

Sulgi Lie

Politisches Körperkino: ROSETTA

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14464>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lie, Sulgi: Politisches Körperkino: ROSETTA. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 19), S. 93–99. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14464>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Politisches Körperkino: Rosetta

Sulgi Lie

Rosetta ist der filmische Name jener Namenlosen, die mit Händen und Füßen um ihre Subjektivität kämpfen müssen, weil sie nichts als ihre Körper haben. Von dieser totalen Reduktion auf den bloßen Körper weiß auch Niklas Luhmann in seinen Texten zu Inklusion/Exklusion zu berichten. Schockiert nach einem Besuch der brasilianischen Favelas, konstatiert Luhmann ein „Elend, das sich der Beschreibung entzieht.“¹ Luhmann sieht sich mit einer Grenze des Gesellschaftlichen konfrontiert, die der italienische Philosoph Giorgio Agamben das „nackte Leben“² genannt hat, in der Menschen nicht mehr sozial adressierbar und nur auf ihre krude körperliche Existenz verwiesen sind. Mit anderen Worten: In den Exklusionszonen werden die Menschen aus der Vergesellschaftung in einen gleichsam primordialen Zustand eines „Jenseits von Barbarei“ entlassen:

Während im Inklusionsbereich Menschen als Personen zählen, scheint es im Exklusionsbereich fast nur auf ihre Körper anzukommen. Die symbiotischen Mechanismen der Kommunikationsmedien verlieren ihre spezifische Zuordnung. Physische Gewalt, Sexualität und elementare, triebhafte Bedürfnisbefriedigung werden freigesetzt und unmittelbar relevant, ohne durch symbolische Rekursionen zivilisiert zu sein. Voraussetzungsvolle soziale Erwartungen lassen sich dann nicht mehr anschließen. Man orientiert sich an kurzfristigen Zeithorizonten, an der Unmittelbarkeit der Situationen, an der Beobachtung von Körpern.³

Die Reduktion auf eine nackte Körperlichkeit in den Exklusionszonen ist für Luhmann keineswegs das Resultat verschärfter kapitalistischer Ausbeutung, wie es eine traditionelle marxistische Analyse suggerieren würde. In Abgrenzung zu diesem marxistischen Ausbeutungsparadigma schreibt Luhmann nach seiner Brasilien-Reise: „Wenn man jedoch genau hinsieht, findet man nichts, was auszubeuten oder zu unterdrücken wäre. Man findet eine in der Selbst- und Fremdwahrnehmung aufs Körperliche reduzierte Existenz, die den nächsten Tag zu erreichen sucht.“⁴ Gerade die Abwesenheit von Unterdrückung und Ausbeutung ist in Luhmanns Beschreibung das zentrale Problem: Nach der Freisetzung aus der Verwertungslogik der kapitalistischen Ökonomie und den Kommunikationsnetzen des Sozialen bleiben nur noch die Körper übrig; Körper, die niemand mehr haben will, die nutzlos und unbrauchbar geworden sind.

Vielleicht, so wäre meine Hypothese, kann das Kino den desemiotisierten Körpern der Exklusion eine andere Materialität verleihen als es der Diskurs

der Theorie zu leisten vermag. Die Dardenne-Brüder finden mitten in Westeuropa Exklusionszonen des nackten Lebens, genau genommen in der belgischen Kleinstadt Seraing bei Liege, eine halbe Autostunde von Maastricht und der deutschen Grenze entfernt. Luhmanns Diagnose von der Abwesenheit der Ausbeutung ist der Ausgangspunkt eines Films, dessen Protagonistin nur von dem Wunsch, oder besser Trieb besessen ist, einen Job zu haben. Wo sozialrealistische Regisseure wie Ken Loach oder Mike Leigh noch nostalgisch von Kämpfen aufrechter Arbeiter gegen böse Kapitalisten erzählen, verortet sich *Rosetta* in einer Realität, in der der Marx'sche Satz vom doppelt freien Proletarier, der frei vom Besitz an Produktionsmitteln, frei seine Arbeitskraft zu Markte trägt, eine neue Bedeutung bekommt: Denn selbst von der Freiheit ihre Arbeitskraft zu verkaufen, ist Rosetta freigesetzt. Einzig der Trieb der Subproletarierin Rosetta eine richtige Proletarierin zu werden bestimmt die sensomotorische Dynamik des Films, der sich in seinem unbedingten Fokus auf den agitierten Körper seiner Hauptfigur kaum zu narrativer Kohärenz findet:

Die achtzehnjährige Rosetta lebt mit ihrer Mutter in einer Wohnwagensiedlung nahe Seraing. Die alkoholranke Mutter, deren Namen man nie erfährt, prostituiert sich beim „Niemandslord“ für Schnaps oder ein bisschen Geld. Während die Mutter den Campingplatz fast nie verlässt, ist Rosetta fast ununterbrochen in rastloser Bewegung. Im Gegensatz zum kaputten Körper der Mutter, die sich apathisch im Pauperismus eingerichtet hat, folgt Rosetta einem schier instinktiven Überlebenstrieb. Immer wieder sieht man sie bei denselben Tätigkeiten: bei der Kontrolle der Flaschen, die sie in einem schlammigen Teich ausgelegt hat, um Fische zu fangen, beim Wechsel ihrer Straßenschuhe gegen Gummistiefel, die sie nahe des Teichs versteckt hat, beim Gang durch die immer gleichen Straßen und Orte.

Rosetta stürzt sich mit verzweifelter Entschlossenheit in ihre repetitiven Tätigkeiten, als ob die Absenz der Arbeit wenigstens durch kleine Rituale alltäglicher Tätigkeiten substituiert werden könnte. Im Ausnahmezustand der Exklusionszone, die der Film durch seine Insistenz auf transitorische (Nicht-) Orte wie Campingplatz, Imbissbuden, Autostraßen, Brücken auch topographisch erfasst, verleihen allein die materiellen Routinen des Alltags Rosettas Leben den Schein von Normalität. Für den Filmkritiker Rhys Graham ist *Rosetta* ein Film „about the simple reality that in order to feel human we must put our bodies to use in some meaningful way.“⁵ Durch Tätigkeiten wie Fische fangen und Schuhe anziehen, die in ihrer archaischen Einfachheit fast vorzivilisatorisch erscheinen, gibt Rosetta ihrem sozial nutzlosen Körper so

etwas wie eine rudimentäre Bedeutung. Im elementaren stofflichen Kontakt mit der Materie (Hände und Füße, die durch Erde und Schlamm wühlen und gehen) semantisiert sich Rosettas Körper zumindest als Subjekt einer Handlung, so primordial sie auch sein mag. Der „Kriegszustand“ der Hauptfigur, von dem die Dardennes in Interviews immer wieder sprachen, ist nicht nur der Krieg um Arbeit, es ist auch der Krieg um die Wiederaufnahme des asozial gewordenen Körpers in die Vergesellschaftung. Rosettas verzweifelter Vitalismus findet seine gleichsam mimetische Entsprechung in einer wild bewegten Handkamera, welche die ästhetische „Stilllegung eines Objekts für den Blick“⁶ permanent verhindert. Die Körperbilder des Films verweisen nur auf stumpfe Materialität des Somatischen: Der Sprung vom Realen ins Symbolische gelingt Rosettas Körper nicht.

Entscheidend für den somatischen Realismus von *Rosetta* ist die Tatsache, dass die viszerale Dynamik der Kamera kein visuelles Eigenleben unabhängig vom Körper der Protagonistin entwickelt. Nicht nur die Tatsache, dass Rosetta in fast jeder Einstellung präsent ist, gibt dem Film seine physische Kraft, vielmehr ist es der Körper Rosettas, der die Bewegungen der Kamera diktiert. Die Kamera wird vom Rosettas Körper mitgerissen, heftet sich meist hinter ihren Körper, hetzt ihr gleichsam hinterher: „There is no single moment in which Dequenne seems to have been placed in cinematic space by direction.“⁷ Der vorfilmische Körper wird so zur unhintergehbaren Referenz des filmischen Prozesses. Die vorfilmische Bewegung des Körpers und filmische Konstruktion stehen in *Rosetta* im Verhältnis einer intrinsischen Indexikalität. Mit anderen Worten: Die Performanz des Körpers ist der Performanz der Kamera sozusagen vorgängig, der Körper in Bewegung gibt dem Film seine Form.

So stürzt sich der Film in der Anfangsszene ohne jeden Establishing-Shot auf den revoltierenden Körper Rosettas, wie dieser durch enge Gänge stürmt, Türen hinter sich zuschlägt, Treppen auf und nieder läuft. Rosetta greift schließlich ihren Chef an, der gerade ihren Job als Hilfsarbeiterin gekündigt hat, weil ihre Probezeit abgelaufen ist. Sie krallt sich förmlich am Spind fest, als zwei Polizisten versuchen, sie gewaltsam aus dem Betrieb zu entfernen. Abrupt wie die Szene begonnen hat, endet sie auch: Nachdem sie durch den Widerstand gegen die Polizisten auf den Boden fällt, folgt ein plötzlicher Schnitt und man sieht Rosetta draußen an einem Imbissstand eine Waffel essen. Der Schnitt trennt die verschiedenen Räume disruptiv, anstatt sie zu verbinden. Die unvermittelte Montage zwischen Innen- und Außenräumen hat ihre Entsprechung in den Wechseln zwischen den Einstellungsgrößen:

Während in der Eingangssequenz die extreme Nahsicht eine visuelle Orientierung im Gerangel der Körper nahezu unmöglich macht, so dienen die wenigen Totalen nicht der Zentrierung, sondern der Dissoziierung des Körpers im Raum, wenn Rosetta etwa auf einer Straße inmitten von vorbeifahrenden Autos isoliert auf einer Verkehrsinsel steht: Ein entorteter Körper in einer peripheren Welt.

Was zählt ist die Unmittelbarkeit der Triebe und Bedürfnisse, die sich nach ihrer Befriedigung sofort wieder auslöschen. Was danach kommen wird, ist ungewiss. Die Bewohner der Exklusionszonen haben keine Zukunft, nach der sie ihr Handeln ausrichten können, sie scheinen aber auch keine Erinnerung zu haben. Nach der Entlassung aus der Fabrik sieht man Rosetta am Waffelstand, aber das vorangegangene Ereignis scheint auf ihrem Gesicht keine Spuren hinterlassen zu haben. Wie der Filmwissenschaftler Bernhard Groß genau beobachtet hat, zeichnet sich in Rosettas Gesicht nur in Momenten körperlicher Aktivität ein Affektausdruck ab: „Je näher die Kamera ihr ist, umso mehr reißt sie sie aus dem Kontext, umso geheimnisvoller wird das, was wir sehen, das im Ruhen unbewegte und in der Aktion von heftig wechselnden Affekten geprägte Gesicht Rosettas.“⁸

Affektivität und Subjektivität fallen in *Rosetta* geradezu auseinander: die Immaterialität und Expressivität des Affektiven entrinnt nie der bewegten Materie des Körpers. Mit anderen Worten: In *Rosetta* verwandelt sich die Bewegung nicht in Ausdrucksbewegung, die Motion nicht in Emotion. „Jede Regung auf ihrem Gesicht ist unmittelbar mit ihrem Handeln verknüpft“⁹ und sobald der Körper zu Ruhe kommt, verschwinden Affekt und Emotion aus ihrem Gesicht. Georg Simmel hat in einem klassischen Text über die ästhetische Bedeutung des Gesichts geschrieben:

Ebenso verstärkt es den Eindruck der Geistigkeit, daß das Gesicht weniger als die übrigen Gliedmaßen den Einfluß der Schwere zeigt. Die menschliche Erscheinung ist der Schauplatz, auf dem seelisch-physiologische Impulse mit der physikalischen Schwere ringen, und die Arten, diesen Kampf zu führen und in jedem Augenblick neu zu entscheiden, ist für den Stil bestimmend, in dem der Einzelne und die Typen sich darstellen. Indem dieses bloß körperliche Lasten innerhalb des Gesichts überhaupt nicht bemerklich überwunden zu werden braucht, verstärkt sich die Geistigkeit seines Eindrucks.¹⁰

In *Rosetta* wird alles, selbst das Gesicht als Refugium der Geistigkeit, von der physischen Schwere der materiellen Welt im wörtlichen Sinne heruntergezogen. Rosettas Blick ist nahezu immer gesenkt: Bei der Arbeit am Imbissstand folgen ihre Augen nur der Bewegung ihrer Hände, die Waffeln reichen oder

Geld tauschen, aber kein einziges Mal entsteht ein Blickkontakt mit den Kunden. Ihr Blick ist ganz in den Bewegungen ihres Körpers absorbiert und öffnet sich nie dem Anderen. Auch in der bereits erwähnten Eingangssequenz verstellt ihr der rasende Körper den Blick, im blinden Aktionismus zerstäubt Rosettas Blick (und mit ihr der Blick der Zuschauers): Es ist, als ob die Schwerkraft des Körpers auch ihr Gesicht aufsaugen würde. Die Schwere des Körpers wirkt auf das Gesicht und die Schwere der Materie wirkt auf den Körper. So ist der ganze Film durchzogen von beschwerten, fallenden und stürzenden Körpern: Rosettas Körper beim Tragen der schweren Mehlsäcke, an die sie sich auch verzweifelt klammert, als sie wieder einmal entlassen wird, die ständigen Prügeleien, die immer mit dem Sturz der Körper auf den Boden enden und schließlich der sumpfige Teich, in den Rosetta fällt und sich nur mühsam wieder herauswindet. Der Sumpf, der die Körper in die Tiefe zieht figuriert fast schon als Metapher einer feindlichen Welt, die die Protagonisten immer wieder in den Dreck, Schmutz und Schlamm zieht, als wolle sich die Erde die elenden Körper wieder einverleiben.

Rosetta ist ein materialistischer Film, weil er wie kein anderer Film eine Erfahrung von der Schwere der physischen Realität vermittelt... Aus dem Kreislauf von Elend, Schmerz und Schwere scheint es für Rosetta keinen Ausweg zu geben: Radikal isoliert im Gefängnis des Körpers gibt es nicht nur keine sprachliche Kommunikation, es gibt nicht mal eine vorsprachliche Kommunikation durch Affekte und Gefühle. Die Affekte fallen, wenn man so will, in den Körper zurück, weil es kein (soziales) Gegenüber gibt, an das sie adressiert werden könnten. Weil in den Exklusionszonen die basalsten Kommunikationsformen zwischen Ego und Alter erodieren, prallen nur noch die Körper aufeinander: „*Rosetta* is about what happens when bodies collide.“¹¹

Die a-soziale Diskonnektivität der Körper konstituiert *Rosetta* als einen politischen Film, der paradoxerweise von der Unmöglichkeit des Sozialen kündigt. In diesem Sinne trägt Rosetta die Signatur eines politischen Kinos, das sich in Gilles Deleuzes These vom „fehlenden Volk“ kristallisiert. Deleuze schreibt: „Kurz, wenn es ein modernes politisches Kino gibt, dann auf der Basis, dass das Volk nicht mehr existiert oder noch nicht existiert: *das Volk fehlt*.“¹²

Das Volk als organischer Kollektivkörper politischer Subjektivierung kann im modernen politischen Kino nicht länger vorausgesetzt werden – das Volk fehlt, und was in diesem Vakuum übrig bleibt, sind radikal vereinzelt Körper, die sich nicht mehr vergemeinschaften lassen. Wenn die neorealisticen Filme noch von der Solidarität zwischen Proletariern zu berichten wussten,

die auch unter härtesten Ausbeutungsbedingungen ein Mindestmaß an moralischer Würde und Gruppenidentität bewahrten, so erzählt *Rosetta* von der Unmöglichkeit der Moralität und der Unmöglichkeit politischer Solidarität. Anstatt den Waffelverkäufer Riquet als ihren Verbündeten zu begreifen, ist in Rosettas animalischer Wahrnehmungsökonomie jeder ein potentieller Feind. In *Rosetta* gibt es kein wie auch immer geartetes Klassenbewusstsein, keine proletarische oder subproletarische Subjektivierung im Zeichen politischer Veränderung: „Es hat den Anschein, als lebte das moderne politische Kino nicht mehr wie das klassische von der Möglichkeit von Evolution und Revolution, sondern von Unmöglichkeiten oder, wie bei Kafka, vom *Unerträglichen*.“¹³

Wenn mit Deleuze das klassische politische Kino als ein Kino des Bewusstseins begriffen werden kann, so verbindet sich das moderne politische Kino mit einem Kino des Körpers, in dem der Körper die Last des Unerträglichen (er)tragen muss. *Rosetta* endet mit dem Zeitbild eines Körpers, der sich ein letztes Mal gegen das Unerträgliche aufbäumt, bis er schließlich endgültig zusammenbricht. In einer fünfminütigen Plansequenz folgt die Kamera Rosetta auf dem Weg zum geplanten Selbstmord. Als sie den Rückweg mit dem Gaskanister antritt, hört man zunächst aus dem Off das Motorengeräusch eines Mopeds. Es ist Riquet, der, obwohl von Rosetta verraten, nicht von ihr lassen kann. Rosetta widmet ihm keinen Blick, ihre Augen sind wie immer starr gesenkt, als er anfängt, sie mit seinem Moped zu umkreisen. Als sie das zweite Mal zu Boden fällt, bewirft sie Riquet mit Steinen. Aber Riquet beginnt wieder, sie zu umkreisen. Wie eine Kreissäge schneidet der Sound des Mopeds ins Ohr des Zuschauers. Nicht nur das Bild, auch der Ton schmerzt im Kino. Die Dardennes arbeiten auch auf der Tonebene konsequent materialistisch: kein geglättetes Sound-Design, vielmehr rohe Sound-Materie. Rosetta fällt ein drittes Mal zu Boden. Diesmal ist sie zu erschöpft, um wiederaufzustehen. Sie krallt sich an den Kanister und fängt an, verzweifelt zu schluchzen und zu weinen – zum ersten Mal in dem Film. Riquet steigt von seinem Moped ab und hilft ihr wieder auf. Und die Großaufnahme ihres weinenden Gesichts wird zum Ereignis des Films: Rosetta schlägt die Augen auf. Die Kamera verweilt einen Moment auf ihrem geröteten und verheulten Gesicht, bis es sich ein wenig beruhigt. Dann endet der Film mit einem harten Schnitt ins Schwarzbild.

In dieser Großaufnahme kristallisiert sich die politische Ästhetik des Films für die Dauer eines Augenaufschlags. Es ist das erste Affektbild des Films: Das Öffnen der Augen ist der Augenblick einer wiedererwachten Sinnlichkeit,

die das Körpergefängnis freisprengt. Und es ist die solidarische Geste eines anderen Menschen, die Rosettas Erwecken ermöglicht: Riquet, der dem gefallen Körper wiederaufhilft. Aber dennoch ist die Szene nicht als erste Blickbegegnung zweier Liebender inszeniert. Während er Rosetta wieder auf die Beine hilft, sieht man nicht Riquets Gesicht, sondern nur seine Hände. Und Rosetta schaut Riquet an, aber durch den fehlenden Gegenschuss läßt sich ihr verzweifelter Gesichtsausdruck mit einer Intensität auf, die größer ist als jedes private Glücksversprechen. Es ist ein Affektbild, in dem die individuelle Empfindung nicht im zweipoligen Stromkreis der Paarbildung zirkuliert, vielmehr drängt der Affekt hier direkt ins Kollektive. Deleuze hat bei Eisenstein Affektbilder als Intervalle zwischen dem Individuellen und Kollektiven entdeckt; Affektbilder,

die jede binäre Struktur überschreiten und die Dualität des Kollektiven und des Individuellen überwinden. Sie erreichen vielmehr eine neue Realität, die man das Dividuelle nennen könnte, die unmittelbar eine unermessliche kollektive Reflexion mit den je besonderen Empfindungen jedes Individuums vereinigt und endlich der Einheit von Potential und Qualität Ausdruck gibt.¹⁴

Im dividuellen Affektbild wird das nackte Reale des exkludierten Körpers sensuell gebannt. *Rosetta*, und darin zeigt sich der Vitalismus des politischen Körperkinos der Dardenne-Brüder, ist eine filmische Manifestation des Lebens.

¹ Luhmann, Niklas: Jenseits von Barbarei. In: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 147.

² Vgl. Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

³ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 632-633.

⁴ Luhmann 1995, a.a.O., S. 147.

⁵ Graham, Rhys: When Bodies Collide: *Rosetta*. In: *Senses of Cinema* 2001. Website: <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/13/rosetta.html>

⁶ Koch, Gertrud: Die Rückseite des Gesichts. In: Gläser, Herta/Groß, Bernhard/Kappelhoff, Hermann (Hg.): *Blick Macht Gesicht*. Berlin: Vorwerk 2001, S. 142.

⁷ Graham, a.a.O.

⁸ Groß, Bernhard: Luc und Jean-Pierre Dardenne. Das asoziale Gesicht. In: *Spex*, Nr. 6, 2001, S. 57.

⁹ Ebd., S. 56-57.

¹⁰ Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl 2002, S. 253.

¹¹ Graham, a.a.O.

¹² Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 279.

¹³ Deleuze, a.a.O., S. 282.

¹⁴ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 129.