die Löwen waren als äußere Bedrohung real sehr nah, und zugleich waren sie als solche für das Kind als Bedrohung nicht präsent. Sie erinnert stattdessen »A feeling of calm remove from the world, as though she were »in a different time frame. [...] They were so cool and so slow« (ebd.). Eine andere Da/Nicht-Da-Erfahrung stellt sich in ihrer Erfahrung einer »zugehörigen Nicht-Zugehörigkeit« oder auch umgekehrt »nicht-zugehörigen Zugehörigkeit«

¹ »[I]n the world my parents hoped for [...] there was no separation between people« (zit. nach Gregory, 2018).

Die Haut des Films

Das sinnliche Erfahrungskino von Claire Denis

Marcus Stiglegger

»Cinematic images are not representations but events.«
Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (1999, S. 24)

Sensualismus

Will man das komplexe Kino von Claire Denis begreifen, sollte man beim Material selbst beginnen. 1999 drehte sie im Auftrag von ARTE einen Spielfilm namens *Beau Travail* (*Der Fremdenlegionär*), der bis heute als paradigmatisch für ihren sensualistischen Stil steht (Beugnet, 2007, S. 14). Der Film beginnt mit eher fragmentarischen Eindrücken aus Nordafrika. Wir sehen eine Wandbemalung mit militärischem Motiv, dazu erklingt aus dem Off ein Legionärslied, das von der Unbehautheit der Fremdenlegionäre berichtet. Nach einem harten Schnitt sehen wir in einer Disco weiße Legionäre mit afrikanischen Frauen tanzen, wobei die westlich-technoide Musik den Hörraum dominiert. Anschließend sehen wir einen afrikanischen Beamten telefonieren, wobei Dschibuti als Ortangabe zu hören ist. Nach einem erneut harten Schnitt scheinen wir mit afrikanischen Reisenden in einem Zug zu sitzen. Draußen zieht die Landschaft vorbei – die Geräusche sind überdeutlich zu hören und schaffen eine sinnliche Anmutung, ein audiovisuelles Puzzle, aus dem sich nach und nach ein Gesamtbild zusammensetzt. Denis arbeitet auf mehreren Ebenen: Sie holt sich ihre Eindrücke

von Originalschauplätzen ebenso spontan, wie sie sorgsam gestaltete Stillleben inszeniert: In einer folgenden Einstellung sehen wir Kriegsgerät in der sengenden Sonne der nordafrikanischen Wüste verrotten. Fremd und zugleich von der Landschaft vereinnahmt wirkt der sandfarbene Geschützturm.

Beau Travail ist in Rückblenden und Voice-overs von dem mittelalten Offizier Galoup (Denis Lavant) erzählt, der nach seiner vorzeitigen – möglicherweise unehrenhaften – Entlassung in Marseille lebt. Der Hauptteil des Films reproduziert Momente seiner Erinnerung. Jeder junge Mann kann sich bei der Legion bewerben, solange er Frankreich die Treue schwört – seine früheren Verfehlungen spielen in der Legion keine Rolle mehr. Die Galoup zugewiesenen Soldaten entstammen den unterschiedlichsten kulturellen Kontexten, haben alle individuelle Motivationen, die für uns im Dunkeln bleiben.

Wie viele Filme von Claire Denis entstand auch *Beau Travail* in der Zusammenarbeit mit der Kamerafrau Agnès Godard und Cutterin Nelly Quettier, die ihren filmischen Stil entscheidend mitgeprägt haben. Doch statt das männerbündische Milieu aus einem eventuellen >female gaze< heraus zu dekonstruieren (Klippel, 2007),



Abb. 1: Beau Travail (00:05:16)

bleibt Denis wie meist betont neutral in ihrer Betrachtung von Landschaft, Mensch und Tier. Ihre Kamera wertet nie. Denis zieht sich nicht auf eine wie auch immer geschlechtlich definierte oder reduzierte Identität zurück. Die Sexualisierung der sportlichen Männerkörper in den Trainingsszenen bleibt der Wahrnehmung des Publikums überlassen, Denis' Film blickt die Haut mit ähnlichem Interesse an wie zu Beginn die Meeresoberfläche und den steinigen Boden der Wüste. Lediglich die sakrale Chormusik von Benjamin Britten schafft eine spirituelle, tranceartige Atmosphäre (Abb. 1).

Beau Travail führt uns ein männliches Dreiecksverhältnis vor. Sergeant Galoup dient unter dem Kommandeur Forestier (Michel Subor), für den er eine tiefe Bewunderung hegt. Ein junger Rekrut, Sentain (Grégoire Colin), erregt die Aufmerksamkeit von Forestier, nachdem er nach einem Hubschrauberabsturz eine unerschrockene Rettungsaktion durchgeführt hat. Galoup, von Eifersucht verzehrt, schickt Sentain zu

Unrecht auf eine Strafaktion, indem er ihn mit einem fehlerhaften Kompass in die Wüste verbannt. Kurz vor seinem Hitzetod wird Sentain von Einheimischen gerettet und betreut. Selten bedient sich Denis eines hier angedeuteten *linearen* Narrativs. Oft beginnt sie mit dem möglichen Ende einer Figur und springt dann in den Zeitebenen vor und zurück. Die Trainingsszenen bilden hier retardierende Zäsuren, denn sie sind bestimmt durch das momenthafte Erleben, das speziell die eigene Körpererfahrung affiziert: die performative Qualität von Claire Denis' Kino. Mit sich zyklisch wiederholenden Handlungen der jungen Soldaten, Landschaftsbildern und raumzeitlich voneinander getrennten Sequenzen bricht der Film mit den Regeln konventionellen Erzählens. Stattdessen überschneiden sich die Zeitebenen und werden egalisiert. *Beau Travail* erscheint so zeitlos wie ein mythisches Narrativ, schwebend zwischen den Ebenen. Die Legionäre leben in einem der profanen Welt enthobenen Kosmos, in dem das zyklische Ritual den Alltag

bildet. Wie deren Welt bleibt der Film weitgehend verschlossen. Nur in den wenigen Tanzszenen zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Films deutet sich ein anderes Leben an, in dem der Körper nicht mehr dem militärischen Ritual unterworfen ist.

Agnès Godards Kameraführung bedient sich oft gleichmäßiger Parallelfahrten, welche die Landschaft und Objekte buchstäblich abtasten. Kombiniert mit den hyperreal lauten Geräuschen ermöglicht eine solche Inszenierung ein taktiles Filmerfahren, das eigene Erinnerungen an ähnliche Situationen aktiviert und zugleich neue Vorstellungsräume >spürbar< macht. Es ist übrigens auffällig, dass auch die Zusammenarbeit Denis' mit dem Kameramann Éric Gautier ab 2021 einen sehr ähnlichen Stil anstrebt.

Kehren wir zum Beginn zurück: Das azurblaue Meer in sonnenfunkelndem, sanften Wellengang füllt das Bild. Das kontinuierliche Auf und Ab des Wassers führt den hypnotischen Rhythmus des militärischen Trainings im Naturraum fort. Zum opernhaften Gesang kommt das leise Rauschen der Wellen. In einer weichen Überblendung überlagern sich die Bilder: Galoup schreibt mit einem Federhalter in sein Tagebuch. Beides sind fließende Bewegungsmuster, die assoziativ ineinander übergehen und so die sinnlich-haptische Schönheit dieser Doppelbelichtung unterstreichen. Der Inhalt des lesbaren Textes gerät in den Hintergrund. In verhältnismäßig langer Dauer wird diese Einstellung über 15 Sekunden gehalten, dominiert vom Geräusch der Wellen, die unmittelbar auf das Nervensystem des Publikums einwirken, ein Phänomen, das Vivian Sobchaks »präreflexive Filmwahrnehmung« (2000) beschreibt: »We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and knowledge of our sensorium.« Gerade die Dauer der Einstellung steigert diesen Effekt. Wir nehmen Denis' Filme mit unserem ganzen Körper wahr. Mit sinnlichem Stil und der Fokussie-

rung auf scheinbar nebensächlich, alltägliche Fragmente gelingt es Denis, die Konventionen der Filmwahrnehmung infrage zu stellen und einen neuen filmischen Blick auf die im Grunde fremde Welt zu ermöglichen.

Fremdheit

So vertraut die sinnlichen Affekte sein mögen, die Denis in ihren Filmen beschwört, so bedeutend ist das Thema der Fremdheit, das ihr gesamtes Werk durchzieht. In diesem Grundthema spiegelt sich Denis' eigene Unbehaustheit, denn sie wuchs bis in ihre Jugend als Tochter eines französischen Kolonialbeamten in mehreren afrikanischen Ländern auf. Als sie schließlich nach Paris übersiedelte, fühlte sie sich offenbar auch dort nicht heimisch. Dieses Gefühl der Nichtzugehörigkeit, sowohl im äußeren als auch im inneren Sinne, ist ein Thema und ein Gefühl, das auch ihren ersten Spielfilm, *Chocolat* (1988) prägt, den sie nach Jahren der Assistenz für namhafte Kollegen wie Wim Wenders, Jim Jarmusch und Jacques Rivette als Spielfilmdebüt drehte. Sie dreht ihr Debüt in Kamerun, da diese Landschaft die Welt ihrer Kindheit war. Aus gegenwärtiger Sicht erleben wir die Kindheit der jungen France und deren Beziehung zum väterlichen Hausdiener Protée (Isaach de Baccolé). Auch in *Beau Travail* gibt es diese Idee von Fremdheit. Inspiriert von Herman Melvilles Novelle »Billy Budd« über die maskuline Welt der Seeleute beschloss Denis, sich dieser hermetischen Welt eines militärischen Männerbundes zu nähern. Aus der Novelle stammt auch die Dreiecksgeschichte eines latenten männlichen Begehrens, das in der Verleugnung zu tödlichen Entwicklungen führt. In beiden Filmen spielt der gerichtete Blick, der *gaze*, eine elementare Rolle. Dieser *gaze* ist allerdings nicht genderbezogen definiert, sondern kann unterschiedlich konnotiert sein. In den meisten Fällen bleibt er uneindeutig, was Denis'