

REDUZIERTE KÖRPER IM NICHTS

Zur Leiblichkeit in den Filmen von Bruno
Dumont

VON ROMI AGEL

I. REALISMUS UND REDUKTION

»Le corps est le commencement de l'âme, la matière première et la substance du cinéma.«¹ Diese Wertschätzung des Körpers als › Beginn der Seele‹ sowie als › wesentlicher Stoff und Substanz des Kinos‹ hinterlässt zweifelsohne ihre Spuren im Œuvre des Zitierten: Bruno Dumont. So setzt der französische Filmemacher in seinen bisherigen sechs Langfilmen den Fokus stets auf die Leiblichkeit seiner Protagonisten. Denn Dumont, der auch als Philosophielehrer unterrichtete, ergründet den Menschen, studiert innerste Abgründe und inszeniert dazu Körperbilder. Seine Vorgehensweise und ästhetische Bildsprache ist radikal und bisweilen erbarmungslos. Es ist das Triebhafte im Menschen, das im Werk Dumonts gelegentlich zu Konflikten führt, die innerhalb der Narration jedoch nicht aufgelöst werden. Daraus resultiert eine kontinuierliche Dekonstruktion klassischer Genrestandards oder -momente: Nicht die Intrige steht dabei im Zentrum der Erzählung, sondern minutiöse Beobachtungen der Protagonisten in ihren Alltagsaktivitäten. In Filmen wie *La vie de Jésus* (Frankreich 1997), *L'humanité* (Frankreich 1999), *Flandres* (Frankreich 2006) oder *Hors Satan* (Frankreich 2011) greift Dumont dafür auf Laiendarsteller zurück, die – häufig aus ihrem direkten Umfeld gecastet – im Regionaldialekt Bailleuls kommunizieren. Dumont, selbst dort aufgewachsen und nach wie vor lebend, verschönt nichts von der Tristesse dieses Dorfes im Norden Frankreichs. Die beobachtende Kamera, die Wahl seiner Darsteller und Drehorte legen entsprechend einen gewissen › l'effet de réel‹ nahe und die Kategorisierung seiner Filmkunst reicht bis hin zu einem »nouveau réalisme poétique«.² Dumont selbst betrachtet sich jedoch nicht als ein Cinéaste der Realität, sondern als jemand, der die Wahrheit sucht: »[...] je ne suis pas un cinéaste de la réalité mais plus proche de quelqu'un qui cherche du »vrai«.³

Bei dieser Suche nach Wahrheit übt er sich in Reduktion: So verzichtet Dumont auf eine detaillierte Figurenpsychologisierung seiner Protagonisten ebenso wie er keinerlei Hintergrundinformationen zu den Charakteren liefert. Entspre-

¹ Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: Bruno Dumont, S. 11.

² Vgl. Beugnet: »Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain«.

³ Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: Bruno Dumont, S. 41.

chend finden auch informative Dialoge kaum statt. Wenn gesprochen wird, kommt es eher zu einem Austausch von Banalitäten oder Sinnlosigkeiten. Generell basieren die Beziehungen zwischen den Protagonisten nicht auf Emotionen, sondern scheinen vielmehr unmöglich. Auch Sexualität vermag keine Nähe zu evozieren: Geschlechtsverkehr stellt Dumont als Technik der Triebbefriedigung oder der Existenzbezeugung dar. Dabei agieren die Figuren in einem von ihm selbst bezeichneten »neutralen«⁴ Raum – ob in den monochromen Straßenzügen Bailleuls oder in den Landschaften Flanderns. Nichts lenkt in diesem Umfeld von der Leiblichkeit seiner Figuren ab. Diese bisweilen unkonventionellen Reduktionen führen zu einer Konzentration auf die Physiognomien der Protagonisten. So konstatiert auch Darren Hughes: »Dumont's characters are, in fact, ›embodied‹ by their physiognomies.«⁵ Gleichzeitig dienen die äußeren Repräsentationen der Körper dazu, auf den Kern zu stoßen und das Innere darzustellen. Für Dumont resultiert daraus: »Je pense qu'au cinéma en réduisant le sujet et les personnages, on rentre dans le fond.«⁶ Insbesondere in den Inszenierungen der Panoramaeinstellungen und der Großaufnahmen kommen im Film|Körper diese Wechselwirkungen zwischen äußeren und inneren Körperrepräsentationen frapierend zum Ausdruck.

II. PANORAMEN

Die Panoramaeinstellung ist gängig im Kino Dumonts: Von *La vie du Jésus* bis zu *Hors Satan* nutzt er in allen Filmen die in Cinemascope inszenierten Supertotalen, um das besondere Verhältnis von Raum und Körper zu präsentieren. »Scope-Filme können Menschen und Dinge in ihrer besonderen Umgebung zeigen [,] und sie können durch die Spannung daneben, dazwischen und dahinter suggerieren, was an Essentiellern wahrzunehmen ist«⁷, auf diese Weise beschreibt Norbert Grob die Möglichkeiten dieses Formats, die gerade Dumont einzulösen weiß. So gestaltet sich der Bezug zwischen ›Umgebung‹, Körperbild und ›Essentiellern‹ besonders interessant in den Panoramaeinstellungen von *Twenty-nine Palms* (Frankreich/D/USA 2003), seinem dritten Spielfilm. Darin ist der amerikanische Location Scout David (David Wissak) mit seiner russischen Freundin (Katia Golubeva) in der Nähe der kalifornischen Gemeinde Twenty-nine Palms auf der Suche nach Motiven für ein Fotoshooting. Sie übernachten in einem Motel, schauen fern, essen, streiten, haben Sex. Die minutiöse Beobachtung der repetitiven Handlungen des Paares deutet bereits Kommunikationsbarrieren, Konflikte und die Beziehungsunfähigkeit an, die auch der triebgesteuerte Geschlechtsverkehr nicht zu überwinden vermag. Durch diese Erzählweise wird, wie Martine Beugnet

4 Dumont zitiert nach: ebd., S. 92.

5 Hughes: »Bruno Dumont's Bodies«.

6 Dumont zitiert nach: Pichené/Devanne: »bruno dumont«.

7 Grob: »Breitwand«, S. 86.

trefflich analysiert, die Narration insgesamt entschleunigt und selbst nahezu statisch: »*Twenty-nine Palms* [...] accumulates any-spaces-whatever (hotel rooms, petrol stations, the edges of the speedway...) and combines long takes with the absence of action proper to the point where it ultimately feels as if the narrative itself › were becoming static.«⁸ In diesen › statischen‹ Rahmenbedingungen stellen die Körper einen visuellen Fixpunkt dar. Dabei befinden sich Katia und David einen Großteil des Films über in der hermetischen Abgeschlossenheit eines Geländewagens, in dem sie durch die Wüste unweit des Joshua Tree Nationalparks fahren. Der Enge und Isolation des Wageninnenraums werden konstant Panoramaeinstellungen gegenübergestellt. Durch die Montage wirken die Naturgewalten noch mächtiger, die Körper darin noch kleiner. Lediglich als Punkte zu erkennen, scheinen sie in den Weiten der Landschaft regelrecht zu verschwinden. Ist die körperliche Präsenz hier visuell kaum mehr wahrnehmbar, könnte sie durch die deutlich hörbare Atmung der Protagonisten teilweise auf auditiver Ebene kaum näher sein. Mit diesem auch in anderen Filmen auffindbarem Stilmittel stellt Dumont innerhalb der Panoramaeinstellungen einen konsequenten Bezug zu seinen Figuren und ihrer Leiblichkeit her. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Natur und Körper treibt er in *Twenty-nine Palms* inszenatorisch auf die Spitze. Denn die Wüste, eine geografische Reduktion par Excellence und somit der › neutrale‹ Ort fern jeglicher Ablenkung, fungiert als regelrechtes Sinnbild der Leere. Diese zunächst geografische Leere steigert sich allmählich: Sind anfangs noch Zeichen der Zivilisation wie Windräder und Schienen sichtbar (Abb. 1), so nehmen diese kontinuierlich ab.



Abb. 1: *Twenty-nine Palms*

Entgegenkommende Autos bleiben aus, befestigte Straßen werden durch staubige Pisten und Fahrten durchs Gelände ersetzt. Parallel zu dieser allmählichen Reduzierung ändert sich auch die Relation von Körper und Natur: Von einem Stop bei

8 Beugnet: Cinema and Sensation, S. 94.

den Joshuabäumen, die noch für Lebendigkeit stehen, landen Katia und David bei den Steininformationen – der reduziertesten Form dessen, was sich noch Landschaft nennen kann. Waren sie in der vorherigen Panoramaeinstellung bekleidet, sind sie hier schließlich nackt, verschmelzen optisch regelrecht mit der leblosen Oberfläche und verschwinden in der Unendlichkeit der Landschaftspanoramen.

Paradoxerweise akzentuiert die Abwesenheit jeglichen Lebens und jeglicher Bewegung gleichzeitig die Präsenz der Körper. Die Bedeutungslosigkeit des Individuums inmitten der Naturgewalten könnte kaum deutlicher inszeniert werden. In dieser Welt ohne Ablenkung scheinen Katia und David auf ihre eigene Existenz zurückgeworfen und finden: Nichts. Parallel zur Steigerung der geografischen Öde kommt über die Körperinszenierung so auch die innere Leere der beiden Protagonisten durch jede weitere Panoramaeinstellung offensichtlicher zum Vorschein.

»[A]u cinéma les paysages sont toujours ceux des états intérieurs qui, eux, demeurent invisibles«,⁹ so beschreibt Dumont dieses Verhältnis zwischen Natur und unsichtbaren inneren Zuständen. Das Motiv der Landschaft als Spiegel der Seele, wie es bereits in der Malerei der Romantik auffindbar ist, wird hier zu einer neutralen und gleichzeitig erbarmungslosen Bestandsaufnahme der emotionalen Zustände der Figuren herunter gebrochen. Immer wieder ins Geschehen montierte Standbilder der Landschaftstotalen verschärfen diesen Eindruck: Es handelt sich um ein Blick ins Innere, in dem nichts vorhanden scheint, das einen Sinn ergibt. »La pensée est paysage«,¹⁰ konstatiert Dumont und zeigt durch die Inszenierung medialer Körper und ihrer Relation zur Natur innerhalb seiner Panoramaeinstellungen › Essentielles‹ auf. Diese Einstellungsgröße wird dadurch zum verdichteten visuellen Symbol einer den Film umfassenden existentiellen Leere und gleichsam zum notwendigen Schlüssel für das Gesamtverständnis.

III. NAHAUFNAHMEN

Einen ähnlichen Effekt in gänzlich differenter Einstellungsgröße erzielt Dumont durch seine Inszenierung in der Großaufnahme – der privilegierten Einstellungsgröße zur Abbildung des Gesichts mit all seinen Regungen. Béla Balázs betrachtet bereits in *Der Geist des Films* (1930) das Gesicht mit seinen »Teilphysiognomien«¹¹ und »Mikrophysiognomien«¹² als Dokument von Empfindungen, Gedanken und als Spiegel der Innenwelt. Die Kamera könne das Unterbewusste fotografieren und die Großaufnahme das »Gesichts unter dem Mienenspiel«¹³ sowie den

9 Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: Bruno Dumont, S. 12.

10 Dumont zitiert nach: ebd., S. 84.

11 Balázs: Schriften zum Film, S. 60.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 62.

Ausdruck »zwischen den Zügen«¹⁴ auf einem »unsichtbaren Antlitz«¹⁵ sichtbar machen. Insbesondere das Gesicht des Laiendarstellers Emmanuel Schotte wird in *L'humanité* trotz seiner relativen Ausdruckslosigkeit zu einem solchen Spiegel der Innenwelt. In dem zweiten Film Dumonts, für den er 1999 in Cannes den großen Preis der Jury erhielt, stellt Schotte den Polizeiinspektor Pharaon dar, der in Bailleul mit dem Mord an einem Mädchen konfrontiert wird. Nur nebenbei stellt sich heraus, dass er selbst bei einem Unfall Frau und Kind verloren hat. Statt auf die Vergangenheitsbewältigung oder auf die Auflösung des kriminellen Aktes konzentriert sich die Narration jedoch auch hier eher auf die detaillierte Beobachtung der Leiblichkeit der Protagonisten in alltäglichen Aktionen wie Flanieren, Fahrradfahren, Keyboardspielen oder Gärtnern. Seine freundschaftliche Beziehung zu dem Paar Domino (Séverine Canelle) und Joseph (Philippe Tullier) sowie deren Sexualität entbehrt jeglicher konventioneller Emotionalität oder Romantik. Es herrschen zwar keine Sprach- wohl aber Kommunikationsprobleme. Was verbal nicht zum Ausdruck gebracht wird, kommt – ähnlich wie in *Twenty-nine Palms* – verdichtet über Körperbilder zum Ausdruck. So verharrt die Kamera in *L'humanité* immer wieder auf dem Antlitz des charakterlich introvertierten und verschlossenen Pharaon. Offensichtlich schockiert durch den Anblick der Kinderleiche wird er so das erste Mal in Großaufnahme mit verstörend starrem Blick auf dem Acker liegend inszeniert. Dabei verschmilzt er mit der ihn umgebenden Landschaft und versinkt in den Strukturen der Erde. In dieser Hinwendung zur Textur lenkt nichts von dem Gesicht des Protagonisten ab, das so selbst zur Landschaft wird: »Here, as with the body filmed in close-up, it is the tactile quality of the image that is foregrounded, and the face is offered to the gaze as a self-contained landscape to be explored«,¹⁶ beschreibt Beugnet die Wirkung dieser taktilen Inszenierungsweise. Solche offensichtlichen Relationen zwischen Natur und Körper innerhalb der Großaufnahme finden sich häufig im Werk Dumonts.

In *L'humanité* sind die gespreizten Beine der im Gras liegenden geschändeten Mädchenleiche ein bewusst inszenierter visueller Schock, der ohne Worte den Horror dieser Tat übersetzt.

14 Ebd., S. 61.

15 Ebd.

16 Beugnet: *Cinema and Sensation*, S. 100.

Abb. 2: *L'humanité*Abb. 3: *L'humanité*

Estelle Bayon sieht in dieser Großaufnahme, die zweifelsohne an Gustave Courbets *L'origine du monde* erinnert, einen visuellen Angriff auf das Publikum: »En utilisant le gros plan comme un fragment qui vient briser un ensemble, Dumont fait un cinéma obscène car la blessure de l'oeil du public est engendrée par ce choix du cinéaste qui écrit visuellement ce choc, fait le choix de heurter en rompant son discours cinématographique.«¹⁷ Durch die Abfolge der Einstellungsgrößen und ihre somatische Affizierung entledigt sich Dumont der Notwendigkeit einer konventionellen Erzählstruktur und schafft elliptisch eine Verbindung zwischen der Mädchenleiche und Pharaon. Über die Großaufnahmen des Gesichts und des Körpers transportiert er – trotz der chronologischen Versetzung – ohne Worte und Erklärung die Grausamkeit der Tat sowie das Entsetzen und den gefühlten Horror. Neben solchen visuellen Schocks setzt

17 Bayon: *Le cinéma obscène*, S. 146.

Dumont auf die Länge seiner Einstellungen und die dadurch entstehende intensive Auseinandersetzung mit Struktur und Mimik der dargestellten Gesichter. So finden sich in *L'humanité* häufig Großaufnahmen Pharaons vor einem reduzierten, neutralen Hintergrund wie der roten Backsteinwand (Abb. 3). Nichts lenkt hier von seinem Antlitz ab. Im Gegenteil: Das unkonventionelle und alternativlose Verharren in Breitwandformat wird scheinbar intendiert zur regelrecht körperlichen Belastung für das Publikum. Denn Dumont betrachtet die Kamera als »Sonde«¹⁸, die in das gefilmte Gesicht eindringt: »Wenn ich den Zuschauer lange genug einem Gesicht aussetze, dann wird etwas passieren.«¹⁹ Was auf dem Gesicht konkret › passiert‹, hängt auch von den Gegenschüssen ab, mit denen Dumont die Großaufnahmen gelegentlich durchbricht. Erzählt er hauptsächlich in Plansequenzen, finden sich doch auch geschnittene Passagen, in denen das Gesicht Pharaons mit Nahaufnahmen wie dem Hals des Vorgesetzten oder der Kartoffel schälenden Hände der Mutter alterniert. Diese scheinbar unmotiviert montierten Subjektiven erinnern nahezu persiflierend an den Kuleschow-Effekt und evozieren Intimität. Der Blick nach außen wird hier zum Blick ins Innere. Hughes sieht darin den Versuch Pharaons, eine Verbindung zu seiner Umwelt aufzunehmen.²⁰

In allen verschiedenen Inszenierungsvarianten präsentiert das relativ ausdruckslose Gesicht des Laiendarstellers Schotte ein »Ensemble aus einer unbeweglichen reflektierenden Einheit [...] und intensiven Mikrobewegungen«²¹. Diese von Gilles Deleuze in das *Bewegungs-Bild* vollzogene Beschreibung des Affekts wird im Verhältnis zwischen innerer Emotion und äußerem Ausdruck über die Gesichtsinszenierung auf den Zuschauer übertragen. Gerade auf das Antlitz Pharaons in *L'humanité* trifft zu: »[V]on einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme per se Gesicht, und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild.«²² Durch die Länge der Einstellungen und die visuellen Direktkonfrontationen attackiert Dumonts Film mit seinen Affektbildern die visuelle Standhaftigkeit seiner Zuschauer: »Le cinéma [...] est une affaire d'émotion. Il faut que le corps du spectateur soit modifié. Et le corps se modifie par le temps, par la durée.«²³ Die sinnentleerte Welt und die Beziehungslosigkeit zwischen den Figuren wird dadurch körperlich spürbar und in den Großaufnahmen verdichtet zum Ausdruck gebracht. Das Gesicht fungiert dabei als Transmitter von Gefühlswelten und übersetzt als äußerer Repräsentant das nicht darstellbare Innere und das sich › unter dem Mienenspiel‹ Befindende. So stellt auch Beugnet fest: »In Dumont, the close-up also probes reality's ma-

¹⁸ Dumont zitiert nach: Carrara/Gaspari: »Der Filmemacher Bruno Dumont«.

¹⁹ Dumont zitiert nach: ebd.

²⁰ Hughes: »Bruno Dumont's Bodies«.

²¹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 124.

²² Ebd.

²³ Dumont zitiert nach: Tancelin u.a.: *Bruno Dumont*, S. 75.

terial surface, seeking to catch the almost imperceptible movements of that which might be really happening under the surface of appearances.«²⁴

In den Film|Körpern Bruno Dumonts entsteht durch die Montage von Panoramaeinstellung und Großaufnahme in Verbindung mit einem insgesamt sehr langsamen Erzählrhythmus die eigentliche Kollision, der Schockmoment, durch den die Körper wechselwirkend betont werden. Bei seiner eingangs zitierten Suche nach der ›Wahrheit‹ sind dem Filmemacher allerdings diese beiden konträren Einstellungsgrößen auch unabhängig voneinander und für sich stehend äußerst dienlich. Denn sowohl in den Panoramaeinstellungen als auch in den Großaufnahmen wirft die geduldige und verharrende Kamera einen Blick ins Innere der Protagonisten und bringt dies durch die mediale Leiblichkeit verdichtet zum Ausdruck. So verschwinden die Körper von Katia und David nicht nur in den Panoramaeinstellungen von *Twenty-nine Palms*, sondern das Spannungsverhältnis zwischen Körper und Landschaft spiegelt auch die innere Leere und das sie umgebende Nichts. So offeriert das Gesicht Pharaons nicht nur Mimik und Textur in den Großaufnahmen von *L'humanité* – es repräsentiert gleichsam die inneren Abgründe seiner Mitmenschen und sein Entsetzen angesichts einer allumfassenden Sinnlosigkeit.

Die Landschaften in den Panoramaeinstellungen von *Twenty-nine Palms* oder aber die Landschaft des Gesichts in den Großaufnahmen von *L'humanité* deuten auf ›Essentielles‹ und werden so zu einer verdichteten Essenz der Fragen, die Dumont im Verlauf seiner Narrationen im Hinblick auf sein Menschenbild aufzuwerfen scheint. Um zu dieser Essenz zu gelangen, reduziert Dumont: die Charaktere, den Plot, die Orte, die Sexualität. Es bleibt nichts mehr vorhanden, wodurch im konventionellen Sinne abgelenkt werden könnte, keinerlei Verfälschung scheint mehr möglich. Damit steht er in der Tradition Martin Heideggers, nach dem nur über das reduzierte Betrachten Aussagen über das Sein getroffen werden können. Diese Reduktionen ermöglichen Dumont über die Körperbeschreibungen in den Kern seiner Protagonisten vorzudringen, das nicht Darstellbare zu ergründen und dabei sein eigenes Menschenbild zu propagieren. Was bei dieser Suche nach ›Wahrheit‹ dominiert, scheint ein Gefühl von Nichts als existentielle Erfahrung zu sein. Innerhalb der Narration eröffnet diese Sinnlosigkeit Assoziationsfelder und lässt Fragen bisweilen unbeantwortet. »Dumont hat Film als philosophisches Medium neu erschlossen«²⁵, so beschreibt Marcus Stiglegger diese Herangehensweise. In Verbindung mit visuellen Schockmomenten, ungewöhnlichen Plansequenzen und einer unkonventionellen Entschleunigung wird der Zuschauer dadurch emotionalisiert, somatisch affiziert und für den Entwurf eines absurden und inhaltslos erscheinenden Film|Körpers sensibilisiert.

Die Körper rücken im Kino Dumonts dabei in den Mittelpunkt der Handlungen, werden zum Sprachrohr aber auch zum Anker in einer sinnlosen Welt, durch

²⁴ Beugnet: Cinema and Sensation, S. 103.

²⁵ Stiglegger: »29 Palms«; Stiglegger: »Von der Leere ins Nichts: Bruno Dumont«, S. 142.

das Erzähltempo und die Bildsprache zusätzlich akzentuiert und so zu der eingangs zitierten › Substanz‹ seines Kinos.

LITERATURVERZEICHNIS

Balázs, Béla: Schriften zum Film. Der Geist des Films, Budapest 1984.

Bayon, Estelle: Le cinéma obscène, Paris 2007.

Beugnet, Martine: Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression, Carbondale 2007.

Beugnet, Martine: »Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain«, in: Iris revue de théorie et de l'image et du son. Le cinéma français contemporain, Nr. 29 (2000), S. 53-66.

Deleuze, Gilles: Kino I. Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a.M. 1989.

Grob, Norbert: »Breitwand«, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 83-86.

Stiglegger, Marcus: »Von der Leere ins Nichts: Bruno Dumont«, in: Grob, Norbert u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009, S. 242-253.

Tancelin, Philippe u.a.: Bruno Dumont, Paris 2007.

INTERNETQUELLEN

Carrara, Geremia/Gaspari, Gisella: »Der Filmemacher Bruno Dumont«, <http://www.3sat.de/page/?source=/ard/kinomagazin/108726/index.html>, 15.08.2011.

Hughes, Darren: »Bruno Dumont's Bodies«, http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dumont_bodies/, 15.08.2011.

Pichené, Julien/Devanne, Laurent: »bruno dumont, cineaste«, http://www.arkepix.com/kinok/Bruno%20DUMONT/dumont_interview.html, 01.09.2011.

Stiglegger, Marcus: »29 Palms«, <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/29Palms.htm>, 15.08.2011.

FILME

Flandres/Flandern (Frankreich 2006, Regie: Bruno Dumont).

Hors Satan (Frankreich 2011, Regie: Bruno Dumont).

La vie de Jésus/Das Leben Jesu (Frankreich 1997, Regie: Bruno Dumont).

L'humanité /Humanität (Frankreich 1999, Regie: Bruno Dumont).

Twentynine Palms (Frankreich/D/USA 2003, Regie: Bruno Dumont).